جامعة بغداد
كلية الفنون الجميلة

# التوظيف الدرامي للحركة المركبة للكاميرا في الفلم السينمائي

كلمات مفتاحيه: الدرامي، الحركة المركبة، الفيلم

ا.م.د.علاء الدين عبد المجيد
دعاء صفاء عبد العزيز

University of Baghdad

College of fine arts

Department of cinema and television

# Dramatic employment for composite action camera in the film .

key word: dramatic, composite action, film

Dr. Alaa ALdeen Abd Almajed

Duaa safa

ملخص البحث :

ينهض الفيلم السينمائي على جملة من الإجراءات النظرية والتقنية التي تسعى جاهدة على إكمال الوسيط التعبيري السينماتوغرافي، آو إيجاد مستويات اشتغالية تفعل من خلاله عناصر اللغة السينمائية ومنها اله التصوير، وتمثل حركتها احد المرتكزات المهمة التي تهيمن على موضوعة الفيلم بشكل كامل، ومنحت حركة الكاميرا(الفيلم) القدرة على الولوج إلى فضاءات بكر سواء على مستوى الموضوعات آو مستوى إنتاج الصورة التي تفضي لتعدد القراءات وإنتاج المعنى ، لان لكل حركه معنى، ومن هذا التمفصل حدد الباحث والباحثة عنوان البحث بالاتي (التوظيف الدرامي للحركة المركبة للكاميرا في الفيلم السينمائي وبعد تحديد مشكلة البحث وأهدافه وأهميته وقسم الإطار النظري إلى مبحثين، المبحث الأول : حركات آلة التصوير، والمبحث الثاني : التوظيف الدرامي للحركة المركبة للكاميرا، ثم ختم الإطار النظري بأهم المؤشرات والتي اعتمدت كأداة للتحليل، ومن ثم تم تحليل عينه البحث وهي فلم (إنجيل يوحنا) وبعد تحليل العينة تم التوصل إلى النتائج والاستنتاجات وختم البحث بالمصادر.

Abstract:

Promote the film on anumber of measures laparoscopic and technical, which strives to complemte mediator expressionist alcinmatugrave, or find levels functioning do through the elements of language film for example camena and represents action, one cornerstones task that dominate placed the film in full،and give camera action (film) the ability to access to spaces nascent, both at the level of the subjects, or the level of production and the opening of a plurality of text reading for the production of meaning, and select researcher its title as follows (dramatic employment for composite action camera in the film) the study ensures the research problem and importance of research ,then the goal of the research and (the oretical frame work) then the findings and conclusions.

## مشكلة البحث :

تعد الحركة جوهر الفن السينمائي وعلة وجوده، لذا نجد إن العديد من المؤرخين اتفقوا على إن الفن السينمائي الحقيقي بدء مع بداية تحريك الكاميرا من مكانها، والذي أتاح لها حرية كاملة في الاقتراب والابتعاد عن الأجسام الموجودة أمامها وفقا لطبيعة الحدث الدرامي، لتنتج عن هذه الحركة تأثيرات مختلفة وفقا لطبيعة تلك الحركة، والتي أخذت فيما بعد أنواع مختلفة وتراكيب متعددة تطورات وفقا لرؤى صانع العمل، وان حركة الكاميرا داخل اللقطة تمثل أداة فاعلة للسرد السينمائي، فهي تقوم بإعطاء المشاهد كل المعلومات التي يحتاجها من اجل إيصال رسالة الفلم كاملة.

كما إن هذه الحركة قدمت للصورة السينمائية خاصية ميزتها عن بقية الفنون الأخرى وقدمت لها زخم من التكوينات تتناسب مع طبيعة الموضوع، فما أن يكسر تكوين حتى يبنى آخر في سيل صوري متدفق، فبات هذا التنوع الحركي جزء من العناصر التي تنهض عليها اللغة السينمائية وما تحمله من قدرات بنائية، لذا توجب دراسة حركة الكاميرا وكيفيات توظيفها داخل العمل الدرامي انطلاقا من مشكلة البحث المتمثلة في التساؤل الآتي: ما هي علاقة الحركة المركبة للكاميرا بالتوظيف الدرامي في الفلم؟

## أهمية البحث :

تكمن أهمية البحث في تناوله لخاصية حركة الكاميرا، والتي تميزت بها الصورة السينمائية عما سواها من الفنون، وذلك وفقا لطبيعة الوسيط التعبيري للفلم السينمائي، مما شكلت جزء من القيمة الدرامية للصورة السينمائية خصوصا مع الحركة المركبة للكاميرا، الأمر الذي أتاح للسينما الانطلاق إلى مستوى ابعد في محاكاتها للواقع، لذا تأتي أهمية البحث في تناوله لهذا الجزء المهم في بناء الصورة السينمائية، فضلا عن إسهامه في تقديم الفائدة للباحثين والدراسيين في مجال هذا الفن.

## أهداف البحث :

الكشف عن التوظيف الدرامي للحركة المركبة في الفلم السينمائي.

# الإطار النظري

## المبحث الأول :حركات آلة التصوير

إن العنصر الخلاق الأول في الخطاب المرئي هو آلة التصوير كونها وسيلة المخرج لإيضاح وإيصال العديد من المضامين الفكرية عبر اختيار مواضعها وحركاتها وإحجام لقطاتها، فالمخرج يقدم أفكاره (ووجهة نظر للحدث بتحديد اختيارات اللقطات وأوضاع الكاميرات وحركاتها )(١٥ ص٩٤)

إن تعدد حركات الكاميرا وتنوعها يفضي لدلالات درامية وتعبيرية وجمالية واضحة حتى باتت تلك الحركات وتنوعها واحدة من أهم عناصر اللغة الصورية، فحركة الكاميرا تزيد من دلالة الحدث وتعطيه معنى إضافي وتساعد على خلق نوع من التشويق وكسر الرتابة، فضلا عن مساعدتها في الربط بين الموضوعات والعناصر والتفاصيل داخل فضاء الصورة، وان حركات الكاميرا تساعد المخرج في العمل الفني على إيجاد أو ابتكار معالجات فنية متميزة تتسم بالجمالية والقدرة التعبيرية وتعطي للموضوع زخما وحيوية وتضيف أفكارا خلاقة ذات معاني ودلالات كبيرة تزيد من التأثير الدرامي للقطة او المشهد.

إن لحركة الكاميرا تأثير جوهري وكبير في خلق وإنضاج أنواع اللقطات والزوايا والتي تصبح فيما بعد منطلقا لعملية الإبداع على مستوى اللقطة ومن ثم المشهد وتسهم في بعث قيمتها الجمالية والدرامية، لذا تعد حركة الكاميرا من أكثر عناصر اللغة التعبيرية غننا وثراءا على مستوى البنية الفيلمية الكلية كون الحركة تبعث النشاط في المرئي، لذا ينبغي (أن نحترس من الجمود ووسائل التخلص من ذلك الجمود وهي الحركة ) (١١ ص٤٢)

والمقصود من حركة الكاميرا ليس فقط التحريك الفيزيائي غير المحسوب بل الحركة القادرة على إعطاء بعد سيكولوجي مؤثر ينعكس فورا على المشاهد، لذا عندما يخطط لميزان كادر يجب أن تؤخذ حركة الكاميرا بنظر الاعتبار، أي إن حركة الكاميرا تعين ميزان كادر اللقطة وتسهم في تنظيمها، فإبداع المخرج الكبير هتشكوك ينطلق من حركة الكاميرا التي تكون معه أكثر إبداعا وتميزا حتى صارت تشكل نقطة تحول هامة في كل حدث فلمي عادي من أفلامه، ففي فلم (الحبل) مثلا كانت حركة الكاميرا تمثيل نقطة جوهرية وفاعلة لأنها كانت تسهم في كل مرة بالكشف عن الصورة فضلا عن إسهامها في الإفصاح عن دلالات ورموز

كل لقطة، ولا تكمن أهمية حركة الكاميرا في كونها ( تعيد حركة الشيء المصور فقط، بل لأنها أيضا تحرك وجهه النظر التي هي إدراك الشيء المصور من خلالها ) (٦ ص١٩٣)

ولان الصورة في الفلم غير تجريدية ولها قابلية التآزر مع ما قبلها وما بعدها لذا تعد الكاميرا الأداة التي تسجل الواقع من خلال الصورة وتعرفنا بالأماكن والأحداث و زوايا النظر وتخلق الإيهام بالحركة وبالتالي تسهم في بعث القدرات التعبيرية للصورة وضبطها، حيث تمثل آلة التصوير احد ابرز العناصر اللغوية السينمائية لأنها الوسيلة الأولى في تسجيل الأحداث وسردها عبر تدفق الصور المرئية، وبالتالي فأي حركة مضافة للكاميرا إنما هي تشكل إضافة لمعنى جديد متحصل من تلك الحركة التي تساوي وحدة دلالية صغيرة تسهم مع غيرها في بعث جديد على مستوى المعنى الظاهري أو المعنى الموحي.

وأيضا مع بدء تلك الحركة تبدأ عملية وصف الشخصيات والأماكن والأحداث، فكل حركة تغطي دلالة منها ما هي ذاتية أو موضوعية أو انقضاضية، وهي لا تشبه أي حركة طبيعية للعين وتفيد بالعزل والتحديد كذلك وصفيه أو تعبيرية أو درامية إذ تعطي المعلومات عن العصر والحقبة الزمنية والطبقة الاجتماعية والبيئة ومن العوامل المهمة التي تحدد طبيعة الصورة داخل الكادر، هي المسافة بين الكاميرا والموضوع، إذ يشكل عمق المجال أهمية بالغة في خلق الجو العام داخل المشهد حيث تصبح جميع التكوينات أمام أنظار المشاهد منذ الوهلة الأولى .

ولان اللقطة تمثل اصغر وحدة بنائية في الفلم مثلما هي اصغر وحدة مونتاجية وأدق وحدة تعبير، فهي لذلك عندما تتبناها الكاميرا وحركتها فهي إنما تسهم في إنضاج قدرتها في الإفصاح عن المعنى بكل تفاصيله الدقيقة ففي فلم (سبارتكوس) (لستانلي كوبريك) هناك طريق ترابي يقود إلى روما وهذا الطريق تحيط به أشجار السرو، وقد صلب الثائرون على صلبان تمتد بامتداد هذا الدرب، هذه لقطة عامة صغيرة لكنها أفضت لدلالات متعددة حول كل ما يهم المرحلة التاريخية والأحداث والسلوك، إذ تقدم لنا مجموعة من الدلائل والتفاصيل بفعل حركة الكاميرا وقدرتها الاستعراضية، وكلما أعيدت هذه اللقطة سوف يتم اكتشاف أشياء جديدة مما يدل على ثراء مدلولاتها، وكل ذلك يعود بالتأكيد كونها لقطة مدروسة بشكل دقيق.

ففي فلم (القارئ) عندما تروم (هانا) الانتحار داخل الزنزانة تقوم بتجميع الكتب على المنضدة حتى تقف فوقها وتنتحر، نحن لم نرى عملية الانتحار بل الإيحاء هو الذي أوصل الفكرة بفعل ابتعاد الكاميرا ومن ثم عودتها، فهي عندما تبدأ بجمع الكتب تكون زاوية الكاميرا أعلى مستوى النظر، فضلا عن التداخل المرئي للكاميرا، حيث يبدو إن القدر قد سيطر عليها

وخارت قواها بعد لقائها بحبيبها الذي لم يتفاعل معها كما تريد، وان تعلم القراءة والكتابة لم يكن مجدي، لذلك قررت الانتحار بالوقوف على الكتب التي أصبحت أداة الانتحار. وإذا سهمت حركة الكاميرا بذلك في تعميق المعنى وإثراءه.

كما إن للقطة الطويلة خصوصية اكبر بحركات الكاميرا وتداخل تلك الحركات وهذا ما يجعلنا نعرج على مفهوم اللقطة- المشهد أيضا، حيث أن بناء لقطة- المشهد لابد أن تتضمن تنوع في حجم اللقطات مع تبدل في الزوايا نتيجة حركة اله التصوير، اقترابها أو ابتعادها عن الموضوع المصور لان بنية اللقطة في هذه الحالة ستكون مقتربة من بنية المشهد العام، أي إن اللقطة ستكون ضمن مبدأ مشهد اللقطة الواحدة (وقد تم تعريف بنية اللقطة ـ المشهد في الأيام الأولى للسينما عندما كان المشهد كله يصور في لقطة واحدة) (٤ ص٢٣٢) هي لقطة طويلة نحصل عليها من تصوير مرحلة بكاملها دون توقف الكاميرا، ولابد لنا التوضيح بان وضع حركة آلة التصوير أما أن تكون اله التصوير متحركة والحامل ثابت أو على حامل يتحرك أيضا، والمهم أن يكون هناك داع لحركة آلة التصوير، حيث توجب علينا معرفة حركات آلة التصوير وأنواعها ووظيفة استخدامها إذ يكون لها الأثر الواضح في بناء اللقطة التي تصبح مع كل حركة منتجة لمعنى درامي مختلف، ومن ابرز تلك الحركات:

الحركة الأفقية (بان) وهي حركة من اليسار إلى اليمين أو من اليمين إلى اليسار وهي لقطة استعراضية، يكون المحور الرئيسي معها ثابت فوق حامل آلة التصوير في المستوى الأفقي فقط، ولأنها تسهم في دعم التوتر وخلق عنصر التسويق الناتج عن أفق التوقع الذي تخلقه عند المشاهد فهي بذلك تعطي زخمها الدرامي الواضح.

الحركة الراسية وفي هذه الحركة تكون آلة التصوير ثابتة فوق الحامل وتقوم بحركة راسية وعمودية على محورها، أي تكون حركتها أما من الأعلى إلى الأسفل وبالعكس، وحركة الكاميرا الراسية تؤكد على العلاقات السيكولوجية وتبين وجهة نظر الشخصية الدرامية، وعلية تصبح فاعليتها الدرامية واضحة وجوهرية.

حركة اقتراب وابتعاد الكاميرا فتنتج من حركة تقترب فيها آلة التصوير بأكملها من الممثل أو الجسم المراد تصويره تدريجيا لمزيد من الفحص أو الحركة ويكون الإحساس بالمنظور أو العلاقة بين الأشياء المختلفة الظاهرة في الصورة كأفضل ما يمكن وعملية الاقتراب أو الابتعاد من الجسم المراد تصويره تعمل عن تنوع حجوم اللقطات بمثابة زاوية التصوير، مانحتا بذلك الجسم المصور دلالة نفسية أو فكرية وبذلك تتضح قدرتها الدرامية .

الحركة الموازية وتنتج من حركة آلة التصوير مع الحامل بصورة أفقية أو موازية للموضوع، ويمكن أن تكون إلى اليمين أو إلى اليسار فتكشف بذلك عن طبيعة العلاقة والوشائج داخل المنظور وتعطي استمرارية للزمان والمكان وبهذا تكون قادرة على العطاء الدرامي.

حركة الكرين وهي حركة آلة التصوير على الرافعة (crane) يمكن لهذه الحركة أن تمزج عددا من الحركات المترابطة، وبذلك تحقق في ذاتها الحركة المركبة للكاميرا فتستطيع أن تنخفض بها أو تلتف حول محورها وفي الاتجاهين وان تؤدي حركات الاقتراب و الابتعاد في الوقت نفسه وبكل تلك القدرات الكبيرة تصبح موضع اهتمام كبير على مستوى القدرات الدرامية.

حركة الزوم في الواقع ليست حركة لآلة التصوير وإنما هي حركة عدسة متغيرة البعد البؤري، إذ يمكن أن تغير بعدها البؤري في حدود معينة أثناء تشغيل زاوية الرؤية ومن ثم يتغير حجم الصورة، وعلى الرغم من أن حركة الزوم تشبه حركة الكاميرا إلى الأمام أو الخلف إلا إن هناك فرق واضح (فعندما تتحرك المجموعة العدسية لإله التصوير إلى الأمام فنحن نبدو وكأننا نتحرك إلى وضع اقرب ، ولكن المنظور يبقى دون تغيير ، وهذا يختلف عن اللقطة التي تتحرك بها اله التصوير فيزيائيا إلى الأمام أو إلى الخلف خلال عمق المنظر دون تغير البعد البؤري للعدسة ) (٣ ص٨٩)

كما إن دراسة حركات الكاميرا ترتبط أيضا بمستويات الكاميرا أو مستويات وجهات النظر والتي يقررها مكان الكاميرا، إذ تتغير الزوايا تبعا لتغيره ويمكن أن نبدأ بمستوى النظر وهي الزوايا التي تظهر الشخصية بمستواها الحقيقي أو كما تشاهدها العين البشرية وهي تستخدم بشكل كبير من قبل المخرجين الواقعيين، لأنها ذات تأثير درامي واقعي يتمثل في تصوير الشخصية كما تراها العين البشرية، والمستوى الآخر هو تحت مستوى النظر وتصور هذه الزاوية الشخصية من الأسفل، إذ تظهر الشخصية بشكل كبير ومبالغ به أحيانا فهي تزيد من الارتفاع وتكسب الموجودات البشرية والطبيعة ارتفاعا وتمددا للأعلى، كذلك فهي تزيد من سرعة الحركة داخل اللقطة، والمستوى الثالث هو المستوى المسمى فوق مستوى النظر أي الزاوية المرتفعة والتي تصور الموضوع من الأعلى حيث (توضع الكاميرا على رافعة أو مرتفع طبيعي من الأرض) (١٤ ص٣٤) ولها مدلولات تصغير الشخصيات والإيحاء بقوة وضعف الشخصية، أما المستوى الرابع فهو مستوى الزاوية المائلة وهي أن ( تتأرجح الكاميرا لأحول محورها الأفقي بل حول محورها البصري) ( ١٣ ص٤٨)

أو قد تمسك وتحمل باليد وقد تستخدم كمؤثر صوري إذ تعطي دلالة على عدم الاستقرار للشخصيات التي تصور بهذه الزاوية وهذا المستوى وأخيرا مستوى عين الطائر، وهي زاوية نادرة الاستخدام في الأعمال الدرامية التلفزيونية، كما توحي هذه الزاوية ( بقوة المصير والقدر المحتوم، الناس المصورون يظهرون بحجم النمل تافهين وفي قبضتنا تماما)(٦ ص٣٢) ويبدو على المنظر التشويه، لذلك فان استخدام هذه الزاوية قليل جدا في الأعمال الدرامية التلفزونية وهناك من يضيف إلى هذا المستويات مستوى آخر وهو مستوى زاوية عين النملة وهي عكس زاوية عين الطائر تماما.

## المبحث الثاني: التوظيف الدرامي للحركة المركبة

الفهم الدرامي لحركات الكاميرا:

تحضى الوظيفة الدرامية بأهمية بالغة في أية دراسة سينمائية، كون البنية الدرامية تشكل حضورا لازما في الفن السينمائي، شانها في ذلك شان كل فنون الدراما الأخرى، لذلك بات التصدي للوظائف الدرامية في الفلم محورا جوهرا يمتلك صداه في كل عناصر اللغة السينمائية ووسائل التعبير ألفلمي ومنها الكاميرا وحركاتها .

ولعلى أول تساؤل يطرح نفسه في بحثنا هذا هو هل إن كل حركات الكاميرا منتجة للبعد الدرامي في الفلم ؟ وللإجابة على هذا السؤال لابد من استحضار الأشكال المختلفة لحركات الكاميرا والتي حددها ( مارسيل مارتن ) في سبعة أنواع، وأيهما يمتلك القدرة على الإفصاح عن الإمكانات الدرامية داخل الفلم : يقول مارتن ( اعتقد اني استطيع تحديد سبع منها)(١٣ ص ٣٢)

١ـ معالجة شخص أو شي متحرك : اله تصوير تتبع عربة السفر المندفعة بسرعة الجياد الراكضة، في فلم (الملاحقة العجيبة )

٢ـ خلق وهم الحركة لشيء ثابت : حركة إلى الأمام تعطي الإحساس بان القلعة الطائرة ترتج على ارض المطار في فلم (أحسن سنوات حياتنا)

٣ـ وصف مكان أو حدث ذي مضمون مادي أو درامي محدد : في فيلم (١٤ يوليو) تكشف حركة آلة التصوير إلى الخلفية وبالتدريج المرقص في الهواء الطلق.

٤ـ تحديد العلاقات المكانية بين عنصرين من عناصر الحدث بين شخصين أو بين شخص وشيء بإدخال شعور بالتهديد أو بالخطر... أو بالتحرك نحو شيء ينبع منه الخطر أو هو رمز

له (عروسان متكئان) على حاجز سفينة، ثم تتراجع آلة التصوير وتدخل في مجالها حلقة نجاة تحمل اسم سفينة (تايتنك) في فيلم (الموكب)

٥ـ التجسيم الدرامي لشخصية أو لشيء مقدر له أن يلعب دورا هاما في بقية الحدث : حركة آلة التصوير إلى الأمام مركزة على الخاتم الذي يحمل دليل الاتهام في فيلم (ظل من الشك)

٦ـ تعبير ذاتي من وجهة نظر شخصية متحركة : الدخول إلى معسكر الفرز التعس، مرئيا من سيارة نقل المهاجرين فيلم (بذور الغضب )

٧ـ التعبير عن التوتر العقلي لشخصية ـ وجهة نظر (ذاتية) حركة آلة التصوير إلى الأمام مركزة على الخاتم الذي يحمل دليل الاتهام ، في فيلم ((ظل من الشك))

نستنتج من كل ما سبق أن حركة الكاميرا المعقدة ناتجة عن الحركة المتداخلة أو الغير سلسة ، لذلك حدد مارسيل مارتن وظائف الحركات الثلاثة الأولى بأنها ( وظائف وصفية بحتة ...أما الأنواع الأربعة الأخيرة منها فان لها على العكس من ذلك قيمة درامية )(١٣ ص٣٤) وتبعا لذلك تصبح كل الحركات الأربعة الأخيرة فاعلة على مستوى التوظيف الدرامي للكاميرا وبالتالي تصبح جزءا من أي حركة مركبة للكاميرا .

## الحركة المركبة في الفلم:

ان عملية التصوير عملية فنية وإبداعية وتتطلب حسا فنيا عاليا من قبل الكادر الفني ككل وخصوصا المصور والمخرج، فعملية التصوير هي ليست مجرد نقل لمنظر موجود أمام الكاميرا، بل هو عملية خلق جديد مؤثر ومعبر من خلال إعادة صياغة المرئيات الموعودة بالرؤية على مستوى الواقع، وترتيبها والتحكم في كيفيات معالجتها على المستويين الدرامي والجمالي، وإبراز طبيعة العلاقة التي تربط بين العناصر تحقيقا لنسيج بنائي ذو خصوصية.

إن عملية التكوين في الصورة السينمائية مشابهه لحد كبير إلى التكوين في الفن التشكيلي،فكلاهما عبارة عن عملية توزيع للمنظر بشكل متناسق وملائم على مستويي الحدث والفكرة التي يريد صانع العمل التعبير عنهما، لكن الاختلاف في إن اللوحة بكل تكويناتها تكون ثابتة أشبه بالصورة الفوتوغرافية، بعكس الصورة السينمائية التي تكون متحركة فيكون تكوينها أصعب لذلك سمي (التكوين المعقد للصورة المتحركة )(٧ ص ٢٧)وان أهم هدف ينبغي تحقيقه في تكوين الصورة المتحركة هو ترتيب الأشياء المراد تصويرها ضمن حدود الصورة

التي تستوعبها الكاميرا بشكل مقصود بحيث يوجه انتباه المتفرج إلى الشيء الرئيسي الذي يريد المخرج التركيز علية أو توجيه الاهتمام نحوه، فيقال عن الصورة السينمائية بأنها جزء منتقى ومكثف من الواقع، والتكوين وحده غير كافي لإعطاء صورة كاملة بل هناك عدة عناصر أخرى تشترك من اجل الحصول على صورة سينمائية واضحة ومعبرة .

فالإضاءة على سبيل المثال عنصرا مهما في الصورة، لان بدونها لا يمكن الحصول على صورة واضحة، إذ إن عمل الكاميرا شبيه بعين الإنسان، فالعين تحتاج إلى ضوء لكي تحدث عملية الإبصار ونرى ما حولنا وبدون الإضاءة لا يمكن أن نرى العالم من حولنا وكذلك هو الحال بالنسبة للكاميرا فالعدسة تحتاج إلى الضوء لكي تحدث عملية التصوير، وتتنوع المصادر الضوئية التي تستخدم داخل الصورة السينمائية من اجل إبراز معالم الصورة، وتكون لتكون معبرة عن الموضوع( فالإضاءة تنبع من طبيعة الموضوع وتلبي متطلبات واحتياجات العمل الفني وتعبر عن الفكرة السائدة للموضوع )(٤ ص ١٦) فلكل لون تأثير معين ومعنى درامي خاص به، ويكون توزيع الإضاءة محددا مسبقا ومتفق علية من قبل المخرج والمصور ومصمم الإضاءة، ومن هذا يتضح إن للإضاءة دور كبير في تقوية وإضعاف الصورة من خلال توزيع الظل والنور وتساعد أيضا على إبراز الجسم الرئيسي داخل الكادر من خلال إضاءته بطريقه مخالفة لبقية الموجودات، وهكذا تسهم كل العناصر الأخرى في تحقيق الصورة المطلوبة.

فعملية التصوير إذا هي ليست مجرد التقاط صورة لمنظر إمام كاميرا بقدر ما هي ( عملية تنظيمية تهدف أساسا إلى تقديم نسق جديد من الفهم التشكيلي لمحتوى أو معطى من المعلومات)(١٢ ص٢٢٥) وبالتالي فان الصورة هي وسيلة التعبير والاتصال بين المخرج والجمهور، وهذه الصورة لايمكن أن تكون لو لا وجود كاميرا تقوم بتصوير ما يجري من أحداث كما خطط لها المخرج مسبقا.

وحركة الكاميرا كعنصر مضاف أضفت على الصورة جمالية اكبر مما كانت علية في السابق عندما كانت الكاميرا ثابتة في بدايات السينما، وأضافه للصورة أيضا حيوية واستمرارية واستطاعت من خلال حركاتها المتعددة والمتنوعة أن توحي لنا بالعمق وتعطي للصورة بعدا ثالثا، وكانت حركات الكاميرا تتم كل حركة على حدة، أي عندما تتحرك الكاميرا (بان) وتتابع شخص يسير ثم يقف هذا الشخص يحدث قطع للقطة عن طريق المونتاج ثم تظهر لقطة جديدة، لكن في الآونة الأخيرة ظهر نوع آخر من الحركة الخاصة بالكاميرا وسمي بالحركة المركبة، ويقصد بها استخدام عدة حركات لآلة التصوير في اللقطة الواحدة دون فصل بين هذه الحركات، ويتم ذلك من خلال استمرارية حركة الممثل وحركة الكاميرا وحركة

الموضوع، ولا يمكن أن يتم هذا بصورة صحيحة إلا من جراء التخطيط المسبق للمشهد، إذ ان مثل هذه اللقطة لا تحدث عن طريق الصدفة لانها ( تستلزم التخطيط المسبق بعناية وبتكامل مدروس فيما بين الممثل وحركة آلة التصوير)(١٠ ص٥٢١) لهذا يجب أن يتم رسم المشهد على الورقة وتحديد حركة كل الموجودات داخل المشهد والتوقيت المناسب لها، وان استخدام الأسلوب الفني الصحيح والمناسب في الموضوع والتوقيت المناسبين هو الذي يفرق بين الفن المبدع الخلاق وبين الأعمال التجارية السيئة الأخر، ويجب الاهتمام بالعمل الفني الدرامي لان الفيلم (خطابا يحمل دلالات متعددة)(١ ص٥٦) وسوف يوجهه إلى فئات مختلفة من المجتمع، وتحتاج هذه اللقطة اي تلك التي تصور بحركة مستمرة ومتداخلة الى تدريب الممثلين بشكل اكبر حتى تنساب الحركة في اللقطة بنعومة وتتيح أيضا فرصة للمثلين لكي يندمجوا في الشخصية التي يؤدونها ، لان حدوث أي خطأ في مثل هذا النوع من اللقطات سوف يتطلب إعادة المشهد بأكمله بالإضافة إلى زيادة التكاليف، على سبيل المثال إذا كانت كامرة محجوزة ليوم واحد فقط فان إعادة المشهد يعني استئجار الكاميرة يوم آخر، مما يزيد من تكاليف الإنتاج خاصة الإنتاج ذو الميزانية المحدودة، لذا يجب تدريب الممثلين والمصورين وفريق العمل بصورة جيده قبل البدء بالتصوير.

واللقطة المصورة بحركة كاميرا مركبة، في اغلب الأحيان تعتمد على المونتاج الداخلي الذي يحدث داخل اله التصوير، ولا يقصد هنا بان الحركة المركبة للكاميرا تتعارض مع استخدام وسائل المونتاج مثل القطع والربط بين القطات بل على العكس، وهذا ما أكده جيلز بقوله (لا يكفي القول بان اللقطة الطويلة تستنبط المونتاج خلال عملية التصوير إنها على العكس تطرح مشاكل معينه للمونتاج نفسه )(٨ ص٥٥٧) وان ما يعرف بالمونتاج الداخلي أي الذي يتم داخل اله التصوير أطلق عليه السينمائيون الفرنسيون (بلقطة المشهد والأسبان يدعونه بالمونتاج داخل اله التصوير أما الامريكون يسمونه أسلوب التصوير السلس) (١٤ ص٥٥٧) وكل هذه التسميات المختلفة تعود لشكل واحد هو الحركة المركبة للكاميرا وقد تكون اللقطة طويلة او قصيرة حسب تسلسل الأحداث، مستخدمين بذلك الاله بشكل يؤمن تغطية المنظر دون انقطاع بعد توظيف كل ما للكاميرة من إمكانات ، وقد لاق التصوير بأكثر من حركه للكاميرا قبولا كبيرا عند المخرجين والواقعيون منهم على وجه الخصوص، الذين يحاولون دائما جعل الصورة قريبة من الواقع لكي تكون أكثر صدقا وتعبيرا.

ومثال على ذلك فلم (نانوك في الشمال للمخرج روبرتو فلاهيرتي) حيث صور فلمه باعتماده على اللقطة الطويلة والحركة المركبة المستمرة للكاميرا، مما ساعد ذلك على الابتعاد

عن استخدام أساليب المونتاج كالقطع والمزج وغيرها، مستفيدا من حركة الكاميرا المستمرة والمتابعة للشخصيات لجعل الفلم يقترب من الواقع.

ومن الأفلام التي استخدمت أيضا الحركة المستمرة للكاميرا الفيلم الأمريكي اليوناني (بي في سي) إذ صور الفلم بحركة الكاميرا المستمرة وبلقطة واحدة بلغت مدتها ٨٦ دقيقة يروي حياة امرأة وعائلتها تتعرض لحادث إرهابي، إذ صور العمل بلقطة طويلة واحدة لان قصة الفيلم تروي أحداث حقيقية، إن هذه الحرية التي أتيحت لحركة الكاميرا مكنت المخرج من تصوير أكثر من حدث يجري في آن واحد، أي يمكن عرض أو متابعه أكثر من حدث على الشاشة في نفس الوقت حسب طبيعة الأحداث بالاعتماد على عمق المجال ( يفضل بازان عمق المجال الذي يسمح للحركة أن تتطور وفي وقت طويل وعلى مستويات مكانية متعددة ...يكون للمخرج الخيار في بنائه لعلاقات درامية متشابكة في داخل الإطار بدلا من العلاقات بين الأطر)(٩ ص١٥١)، أي أن يفضل تصوير أكثر من حدث بحركة كاميرا مستمرة يظهر من خلالها أكثر من مكان ويستطيع أن يبين العلاقات الدرامية بين الشخصيات وبين المكان الذي تجري فيه الأحداث، وكل ذلك إنما هو نتاج علاقة الحركة المركبة للكاميرا بعمق المجال الذي يعتمدعلى :

١- مدى إمكانية تحريك العدسة بدون التأثير في وضوح الصورة.

٢- المسافة التي تستطيع أن تحتفظ بها العدسة، بوضوح الأشياء البعيدة والقريبة في نفس الوقت.

وعند ضبط الكاميرا لتصوير شخص في نطاق منظر معين يكون عمق مجال الصورة هو المسافة التي يتمكن فيها من أن يتحرك وتظل صورته واضحة (٢ ص٩٧)

ومن الأفلام التي لا تبعدنا كثيرا عن جوهر الموضوع هو فلم (رسائل البحر) الذي صور أكثر من حدث في لقطة واحدة وبحركة مستمرة حيث يروي الفيلم قصة شاب مصري طالب في كلية الطب لدية مشكلة في طريقة نطقه للكلام مما اثر ذلك على شخصيته وجعلته يترك الدراسة ويعمل صيادا، فيلتقي بأناس لهم قصص مختلفة، ففي إحدى المشاهد يظهر لنا حدثين بحركة واحدة للكاميرا، إذ تتحرك الكاميرا ( بان ) يمين فيظهر أطفال وهم يلعبون ويدخل عليهم صوت شاب وهو يتحدث، وأثناء دخول هذا الصوت تتحرك الكاميرا (تلت داون) فيظهر الشاب وهو جالس على منضدة مع صديقة ويتحدث عن نفسه، هنا اظهر المخرج حدثين يجريان في نفس الزمان ونفس المكان .

ومن المخرجين الذين عملوا بهذا الأسلوب هو المخرج (ارسون ويلز)في فيلمه (المواطن كين) عام ١٩٤١ حيث استخدم حركة الكاميرا المستمرة نحو الأعلى والأسفل كما قال اندريه بازان (طبق نظريته في التصوير التصاعدي من الأسفل إلى الأعلى واستعمال للتصوير البؤري اللذان يعطيان صورة ووضوح لا متناهي) (٢ ص١٦٩) يقصد بالأسفل والأعلى استخدام الحركة المستمرة للكاميرا (tilt down _tilt up) وقد اوحت بالديمومة والحركة (عندما تجتاز الكاميرا واجهه زجاجية وتدخل إلى حجرة كبيرة ما مستفيدة من المطر الذي تنسحق قطراته على الزجاج وتغشيه بالضباب أو من العاصفة وقصف الرعد الذي يحطم الزجاج)(٨ ص٤١) في هذا المشهد نجد إن المخرج استخدم عدة حركات للكاميرا في لقطة واحدة مستمرة مع عمق في المجال واستعاض عن المونتاج بحركات الكاميرا المستمرة بسبب واقعية قصة الفلم ، وتبعة في العام التالي سنة ١٩٤٢ فلم بعنوان (ساعي البريد يطرق الباب مرتين) الذي كان يطرح قضايا الناس الفقراء ومشاكلهم وقد صور الفلم بكاملة بحركة مستمرة للكاميرا وبلقطات طويلة والكاميرا تتجول في شوارع ايطاليا، ان حركة الكاميرا المستمرة مع حركات المرئيات يعطي هذا التوظيف إيقاعا سريعا لمجريات الأحداث الفيلمية، فتوحي حركة الكاميرا المستمرة المتابعة لحركة الشخصيات بالاستمرارية وتجعل المشاهد في حالة ترقب لما سيحدث، في فلم (إظهار الموتى ) ففي احد المشاهد تظهر لقطة فيها فتيات واقفات في الشارع أمام كازينو ليلي ويعرضن أنفسهن على المارة فتمر الكاميرا من بين الفتيات فيظهر خلفهن شجار بين شابين وفتاة واقفة بينهم تشجعهم، هذه اللقطة بينت لنا حدثين حصلا في نفس اللحظة وبلقطة واحدة واحده وبحركة كاميرا واحدة مستمرة، أي مكنت المشاهد من متابعة أكثر من حدث في نفس اللقطة.

وعند استخدام الحركة المركبة للكاميرا أثناء التصوير يجب الاهتمام بتكوين الكادر،لأنها سوف تكشف لنا كل تفاصيل المكان بوضوح وحتى الزمان الذي تجري فيه الأحداث، وبذلك يستطيع صانع العمل أن يجذب عين المشاهد من خلال الحركة سواء حركة الكاميرا أو حركة الموضوع المصور أو حركة الممثلين، ولان الصورة المتحركة عبارة عن سلسلة من الصور الثابتة أصلا فان التكوين سوف يتغير باستمرار، والمناظر الجيدة هي تعبير عن تكوينات مشحونة بالفكر وتعطي معنى لحركة الممثل أو لحركة الكاميرا بعكس المناظر الضعيفة التي قد تودي إلى تشويه اللقطة وتكون عائقا في سرد أحداث القصة، وبالتالي فان الحركة المركبة المستمرة تحتاج إلى جهد يبذل من قبل العاملين والفنانين والفنين من اجل تحقيق هذه اللقطة بصورة كاملة وصحيحة بحيث تساعد على تدفق الأحداث .

ومع اللقطة الطويلة جدا يمكن أن تشهد الحركة المركبة للكاميرا بشكل جلي ففي فلم (عين الأفعى ) بطولة نيكولاس كيج يبدأ الفلم بلقطة مدتها ١٢ دقيقة، يظهر باللقطة الأولى مراسلة واقفة أمام مبنى ثم تتحرك الكاميرا لتدخل بين الجمهور وهي تركز على احد المشجعين، ونرى في عمق الكادر الجمهور وهم يشجعون لعبة الملاكمة التي تجري، أثناء حركة الكاميرا المستمرة نسمع صوت أطلاق رصاص، فحركة الكاميرا المستمرة هنا قد عرضت الكثير من الأحداث في لقطة واحدة مستمرة دون قطع، والسبب يعود إلى ترتيب حركة الممثلين وترتيب الموجودات بشكل سلس ساعد على عرض الأحداث بصورة متتابعة إن مثل هذه الحركة المستمرة تحتاج من الممثل أن يصمد لفترة طويلة أمام الكاميرا ليؤدي دوره دون أي خطا لذلك يحتاج العاملون والممثلون إلى شهور من التدريب من اجل إتقان دورهم .

والانجاز الأكبر للحركة المركبة للكاميرا يمكن مشاهدته في الأفلام الطويلة ذات اللقطة الواحدة فالفلم الذي قدمه المخرج الروسي ( الكسندر سوكورف ) عام٢٠٠٢ كان بعنوان (السفينة الروسية ) حيث كانت مدته مايقارب ساعة و٣٠ دقيقة بلقطة واحدة وبحركة كاميرا مستمرة دون اللجوء إلى وسائل المونتاج، إذ استعرض في هذا الفلم تاريخ روسيا خلال ثلاثمائة سنة من خلال تجوال يقوم به شخص فرنسي في متحف صومعة الناسك ليرى فيه أكثر من ٣٣ غرفة صورا من هذا التاريخ، وعلى الرغم من إن تصوير الفلم استغرق يوم واحد فقط، إلا إن التحضير والتجهيز للفلم استغرق عدة سنوات وصور الفلم بلقطة واحدة مستمرة طويلة، من اجل تحقيق التأثيرات الدرامية وصورت بأحجام مختلفة وبحركات بانورامية سريعة، وقد تم تطويع كافة الشخصيات والتكوينات من اجل خدمة المفهوم الدرامي، ومع كل هذا الجهد المبذول حقق الفلم نجاح كبير وترشح لعدد من الجوائز السينمائية، وان هذه الحركة المستمرة للكاميرا التي استخدمت في تصوير الأفلام بلقطة واحدة قد أعطت معاني درامية عديدة تتناسب مع الحدث ألفلمي ومع المضمون الدرامي الذي يريد المخرج إيصاله إلى ذهن المتلقي، منتجة بذلك حركات مركبة متعدد من خلال البنية الصورية المتواصلة.

## مؤشرات الإطار النظري :

١- تستخدم الحركة المركبة للتعبير عن الواقع، عندما يكون زمن الحدث ألفلمي مساوي لزمن الحدث الحقيقي .

٢- لتوظيف الحركة المركبة أهمية درامية تتمثل في الكشف عن المكان وعلاقته بالشخصيات الدرامية .

٣- تتواشج الحركة المركبة مع عناصر اللغة السينمائية الأخرى لاستحضار الأبعاد الجمالية داخل اللقطة أو المشهد .

٤- يعول على الحركات المركبة للكاميرا في بناء اللقطة ـ المشهد .

## تحليل العينة

عنوان الفلم: إنجيل يوحنا

اخراج : فيليب سافيل

ملخص الفلم :

يروي الفلم حياة السيد المسيح عيسى( علية السلام ) مستوحاة من إنجيل يوحنا، ويظهر هذا الفلم حياة يسوع كما وردت في كتاب الإنجيل، إذ مقابل كل كلمة صورة متحركة تظهر على الشاشة، فيظهر الفلم المعجزات التي قام بها يسوع أثناء نشر دعوته وما واجهته من عقبات في تلك الفترة، وصولا إلى نهاية حياته عندما امسك به اليهود وأرسلوه إلى يافا لقصر الحاكم بيلاطس الذي رفض أن يقتله لأنه لم يقتنع بالتهمة الموجهة إلى السيد المسيح، لكن اليهود رفضوا ما قاله الحاكم وطالبوا بقتلة كونه يدعي بأنه رسول مبعوث من الله، فقام الحاكم بصلبه أمام والدته وتلاميذه الاثنى عشر وحشد كبير من الناس، وكتب لافته ووضعها فوق الصليب الذي صلب علية يسوع مكتوب عليها (هذا هو ملك اليهود ) وعلى الرغم من موت السيد المسيح إلا إن هذه الكلمات المكتوبة قد أغضبت اليهود ورفضوا أن يكتب علية بأنه ملك اليهود، فقال لهم بيلاطس بان ما كتب قد كتب ولن يتغير، ليكون هذا المشهد هو النهاية التي تنتهي بها قصه السيد المسيح كما جاءت في الإنجيل ، وعلى الرغم من موته إلا انه ظل يأتي إلى تلاميذه بين فترة وأخرى ويتكلم معهم ويوجههم ويساعدهم على الوقوف أمام ما يواجهونه من عقبات من اجل أكمال نشر الدعوة.

١ـ تستخدم الحركة المركبة للكاميرا للتعبير عن الواقع، عندما يكون زمن الحدث ألفلمي مساوي لزمن الحدث الحقيقي.

لان المادة الواقعية في فلمنا النموذج تشكل ركنا أساسيا بالغ الأهمية، كون القصة مستمدة بالأساس من واقع معاش أو مستله منه، لذا فان مراعاة حضور ذلك الواقع بكل سماته ومعطياته يمثل منعطفا مهما لا يمكن تجاوزه أو التغاضي عن تفاصيله، لان ذلك سيؤدي بالتأكيد إلى اضمحلال جزء غير يسير من مصداقية أحداث الفلم، لذا كان صانع الفلم واعيا لتلك الحقيقة مستثمرا كل أدواته الفنية من اجل التعبير عن الواقع بشكل دقيق، وكان للكاميرا وحركاتها المركبة دور في ذلك التمثيل .

ففي احد المشاهد التي ظهرت في فيلم إنجيل يوحنا، كان السيد المسيح يسير داخل السوق ويتحدث مع الناس ويدعوهم إلى الإيمان بالله تعالى، تتحرك الكاميرا هنا بحركة (بان) إلى اليمين (وبان) إلى اليسار متابعه حركة السيد المسيح وهو يتحدث مع الناس وهم ينظرون إليه، ثم تنزل الكاميرا (تيلت داون) فيجلس السيد المسيح أمام الفتاة الصغيرة في السن التي لا تتجاوز العشر سنوات ويوجه كلامه إليها ويقول لها بأنه يجب ان يتبعوه ويؤمنون بالله تعالى، ثم يمسح على رأسها وينهض.

هذه الحركة المركبة للكاميرا قد بينت أن زمن الفعل الذي قام به السيد المسيح مساوي لزمن الفعل في الواقع لأنه لو اعتمد المخرج على وسائل المونتاج التقليدية كالقطع والمزج أو أي من وسائل المونتاج المعروفة الأخرى، فان ذلك يعني أن المخرج قد حذف أو اختصر الوقت، أي انه لم يظهر الفعل كما هو في الواقع بالضبط وبالقدرات الدرامية المطلوبة من هكذا فعل، لذلك لجأ المخرج إلى مثل هذه الحركات (أي الحركة المركبة للكاميرا ) ليشعر المشاهد بحقيقة ما جرى أي ان حرك الكاميرا تلك، أسهمت في مد الفعل بزخم وقوة إضافيتين جعلت منه فعلا قابلا للتصديق ومستحضرا لكل قدراته التعبيرية التي تجعل المشاهد متفاعلا مع ما يرى مصدقا للأحداث التي تدور أمامه، وبذلك فالحركة المركبة أضفت بعدا دراميا على المشهد .

٢ـلتوظيف الحركة المركبة أهمية درامية تتمثل بالكشف على المكان وعلاقته بالشخصيات الدرامية .

ان دراسة الشخصية بوجه عام يحيلنا بشكل مباشر إلى التعرف على سماتها العامة والمتمثلة بأبعاد الشخصية الثلاثة المتداولة، وينسحب هذا الفهم على تحليل الشخصية الدرامية عادتا، غير إننا هنا نريد التعرف على الشخصية الدرامية وعلاقتها مع المكان من خلال استثمار قدرات الكاميرا وحركاتها المعقدة والمتداخلة للحصول على ذلك المعنى الدرامي للشخصية وعلاقتها بالمكان داخل المنجز ألفلمي .

ويمكن ملاحظة ذلك في المشهد الثاني من فلمنا النموذج، حيث نلاحظ أن صانع العمل قام بالكشف على المكان الذي تدور فيه الأحداث وعن الشخصيات الموجودة فيه وعلاقتها به من خلال توظيف حركات الكاميرا، إذ بدأ المشهد بلقطة تتحرك بها الكاميرا (بان يمين) فظهر المكان عبارة عن قرية صغيرة يسكنها أناس يرتدون ملابس قديمه، تظهر مجموعة من الناس وهم جالسون حول موقد من النار وحركة الكاميرا مستمرة فيظهر رجل وهو ممسك بعصا ويضرب بها على قطعة من القماش ويزيل عنها الغبار ثم تتحرك الكاميرا (بان) بحركة استعراضية إلى اليمين، لتتخذ الة التصوير وجهه نظر ذاتية للرجل وهو يتابع آخر ممسك بحبل الجمل وهو يسير، ومن ثم تتعدد القطات وتعود إلى الآخر مرة أخرى وهو يتابع مسيره، لقد أراد صانع العمل بتلك الحركة المركبة آن يقدم للمشاهد فكرة عن المكان الذي تجري به الأحداث وعن الشخصيات الموجودة به، وعبر أيضا عن الفترة الزمنية التي جرت بها الأحداث ، إذ إن المخرج أراد التعبير عن فترة تاريخية وهي فترة ما قبل الإسلام .

لقد انطوى المشهد على عدد من الحركات المركبة التي أفضت إضافة إلى الدلالات المكانية والزمنية بعدا دراميا مهما، كونها جاءت بشكل منظم ومحسوب بل ومتوافق مع متطلبات البنية الصورية، إن تلك الحركات (اي حركات الكاميرا المتداخلة) مثلت وسيلة معالجة فنية متميزة انيطت بها مهمة التعبير البليغ وإيصال الرسالة المطلوبة.

وفي مشهد آخر وظف المخرج فيليب سافيل حركة الكاميرا المستمرة أيضا للكشف عن المكان وعن الشخصيات، ففي المشهد الذي يظهر فيه النبي عيسى ( علية السلام ) هو وتلاميذه ألاثني عشر يسيرون في الصحراء، بدأت اللقطة بحركة (تيلت دوران) للكاميرا، فظهرت الصحراء واسعة ثم تتحرك الكاميرا (بان يسار) فيظهر النبي عيسى هو وتلاميذه يسيرون في صحراء قاحلة متجهين نحو الجليل لنشر الدعوة، إذ أراد المخرج أن يبين صعوبة الطريق الذي سلكه السيد المسيح وتلاميذه ومشقة التنقل الذي يستغرق أيام وهم يسيرون على أرجلهم بين مناطق وقرى مختلفة لنشر الدعوة والإيمان بالله تعالى، ورغم تلك الصعوبات، إلا إنهم يسيرون وهم فرحين لان الله سبحانه وتعالى

والسيد المسيح اختارهم من بين الناس وفضلهم على الباقين، وبالتالي العلاقة الوثيقة بين المكان والشخصيات الدرامية تلك العلاقة التي كانت تصنعها حركات الكاميرا المركبة داخل المشهد ألفلمي.

٣- تتواشج الحركة المركبة مع عناصر اللغة السينمائية لاستحضار الأبعاد الجمالية داخل اللقطة أو المشهد .

ان الحركة المركبة للكاميرا قد تستعمل في بعض الأحيان لتوحي باستمرارية الحدث وتجذب انتباه المشاهد وتجعله في حالة ترقب لما سيحدث، كما في المشهد الذي تظهر فيه المرأة السامرة وهي تركض بين الناس في السوق، وتتابعها الكاميرا بحركة (ترافلينك) وهي تركض وتتحدث مع الناس وتخبرهم بأنها رأت السيد المسيح وبأنه تحدث معها، وفي نهاية السوق تقف وتخبر الناس فتتحرك معها الكاميرا (بان يمين) وتظهر الناس وهم واقفون يستمعون لحديثها ثم تتحرك (بان يسار) ويظهر الناس وهم واقفين ينظرون إليها وهي تحدثهم عن النبي، هذه الحركة المستمرة للكاميرا قد أعطت استمرارية للحدث الذي قامت به هذه المرأة وحركة الكاميرا المتابعة لها وهي تركض قد أضافت مزيدا من التشويق للحدث، فتجعل المشاهد في حالة تشويق وترقب للحدث الذي يجري وبالتالي تزيد من جماليته.

وفي مشهد آخر استخدم المخرج الحركة المستمرة عندما أتى السيد المسيح على رجل ضرير ومسح على عينه بطين واخبره بان يذهب لكي يغسل عينيه في البحيرة، فتحرك الرجل الضرير وكانت الكاميرا متابعة له بحركة (بان يمين) ثم تتحرك الكاميرا (تلت داون) وينزل الرجل إلى الماء ليغسل عينية وعندما غسلها وفتح عينيه أصبح مبصرا،وظف المخرج حركة الكاميرا من اجل بيان المعجزة التي قام بها السيد المسيح وجعل الرجل الضرير يبصر، بالإضافة إلى هذه الاستمرارية التي إعطاءها للمشهد،فقد جعل المتفرج في حالة من الترقب لمتابعة ما سيجري عندما يغسل ا عينيه ويتساءل في داخلة ما الذي سيحدث؟ وبذلك حقق مشاركة ذهنية فاعلة لدى المشاهد.

٤

٤-يعول على الحركات المركبة للكاميرا في بناء اللقطة – المشهد.

تسهم حركات الكاميرا وزواياها وحجوم لقطاتها ومستوياتها في تحقيق اللقطة الطويلة، التي تتسم بالسعة والشمول وتضمينها لكم من الأحداث أو المناظر مع استمرارية المكان والزمان لتحقق بذلك ما يطلق علية باللقطة – المشهد.

وقد حفل فلمنا النموذج بكم كبير من هذا النوع من اللقطات، وقد وظف الفلم بنية تلك اللقطات باعتماده على الحركات المركبة للكاميرا سعيا لإيصال أفكار ومعاني مضافة ضمن فضاء حركي يقوم على علاقات تجاوريه تحقق الاستمرارية المكانية والزمنية وبذلك تمنح اللقطة – المشهد إمكانية كبيرة في إعطاء أكثر من مستوى فكري للحدث المعروض داخل الفلم .

ففي المشهد الذي يظهر فيه السيد المسيح وتلاميذه الاثني عشر وهم يسيرون متجهين إلى ارض اليهودية لنشر رسالته، إذ صورهم المخرج بلقطة عامة ثم تتحرك الكاميرا (تلت داون) فتظهر بحيرة في منطقة (عينون) يقف فيها يوحنا وهو ممسك برجل يعمده في الماء، وعلى حافتها رجلان وهما واقفان ويمدان يداهما ليخرجان رجل آخر من البحيرة، كل هذا قدمه المخرج للمشاهد بلقطة واحدة مستمرة، إذ اظهر لنا أكثر من حدث يجري في نفس الوقت بين السيد المسيح وتلاميذه وبين يوحنا والناس اللذين يعمدهم في البحيرة.

وفي المشهد الذي يظهر فيه الرجل الضرير عندما يبصر يسير في السوق وهو فرح لأنه أبصر، تتحرك الكاميرا (بان يمين) تتابع الرجل ثم (تلت داون ) للرجل وهو يمسك بيده عنقود من العنب وينظر إليه مبتسما، تتحرك الكاميرا قليلا (بان يسار) فيظهر رجلان جالسان ينظران إليه ويشيران بأيديهما ويتحدثان عنه، ثم تتحرك الكاميرا (بان يمين) ويأتي الرجل سائرا أمامها فيقفان ويسألانه كيف بات يبصر، كل هذا تم بلقطة واحدة وبحركة كاميرا مستمرة إذ مكنتنا هذه الحركة من متابعة أكثر من حدث بعد أن شكلت بنية لقطة طويلة أو ما تسمى باللقطة – المشهد .

النتائج

١- ان الحركات المركبة للكاميرا في فلمنا النموذج كانت مبعثا لخلق أبعاد درامية واضحة داخل الفلم .

٢- اعتمدت الحركة المركبة للكاميرا في عينة البحث كعنصر مهم في خلق الاستمرارية وزيادة التشويق سعيا وراء الأبعاد الجمالية .

٣- أسهمت الحركة المركبة للكاميرا في عينة البحث بمتابعة أكثر من حدث في آن واحد.

٤- أثبتت الحركات المركبة للكاميرا في النموذج ألفلمي قدرتها الكبيرة على تمثيل الواقع والتعبير عنه.

٥- ان استخدام الحركة المستمرة للكاميرا في مشاهد عديدة من الفلم أفضى لأبعاد دلالية مضافة داخل عينة البحث.

٦- ان الحركة المركبة للكاميرا في الفلم أنتجت تداخلات مهمة بين الزوايا وحجوم اللقطات وكذلك تجاورات ذات خصوصية وتفرد.

الاستنتاجات:

١- يمكن للحركة المركبة أن تكون حاضرة في اللقطات الطويلة والقصيرة على حد سواء.

٢- يمكن متابعة أكثر من حدث في اللقطة الوحدة عند اعتماد الحركة المركبة للكاميرا.

٣- يفضل المخرجون الواقعيون الحركة المركبة للكاميرا كونها أكثر مصداقية في نقل الواقع.

٤- ان استخدام الحركة المستمرة للكاميرا لا يحدد التصوير بزاوية أو حجم معينين بل يمكن التداخل فيما بينهما.

الهوامش والمصادر:

١- احمد ثامر جهاد ، عالمنا في صورة ، العراق ، بغداد ، دار الشؤن الثقافية ، ٢٠٠٦

٢- احمد كامل مرسي ومجدي وهبة ، معجم الفن السينمائي ، القاهرة ، الهيئة المصرية للكتاب ، ١٩٨٠

٣- ادور دستاشيف ، برامج التلفزون و انتاجها و اخراجها ، ت : احمد طاهر ، القاهرة ، مؤسسة سجل العرب

٤- ارنست لندجرن ، فن الفلم ، ت: صلاح التهامي ، القاهرة ، مؤسسة كامل مهدي للطباعة ، ب ت

٥- اندريه بازان ، ما هي السينما ، ج١ ، ت : ريمون فرنسيس ، القاهرة ، مكتبة الانجلو

٦- بيارمايو ، الكتابة السينمائية ، ت : قاسم المقداد ، سوريا ، ١٩٧٩

٧- جوزيف مارشلي ، التكوين في الصورة السينمائية ، ت : هاشم النحاس ، الهيئة المصرية للكتاب

٨- جيل دولوز ، فلسفة الصورة ، ت : حسن عودة ، سوريا ، المؤسسة العامة للسينما ، ١٩٩٧

٩- دادلي اندرو ، نظريات الفلم الكبرى ، ت: جرجس فؤاد ، مصر ، الهيئة المصرية للكتاب ، ١٩٨٧

١٠- دانيل راخون ، قواعد اللغة السينمائية ، ت : احمد الحضري ، الهيئة المصرية للكتاب ، ١٩٩٧

١١- دومنيك فيلان ، الكادراج السينمائية ، مصر ، مركز اللغات للترجمة ، ١٩٩٨

١٢- شاكر عبد الحميد ، العملية الابداعية في فن التصوير ، الكويت ، المجلس الوطني للثقافة ، ١٩٨٧

١٣- مارسيل مارتن ، اللغة السينمائية ، ت: سعد مكاوي ، القاهرة ، الدار المصرية للتاليف ، ١٩٦٤

١٤- لوي دي جانيتي ، فهم السينما ، ت : جعفر علي ، العراق ، دار الرشيد للنشر ، ١٩٨١

١٥- نشوة سليمان عقل ، الاخراج الاذاعي والتلفزوني ، القاهرة ، دار العربية للنشر ، ٢٠٠٩