جامعة عبد الحميد بن باديس – مستغانم
كلية الأدب العربي والفنون
قسم الفنون

مختبر
الجماليات البصرية
في الممارسات الفنية الجزائرية

مذكرة لنيل درجة دكتوراه الطور الثالث ل.م.د

تخصص: تقنيات التلقي في فنون العرض

دور المونتاج في تفعيل المتلقي في السينما الأمريكية

إستراتيجية توظيف الرسائل المموهة و المونتاج الخفي في فيلم نادي القتال

إعداد الطالب :
•مُحَمَّد الأمين بقلول

إشراف :
•أ.د / حيفري نوال

لجنة المناقشة

الاسم واللقب	الدرجة العلمية	الجامعة الأصلية	الصفة
أ.د بلحضري بولوفة	أستاذ	جامعة عبد الحميد بن باديس مستغانم	رئيسا
أ.د نوال حيفري	أستاذة	جامعة عبد الحميد بن باديس مستغانم	مشرفا مقررا
د. منصور كريمة	أستاذ محاضر – أ	جامعة مستغانم	مناقشا
د. مرتاض نفوسي لمياء	أستاذ محاضر – أ	جامعة مستغانم	مناقشا
أ.د. زويرة عياد	أستاذ	المركز الجامعي غيليزان	مناقشا
أ.د. صياد سيد أحمد	أستاذ	جامعةأحمد بن بلة 1 وهران	مناقشا

السنة الجامعية : 2020/2019

جامعة عبد الحميد بن باديس – مستغانم
كلية الأدب العربي والفنون
قسم الفنون

مختبر
الجماليات البصرية
في الممارسات الفنية الجزائرية

مذكرة لنيل درجة دكتوراه الطور الثالث ل.م.د

تخصص: تقنيات التلقي في فنون العرض

دور المونتاج في تفعيل المتلقي في السينما الأمريكية

إستراتيجية توظيف الرسائل المموهة و المونتاج الخفي في فيلم نادي القتال

إعداد الطالب :
•مُحَمَّد الأمين بقلول

إشراف :
•أ.د / حيفري نوال

لجنة المناقشة

الاسم واللقب	الدرجة العلمية	الجامعة الأصلية	الصفة
أ.د بلحضري بولوفة	أستاذ	جامعة عبد الحميد بن باديس مستغانم	رئيسا
أ.د نوال حيفري	أستاذة	جامعة عبد الحميد بن باديس مستغانم	مشرفا مقررا
د. منصور كريمة	أستاذ محاضر – أ	جامعة مستغانم	مناقشا
د. مرتاض نفوسي لمياء	أستاذ محاضر – أ	جامعة مستغانم	مناقشا
أ.د. زويرة عياد	أستاذ	المركز الجامعي غيليزان	مناقشا
أ.د. صياد سيد أحمد	أستاذ	جامعةأحمد بن بلة 1 وهران	مناقشا

السنة الجامعية : 2020/2019

إهداء

إلى كل الذين ظلموني و إلى...

إلى كل من ظلمتهم ...

شكر و تقدير

أتقدم بالشكر الخالص إلى الأستاذة **حيفري نوال** لدعمها لنا جنبا بجنب و بكل الوسائل.

شكرا جزيلا للأساتذة الكرام لقسم الفنون.

أتقدم بشكر خاص لكل الأصدقاء الذين قاموا بمجهودات في سبيل إنجاح هذا العمل.

أتقدم بشكر كل من ساهم من قريب و من بعيد في هذا العمل.

مقدمة عامة

ظهرت السينما في بدايات القرن الماضي، خلال مدة قصيرة استطاعت سيكولوجية الإطار السينمائي و اللغة الفيلمية أن تكتسبا قوة في التصديق، امتلكت القدرة على الإبهار، و بلغت أعلى مستويات الإبداع ، و ذلك باستغلالها العالم، أي الإنسان و الفنون و الأخلاق و الجمال و العلم.

تنبه مركز أمريكا للقضايا السياسية لمدى خطورة هذا الفن، تم توظيف الجانب التحليلي النفسي و اللاشعوري، وتحولت وظيفته التسجيلية و الروائية و الاجتماعية تحولا ثوريا وأصبحت تؤسس لممارسة ذات طابع إيديولوجي و فلسفي، خاصة بعد ظهور ما يسمى بفلسفة الفيلم **FILMOSOPHIE** في التسعينيات، لأن تنوع طرق إنتاج الفيلم السينمائي أخذت تكسر شيئا فشيئا القوانين الكلاسيكية و تأخذ بالموازاة منحى فلسفي و جمالي، هذه الأفلام التي تزيد من تفعيل المتلقي إلى حد بعيد. ومن المؤكد أن الفيلم السينمائي يزداد تأثيره بشكل لا حد له، إذ يأخذ طريقه إلى المتلقي في موقعه، يضفي عليه طابع المصداقية، الانفعال و المواجهة... يعتبر المونتاج محور من محاور الفيلم السينمائي و الحد الفاصل في آلية التلقي و تفعيل المتلقي من خلال توظيف عناصر اللغة السينمائية.

قمنا من خلال هذا البحث، الغوص في مجال الرؤية السيكولوجية و الحضور الشخصي لصاحب الفيلم و تفعليه للمتلقي من خلال توظيف الرسائل المموهة و الأصوات الغير المسموعة في الفيلم. حيث يكون المونتاج السينمائي هو الحد الفاصل في حدوث التفعيل ما بين التلقي و التأثير.

الأسباب الذاتية و الموضوعية لاختيار الموضوع

اكتشاف المصلحة الذاتية التي قد تسهم في تحقيق تقدم موضوعي في أسس قرأه الصورة، و إقامة صلة قوية بين المعرفة من ناحية والعمليات الاجتماعية الحقيقية من ناحية أخرى. انطلاقا من أن للسينما

دور في التحولات الفردية و التأثير عليها في تشكيل ثقافات المجتمعات ، نقر بأن أعمال الآخرين بغرض التعبير الفني لا يمكن قياسها المدى البعيد، فالتعبير الفني المعاصر بالذات يرفض مبدأ الفلسفة القديمة، "فإن مفكرين مثل رولان بارت اعتبروا ما يمكن أن يطرح على أنه "إبداع" إنما هو بالحقيقة عملية إعادة تدوير لعناصر ثقافية موجودة بالفعل لم "يصنعها" الفنان أو المؤلف من عدم"[1].

الدراسات السابقة

إن موضوع المونتاج السينمائي هو شاسع و متفرع كونه لغة قائمة بذاتها و قد قدم الكثير للسينما منذ نشأتها، حاول الكثيرون من المطلعين على المجال السينمائي "**LES CINEPHILES**" التحدث في شأنه؛ تقنياته و فنياته و استخداماته ، أما المنظرين الأوائل، من **ديفد غريفت DAVID GRIFITH** و **سارجي ايزنشتين SERGEI EISENSTEIN** و قبلهم **أدوين بورتر EDWIN PORTER** ، قد نظروا و وضعوا قاعدة أساسية للمونتاج و أنواعه، خلال البحث عن المادة المعرفية صادفنا الكثير عن المونتاج و تاريخه و بداياته، على الرغم من قلة المحاولات في الآونة الأخيرة إلا أنه كانت هناك دراسات جدية و مهمة أخذناها بعين الاعتبار مثل أطروحة بعنوان:

"**مونتاج و إيديولوجيا في السينما الأمريكية** للباحثة **ايلي يرزك MONTAGE ET IDEOLOGIE DANS LE CINEMA AMERICAIN CONTEMPORAIN, Elie YAZBEK**"[2]

[1] الخطاب النقدي عند رولان بارت –الكتابة و القراءة- مذكرة ماجستر ، زهيرة شنيني، جامعة العربي بن مهيدي ام البواقي، 2011/2010ص 14

[2] Montage et idiologie dans le cinéma americain contemporain, Elie, yazbek , thèse de doctorat , université sorbone nouvelle-paris 3

و كتاب لا بأس به بعنوان: "**تقنيات مونتاج السينما و الفيديو من تأليف كين دانسايجر**" [3] و عدة مقالات أكاديمية استفدنا منها كثيرا و حاولنا الانطلاق منها و الخروج بإشكالية أصلية و جدية، حاولنا من خلال هذه الدراسة البحث فيها و تحليل جوانبها.

صعوبات البحث

هذا البحث يحمل في خاصيته نوعا من الأصالة و التجريب، تعدد و تشابك التوجهات الفلسفية و التطبيقية فيه أدت إلى خلق إشكاليات خلال محاولتنا لحصر المشكل العام للبحث مم أدى إلى وفرة الفرضيات التي كان يجب أن ننطلق منها، كثرة الآراء و وفرة وجهات النظر حول الموضوع و تراكم المعلومات و تشابهها ، أدت بنا إلى الهوس بالموضوع، حتى وجدنا أنفسنا ضائعين، في وسط الأفكار المتداخلة و وقعنا في فخ التيه و لم نتدارك أنفسنا إلى بعد أن أضعنا مدة زمنية معتبرة وجب علينا فيها أن نمسح كل شيء و نبدأه من جديد لكي نضع خطة جديدة نتحكم في أسسها و حدود دراساتها إلا أننا كنا دائما نقع في فخ التراكم الأفكار بسبب عد التنظيم و نقص التركيز ، يجب أن ننوه إلى نقطة نقص التركيز كانت لدينا أستاذة دائما تقولك " أنا لا تهمني الأعذار و مشاكلكم الاجتماعية" ، أقول أنها كانت قاسية نوعا ما، فهي كانت تدرسنا الإحساس و العاطفة ولكنها تحاول أن تجردنا من عواطفنا و مشاكلنا اليومية ، فعلى الرغم من أنها كانت عائقا كبيرا لنا خلال مسارنا الدراسي إلى أن اتضح في نهاية المطاف أنها كانت حافزا أساسيا لتدارك الزمن و ضبط الذات ، بل كان البحث منفذا للابتعاد عن المشاكل، أيضا مسارنا الاحترافي كان أحيانا ما يبعدنا عن ضرورة البحث و أخذ وفرة منه فأصبحنا في صراع بين البحث

[3] تقنيات مونتاج السينما و الفيديو، التاريخ و النظرية و الممارسة ، كين دانسايجر، ترجمة أحمد يوسف، المركز القومي للترجمة، الطبعة 01 ، 2011

و التطبيق و عدم التركيز و الخمول و المجتمع و حب التفرد و وفرة الأفكار و تراكمها و تعقيدها إلا أننا في النهاية تداركنا الأمر بفضل الله سبحانه و محونا كل شي و بدأتاه من جديد.

سياقات البحث العلمية

يحمل هذا البحث في طياته الكثير من المواقف الفلسفية و الاجتماعية، التي أسهمت في انبعاث الطاقة الكامنة فينا لاكتشاف العالم الخفي وراء الوضوح، إننا نعيش في عالم أين الظواهر الخفية تجوب كل الميادين ، أصبحنا متأكدين أن كل شيء بيّن للعيان؛ لابد أن يحمل سترا مقصودا و غموضا مدروسا ، يعتبر شيفرة للقارئين و العارفين، لكنه يمر مرور الكرام للعاديين ، لا نريد أن نكون جاهلين بما يعنينا من هوس هذا العالم المعقد. خلال مسارنا الأكاديمي و الاحترافي تيقنا أن الحديث عن السينما يقود بالضرورة إلى الحديث عن كل التخصصات فهي الجامع لكل شيء... على الرغم من ذلك إلا أن البعض لازال يعتبر أن السينما فن الجماهير للترفيه و الخيال العلمي، نحن كباحث وجب علينا أن نلم بكل شيء عن كل شيء، حتى نقرأ الإطار و نمتلك القدرة المعرفية لتفكيكه؛ لاكتشاف الذات التي تساهم في تقدم البحث.

تحدثنا عن جماليات التلقي السينمائي بطريقة مبسطة، و ركزنا على تأثير العلامات في المونتاج السينمائي و كيف يمكن للإبداع الفني أن يشكل الفيلم في صيغته النهائية. في هذا البحث ، أول اتصال مع السياق الأصلي والمفتوح للطلاب من خلفيات مختلفة: (السينما الوثائقية ، الصور ، المعلومات والاتصالات ، الفنون ، العلوم الاجتماعية ، الإعلام ...). يمكن للقراء من التخصصات التنافس في الأحداث المعاصرة.

مخاطبة المحترفين والأكاديميين في السينما ، والإعلام الجديد ، والموسيقى ، الراغبين في التطور في نقد وأساليب الكتابة الإبداعية والإنتاج الخاص بالوثائقية المعاصرة.

عنوان البحث:

"دور المونتاج في تفعيل المتلقي في السينما الأمريكية."

إستراتيجية المونتاج و توظيف الرسائل المموهة في السينما الأمريكية

مشكلة البحث:

نظرا لما تشهده السينما من تغيرات سريعة في كثير من مجالات التقنية والثقافية والاجتماعية والسياسية و الأيديولوجية ، وما يترتب عليها من تأثير على القيم والبناء المعرفي والثقافي للفرد والمجتمع ، فإن الحاجة ماسة لدراسة آلية التلقي السينمائي و جمالياته في التوافق مع كل جديد والتركيز على الصورة الفيلمية مع المحافظة على البناء الفردي والقيم في المجتمع ، وكذلك إسهاماتها ليس فقط لنقل المعرفة والفن، ولكن لبناء الفرد في جميع جوانب الشخصية "العقلية ، والاجتماعية ، والجسمية ، والأخلاقية ، والنفسية، والمعرفية من خلال المونتاج و الإطار السينمائي ، وهذا يحتم علينا ضرورة البحث في دور المونتاج من خلال توظيف المرئي و الخفي في الإطار السينمائي في تفعيل المتلقي و التأثير عليه. و لتحقيق ذلك قمنا بطرح الإشكالية التالية:

"هل يمكن أن تكون للرسائل المموهة و الرموز الفيلمية قدرة التأثير على المتلقي و تفعيليه للاستجابة الجمالية الموجهة حيث يكون المونتاج الخفي و المونتاج المتوازي حاملان أساسيان لهذه الظواهر؟ ثم، هل يمكن أن تكون هناك إستراتجية معينة للمونتاج الخفي و المونتاج المتوازي في حمل الرسائل المموهة و الرموز الفيلمية و استخدامها في التأثير على المتلقي و تفعيله للاستجابة الجمالية الموجهة.؟"

جملة من التساؤلات التي أدت إلى صياغة الإشكالية في مجملها العام و كانت كالتالي:

- كيف يتم توظيف المونتاج لعناصر اللغة السينمائية و بناء سيكولوجية اللقطة الفيلم ؟
- ما هي العلاقة الثلاثية بين المونتاج, المتلقي و حضور المخرج في الفيلم ؟
- هل تؤثر الرسائل المموهة و الأصوات الغير المسموعة من خلال المونتاج على آلية التلقي ؟

فرضيات البحث

بشكل عام، يسعى الفيلم إلى تحقيق المعرفة العلمية، و تكميم الحقائق، و تفسير المعنى الجوهري للظواهر الرمزية و الفلسفية و النفسية. ارتباطا بذلك قد أدى المونتاج السينمائي إلى فصل الذات عن بعدها النفسي ، و فصل الدال عن المدلول ، ما يعني استبعاد القيمة الأخلاقية للفن ، عن طريق الادعاء بأن الفن متحرر من القيمة، وهو ما يعني أيضا أن هذا المونتاج يمكن أن يكون محوريا للتمويه والتأثير على التلقي ، و وسيلة للتحكم والهيمنة النفسية للمتلقي.

المنهج المستخدم في البحث:

هذا البحث في مجمله دراسة تحليلية سيميائية **ETUDE SEMIO-ANALYTIQUE**، التي تقوم على العلامات و الرموز في الفيلم ، لهذا اعتمدنا المنهج السيميولوجي **SEMIOLOGIE** للوقوف عند القطيعة الإبستمولوجية **EPISTEMOLOGIE** للبحث من جهة و من جهة ثانية هو الأسلوب المناسب لبحثنا هذا حيث أننا نعتمد فيه التحليل النفسي و تحليل الظواهر السيميائية في الفيلم. و ذلك كونه مرتكزا على الدلالات الفلسفية و الرموز و العلامات. و يتضمن الوصف التقني للفيلم و نعتمد أيضا المنهج البنيوي التفكيكي لدراسة العناصر الفاعلة في البحث و تفسيرها و تفكيك المركبات البنائية للحقائق المعرفية في البحث.

البحث في سياقه يرتكز على محورين أساسيين، المحور الأكاديمي الذي يتجلى في إشكالية البحث و مكوناته الفلسفية و العلمية أما المحور الثاني فيعتمد على ما وراء الدراسة من تطبيقات تجريبية لذلك ارتأينا أن نملي بعض الأهداف و الأهمية على شكل نقاط كالتالي:

- التعرف على فلسفة السينما و فلسفة المونتاج السينمائي و تطوراته التقنية و الفنية و ارتباطاته بعلم النفس التحليلي.
- الاستفادة من التجارب السينمائية في تنمية القدرات الذاتية.
- تحديد توظيف المونتاج للرسائل الخفية و تأثيراتها على عملية التلقي.
- تحليل واقع التلقي في الجزائر للأفلام الأمريكية
- إعداد تصور مقترح لفيلم سينمائي جزائري يتم فيه دراسة سيكولوجية للتلقي من خلال المونتاج .
- وضع تصور مقترح عملي تجريبي للاستفادة من المجالات المرتبطة بالبحث على المدى الطويل.

تحديد الكلمات المفتاحية: المونتاج, الرسائل المموهة , LES SONS PSYCHEDELIQUES , تفعيل المتلقي, التأثير السيكولوجي, الأداء, الكثافة العلاماتية....

الخطة العامة للبحث:

قمنا بتقسيم البحث إلى ثلاثة فصول

الفصل الأول و قد عنونـاه بـ: " جماليـة المونتـاج السينمائي بـين الشكل و المضـمون" و قسمناه إلـى مبحثين، المبحث الأول و تناولنا فيه مفهوم المونتاج السينمائي و أنواعه و أهم وظائفه التقنية أما المبحث الثاني فقد درسنا فيه جمالية المونتاج و أهم نقاط جمالية التلقي السينمائي من خلال المونتاج.

الفصل الثـاني و قـد عنونـاه بـ: " المونتـاج بين وعـي المتلقي و الرؤيـة الإخراجيـة" و قسمناه بدوره إلـى مبحثين: المبحـث الأول و تناولنـا فيـه المونتـاج بـين وعـي المتلقـي و تـأثير المخـرج مـن خـلال الرؤيـة الإخراجيـة و عناصـر الصـورة الفيلميـة و أخذنا الحوار و الأداء كعنصـرين مهمين لتحليل الظواهر من خلالهما، و تحدثنا فيه عن إستراتيجية المونتاج و الصوت السينمائي. ثم انتقلنا إلى مبحث ثان و عنوناه بـ: " سيكولوجية الإطار السينمائي و هو عمل تطبيقي تحليلي تكملة لما سبق.

الفصل الثالث: و قد عنوناه بـ: " إستراتيجية المونتـاج الخفي فـي تفعيل المتلقـي" و هو فصل تطبيقي محض ، و تناولنا فيه مبحثا أولا و اعتمدنا فيه إستراتيجية المونتاج و توظيف الرسائل المموهة في فيلم نـادي القتـال و تفعيل المتلقـي،و يعتبـر خلاصـة عمليـة للبحث ثم انتقلنـا إلـى مبحـث ثـاني وهـو المبحـث الأخيـر فـي البحـث و قمنـا فيـه بدراسـة تطبيقيـة تجريبيـة من خـلال إنجـاز فيلم وثـائقي تجريبـي نقوم فيـه بتجارب للمونتاج الخفي.

| الفصل الأول |

المونتاج السينمائي بين الشكل و المضمون

المبحث الأول

بنية المونتاج السينمائي و أنواعه

المبحث الثاني

التلقي السينمائي و جمالية فن المونتاج

إن الحديث حول المونتاج في السينما، وكيف يراه النقاد و المخرجون السينمائيون منذ خوضه مبدأ الأساس في الفيلم، أصبح يشكل مشكلة علمية و فلسفية قائمة بذاتها كون المونتاج في السينما أحد أهم العناصر في اللغة السينمائية و هو عامل تقني أساسي ، أيضا يكون فعل إيديولوجي و فلسفي جمالي يتعدى كونه حامل لربط اللقطات مع بعضها البعض، و حصر الفيلم في قوقعة الإطار السينمائي.

Iالمونتاج بين بودوفكين و إيزنشتاين:

1.1 المونتاج السينمائي:

كانت بداية صناعة الأفلام على يد الإخوة **لوميير FRERES LUMIERES** حيث تم إنتاج أول فيلم وعرضه للجماهير بعنوان "**الخروج من المصنع" la sortie des usines** ومن بعده فيلم "**وصول القطار إلى المحطة" l'arrivé du train** ثم انتشر الاختراع في أوروبا؛ و كانت الأفلام آنذاك عبارة عن تسجيلات حقيقية ذات لقطة واحدة شاملة لتصور كل شيء.

فقام **جورج ميلييس GEORGE MELIES** لأول مرة بقص و تلوين الشريط الفيلمي وبخدع بصرية لتتحول هذه الأفلام التسجيلية لأول مرة إلى أفلام خيالية فيها قطع و ربط و قفز في المكان و الأحداث و لعل أشهر فيلم له هو "**رحلة إلى القمر" voyage dans la lune** سنة **1902**؛ واستمر بعدها في استخدام هذه التقنية كخدعة في أفلامه لإخفاء وإظهار الشخصيات والأشياء.

يمكن القول ببداية المونتاج في التطور خاصة لما انتقل إلى أمريكا من قبل انتقال رواد الأفلام الأمريكية مثل **EDWIN PORTER** الذي اكتشف أساليب جديدة للمونتاج سيحسب لها أمرا فيما بعد و من ثم **DAVID GRIFFITH** الذي قام أيضا بتطوير التركيب حيث مازال قائما إلى يومنا هذا؛ و في هذه الأثناء قام السوفيتيون على يد **فلادمير كوليشوف VLADIMIR KOULECHOV** و تلامذته **بودفكين** و **سارجي ايزنشتاين** بتجارب في مختبر السينما بابتكار أنواع جديدة من المونتاج و التنظير لها.

لقد عول على المونتاج كثير من صناع الأفلام في بداية السينما ومن أهم الأسباب التي جعلت هناك قيمة كبيرة جدا للمونتاج عدم وجود الصوت في الأفلام في تلك الفترة، فكان من أكبر التحديات إيصال الفكرة لدى المخرج من خلال ترتيب اللقطات وتسلسلها وإيقاعها ليتمكن المخرج من توجيه الجمهور لما يريد إيصاله.

" و لربما واجهت هذه الفكرة تيار معارض تماما حيث اعتبر المونتاج وسيلة لتضليل المشاهد؛ فالتوجيه الفكري للمشاهد بحد ذاته يعتبر تعدي وتحايل على الواقع و لا يحق للمخرج القيام به، فظهرت نظرية المونتاج من خلال المدرسة الفرنسية والإيطالية المؤيدة للسينما الواقعية ، الذين رأوا أن الأفضلية يجب أن تكون للموضوع على حساب الصورة وللممثل على حساب المخرج؛ بعد أن أرسيت قواعد المونتاج وأصبح استخدامه طبيعيا، برز عدم اللجوء له كخيار فني جديد وكوسيلة تعبيرية مختلفة لبعض المخرجين".[1]

"ولكن السينما السوفييتية أولت المونتاج عناية قصوى وبوأته المكانة الخاصة بين مختلف مراحل الإبداع في هذا الفن؛ ولعل عودة هذه المنزلة إلى عمل **كولشوف** النظري وإلى التجارب التي قام بها في مختبر دراسة الكتابة السينوغرافية لما اعتمد لقطة كبيرة تتضمن وجه ممثل محايد من جهة ما في ملامحه من التعابير ثم جاوره مع لقطات مختلفة من الفيلم"[2]:

نجد مثلا دما أولا ثم بابا مكسور ثانيا ثم مستشفى و نعود إلى سكين على الأرض وهو عرض حاصل بفعل المونتاج ، فيقوم المتلقي بتأويل المشهد، فانتهى الأول أنها جريمة و الثاني أنها عملية انتحار و الثالث يقول أنه جرح بالخطأ و هناك شخص آخر تدخل في المشهد... و هنا يظهر التجاذب بين اللقطات حالما نضعها في علاقة جوار . (قام **ايزينشتاين** خلال هذا العمل بتطوير مفاهيمه ومنحها خلفية فكرية ماركسية، فتحدث عن مونتاج التجاذب الذي يهدف إلى خلق صدمة ما لدى المتفرج من خلال المجاورة المخصوصة بين لقطتين لا علاقة تجمعهما من جهة تكوينهما أو مضمونهما؛ ثم طور

1- ينظر، محمد عبد الفتاح طه ، طبيعة الدور التعبيري الاتصالي للمونتاج في الأفلام السينمائية ، كلية الإعلام ، جامعة الشرق الأوسط. أوت 2016.

2 - أحمد القاسمي، الوثائقي في المدرسة السوفياتية: " الرجل صاحب الكاميرا" لفرتوف نموذجا ، قراءة جديدة في فيلم قديم، ص 9.

رؤيته فنحت مفهوم المونتاج **الديالكتيكي Dialectique** و عمل عبره على معالجة المشاكل الحياتية النقدية، وإدراك قوانينها بما هي معطى مادي يمكن تشريحه وكشف تناقضاته والوقوف على قوانينه العميقة وعلاقاته المترابطة والمتشابكة داخل بنية المجتمع الاقتصادية والسياسية)[3].

ولئن بدا المونتاج ذو أهمية، من حيث الشكل و المضمون و التأويل، ضمن مبادئ اللغة السينمائية و طريقة معالجته، فإنه لا يزال يختلف من جهة السياقات الفلسفية، ومع ذلك فإننا نعتقد أن المونتاج يعتبر العقل المدبر حيث يرسل السيالة العصبية لباقي عناصر اللغة الفيلمية .

إذ لا تقل أهمية السيناريو و الحوار و التمثيل و الإضاءة في التعبير عن الصورة، بل حظي المونتاج بأهمية أكبر من خلال الأنساق التي ينتقل بها تارة و يوظفها تارة أخرى باعتباره المحور السردي الذي يبني مسار الفيلم وتتجلى تأثيرات المونتاج لنا و للسينمائيين بمثابة الممثل الخفي الذي يحكي لنا أحداث الفيلم من دون أن نسمع صوته أو نرى حركاته ليضبط العلاقة بين المتلقي و الإطار و صانع الفيلم و أفكاره .

على الرغم من ذلك لا يزال يصعُب علينا تناول موضوع المونتاج السينمائي وإعطاءه رؤية دقيقة فالمسألة معقدة؛ كل ما يمكن القيام به في هذه المرحلة هو محاولة طرح بعض المواقف الجمالية و النظرية التي تمهد لنا الطريق للمواصلة في هذا البحث؛ إذ ستكون التجارب بمثابة الشعاع العلمي و الابستملوجيا الممكنين لخلق شكل جمالي حيث يمكنه ضمان التوازن التقني و الفني و الفلسفي و من جهة ثانية يضمن تناسق وحدات اللغة السينمائية.

فأول ما لاحظناه هو غرابة و قوة المونتاج كعنصر تقني سينمائي مستقل، إلا أن البعد الجمالي احتل مكانة كبيرة فيه، كما سنحاول تبيين ذلك فيما بعد؛ لكن لا بد من الإقرار بأن المونتاج تغير تدريجيا مع مراحل مع تطور السينما في العالم و تناسب ذلك مع تطور التكنولوجيا و دخول الرقميات إلى عالم الفن السابع و تطور الإبداع و الأفكار.

3 - ينظر، أحمد القاسمي، المرجع نفسه ، ص 9.

"لا يكفي كمال العين الميكانيكية وحده للاضطلاع على عملية التشفير، فلابد من ضم الفواصل بعضها إلى بعض وفق نظام ما"[4] .

"ولا محيد عن الالتجاء إلى طاولة المونتاج حتى يورد العالم كما نحب له أن يرى إلا أن حاجة **دزيقا فرتوف** إلى المونتاج تتضاعف متى وضعنا في حسباتنا أنه يتبنى سينما مناهضة للحكاية التي من شأنها أن تورد العالم بصيغة تختارها لا يكاد الفيلم يخرج عن أسلوب السينما السوفييتية في تعاملها مع المونتاج؛ فيعرض ما بين الخلفيات الفكرية من تناقض..."[4]

فبينما كان يعتبر مجرد عنصر قوي يساعد على إبراز الحي للقصص الدرامية نجد أن **الروس** اعتبروا المونتاج الأساس الجوهري لعملية الخلق في الأفلام و هكذا وضعوا أسس مبادئ المونتاج كان **بودفكين** و **ايزنشتاين** السباقون و **كوليشوف** أول من أعطى معنى كلمة مونتاج التي لعبت دورا في تقدم الفن السينمائي و بخبرته و بحثه في تطور المونتاج ، حيث يقول **كوليشوف:**

" إن كل فن يحتاج إلى مادة أولية و ثانيا إلى وسيلة لتكوين هذه المادة التي يختص بها هذا الفن وتتناسب معه... فما هي إذا المادة التي يملكها المخرج السينمائي ؟ و ما هي وسيلة استخدام هذه المادة؟ و أجاب بأن مادة العمل السينمائي هي قطع الفيلم و أن وسيلة استخدامها مثل وصل هذه القطع حسب ترتيب فني معين... و من ثم فإن الفن يبدأ من الحبكة التي يبدأ فيها المخرج بوصل أجزاء فيلمه و مع قيامه بوصل هذه الأجزاء بطرق مختلفة و حسب ترتيبات متباينة فإنه يحصل على نتائج تختلف عن بعضها البعض."[5]

"كما يورينا **ايزنشتاين** كيف قدمت روايات **دكنز لكريفيت** عددا من التقنيات و التي تضمن ما يقابل الاختفاء التدريجي و التداخل و تكوين الصورة و التجزئة إلى لقطات و العدسات الخاصة بالتحوير و أهمها جميعا مبدأ المونتاج المتوازي"[6].

4- ينظر، ، أحمد القاسيمي ، المرجع نفسه ،ص15 .

5 - محاضرات في فن المونتاج ، ريان الهدى ، https://fr.scribd.com 2017/05/19

6 - لوي دي جانيتي، فهم السينما، ترجمة جعفر علي، السينما و الأدب المكتبة السينيمائية، منشورات عيون منتديات سور الأزبكية ، ص 4.

$1.99
DOZEN
DONUTS
NOON TO MIDNIGHT

الصور **5/4/3/2/1** تعبر عن الاختفاء و الظهور التدريجي لخلق جمالية تقنية في الانتقال من مشهد إلى مشهد، في بداية الفيلم من افتتاحية الفيلم إلى أول لقطة في أول مشهد من الفيلم.

1 . 2 – مفهوم المونتاج السينمائي

المونتاج السينمائي هو تقنية سينمائية تجمع العناصر المتفرقة في ترتيب منطقي، توجه العديد من السينمائيين المنظرين و أصحاب الإسهامات في تفسير المونتاج و مفاهيمه أمثال **ايزنشتين** و **كوليشوف** و **غريفيت** و **بودوفكين** على الرغم من اختلافاتهم حول المونتاج بين الرفض و القبول بل و وجوب المونتاج في الفيلم، فنظر **ايزنشتان** إلى المونتاج على أنه نشأة أفكار جديدة و بنى لنفسه نظرية خاصة في المونتاج.

حيث يصف التركيب على أنه قائم على التصادم أكثر من قيامه على الترابط، و ربط **كوليشوف** المونتاج بولادة جديدة للسينما حيث أدرك منفعته و أهميته و استقلاله في الفيلم بل أن المونتاج يجعل الفيلم جميلا بحيث يكون جغرافيا جديدة للحدث و يشبه المونتاج باللون في الرسم و التتابع، و في رأينا أن يكون جمال الشكل و المضمون متكاملين متوازيان لا يجب تغليب كفة على كفة و إلا سيكون فشل فني، أي لا يجب إضاعة سيناريو ذو جودة عالية في مونتاج بسيط.

و يدافع **بودوفكين** عن مفهوم المونتاج كترتيب اللقطات و ربطها منطقيا في الشكل خطيا متعارضا مع **سارجي**، حيث يشبه المونتاج كالبناء" حجر على حجر" ، " يقول المؤرخ الفرنسي **ليون موسيناك** " إن أفلام **بودوفكين** أشبه بالأغنية أما أفلام **ايزنشتاين** أشبه بالصرخة "[7].

طور **ايزنشتاين** عددا من المفاهيم الأساسية عن المونتاج التي صورها في أفلامه و أيضا **بودوفكين** في عمليه "**تقنية الفيلم**" **1926** و "**التمثيل السينمائي**" **1935** على أساس تجاربه مع **كولشوف** نظرية مختلفة حول السينما التي ترتكز على ما أسماه مونتاج العلاقة الذي يتحكم في القيادة النفسية للمشاهد.

7 - ينظر، ريان الهدى ، مفهوم المونتاج بين بودوفكين و ايزنشتاين، مفهوم المونتاج بين النظرينتين. http// :scrib.com 2017/05/19.

(فعلى الرغم من أن كلا من **بودوفكين** و **ايزنشتاين** اعتبرا أن المونتاج هو القلب النابض في الفيلم، و اللقطة هي الوحدة الأساسية؛ فيه إلا أن الأول وجد أن وظيفة و هدف المونتاج و تقنياته أساسا في دعم عملية سرد القصة لا في تحويرها و تبديل دلالاتها، أما سعي **ايزنشتاين** فكان يستند على بناء مونتاج يتعارض مع سرد القصة و كان ضرورة عنده تدمير الواقعية من أجل الاقتراب من الواقع و من أنه لتحقيق الواقع على الفنان أن يحطم الواقعية و يفتتها ليعيد بنائها)[8].

المونتاج هو فن براعة المخرج في إلقاء صورته يهدف منه إثارة العواطف لدى المتلقي عن طريق الإطار السينمائي ، و يرجع هذا الفن إلى سياقات الجمال السينمائي بما يحمله من معان و مضامين لتجارب فلسفية، تقنية و جمالية، لما له من صلات بين عناصر الصوت و الصورة الفيلمية، ثم نجد أن المونتاج لا يزال يمارس في كل شيء حتى في السرد اللغوي في تشكيل صور التعبير الإنساني، حيث يتم تكوين الأفكار والإيقاع في ذهن المتلقي لتحقيق الذات فهو بالنسبة للفيلم الصوت الذي نسمعه في داخلنا و لا نراه.

يضمن المونتاج تسلسلا منطقيا للأحداث و أيضا في داخل اللقطة بذاتها يتم القيام بتعديلات كثيرة من ألوان و إضافات رقمية و إضاءة و صوت .... تتناسب مع الضرورة السينمائية للفيلم ، فيتم ذلك خلال برنامج المونتاج و يختلف على حسب نوع المونتاج و نوع الفيلم و إيقاع السرد ، أحيانا نجد أكثر من نوع مونتاج في مشهد واحد خاصة في الأفلام الحديثة أو الأفلام التي تسمى بسينما المؤلف، فكل اللقطات التي تصنع الفيلم لا ترتبط مع بعضها البعض.

" يجب على الفيلم أن يكون الملخص المركز للواقع"[9] فالمونتاج وظيفته لاختزال الزمان و المكان و الأحداث لأن المخرج يولي أهمية في سرد القصة مع الاهتمام بخيط المسار للسيناريو العام ، و يأخذ بعين الاعتبار مدى صبر و وعي المتلقي ، "فهو معرض لردة فعل جمهور عام ، و لكن وفي حالات

8 - ينظر، المرجع السابق.

9 - Le cinéma d'amateur, Georges Régnier Librairie Larousse ; 17 rue du Montparnasse. Paris p212

عدة المونتاج ليس دائما مرهون بربط اللقطات لأنه يتم فقط لضمان تواصل الحدث في نفس اللقطة ، أيضا يمكنه أن يأخذ حضه من الحرية ، ومن مدة اللقطة و في أي نظام توضع فيه و أي طريقة..."[10]

يمكن للمخرج أن يفعل ما يشاء خلال المونتاج ، فقط يجب عليه أن يبرر نفسه منطقيا و يتحمل مسؤوليته، "فاللقطة عند **كوليتشوف** ليست عنصرا توليفيا بل خلية توليفية لا تدرك غرضها المحدد إلا من خلال عملية التوليف"[11]، فتتناقض اللقطة مع مجموع اللقطات أحيانا ، ولكن ذلك لا يعني بالضرورة تضاد بل هي انعكاسات إيحائية تشكل نمط فيلمي يضم جملة من الأفكار التي تبدو مشتتة و يكسر إيهامها المونتاج؛ فيما كان **بودفكين** يرى أن المعاني في تجاور اللقطات مع بعضها كان نظيره **ايزنشتاين** يرى أنها تكمن في تصادم اللقطات.

3.1 دور المونتاج السينمائي

"يمكن القول من دون مبالغة أن من كل وسائل التعبير التي ساهمت في سينما المونتاج هو مبتكر السينما، من دون إمكانية التلاعب بالصور و مزجها و جمعهم و ربطها بإيقاع ما و إعطائها نبض و نفس ، لكانت السينما لتبقى مجرد وسيلة لتسجيل المعلومات. "[12]

هنا يكمن دور المونتاج في خلق و صناعة الفيلم في صورته النهائية التي يستقبلها المشاهد و قد " ظهرت دراسات جمالية متفرقة قليلة في مجال السينما لعل أهمها ما كتبه **ايزنشتين** في "**film form**" و "**film sens**" إذ حلل نظريا ما حققه عمليا في أفلامه الرائدة عن الضوء و الظل و عن أهمية التكوين و دور المونتاج بأنواعه المختلفة و أخيرا أهمية استخدام الألوان.[13]

يقول **كوليشوف** "ولدت الأفلام عند ولادة المونتاج"، أصبح المونتاج التشخيص الفعلي للفيلم إن صح التعبير ، يجمع الأضداد و يعطيها تفسيرا منطقيا حيث تختلط الأمور مع ما يمكن مشاهدته و ما يخفى

10 - Ibid. p219

11 - أحمد عبد سليمان. قراءة أولية في نظرية المخرج السينمائي ايزنشتاين و فلسفته في المونتاج الذهني، قسم الدراما جامعة اليرموك إربد، الأردن المجلة الأردنية للفنون مجلد 6 عدد 1. 2013 133-150 ص 141.

12 - Voir Georges régnier,p210.

13 - د. رياض عصمت. نظريات الجمال و الفنون البصرية ، المدير العام لهيئة الإذاعة و التلفزيون سورية، الإذاعات العربية عدد2. 2003 .ص 33/32

و أيضا يشير إلى ما هو ليس موجود، يقول **أيزنشتاين** " توجد طريقة وحيدة لإنجاز أي فيلم سينمائي: وهي مونتاج التجاذب... فالهدف من الفن هو زعزعة الأحاسيس و النفسيات".[14]

المونتاج هو ثورة في عالم السينما ، ينتج المعنى الخلاب من خلال التوليفات البصرية، على اعتبار أنه يجعل المتلقي في المسار الصحيح للفيلم تقنيا؛ يمثل المحور الراوي الفعلي للفيلم، مع الاحتفاظ بمنطق تسلسل الأحداث، ليس بالضرورة التوافق الزمني لمجريات السيناريو الأصلي ، على غرار ذلك اتجه فيما بعد نحو مسارات و تخصصات قائمة بذاتها من خلالها يتم تصنيف المعنى و المبنى الأساسيين في الفيلم شكلا و مضمونا، لينقل الأفكار بنجاح ، على خلاف عناصر اللغة السينمائية لم يعتمد المونتاج إلا على الإبداع و الفكر الجمالي و الفلسفي السينمائي وظل يتطور مع تطور السينما بل كان يسابق الأوان.

لا تشكل الصورة المفردة أو اللقطة الواحدة مادة سينمائية كافية لإنجاز الفيلم؛ فلابد من توالي اللقطات عبر تعاقب زمني معين مولد الدلالة ولابد لهذا التوالي أن يتم وفق خطة وتدبير مسبقين، و يرجع دور المونتاج أنه الذي يصنع الفيلم في قالبه النهائي هو المحور الذي يسير مجريات الفيلم و طريقة سيرها ، يقول **ايزنشتاين** " إذا ما أردنا مقارنة المونتاج بشيء ما ، فيجب مقارنة مجموعة من قطع المونتاج بمجموعة من الانفجارات المتوالية داخل محرك اشتعال داخلي و هو يدفع بالسيارة أو المحرك الآلي إلى الأمام ، فالقوى المحركة للمونتاج هي التي تدفع الفيلم كله إلى الأمام"[15].

ما يمكن أن نقول خلال بحثنا هذا عن المونتاج أنه فلسفة بصرية قائمة بذاتها داخل و خارج الإطار السينمائي؛ يمكن أن يكون القناة التي تبنى عليها الطبيعة الجمالية و الفكرية للفيلم؛ على غرار حاله في بدايات السينما كاكتشاف علمي في بساطته و تسلسله أصبح أكثر تعقيدا و تشابكا فيما بعد ليعتمد على سياقات فلسفية و إيديولوجية متعددة الأبعاد..."قبل أن نقوم بالمونتاج يجب اختيار اللقطات و لاختيار اللقطات يجب عرضها لعدة مرات، بعض الصور ستفي بالغرض أخرى تخيب أملك... يتم

14 - Voir, ma conception du cinéma , S.M Eisenstein, Buchet Chastel 166 boulevard du Montparnasse paris XIV, p20

15 - دراسة المونتاج السينمائي في تشكيل صورة العدودة المصرية، هاشم محمد هاشم، فصيلة إضاءات نقدية . السنة 5 العدد 17 ربيع 1394 . ص 03.

اختيار بين لقطتين متشابهتين أحيانا لن يكون الأمر سهلا المهم أنك تصنع إلهاما لنفسك بالمونتاج"[16]. سيلتقي هذا التركيب المعقد برؤية المخرج و توجهاته الفكرية و الفنية ليدفعا بعضهما إلى إعادة النظر في طريقة بناء الحدث ، فلا يمكن إطلاقا استغباء المتلقي في تلقيه المادة الفيلمية مرئية كانت أو خفية فالمخرج أصبح اليوم يدرس المتلقي بل عكس المعادلة فلم تعد إنتاج المنتج و عرضه على المستهلك، بل انتقلت إلى فهم المستهلك كي ينتج له المنتج المناسب و سنرى فيما بعد كيف يؤثر هذا على قضية "**أفق التوقع**" سنحاول في هذا البحث دراسة لتغيرات المعادلة الفيلمية؛ المونتاج، المخرج و المتلقي؛ ومدى تأثيرها على آلية التلقي انطلاقا من أنواع المونتاج و وظيفة كل نوع.

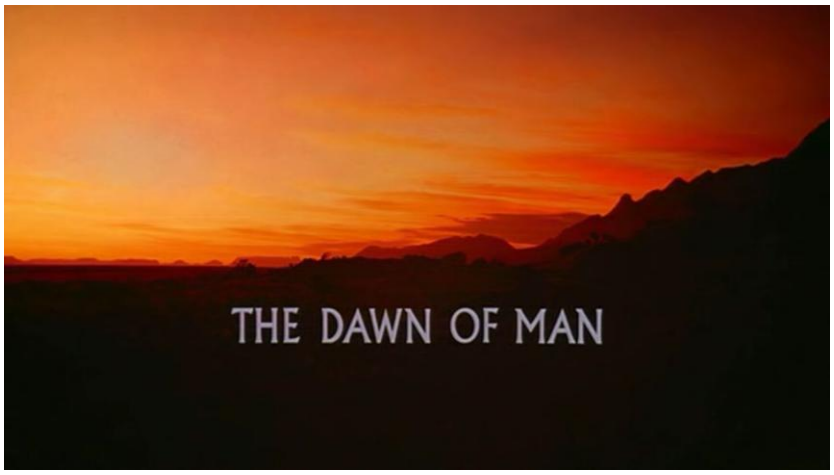
دور المونتاج و أهميته يكمنان في جملة الوظائف التقنية و الفنية المنتجة لجمالية الصورة الفيلمية و دلالتها التي تعكس تلقي الخطاب الفيلمي و تفعيل المتلقي و نبش أفكاره و حواسه عن طريق الصور و الأصوات و الأجواء السينمائية في العوالم و الأماكن و التواريخ و الأحداث داخل الإطار السينمائي.

يطرح المونتاج فلسفات و أخلاقيات و إيديولوجيات تعكس شخوص صناع الأفلام و توجهاتهم، يعكس أيضا الإبداع الفني، خلال التسعينيات عندما كان جهاز قارئ الفيديو جديدا و لم يكن في متناول كل الناس في دول العالم الثالث، بينما كانت عجوز تشاهد شريط فيلم **عادل إمام...** لما بدأ يقبل الممثلة و ينزع ملابسها، قالت العجوز: "إن عادل الإمام الذي عندنا لا يقوم بهذه التصرفات المشينة".

فهي لم تشاهده من قبل إلى في التلفاز حين يتم قطع المشاهد الإباحية عن طريق المونتاج... و بعيدا عن أخلاقيات الفن و مدى تأثيراتها على المتلقي بدا جليا أن المونتاج استوفى دوره الإبداعي ، و فضلا على ذلك يسعى المونتاج إلى تنظيم فواصل الزمن و الحدث داخل الفيلم بين البطء و الخفة ، بين الحدة و المرونة و كأنها معزوفة موسيقية ، لما تقتضيه خلفية السيناريو ليكون هناك انسجام ليس بالمعنى التام و لكن الفوضى المقصودة عن طريق المونتاج المحظور مثلا، أيضا تعتبر انسجاما تعبيريا، فعرض الأحداث يرتقي إلى رؤية خلابة خاصة للأشياء.

16 - Georges régnier.p217

و مفهوم الظواهر هو أكثر من دلالات تصويرية ظاهرة للمشاهد العام فهو ليس ملزما بمشاهدة العالم الظاهر كما هو عليه، و من الطبيعي أن يكون المتلقي مدركا لمتاهة صاحب العمل إلا أنه ليس بالضرورة أن يكون مدركا لما يحدث من حوله، لأن المونتاج يمكننا من ترتيب زوايا النظر و لكن ليس دائما فهمها و تأويلها بالطريقة الصحيحة فهذا يعتمد على مستوى التلقي و المتلقي ، فقد يصطدم هذا بمجموعة من اللقطات سيفهم كل واحدة على حدة و لكن ربطها ذهنيا قد يختلف تماما عما يصبو إليه الفنان أو حتى المتلقي نفسه.



الصورة هي لقطة في الدقيقة 04:39 من فيلم **أوديسا الفضاء**، فيها عنوان الفصل الأول من الفيلم و يعني فجر الإنسان. و تحتوي على منظر طبيعي لبداية شروق الشمس، ثم بعد توالي 11 لقطة حتى طلوعها تأتي اللقطة التالية في الدقيقة 05:51 تحتوي على جمجمة ماموث و هو حيوان منقرض،

ثم بعد لقطتين للطبيعة ،تأتي اللقطة التالية في الدقيقة 05:55 تحتوي على هيكل عظمي يبدو انه لإنسان، ثم مباشرة أول لقطة ملفتة للانتباه في الدقيقة 06

تحتوي على قردين جالسين، و يستمر هكذا الفيلم لمدة 20 دقيقة، يظهر لنا صور القرود ثم تظهر الخنازير، ثم حيوان مفترس، و بعد ذلك سيتعلم القرد كيف يفترس أيضا ، وبعدها سيتعلم كيف يحمل العصا و يضرب بها عدوه ، و هنا مباشرة يحدث قطع مفاجئ، ينهي فيه الفصل و ينتهي فيه إيقاع الفيلم و ينتقل إلى محطة الفضاء ليبدأ فجر الإنسان ، لكن ماذا كان يوحي لنا مخرج الفيلم من خلال تكاثر القردين ؟ و الاكتفاء بالقرود في فصل كامل من الفيلم حوالي 20 بالمائة من المدة الزمنية؟

المونتاج في شكله العام هو الفيلم بذاته بسبب طبيعته، "...وبدون تعميم دراسته تتمثل في عنصر ضروري في الفيلم؛ عند دراسته من وجهة نظر مقاربة لنظرية **آيزنشتين** وبدون أن تكون الدراسة انبثاقا مباشرا من هذه النظريات، التقارب يكون فقط من زاوية تجعل من المونتاج عنصرا ضروريا للمعنى والقصة، وكما يقول **ايزنشتين:** أن الأولوية لا تعطى للشكل على حساب المعنى والمحتوى بطريقة شكلية رغم الاستعمال المتكرر للمصطلح."[17]

إذن ضمن هذه الأبعاد الفنية و التقنية نعتقد أن المونتاج يشكل محورا ثنائيا يلعب دورين هامين في الفيلم، قد يكون تأويلا ضمنيا "**متلق خفي*** و قد يكون تأويلا ضمنيا ثان **ممثل خفي**** يخلق قناة تواصلية بينه و بين وعي المتلقي خاصة في الجانب المتعلق بالصورة و كيفية تأويلها و إنتاج معناها في هذا النسق يمنح توالي اللقطات وظيفة ضمنية تكشف عن تناقضات بين الوهم و الحقيقة للظواهر الاجتماعية و الفلسفية و الأخلاقية ، تقود المتلقي إلى طرح التساؤلات ليضمن الإدراك الحسي و الروحي و ينتج سياق جديد يرصد الأفعال داخل الإطار السينمائي، من أداء و حوار و أحداث، تجعل المتلقي يقترب من الشخصيات و أفكارها و طبائعها فهي تعكس أيضا مبتغى صاحب العمل فيستغل المونتاج طاقة المتلقي و طاقة الصورة بكل محتواها ليصنع العلامات و الأيقونات قصد خلق نفق التلقي و الاستجابة الجمالية .

17 - Voir, Elie Yazbek, montage et idiologies dans le cinéma américain contemporain, thèse de doctorat études cinématographiques, 2008, université Sorbonne nouvelle, Paris 03 école doctorale 267 assic umr 7172 arias. P43

لقد جاء المونتاج متضمنا لكل جوانب الفيلم فقد كان المحور التقني لخلق القصة و بدأ يتوغل في فلسفة الصورة و جماليتها حتى أصبح طرحا فكريا و نفسيا يخاطب مباشرة المتلقي خطابا ضمنيا خاصا عن طريق الخطاب الفيلمي العام.

II عناصر المونتاج السينمائي و وظائفه

1.2 عناصر المونتاج

"هناك أربعة عناصر في المونتاج السينمائي، هم: العنصر المكاني والعنصر الزمني والعنصر الإيقاعي والعنصر البصري؛ كلها تتعلق بالتقنيات المونتاجية، مثل المونتاج المتوازي و مونتاج التتابع ولقطة رد الفعل والقطع المونتاج القافز واللقطة العكسية champ contre champ."[18] وقد تسمى أيضا فضاءات المونتاج أي معلم المونتاج و مستوياته، على أساس البناء الفضائي للفيلم.

(فعنصر المونتاج المكاني يتعلق بالكيفية التي تنتج فيها الأفلام على أساس المساحة، بينما المونتاج الزمانى يتعلق بالكيفية التي تنتج فيها الأفلام على أساس الزمن، أما العنصر الإيقاعي فهو الطريقة التي تنتج بها اللقطات معا لخلق إيقاع سلس أو خشن)[19]، وأخيرا فإن عنصر المونتاج البصري هو كيف تتوافق الصور أو لا تتوافق من الناحية المرئية.

ويعتبر المونتاج المكاني هو الأكثر خلوا من التعقيدات السينمائية، فالقواعد السينمائية الرئيسية تتكون من لقطة تأسيسية ولقطة متوسطة ولقطة قريبة، "وهذه القواعد هي محور **الكلاسيكيات الهوليوودية** – حتى عندما يحاول المخرج أن يتلاعب بهذه القواعد– ففي فيلم "**كازابلانكا**" على سبيل المثال، نحن نعرف في أي مكان من باريس يتواجد **(ريك والسا)** لأن المخرج يُؤسس المكان من خلال ظل النافذة المنعكس على الأرضية، وعندئذ وفى نفس اللقطة نرى **ريك** مستندا على البار، وكانت العادة أن نبدأ بلقطة من

18 - عناصر المونتاج السينمائى: الزماني والمكاني والإيقاعي، محاضرة توني كيبين تـ: ممدوح شلبي،أمير العمري رئيس التحرير عين على السينما، الخميس 02 ماي 2013 15:00:00، تم الإطلاع في 2017/05/19 . http://eyeoncinema.net

19 ينظر، المرجع نفسه.

خارج **البار** ثم تتبعها لقطة داخلية للبار وبعد ذلك اللقطة المقربة"[20]؛ وغالبا هناك اختلاف بين مخرج جيد ومخرج عظيم في السينما التقليدية يتحدد من خلال تأسيسه للمكان دون أن يتوه منه المتفرج.

أ – الزمن و المونتاج:

(غالبا يقع هذا تحت عنوان التتابع السردي حيث يرتب المخرج القصة زمنيا لتقديمها دون لبس، وأحيانا نسمي هذا (سرد القصة بتتابع منطقي)، لكن الكثير من الأفلام تمزج الأزمنة من خلال التجميع المونتاجي؛ فأفلام مثل "**المواطن كين**" و" **الثور الهائج**" و "**توقيت سيئ**" و "**الشقة**" و "المشبوهون المعتادون" وكثير من أفلام الأبيض و الأسود، تقدم الشخصية أو الموقف باللعب على عنصر الزمن، ففيلم "**الثور الهائج**" على سبيل المثال، يبدأ بشخصية **جاك لاموتا** في سن الشيخوخة وهو يُلقى النكات ويقدم فقرات الإضحاك في الكازينو الذي يملكه، وهذا يحدث في عام **1964**، ثم ينتقل الفيلم بعد ذلك إلى **لاموتا** في الحلبة عام **1941**، والمتفرج الذي تقولب على السرد بتتابع منطقي يمكن أن يتفا جئ، فمن المفترض أن يجد تقدما في الزمن في المشهد التالي، لكنه بدلا من ذلك يرى ما حدث منذ عدة سنوات. ومع المخرجين الأكثر تطرفا فثمة العديد من الأساليب لتوضيح هذا التغيير الزمني، ففي فيلم "**الممتثل**" **لبرناردو برتولوتشى** على سبيل المثال، يحدث الوعي بالزمن لنا فقط عندما يتغير المشهد فنستطيع أن نقول متى دار الحدث بدقة سواء كان فلاش باك أو تقدما في الزمن.)[21]

ب – العنصر البصري:

نقصد به عناصر اللغة السينمائية و هي الإضاءة و بناء الشخصية و الصوت و الألوان يرتكز المونتاج بكل أنواع على هذه العناصر لكي يتم التوافق البصري بين اللقطات حيث يتم التلاعب بها و تعديلها أثناء عملية الإخراج أولا و أثناء عملية المونتاج ثانيا فخلال عملية الإخراج يكون مسئول "الإضاءة"* مطلعا مسبقا على نوع اللقطة و مكانها و زمنها، في أي مكان و في أي سنة و في أي

20 – المرجع السابق، **عناصر المونتاج السينمائى.**

21 - ينظر، **عناصر المونتاج السينمائى.**

* الإضاءة : ترجمتها للفرنسية قد تكون éclairage أو lumières و كلاهما مصطلحين تقنيين الأول يعني الضرورة الدرامية و الثاني يقصد به شدة الضوء فيزيائيا.

حضارة و في أي ثقافة و أي ساعة و إن كانت اللقطة داخلية أو خارجية ليخلق بما يسمى الجو السينمائي المناسب.

أما بناء الشخصية فنقصد به قوة حضور الشخصية و دورها في قصة الفيلم و حالتها النفسية و ظروفها المعيشية و هيئتها و مستواها الثقافي و الاجتماعي و نوع اللباس ، و أي نوع من زوايا التصوير تؤخذ هذه الشخصية و نسبة مشاهداتها في عدد لقطات الفيلم ، كل هذا يتعلق بسلاسة المونتاج لتقديم هذه الشخصية للمتلقي ، و خاصة أداء الشخصية أمام الكاميرا.

فيما يتعلق بالصوت أي تقنية الصوت المستخدمة، مدى حدته و نوع الصوت على حسب الضرورة الفيلمية للقطة، و لكن يجب أن يكون متجانس مع العناصر الأخرى و أداة الصوت أو صاحب الصوت، لا يتعلق الأمر بالرقة أو الخشونة بل بالتوظيف الجمالي و التقني.

تعتبر الألوان في السينما العنصر الأساسي للتكوين الجمالي و التقني للصورة الفيلمية، تتم دراساتها تقنيا على حسب نوع اللقطة و حجمها، تأخذ فيها الإضاءة بعين الاعتبار، و تركيب اللقطة و أيضا تهتم بعدد العناصر السيميائية في المشهد حتى لا يقع المخرج في اختلاط العلامات و من جهة ثانية حتى يتفادى التركيز العالي في الألوان ، هذا كله من جهة تكوين سميولوجيا معينة للصورة، يبقى جانب التقنية و توظيف الألوان فيزيائيا هو الأمر الأكثر تعقيدا ، لأنه يحتاج خبرة في توزيع الألوان و اختيارها و تحديد درجات اللون ، و كيف للمخرج أن يتفادى الألوان التي تقتل العناصر الأخرى في الصورة، حتى لا يتعسر على المونتاج التنسيق بين اللقطات أثناء الربط و لتفادي أيضا **les faux raccords.**

II وظائف المونتاج السينمائي:

"يضطلع المونتاج بجملة من الوظائف أهمها الوظيفة الإيقاعية المنتجة للدلالة والتي تعكس صداما ما سواء كان هذا الإيقاع زمنيا أو تشكيليا"[22]، فالمونتاج كبنية أساسية في الفيلم يحتوي المفاهيم والآليات الذهنية والفكرية ، تنقل التصورات والآراء والأفكار و الجمال وليس محتوى وحسب، بل هو تقنية أيضا لإنتاج الصورة السينمائية.

22 - المرجع السابق، أحمد القاسمي، ص 15.

يعرفنا على جميع صور الخطاب الأيديولوجية ، لا يزال يحاول تطوير السرد الفيلمي عن طريق الإبداع، فهو في مسايرة دائمة مع تطور الأفكار و التجارب ، لا ننكر أنه محورا أساسيا في ترفيه المتلقي و التعبير له عما يصبو إليه أصحاب العمل ، فلا يتوقف المونتاج حتى الجنيريك ليحقق هدف المخرج و لا ينتهي حتى تصل الشخصيات مبتغاها و يبقى حاضرا في ذهن المتفرج حتى بعد انتهاء الفيلم .

في تصور ذهني للمتلقي يبقيه على إدراك حسي و إدراك فكري،كنسق نظري و تطبيقي تجريبي وأخلاقي و جمالي؛ يكون جزءا من وعيه الخاص ، يعكس العلاقة بين المخرج و الفيلم و مشاكله الإيديولوجية و توجهاته السياسية.

و ضمن الوظائف الأساسية للمونتاج، أنه حافظ على جمالية الفيلم و أضاف إليه كماله، و فيه الزمن و بني فيه المكان؛ من كل هذه الوظائف المختلفة نجد أنه أرسى رؤية جديدة للظواهر، يطلق دائما الإبداع للأفكار فنية، تقوم، على أساسها، برؤية الأشياء من مختلف الزوايا، مما يجعلنا نرى أنه العملية الإخراجية الفعلية للفيلم، فهو يجعل الفيلم يسير في ذهن المخرج قبل أي شيء على الواقع. فوظيفة المونتاج الكبرى أنه يصنع الفيلم في مخيلة المخرج من بدايته إلى نهايته و هذا ما يسمى بالرؤية الإخراجية.

III أنواع المونتاج السينمائي و خصائصه

علاقة المونتاج بتكوين الصورة الفيلمية و إيجاد الطريق الصحيح في قراءة الفيلم و تلقيه يعتمد على كيفية تقنية المونتاج على حسب الضرورة الدرامية للمشهد، فقد يضطر المخرج إلى توظيف كل أنواع المونتاج في فيلمه إن تطلب الأمر ، و لكن سيكون هذا التوظيف مضبوطا بقوانين جمالية و تقنية تخدم كل جوانب الفيلم ، لأن تحليل أساليب المونتاج المستخدمة في الأفلام السينمائية ، تستوجب الدور التعبيري لها في تفكيك الفيلم و تحليله و نقد أفكاره.

فهم الفيلم يعتمد أيضا على فهم المونتاج و عناصره الزمنية و المكانية و الفضائية، فاختيار و ترتيب المشاهد و مدته الزمنية في الإطار و إيقاعها و تكوين لغة الصورة، كلها تستند إلى مونتاج معين و مخصص لإعطاء المعنى و الإيحاء الخاصين.

فكل ما هو مبتذل قد يتحول إلى خطاب سيميولوجي مختلف تماما عما سبق، فقط لو غيرنا إيقاع المشهد أو أسلوب المونتاج، و في هذا الجزء سنتطرق إلى أنواع و أشكال المونتاج و خصائصه التقنية و الفنية مستندين إلى جملة من الأفلام السينمائية التي تعتمد على منطق بصري يقوم بتحديد سياقات و

بلاغة الصورة الفيلمية بفعل المونتاج.

قد حاولنا أيضا في هذا الجزء التدقيق في كامل أنواع المونتاج المعروفة و الغير معروفة ، حيث يمكن للقارئ أن يقوم بتحديد المونتاج في كل أسلوب خاص و كي نرفع اللبس لدى البعض من المتلقين في بعض التشابهات التي تبدو متشابهة في التقنية و التوظيف إلا أنها في الحقيقة تختلف في المعنى البنيوي الذي يستند إلى كل نوع من المونتاج.

1. 3 المونتاج الخطي:

هو المونتاج الكلاسيكي الذي يعتمد على تسلسل الأحداث مكانيا و زمنيا حيث ينقل المتلقي من مكان إلى أخر، و من زمن إلى أخر في نفس الجو السينمائي و نفس المشهد و كأنه يتجول في الفيلم بنفسه و هو يعتمد في كثير من الأفلام الكلاسيكية الاجتماعية أو الواقعية و في أغلب الأحيان نجده في بداية الفيلم للتعريف العام بمجريات الفيلم أو خلال الحوارات المباشرة بين شخصين ...

الصور 8/7/6 ، تعبر عن الانتقال الخطي للفيلم و تقترب الأحجام من بعضها البعض تزامنيا مع بداية الحدث.

الصورة 06: لقطة تعريفية عامة لمكان الحدث في بداية الفيلم.

الصورة 07: لقطة متوسطة تقترب الكامرة في مكان خاص من المكان العام للحدث .

الصورة 08: لقطة متوسطة تدخل المتلقي داخل مكان الحدث.

المونتاج الطولي

يهتم هذا النوع من المونتاج فقط بسرعة الربط أو القطع بصرف النظر عن مضمون اللقطات، وأساس هذا التوليف هو مراعاة طول اللقطة و زمن عرضها على الشاشة، وفيه يجب أن تظل العلاقة النسبية بين طول كل لقطة وأخرى ثابتة داخل المشهد الواحد.

الصورة التالية هي ثلاثة لقطات مأخوذة من فيلم **DOMINO** في بداية الفيلم و التي تعبر عن المونتاج الطولي.

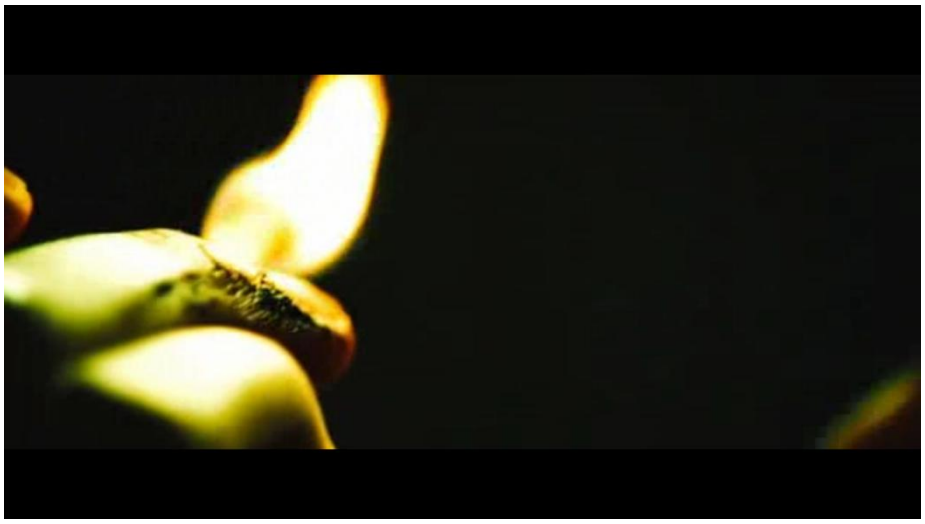
الصورة 09 : لقطة مقربة على الكتف جانبية مدتها ثانيتين، الشخصية تشعل سيجارة

الصورة 10: مباشرة تنتقل الكامرة إلى لحظة اشتعال عود الثقاب.

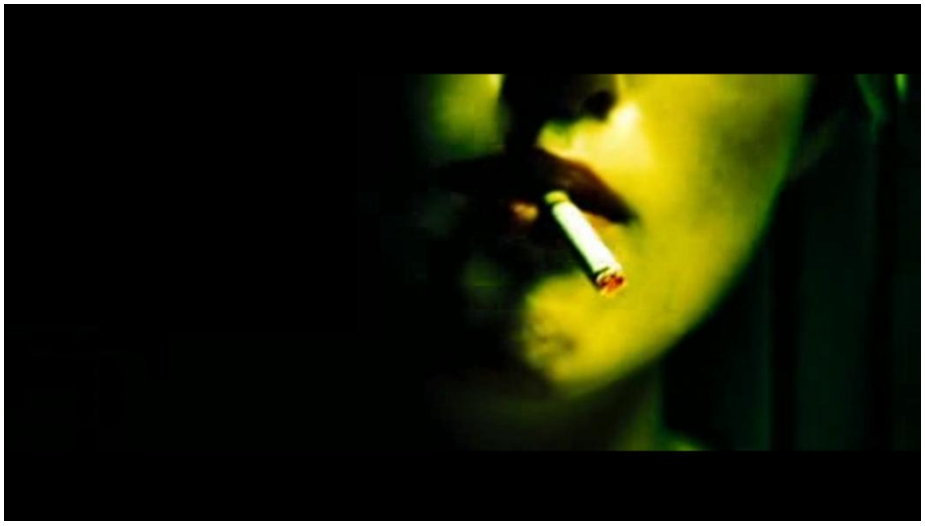
الصورة 11: لقطة مقابلة مكبرة على وجه الشخصية تظهر السيجارة مشتعلة.

نجد توافق زمني بين اللقطات و توافق إيقاعي و توافق في أحجام اللقطات و حركات الكامرة

الصورة 09



الصورة 10



الصورة 11

المونتاج الأفقي:

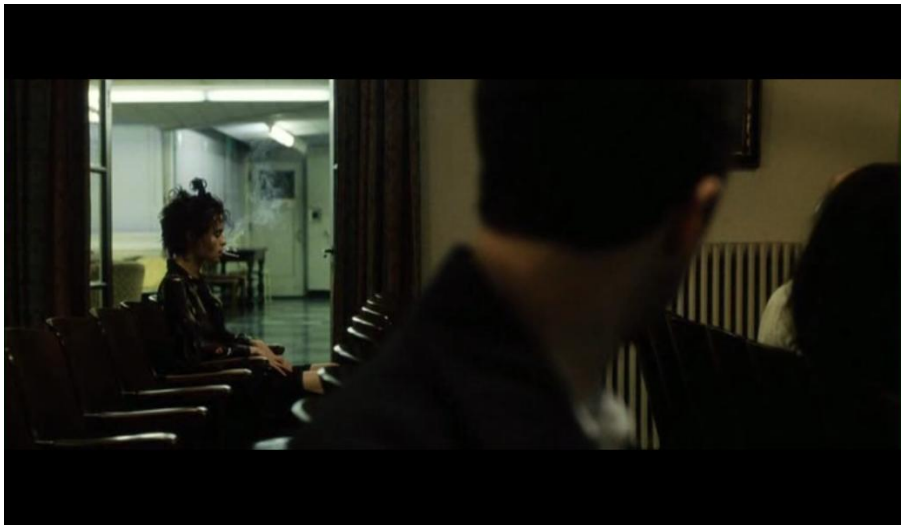
و هو المونتاج الذي يرتكز على هندسة الفيلم ، يعتمده المخرج ليحدد المدة الزمنية النهائية لسرد أحداث الفيلم و لا يتضح في الفيلم لأنه عملية سلسة تتعلق بربط المشاهد و ليس الأحداث أو اللقطات؛ يعتمده المخرج عندما يريد سرد حدثين متتابعين في مشهد واحد و يعتمد على حركة الكامرة بالدرجة الأولى؛ مثلا: نجد في مقدمة الإطار الحدث الأساسي و في خلفيته حدث ثانوي سيكون في مقدمة الإطار لاحقا و هكذا كي يصبح الأساسي ثانوي ثم يلتقيان في نهاية اللقطة أو المشهد بمستوى واحد و يستعمله المخرج لجمالية معينة أو فقط للمقارنة في الوقت نفسه.

الصور 14/13/12 مأخوذة من فيلم **fight club** وتعبر عن المونتاج الأفقي ، حيث يربط المخرج بالشخصيتين الأولى بالوضوح في مقدمة اللقطة و الشخصية الثانية بالغموض في عمق الحقل أو العكس.

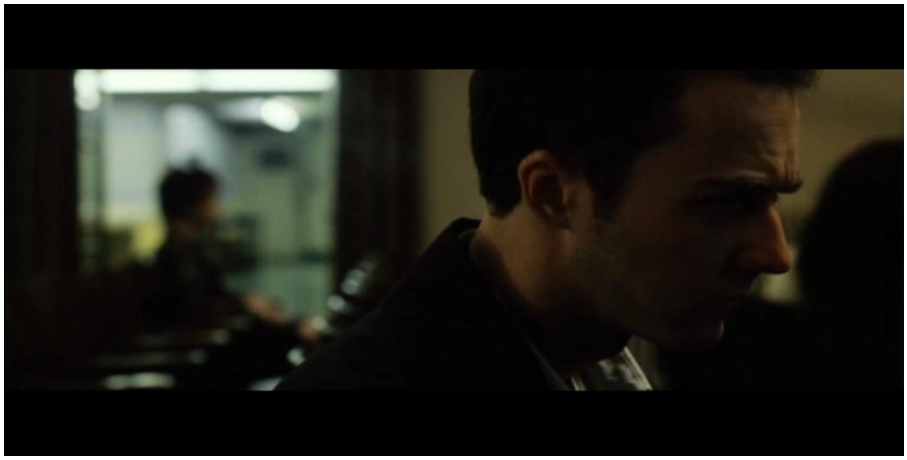
الصورة 12: لقطة مقربة على الصدر في مقدمة اللقطة لرجل ينظر في العمق لامرأة في تأطير متوسط. يولي المخرج في هذه اللقطة أهمية للعمق أي للمرأة.

الصورة 13: لقطة مقربة على الصدر يولي فيها المخرج أهمية للرجل و يجعل الغموض للعمق أي المرأة

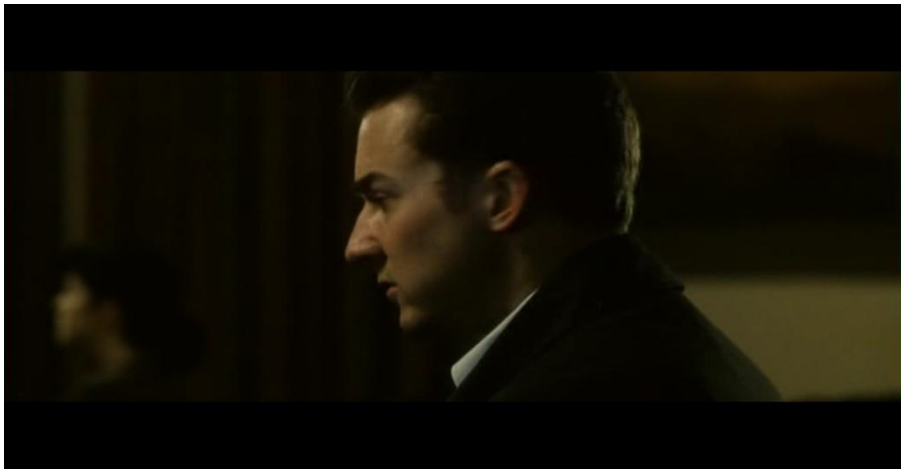
الصورة 14: هي لقطة ذاتية لعين للمرأة تنظر إلى الرجل الذي كان يسترق النظر إليها.



الصورة 12



الصورة 13



الصورة 14

المونتاج العمودي:

هو يناقض المونتاج الأفقي، فالأمر يتعلق في هذه الحالة بتمرد المخرج و الخوضفي دوامة زمنية عشوائية لتسلسل الأحداث، لكنه سيقوم بتوضيح الأمر في المشهد التالي.(ينظر، الفيلم المرفق).

المونتاج المتري:

"أسلوب يعتمد شكل القطع بشكل رئيسي على طول اللقطة وتكرار هذا القطع، بغرض زيادة التوتر للمشهد"[23]. أي أنه قد يكون عفويا في حالات ما و لكن مقصودا تماما في نوع المشاهد النفسية أو أثناء بحث القاتل عن الضحية مثلا، و يكون بانتقال اللقطات على حسب انتقال الشخصية. يرافق الخوف أو الارتباك...الخ

الصور: 18/17/16/15 مأخوذة من فيلم **the Hobbit** تحاول فيها الشخصية التسلل من خلال الأشرار لسرقة سكين.

الصورة15: لقطة قريبة للشخصية يراقب في زاوية جانبية الأشرار خارج الإطار.

الصورة 16: لقطة قريبة للشخصية تبدو انتقلت إلى الجانب الذي كانت تنظر إليه و هو في ظهر الشرير يحاول انتزاع السكين.

اللقطة 17: فجأة و من دون سابق إنذار يمسك الشرير بالشخصية عن غير قصد أثناء محاولته الحصول على منديله الذي كان يضعه في ظهره.

اللقطة 18: عندما يضع الشرير المنديل على أنف للعطس يكتشف انه أمسك بالhobbit و يصرخ.

23 - طبيعة الدور التعبيري الاتصالي للمونتاج في الأفلام السينمائية، محمد عبد الفتاح طه، كلية الإعلام، جامعة الشرق الأوسط، أوت 2016. ص 13 .

المونتاج النغمي:

"ويعتمد هذا الأسلوب في المونتاج على المعنى العاطفي للقطة، حيث يعمق أسلوب القطع القيمة العاطفية للمشهد بعيدا عن حسابات المدة الزمنية للقطة[24]. كما يعد ايزنشتين هذا النوع من المونتاج تطورا للمونتاج الإيقاعي؛ حيث تصبح الحركة داخل الإطار هي العنصر الذي يفرض حركة التوليف من إطار إلى إطار ، لكن الحركة داخل الإيقاع النغمي تعني شيئا أكثر اتساعا بحيث تتضمن الحركة كل العناصر الوجدانية والدرامية داخل اللقطة، وسمي بالمونتاج النغمي؛ لأنه يركز على نغمة سائدة داخل المشهد. [25]

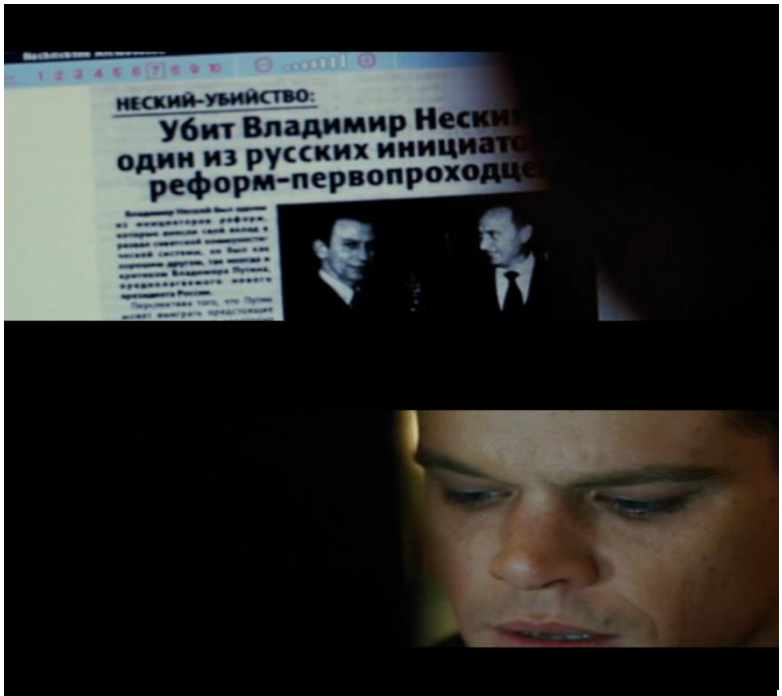
- **مونتاج التتابع:**

أحد أساليب المونتاج بحيث يعطي للمشاهد انطباع بأن الحدث مستمر ومتناسق زمنيا ومكانيا، فهو مبني على تتابع اللقطات في المشهد و بين المشاهد الأخرى، ويعتبر الأساس الذي بني عليه المونتاج الحديث الذي نشاهده اليوم في أفلامنا، يتم القطع بالتتابع بين اللقطات أو الشخصيات لزيادة التوتر على المشهد، يرتبط غالبا بحجم اللقطة القريبة ويعتمد بدرجة اكبر على المؤثرات البصرية و الصوتية أو الموسيقى.

الصور 22/21/20/19 مأخوذة من فيلم **the Bourne Identity** خلال بحثه في الانترنت عن حقيقته في الماضي بعد أن فقد الذاكرة و يكتشف مجموعة من المقالات التي تكشف عنه فيندهش و تزداد حدة التوتر و انتقال اللقطات و تتابع العناوين التي تشير إلى أفعاله السابقة حيث كل عنوان يعبر عن لقطة.

24 م.ن ص 13.

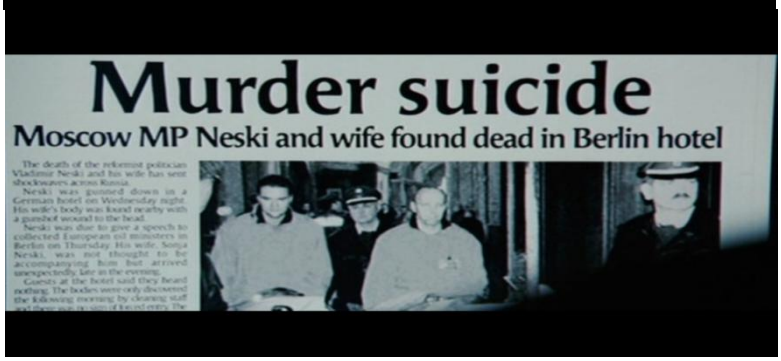
25 دراسة المونتاج السينمائي في تشكيل صورة العدّودة المصرية، هاشم محمّد هاشم الكاتب المسؤول و مريم جلائي، إضاءات نقدية فصلية محكمة ، السنة الخامسة – العدد السابع عشر – ربيع 1394 ش / آذار 2015 م.



الصورة 19

الصورة 20

الصورة 21



الصورة 22

مونتاج التناقض:

أسلوب التناقض ظهر عند بودوفكين، يجبر المتلقي على المقارنة بين لقطتين أو مشهدين متعارضين في ذهنه ، حيث يبحث عن العلاقة المباشرة بين اللقطتين فلا يجدها.

مونتاج التشابه:

"يعتمد على التمثيل البصري أو السمعي من عنصر لآخر .استخدام عنصر واحد أو عمل أو حوار، لتمثيل أو الإشارة إلى معنى"[26]. مثلا نشاهد فيلما في لقطة ما تحتوي على الغروب و عود ثقاب في اللقطة التي قبلها كما هو موضح في الصورتين

الصورة 23

الصورة 24

26 - المرجع السابق. دراسة المونتاج السينمائي في تشكيل صورة الحدوتة المصرية، هاشم محمّد هاشم الكاتب المسؤول و مريم جلائي. ص 08.

مونتاج التزامن:

قد يكون اسمه أيضا مونتاج التوازي، و يشبه كثيرا المونتاج المتوازي الذي سنتطرق إليه لاحقا، فهو تقنية تقل الأحداث في مكانين مختلفين في نفس الوقت أي التداخل بين مشهدين أو أكثر، "حيث يكون القطع من فعل إلى أخر."[27]

الصورة 25

الصورة 26

الصورة 27

27 - المرجع نفسه. ص 09 .

الصور المذكورة أعلاه هي لقطات مأخوذة من فيلم **JASON BOURNE**

الصورة 25: الشخصية تستمع إلى حديث شخصيتين خارج إطار في وكالة تقع في بناية 46 شارع

الصورة 26: الشخصيتين اللتين يتم الاستماع إليهما و هما في أحد أنفاق القطار في مكان أخر.

الصورة 27 : يعود المخرج إلى الوكالة ليرصد لنا ردود أفعال الشخصيات التي تستمع إلى الحديث.

يعتمد المخرج في القطع على حدة الفعل و الحوار.

- **مونتاج النغمة المتكررة:**

يعتمد هذا الأسلوب الظهور الخارق للشخصيات المهمة أو التي ستحدث تغييرا مفاجئا في العامل الدرامي السابق أو وشك حدوث أمر ما لم يكن في الحسبان ، و كأن هذا المونتاج يحضر المتلقي نفسيا لما سيأتي ، يستعمل في أفلام التشويق كثيرا و أحيانا في أفلام الإثارة أو أفلام الظواهر الميتافيزيقية.

الصور 31/30/29/28 مأخوذة من فيلم قراصنة الكراييبي

الصورة 28: لقطة شبه متوسطة جانبية ترصد لنا حديث بين شخصيتين يغسلان الأرضية ، يدور الحديث حول شخصية خطيرة لم تظهر بعد.

الصورة 29 : لقطة قريبة لأول ظهور لتلك الشخصية بزاوية عكس غاطسة توحي بعظمة الشخصية من بعيد.

الصورة 30: لقطة قريبة للشخصية الأولى "جاك سبارو" التي كانت تتحدث عن الشخصية الثانية و هي صورة غاطسة و لقطة ذاتية للشخصية الخطيرة التي ظهرت ، و تبدو ملامح الخوف و الاندهاش لدى جاك واضحة .

الصورة 31: لقطة قريبة على وجه الشخصية الخطيرة ليظهر لنا المخرج ملامح تلك الشخصية الخطيرة.

- اللقطة الطويلة:

(على النقيض من أسلوب الروسي أيزنشتاين نجد **أندريه بازان** يؤكد على الأساس الفوتوغرافي للفيلم السينمائي ؛ ففي نظره فإن هناك الكثير من المعنى والقيمة الفنية في ثنايا اللقطة المنفردة ؛ ومع أن المونتاج يلعب دورا حيويا في الفن السينمائي ، لكن لا ينبغي حسبانه أداة التعبير الأولى ؛ إذا يرى أن الأسلوب السينمائي الهادف هو ذلك الذي يوظف اللقطة الطويلة والبؤرة العميقة ، فهذا الأسلوب له قيمته في أنه يتجه إلى المحافظة على اكتمال مكان الموقف(البؤرة العميقة : حيث يوجد خلفية وأمامية) وزمان الموقف (اللقطة الطويلة) كما أن هذا الأسلوب يهيئ مجالا للمشاهدين على اكتشاف الدوافع وعلى إدراك الغموض في الحدث .

و بمشاهدتنا المتواصلة لحدث ما عن طريق اللقطة الطويلة نستطيع أن نستنبط الدافع بأنفسنا بدلا من توجيه رؤيتنا في مسار واحد كما هو الحال في عمل إيزنشتاين ، كما أن هذا الأسلوب يهئ للممثلين الموهوبين مجالا بقدراتهم أيضا ، فالتمثيل في لقطة طويلة يدفع الممثل إلى أن يستجمع كافة مواهبه الطبيعية لابتداع أنماط ا رئعة من السلوك تستهوي المتفرجين)[28]، يبدو أن بازان من رواد الموجة الجديدة الفرنسية و التي تتنافي بالمونتاج لأنه يقتل الواقعية ، فاللقطة الطويلة تقوم بسرد كامل الأمور من دون قطع حتى و لو كان هناك أحجام مختلفة للقطات مع مرور الزمن أو تسمى أيضا اللقطة المشهد التي تروي كامل الأحداث من دون اللجوء إلى المونتاج لتعديل أو القفز في الزمن و المكان؛ على الرغم من أن اللقطة المشهد لها جماليتها الفنية و التقنية إلا أنها قد تكون مملة أحيانا خاصة في نوع الأفلام الإثارة و الخيال العلمي.

المونتاج الإيقاعي:

(هو أحد أساليب المونتاج يعتمد شكل القطع فيه على الحركة داخل اللقطة بحيث يحافظ على استمرارية الفعل لمعنيين مختلفين)[29]؛ (يعتمد هذا النوع من المونتاج على القواعد الأساسية المستخدمة في المونتاج الطولي، ولكن سرعة التوليف فيه تعتمد على إيقاع الحركة داخل اللقطات؛ بحيث تصبح

28 - المرجع السابق. طبيعة الدور التعبيري الاتصالي للمونتاج في الأفلام السينمائية، محمد عبد الفتاح طه.ص.27.

29 - المرجع نفسه. محمد عبد الفتاح طه .ص 13

الحركة داخل الكادر هي العنصر الذي يفرض حركة التوليف من كادر إلى آخر، ويمكن أن يستخدم المونتاج الإيقاعي لتعزيز وتقوية الإحساس بنبض وسرعة المونتاج الطولي)[30].

أي بالأساس يقوم المونتاج الإيقاعي على حركة الفيلم العامة حيث يعطي إيقاع مناسب للحركة داخل اللقطة في حد ذاتها و يعتمد على الموسيقى التصويرية أو الموسيقى داخل اللقطة و يعتمد أيضا على حيوية المشهد أو خموله و على حركة الممثل ، يستعمل عادة لكسر المعنى المباشر للحركة لإظهار معنى نقيض أو لتوظيف النغمات خلال الحركة مثلما نشاهد ممثل بلقطة معكوسة يمشي بثبات حيث يكون على وشك القيام بعمل يبرر قوة حضوره في اللقطة أو الفيلم كاملا و يستعمل في اللقطات التي تعتمد على الحركة كلغة مثل الرقص ليعطي معنى عن نفسية الشخصية. (ينظر، الفيلم المرفق)

المونتاج الفكري (يعتمد على منطق بصري وأسلوب تقطيع اللقطات بمعزل عن سياق الحدث، ضمن خلق كل ما من شأنه إحداث التأثير النفسي في أبلغ صوره، بمعنى آخر أن تتضاد اللقطتان المتتاليتان وتنتج عن تضادهما لقطة ثالثة في ذهن المشاهد لتدل على صورة أخرى خارج النطاق ولعل أشهر الأمثلة التي شكلها هذا الأسلوب من فلم مدرعة بوتمكين للمخرج ايزننشتاين وبالتحديد الجزء الأخير لمشهد سلالم اوديسا ، حيث قامت مدرعة باطلاق قذائف الحقت ضررا كبيرا ويأتي بعدها 2 لقطات ل 2 تماثيل على شكل اسود كل واحد منهم يعكس وضعية من النوم الى الاستيقاظ والاستعداد ، كمحاولة من ايزنشتاين بزرع فكرة أن الطبقة العاملة أفاقت نتيجة هذا الاعتداء

30 - المرجع السابق. هاشم محمّد هاشم . ص 09.

المونتاج المتوازي:

أحد أساليب المونتاج الذي نشأ من رواد صناعة الأفلام الأمريكية وهو الجمع بين حدثين يحدثان في ذات الوقت ومختلفين في المكان لخلق تأثير سينمائي عن طريق استغلال ربط فكرى بغرض زيادة الإثارة والترقب؛ و هو المونتاج الأكثر استعمالا في أفلام الإثارة الذي يعتمد المخرج لخلق قناة التوازي في ذهن المتلقي ليترق الأحداث في أنيتها ليزيد من حدة المشهد .

و قد يستعمل بطريقة تقسيم الإطار إلى نصفين أو أكثر على حسب الأحداث التي تجري في نفس الوقت في عدة أماكن و يشبه كما سلفنا الذكر مع مونتاج التزامن و التوازي ، وغالبا ما يطبق المونتاج المتوازي لخلق التشويق الفكري و غرس الإدراك في عقل المتلقي ، (يكاد لا يخلو فيلم سينمائي حديث من استخدام أسلوب

المونتاج المتوازي في بعض من مشاهده وأذكر هنا أسامي بعض المخرجين الكبار الذين أخرجوا تحف سينمائية مخلدة منهم **فرانسيس فورد كوبولا ، ومارتن سكورسيزي ، وستانلي كوبريك ، وستيفن سبيلبرغ ، والفريد هتشكوك ، وكريستوفر.**

نولان وغيرهم الكثير... تعجب الجمهور من البنية المعقدة التي أنشأها نولان في فيلم الاستهلال ، وهو فيلم يحتوي على أحلام داخل أحلام ، جميع المشاهد تجري تؤثر على بعضها البعض في وقت واحد

واستخدم نولان المونتاج المتوازي لخلق التأثير الذي يريده على الجمهور فتم قطع المشاهد المنفصلة في مواقع مختلفة معا لجعلها تبدو كما لو أنها تتكشف في نفس الوقت ، ليتمكن من الحفاظ على انتباه الجمهور لأخر لحظة في الفيلم).[31]

31 - ينظر. محمد عبد الفتاح. المرجع نفسه، ص 39 .

الصورة 32

الصورة 33

الصورة 34

الصور 34/33/32 مأخوذة من فيلم مرثية الحلم ، لقطات متتالية لمشهدين داخل غرفتين متجاورتين لأم و ابنها ، يحاول سرقة جهاز التلفاز من أجل المخدرات و هي تراقبه، اختار المخرج المونتاج المتوازي عن طريق تقسيم الشاشة لنرى ردود أفعال الشخصيات و أفعالها، الابن على اليمين و الأم على اليسار تراقبه من فتحة الباب.

المونتاج الذهني أو الإيديولوجي

و هو المونتاج الذي أبدع فيه سارجي ايزنشتاين عند إدخاله أراء و نظريات جديدة حيث أصبحت السينما عنده رياضة فكرية يحاول من خلالها وضع المعادلات الصورية المختلفة لتكون النتيجة صيغة قوية متكاملة تخاطب العقل قبل كل شيء فلن يكون هناك عمل تافه و سطحي حيث أكد أن ما تعنيه اللقطة الواحدة لن يستمر معناها عندما ترتبط بلقطة أخرى مختلفة المضمون و أن الحصيلة الذهنية عند المشاهد سيختلقها ذهن المشاهد و بهذا يكون (خلق معنى لا تحويه الصورة بصفة موضوعية بل ينتج من ارتباطها و علاقتها)[32] .

حيث أنه ليس بالضرورة أن يهتم بالسرعة أو الإيقاع أو الطابع الوجداني على الرغم من أن هذه العناصر يمكن أن تكون متضمنة في أي تتابع من اللقطات، ولكنه يعتمد في جوهره على العلاقة الذهنية بين اللقطات ذات المحتوى البصري المتناقض، بمعنى أنه يعتمد على الجدل أو الصراع أو التفاعل بين العناصر البصرية، (حيث أن مفهوم المونتاج ووظيفته عند ايزنشتين لا يقف حد خلق المشاعر والأحاسيس، ولكنه قادر أيضا على التعبير عن أفكار مجردة وصياغة مقولات ذهنية مباشرة وصريحة)[33]. وهذا النوع من المونتاج يتسم في حالات كثيرة بالصعوبة وعدم الوضوح للمتلقي، ولا تنشأ الصعوبة من عدم وضوح بعض الفقرات من السينما الفكرية، بقدر ما تنشأ من عدم مقدرة المتلقي على فهم الارتباط بين اللقطات عند مشاهدة الفيلم لأول مرة، مما يتطلب منه قدرا من الدراسة والتحليل.

32 ينظر قراءة أولية في نظرية المخرج السينمائي ايزنشتاين و فلسفته في المونتاج الذهني أحمد عبد سليمان قسم الدراما جامعة اليرموك إربد، الأردن المجلة الأردنية للفنون مجلد 6 عدد 1 2013 133-150 ص 137

33 م.س. محمد عبد الفتاح طه.ص.7.

36
38

الصور من 37 إلى47 هي لقطات متتالية ذهنيا و عن طريق المونتاج المتوازي في فيلم سمسرا **SAMSARA**؛ تعبر في مجملها عن إيديولوجيا الانتقاد الاجتماعي و السياسي و تتحدث اللقطات عن مجتمع استهلاكي محض؛

الصورة 35 ؛ لقطة قريبة لرجل صيني ينظر إلى نسخته الآلية و التي تحيل إلى مجتمع الصين المتميز بالرقمية و نسخ كل شيء.

الصورة 36: لقطة قريبة تبرز ملامح امرأة صينية تلبس لباس مهرجانات و تقاليد الصين ثم تليها اللقطة الموالية.

الصورة37: امرأة صينية بملامح آلية تقوم بحركات كالربوتات، تحيل إلى نساء المجتمع الصيني الذي أصبح يعمل كالآلة. و تحوله من عادات و ثقافات عرفنها و تعلمنها من خلال الأفلام القديمة.

يربط المخرج ذهنيا و عن طريق المؤثرات الصوتية باستعمال المونتاج الذهني الصورة 37/36/35 ، ليتسنى للمتلقي تأويل المحتوى و تفسيره.

الصورة 38: عدد هائل من الدجاج تقوم الآلة بتصنيفه و جمعه.

الصورة 39: لقطة عامة داخل مصنع لتقطيع الدجاج و تعليبه.

الصورة 40: لقطة متوسطة معمل لإنتاج حليب البقر.

الصورة 41: لقطة قريبة معمل لتربية الخنازير

الصورة 42:لقطة متوسطة مصنع تقطيع لحوم الخنازير.

الصورة 43: لقطة قريبة من زاوية غاطسة لأشخاص بدينين يأكلون في مطعم؛ همبرغر باللحم.

الصورة 44 : لقطة قريبة لطبيب يحاول تقسيم جسم إنسان بدين جدا لإجراء عملية شفط الدهون

الصورة 45: لقطة قريبة جدا لامرأة أثناء إجراء عملية تجميل للأنف.

الصورة 46: لقطة قريبة لرجل يصنع دمى "mannequin ".

اللقطات هي كلها متتالية في فيلم سمسرة توضح من خلال المونتاج الذهني و الإيديولوجي معا ينتقد فيها المخرج المجتمع الذي أصبح عبدا لإشباع الرغبات و يبرز فيها ملامح التقدم التكنولوجي أين أصبحنا مجتمع عبدا للعولمة و التكنولوجيا و الآلات و حب الذات حتى دمرنا أنفسنا بأنفسنا.

من خلال هذه الصور التي في ظاهرها تحمل علامات فردية متفرقة، لا يربط بينها لا حوار و لا تعليق فقط موسيقى تعبيرية في خلفية توالي اللقطات و تختلف الموسيقى على حسب المحتوى الخارجي للقطة، و لكن عند ربط هذه الصور مع بعضها البعض ذهنيا،لاحظنا انه في باطنها تكمن علاقة فكرية تجمع هذه التناقضات، و هي انتقاد لذات الإنسان المتناقضة و المتطلبة، ذات الإنسان المتحول من مستهلك إلى مستهلك من دون حدود ثم إلى منتوج، مجتمع متناقض يعيش تحت سيطرة الذات.

المونتاج التناوبي [34] altérné

هذا الشكل من المونتاج يناوب بين لقطات من متتاليتين أو عدة متتاليات، بحيث يخرج أفعالاً تقع في أماكن مختلفة في وقت معاً؛ وهكذا يمكن إظهار ملاحِقين وملاقين كلاً بدوره وهم ينطلقون في أماكن متقاربة إلى حد ما دون أن تكون كلها في ميدان واحد، أو إظهار أعمال تترافق علاقتها الزمنية بعلاقة تماثل وهي علاقة تستعمل في المونتاج المتوازي.

الصور 50/49/48/47 هي لقطات من ثلاثة مشاهد من فيلم ماتريكس تقع في نفس الوقت بالتناوب و تشكل ثلاثة متتاليات تحدث مع مرور الزمن بالثانية في ثلاثة أماكن و في عالمين مختلفين و تجمع بينهما علاقة تواصل الحدث.

34 معجم المصطلحات السينمائية، ماري تيريز جورنو ، أستاذة في جامعة السربون الجديدة، تحت إدارة ميشيل ماري، ترجمة فائز بشور، الجديدة، جامعة باريس 3. ص 50

ا

لقطة مقربة لشخصيتين تقاتلان مجموعة من الرجال في عالم المصفوفة؛ في المتتالية الأولى و المشهد الأول.

الصورة 48: لقطة متوسطة لشخصية أمام أجهزة كمبيوتر تراقب الأحداث داخل المصفوفة من العالم الواقعي و هي المتتالية الثانية و المشهد الثاني.

الصورة 49: لقطة قريبة لشخصية تنظر إلى شاشة كمبيوتر و تتلقي التوجيه من الشخصية التي في اللقطة 48 كي تحصل على معلومات حول الأحداث التي تحدث في اللقطة 47 و هي المتتالية الثالثة و المشهد الثالث التي تربط بين عالم المصفوفة و عالم الواقع.

الصورة50: لقطة قريبة لرجلين يطلقان النار على الشخصيات التي كانت تقاتل في اللقطة 47 و بهذا ينهي التناوب المخرج بالعودة إلى المشهد الأول و المتتالية الأولى بانتهاء الحدث في المشهد الأول.

المونتاج التكعيبي cubiste[35]:

تشبيها بالتكعيبية التحليلية، نطلق هذه التسمية على نمط من المونتاج يجعل اللقطات المتعاقبة تغطي بعضها بعضاً في الزمن بحيث يفكك الصورة إلى قطعة موزاييك لا تعبرعن أية ديمومة وبعد أن كان هذا أخذ يلاقي حالياً بعض الرواج بمبادرة من ماتريكس. الحركة في نفس الوقت ومن نقاط نظر مختلفة، بواسطة عدد كبير من آلات التصوير، وبعد ذلك عولجت هذه الكليشيهات معالجة رقمية وجمعت تعاقبيا بحيث تخفف سرعة اللحظة.

[35] م.ن . ص 51

المونتاج داخل اللقطات:

(المعنى الحرفي للمونتاج في اللقطة؛ عبارة غريبة إلى حد ما فكيف يمكن التركيب في اللقطة بينما المونتاج يجري بين اللقطات؟ إن هذا التعبير يعني أيضاً ما نسميه أحياناً بالمشهد المزدوج، حيث لقطة طويلة تقدم لنا في عمق المدى فعلين كان من الممكن تجميعهما بطريقة الحقل والحقل المعاكس)[36]؛ إن فلم المواطن كين للمخرج أرسن ويلز 1941 يضم عدة مشاهد من هذا النوع، سواء كان الحصول عليها قد تم بواسطة العدسة الشيئية أو بواسطة خدع السينمائية.

مونتاج التجاذب : MONTAGEDES ATTRACTIONS لا يرتبط فيه التجاذب بين اللقطات ، بل يعتمد على استقلالية الجذب في اللقطة نفسها ، يكون لنا مجموعة من المكونات الساخرة التي يمكن أن ترتبط عفويا مع بعضها البعض ، يستعمل في أفلام الرقص و الكوميديا الموسيقية.

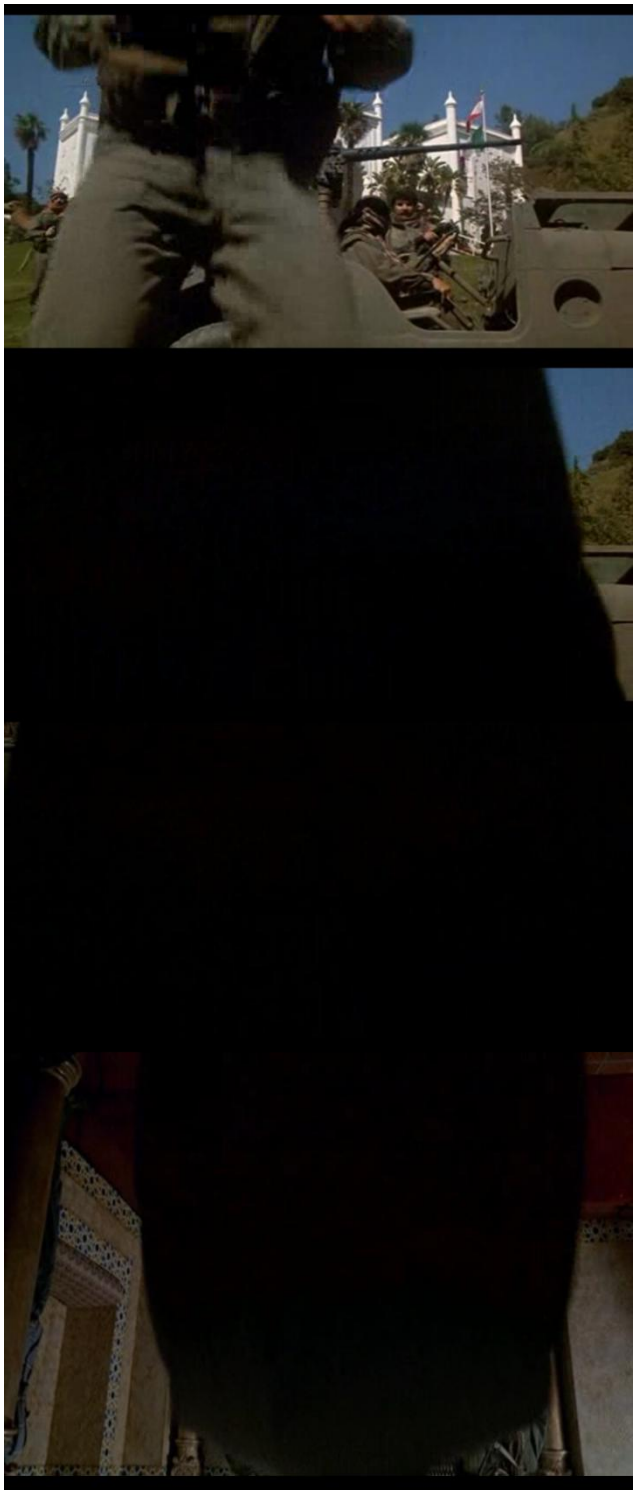
المونتاج المحظور:

"هذه الصيغة الاستفزازية، ولكنها لا تعني البتة حظرا في فعل المونتاج"[37] ، أخذت الواقعية الجديدة، أو جمالية المونتاج، تعترف بقيمة العلاقة مع الحقيقة و الفيلم، في الحقيقة هذا المونتاج يكسر كل القواعد السابقة فهو لا يعترف بأي قانون و بأي نوع، يمكن أن نقول أنه مونتاج عشوائي إن صح التعبير و قد يعتمد على الارتجال و لكن عند المجربين العارفين ، حيث يصنع لنفسه انسجاما و توافقا فنيا بارزا.

المونتاج الشفاف:

في الحقيقة هو تقنية يحاول فيها المخرج إخفاء وصلة المونتاج لكي تبدو اللقطات و كأنها متواصلة من دون انقطاع، و ذلك يتم في الغالب بالخدع البصرية أو بالتركيز على علامات القطع المتوافقة.

36 - ينظر، م.ن. ص 51
37 - م.ن. ص 54



المونتاج الافتراضي:

ظهر هذا النوع مع تطور الرقميات و ظهور الحاسوب حيث يخفي كامل النقائص التي تدل على ربط اللقطات عن طريق برنامج خاص كي يبدو و كأنه لقطة مشهد واحدة مستمرة كما هو الحال في فيلم birdman

المونتاج الشاعري: هو نوع المونتاج الذي يتم استحضاره خلال المشاهد العاطفية المؤثرة كي يتوافق مع الزمن السيكولوجي للقطة أو المشهد قد يكون الوقت الأصلي للقطة 20 ثانية فبفعل هذا المونتاج يبدو للمتلقي كأنه 40 ثانية أو 5 ثواني على حسب الضرورة الدرامية التي يحتاجها المخرج نجده في غالب الأحيان في الأفلام الرومانسية أو الأفلام السيكولوجية التي تعتمد على نفسية المشهد في حد ذاته. مثال حبيبان ينظران إلى بعضهما لمدة دقيقة كاملة أو لقطة انتظار حدث معين سيغير مجريات حياة الشخصية.

الصور 59/58/57 مأخوذة من فيلم قراصنة الكريبب و هي أول مشهد في الفيلم لامرأة كانت على وشك الزواج و تم إفساد زواجها.

ا جمالية التلقي السينمائي

1.1 التلقي السينمائي

(تأثرت جمالية التلقي من الظاهرتية التي تجعل المتلقي هو ميكانيزم الفهم ، قادر على إعادة التأويل الذهني للتفاعل مع بنية المنتوج الفني، بالنسبة H.G Gadamer جمالية التلقي تكمن في العلاقة بين المتلقي و العمل الفني ، مبنية على طرح التساؤلات و الفهم، حيث على القارئ أن يجد أجوبة كما يسميه بأفق التساؤل أو الفهم. إن عملية المشاهدة للمنتوج السينمائي ستكون في باطنها تأويلا أو فهما).[38] جماليات التلقي في الفيلم تتحدد في مكونات اللقطة و الحركة داخل الفيلم، في صياغة العلامة وتحديد الدال والمدلول أي بين جوهر العلامة المستخدمة وما تشفر إليه. فإن إنتاج الدلالات في الفيلم يتبعه إنتاج المعارف المسبقة للمتلقي ويتم تصنيفها ضمن إطار السيميولوجيا la sémiologie والتي تخضع إلى قوانين الجمال و العلامات ، و وظيفتهما في التواصل، لكي تتحول عند المتلقي إلى قضية متعلقة بفلسفة جمالية يخضع لها عقله، فتبرز من خلال إمكانية وجود العلامة ضمن علاقاتها التداولية في التأويل.

وهذه الجماليات في ضوءها تعبر عن طبيعة فعل التلقي وقراءات المتلقي المتعلقة باتجاه ومفاهيم صيغة الفيلم وجمالياته في التعبير والتوصيل. و بهذا يلعب المتلقي دورا فاعليا يقترن ببلاغة الخطاب الفيلمي. يشترك المتلقي في عملية إنجاز الخطاب ليحقق المتعة الجمالية. وذلك من خلال إدراكه لتفسير جميع الظواهر و تأويلها وصياغتها و إعادة تكوينها . إن آلية التلقي تتطلب حضور المتلقي و استجابته للعمل الفني، لتحقيق فكرة تلقي الخطاب الفيلمي الذي يتحول إلى ممارسة إبداعية للخلق الجمالي.

[38] ينظر، نظرية التلقي، هولب روبرت، ت. عز الدين اسماعيل ، جدة ، النادي الادبي، ط1، 1994 ، ص 78 – 86.

فالوجود المعنوي للمخرج يعد وسيط أساسي بين الإرسال والتلقي إذ يتشكل النظام الميكانيكي، فالإبداع لا يقتصر على صاحب العمل الفني بل لكشف المتلقي نمط الأفكار و توجهات المخرج من القيم الجمالية و الإيديولوجية وعالم الشخصيات و وعواطفهم الداخلية.

2.1 المتلقي

أهم البنيات الفكرية والجمالية المكونة لعلاقة المتلقي بالفيلم هي كون المونتاج يشكل جوهرا فاعل الاستجابة لديه، وعلية تتنوع مستويات التلقي بتنوع مستويات المونتاج و اللقطات التصويرية لخلق صلة تفاعل وعي المتلقي بالفيلم، المخرج هو صانع العلامات داخل الإطار السينمائي، و يشمل الدلالات البصرية و السمعية ، فهناك المستوى البصري في التشخيص العلاماتي الذي يتمثل بالحركة داخل الإطار و انتقال الشخصيات في الفضاء الزمني و المكاني ، أما المستوى السمعي فيشمل الصوت و الموسيقى و الحوار، كلها علامات مركبة تبث مدلولاتها في آن واحد بوحدة فنية لتشكل معنى اللقطة. وعليه فأن اللقطة هي الوحدة الأساسية في تكوين العلاقة بين المتلقي و الفيلم .

اتصال المتلقي بالمخرج عن طريق الفيلم و اتصال المتلقي بالفيلم عن طريق المونتاج ، يكمن في اكتشاف الشخصية الوهمية التي تربط بين المتلقي و العمل الفني و صاحبه. حيث يصبح تفاعل مشترك بين الثلاثة ، تأثير هذا التفاعل بين الرفض أو القبول، و بين التواصل أو التشكيك . يدرك المتلقي حضور المخرج من خلال الأساليب و الفنيات المقدمة في الفيلم وفقا لمعطيات تقنية و جمالية يتلقها المتفرج، طيلة الفيلم يخضع هذا الأخير إلى جملة من الرموز و الأفكار و الأحداث تكون نتاج عملية إبداعية مركبة من كل الجوانب التقنية و الفلسفية و البنيوية، تنحصر كلها في الإطار السينمائي، ليتم

إسقاطه على الشاشة أمام عين المتلقي، إذ يحاول هذا الأخير اكتشاف المتعة لتحقيق الفرجة و أيضا يتفاعل مع الضوء، فالصورة المتحركة الفيلمية تعتمد على إسقاط الضوء مباشرة ، فبدون الضوء لا وجود للفيلم ، و هذا ما يختلف فيه التلقي السينمائي عن التلقي الأدبي ، على الرغم من أن آلية التلقي تتم وفق لمناهج مضبوطة نظريا و تتجلى تطبيقاتها في كل المجالات ، حيث أصبحت محور انشغالات الفنون و التجارب المعاصرة. "يرى فولفغانغ ايزر أن القراءة هي عملية جدلية تبادلية مستمرة ذات اتجاهين : من القارئ إلى النص و من النص إلى القارئ ، و تعمل هذه الجدلية على محوري الزمان و المكان، يرى أيضا أن المعنى ليس موضوعا ماديا يمكن تعريفه وحده و إنما هو تأثير تصوري السيمة"[39] و التلقي يتعلق بالزمن و يختلف مستواه من مرحلة إلى أخرى على حسب الظروف التاريخية و التراكمات الاجتماعية ، و ذلك يعتمد على أصالة المنتوج الفني ، لأنه قد تشكل للمتلقي مع الزمن؛ خبرة و منتوج ثقافي يسمى بالتوقع أو أفق التوقع، حيث يصبح التفاعل ميكانيكيا مبتذلا، فالمتلقي أصبحت لديه خبرة جمالية و معرفية ، تجعل المسافة الجمالية تتقلص ، فعلى المبدع أن يبتعد عن المتلقي بأشواط إن أراد كسر التوقع، كما حدث مؤخرا في سلسلة ألعاب الملوك game of thrones كل المتتبعين عبر العالم أعطوا اقتراحات للحلقة الأخيرة و كلها كانت في المستوى تتمشى مع مستوى الشخصيات و الأبطال و لكن حدث في النهاية أمرا مخالف لكل التوقعات و لكن كسر وهم التوقع هل يعني إن المؤلف يكتفي بأي شيء حتى و لو كان مبتذلا؟ رأينا أنه خاب أمل المؤلف و تم استباقه من طرف المعجبين بتوقع كل النهايات فاكتفى بنهاية بسيطة و لكنه خيب أمال المعجبين. أي أنه قام بتغيير "الأفق المتوقع ". [40]

[39] ينظر، دليل الناقد الادبي، د. ميجان الرويلي، د. سعد البازعي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء-المغرب الطبعة الثالثة، 2002 ، ص 285.

[40] من قضايا التلقي والتأويل بو حسن أحمد، ، الرباط ،كلية الآداب والعلوم الإنسانية ، جامعة محمد الخامس، 1995، ص 105.

آلية التلقي تصنع الصلة بين المتلقي و الصورة ، تعتمد على كفاءة الطرفين للإبهار و إعطاء كل واحد منهما ما يريده الأخر ، المتعة و اللذة الجمالية ، ثم الفهم و التأويل أو الخيبة الجمالية ، نجد في فيلم **memento** للمخرج **CHRISTOPHER NOLAN** [41] يسرد لنا بطريقة غريبة جدا تفوق كل التوقعات و كأنه يقوم بتركيب الفيلم عشوائيا ، يتحدث عن قصة رجل اغتصبت زوجته و ضرب على رأسه فقد ذاكرته ، فأصبح لا يتذكر إلا دقيقتين من الحدث فاضطر إلى تدوين أهم الأشياء و يلتقط صورا للأشخاص و يكتب علها صفاتهم و أسماؤهم ، الغريب في الأمر أن المشاهد سيركز مع سير الأحداث العشوائي و يكسر توقعه في كل مرة و لكن الأدهى أن الفيلم فارغ لا يحتوي على كثير من الشخصيات و لا على الشخصيات الثانوية و لا على كومبارس فيغفل المتلقي عن ذلك و يتوه في مخيلة المخرج ، قام المخرج باستعمال المونتاج المتوازي ليعود بنا في الزمن في كل مرة يحدث شيئا للبطل و المونتاج الذهني ليربط بين الرموز ثم يعود للمونتاج المتوازي ليروي حدثين في نفس الزمن في مكانين مختلفين ، يبدأ الفيلم بلقطة للبطل يلتقط صورة لمسرح الجريمة.

[41] فيلم memento للمخرج christopher Nolan سنة 2000.

ثم يعود بتقنية time laps arrière لنفس المشهد يوضح انه هو من ارتكب الجريمة.

ثم بعدها قطع مفاجئ ، للقطة مكبرة على وجه البطل بالأبيض و الأسود، يتحدث إلى نفسه يقول أنه في غرفة فندق و لكن لا يعرف كيف وصل إليه و لا يدري ما هي المدة التي قضاها فيه و يستمر الفيلم على هذه الحال حتى النهاية و لن تدرك الأمر إلا بعد أن ينتهي الفيلم. فقد استعمل معظم اللقطات القريبة لغاية الانسجام مع التوتر لذي يحدثه المونتاج ، و قد تعامل مع المونتاج ليكسر تقاليد السرد الفيلمي كي يكسر أفق التوقع و تخييب ظن المتلقي ، على الرغم من أن كل اللقطات كانت دالة على تعبيرية الصورة و لكن ارتباطها ببعضها البعض جعل الأمر صعبا لفهم ما يحث ، فقد فاجئنا كثيرا المخرج ببعض اللقطات التي لم تكن بالحسبان و التي تجعل المتلقي ينفي كل ما كان يصبو إليه، لقد أبدع المخرج في تركيب قصته حتى جعل المتلقي يتوتر و ينفعل مع دقة اختيار اللقطات و نوع المونتاج.

نجد أن التلقي في السينما إشكالات كثيرة لكثرة اعتماده على خلط الصور و الضوء و القطع المفاجئ على خلاف النص الأدبي ، فإذا قمنا بإسقاط القارئ الضمني لأيزر أو القارئ النموذجي لأمبرتو إيكو

فإننا نجد متلق خفي و هو الذي يفسر المونتاج و يفكك الرموز و متلق ذو خبرة يتوقع الأحداث و لكنه عرضة لخيبة جمالية من حين إلى حين، لأن مهمته تتعدى الفرجة السينمائية منذ أن أصبح حامل فلسفة مونتاج قائمة بذاتها فأصبح عليه التفكير مليا أثناء استمتاعه بهذه الفرجة.

II دور المتلقي في تكوين جمالية الصورة السينمائية.

لم تهتم الدراسات السينمائية بالجمهور كفاعل أساسي في تلقي الفيلم و التأثير في الإنتاج السينمائي إلا مع نهاية القرن العشرين. لقد اعتبر الجمهور دائما و لفترة طويلة من الطرف النقد الإيديولوجي الضحية المسكينة لتلاعب الميديا أو أبقي عليه، من جهة أخرى، رقما ليقيس نسبة المشاهدات ، لم يطر الباحثون مشكلة التلقي و دور الجمهور إلا عندما تساءلوا عن دور القراءة لدى المتلقي في علاقته بالنص السمعي البصري. يعتبر ياوس أن تلقي العمل الفني يتم وفق انتظار مترسب لدى المتلقي.

"إن تلقي العمل الفني هو كتلقي أي خبرة أو أية معلومة يمكن أن تصل إلى شعورنا الذي يعني هنا كل الحواس المستقبلة للمعلومات القادمة من العالم الخارجي التي تستفز الجسد الإنساني المتلقي"[42] ، (ليس هناك أي شخص ينتظر أن نخبره بشيء لا يهمه يتعلق الأمر إذا بتشكيل العلاقات و معلومات تستكين المتلقي.)[43]

أصبح للمتلقي دور مهم في عملية التلقي انطلاقا من اختياره لنوع الفيلم و تحليله و نقده، تكونت لديه معايير جمالية تؤهله للانخراط في المسيرة السينمائية ، فالفنان يحتاط في عمله و يستحضر مستويات

[42] اليسينما و المتفرجون، موليم العروسي، السينما العربية : تاريخها و مستقبلها و دورها النهوضي. ص 119

[43] م .ن ص 121.

المتلقي أثناء صناعة العمل الفني ، (إذ أصبح يحاول استبطان أفق انتظارهم)[44]. "فالمساحة الجمالية المستقلة وغير المستقلة للعقل الفيلمي الفلسفي تتميز بالتذوق النخبوي دائما، و أنها خالية من التشويق وتسير في طريق الملل، وتبعد عن التأمل الشعبي، وهذا صحيح إلي حد كبير، ولكن لا يعني أن هذه الأفلام غير مؤهلة لعدد غفير من الجمهور العادي، الذي يتعين عليه التخلص من الميل السطحي والتجاري في الأفلام العادية، التي لا يمكن مقارنة جمالياتها بجماليات الأفلام الفلسفية، و إذا تخلص المشاهد العادي من الفيلم الاستهلاكي ، ستستقل جماليته استقلالا جيدا، ويتجه في الحال إلي الأفلام ذات الطابع التأملي الفكري، التي تتضمن، دعوة إلي التحرر الجمالي ودون وجود وصاية و أداة هيمنة علي المتلقي، حيث يحصل المشاهد على المتعة الجمالية بشكل مرهق ومجهد، وهذا المجهود يؤكد علي استقلالية الذائقة الجمالية واختلاف درجاته من مشاهد إلى مشاهد أخر، حيث مساحات التأويل والتفسير تملئ المشهدية الفلسفية، مما يعطي مساحات حريات في التفسير والذائقة الجمالية"[45].

على المخرج أن يأخذ بعين الاعتبار مستوى المتلقي و من يكون و ما هي توجهاته و الأجدر أن يعرف لم سيكون موجه هذا المنتوج الفني بالدرجة الأولى، فإذا كان للنخبة فإن مهمة الفنان هي التواصل المشفر عن طريق الرموز مع المتلقي أكثر منه انه يكسر توقعه (فمهمة المتلقي هي مهمة تأويلية بالدرجة الأولى بحيث يجب أن تكون هي العملية التوضيحية للمعاني الكامنة في العمل)[46] ، حيث تتكون فيه طبيعة تفاعلية مع الظواهر البيئية و الزمنية و النفسية في العمل الفني و تكون ذات تأثيرات دلالية و جمالية ،

[44] نظرية التلقي ، قراءة في المفاهيم الأساسية، عرض نظرية التلقي، يوسف لعجان ، الأحد 16 جوان 2013 .

[45] دلالات فلسفية في السينما المعاصرة ، من فيلم "حصان تورينو" لبيلا تار محمد الغريب عين على السينما، ،لأربعاء 18 فبراير 2015 19:28:00. تم الغطلاع في 2018/07/07 .

[46] م.س. يوسف لعجان.

في السينما يكون المونتاج هو المحور الأساسي في فتح قناة التأثير باستغلال عناصر اللغة السينمائية كما سنرى في هذا البحث فيما بعد. على اعتبار أن المونتاج هو إعادة إنتاج التفاعل ، و مقاربة الفيلم الجمالية هي جمالية المونتاج و كيفية تشكيله ، و من ثم إن فهم الفيلم هو فهم المونتاج، " لإثارة انتباه متلق ما يجب ألا تقترح عليه انزياحا أو قطيعة ، بل اتصالا و إطنابا يؤكد ما يعرفه سلفا أو ما يبحث عنه أو ما يرغب في معرفته" [47] و هنا يكمن التواصل بين دور المتلقي و دور المخرج ، تتكون إستراتيجية التفسير و الإدراك ، و ذلك يكمن بخبرة المتلقي و تذوقه الفني و من جهة ثانية ، إستراتيجية المخرج في طرح أفكاره و إبداعه. (و ليست مصادفة أن تبرز أهمية القارئ في هذه المرحلة، إذ أن جمالية التلقي حاولت تركيز اهتمامها على احد عناصر العملية الفنية ، لكن القارئ يتنازل دائما على دوره و أهميته إما للنص أو لما يبرزه النص كمحتوى و مضمون سواء كان العالم خيالي أو واقعي ، و للمؤلف أن يستفيد من عبقريته، برز دور المتلقي كعنصر فعال في تلقي الفن و التحليل و التأويل و الإدراك و السرد و القص.) [48] و لعل من المقاربات المهمة لجمالية التلقي هي تأطير الفيلم بينما نجد المتلقي بالرغم من انه يشاهد الفيلم للمرة الأولى إلى أنه يتداخل مع شكله لينصرف وعيه نحو المضمون، فبينما يطرح المخرج فكرته نجد المتلقي أكثر تفاعلا مع التحول الذي يحدث في الفيلم. المونتاج يحافظ على إيقاع الفيلم و يسير نحو نمطية محددة ، تكون قد رسخت في ذهن المتلقي و قاده إلى تراكم بصري و سمعي ليرتسم بذلك المسار العام في مخيلته و تبدأ ملامح الحبكة تتضح من خلال عوامل بصرية يوظفها المخرج:

[47] م.س. موليم لعروسي.

[48] ينظر، م.س. من قضايا التلقي والتأويل بو حسن أحمد، ص 208 .

الطرح التقني: يكون أكثر توافقا و انسجاما مع مؤهلات المتلقي كي يستقطبه و يكتسب ثقته و يعطي مصداقية للفعل البصري، و يكون الصوت و الصورة كي يضمن كثافة تعبيرية متقنة.

الطرح المنطقي: إن المخرج يتعاط مع مادة فيلمية و التي هي موضوع متكون من حدث رئيسي و مجموعة من الأحداث الثانوية ، يتم من خلاله جذب المتلقي نحو حبكة الموضوع و يستقطب من خلال ذلك فضوله و يجب أن تكون الدقائق الأولى من الفيلم حاسمة ، فيها يمسك المخرج بالمتلقي .

الطرح الفني: يقود من خلاله المتلقي للانغماس في الفيلم و التحضير النفسي للمشاهدة حيث تتواصل حواسه و عواطفه مع بداية الفيلم.

الطرح الفلسفي: أو الفضاء الجمالي التعبيري يقدم فيه المخرج عناصر و رموز جمالية تحرر فضول و وجدان المتلقي للدخول في الفيلم و يضمن من خلاله عدم الانفصال و هذا الطرح يكون قناة الإغلاق للمطروحات الأخرى. حيث يتلاحم فيه المتلقي مع الشخصيات و الحوارات ويسافر من خلاله غلى زمن الفيلم و قصته، و يختار فيه موقفا له ن مثلا أن يكون مع البطل أو البطل المضاد مثل في فيلم باتمان **batman the dark kngiht** عندما ينتقي المتلقي الجوكر كبطل الفعلي للفيلم ، على الرغم من انه تم تصغيره أمام شخصية باتمان إلا انه استطاع بفلسفته تحرير شخصيته ليلقي بها في أحضان المتلقي و المتلقي يستقبله بدوره. تمارس الصورة الفيلمية مهمة الحوار أو الخطاب مع المتلقي، تطرح محملاتها أفكارا و قضايا تهم المتلقي بالشكل التعبيري الذي يناسبها أي يناسب المخرج، و لذلك يبحث المخرج دائما لبناء تصوري متجدد يدهش به المتلقي و يجعل لنفسه ارتبطا مع الفهم و الإدراك من خلال ما يلي :

البنـاء الفيلمـي التعبيـري: أي تحديد الشكل المناسب كي يطرح تقنيته و ذلك كون من خلال توظيف المؤثرات البصرية و المونتاج.

البناء الضمني: يستند فيه المخرج إلى جملة من الحوافز المتحركة ترافق سير الأحداث، و تدفع بالفيلم إلى الانعطاف ثم الذروة ثم السقوط ثم النهاية أي شدة الفيلم و توتره من الحبكة و الصراع و الحل.

البناء التأسيسي الجمالي : يحاول فيه المخرج التأسيس للصورة لا مرئية أو الأفكار التي قد تمر مرور الكرام على المتلقي ، و ذلك عن طريق إعادته لما فاته عن طريق الحوار أو تكرار اللقطة أو إيقاظه عن طريق حوافز بصرية مثل استحضار حدث يستوجب العادة لما سبق و هنا يشعر المتلقي انه فاته شيء فيستجمع وعيه للبقاء منتبها و في هذه اللحظة يمرر المخرج ما يسعى إليه.

و في المقابل نجد المتلقي يتصدى لأفكار المخرج و يؤسس بدوره منظومة فكرية يواجه بها محاولات المخرج لتضليله أو توجيهه فيندفع قدما على خطى المخرج و لكنه يكون قد فهم الفخ و تكون لديه مؤهلات تحليلية و نقدية كي يتعامل ذهنيا و حسيا مع الكثافة المعلوماتية التي أمامه. و بذالك قد يتوازى دور المتلقي و دور المخرج في التأسيس لجمالية التلقي و أهمية القراءة الفيلمية .

فقد خضعت جمالية التلقي لتصورات مختلفة وصلت لحد الغموض و التناقض ، فقد عبرت عنها المدارس الفلسفية الألمانية بالفهم و التفسير و طرح التساؤلات و اعتبرتها المدارس الأمريكية استجابة للقارئ التي تمتاز بالرفض أو القبول أي استجابة سلبية أو ايجابية.

إذا أردنا تقييد العلاقة بين صاحب العمل و المتلقي ففي رأينا يتجسد ذلك في العناصر التقنية والفنية التي يكتسبها الطرفين ، ففي وقت ما قد يكون المخرج متلق و المتلقي مخرجا ، فيفرض ذلك تماسكا و ترابطا لتحقيق جمالية ثنائية بينهما تتمثل فيما يلي:

عقدة الحكم: و هي التعقيد الذي قد يحدث للمتلقي من دون تبرير ، كي ينقص من أهمية و جمالية المنتوج الفني.

عقدة الخلفية: و هي الخلفيات التاريخية أو الاجتماعية أو حتى الفنية تجعل المتلقي ، يستصغر و يسيء إلى العمل و قد يستهدف بذلك صاحب العمل ، و ذلك من دون شعور فقد يؤثر على مستوى العمل الفني أمام المتلقين.

التصور الذاتي: يلتزم أحيانا المتلقي بشعور ذاتي " أناني" إن صح التعبير يجعل حاسيته ترفض كل ما هو جميل لأنها لا تتوافق مع أفق توقعاته فهو لا يحب أن يكون غير متوافق معه.

التصور الجمالي: يتم من خلاله الربط بين تقديم و استقبال الأفكار في الفيلم و يتضمن الارتباط بالمؤشرات داخل الفيلم التي يطرحها المخرج و مؤشرات خارجية يقدمها المتلقي ، يدرك من خلالها المتلقي ظروف انجاز الفيلم و نوعه و مخرجه، أي يتهيأ للفيلم ، ثم ينتقل إلى مرحلة اللذة والتي تنطلق مباشرة مع أول لقطة ،تجذب المشاهد من خلال المونتاج الجاذب التي تقود فيما بعد إلى مرحلة الفهم أو التساؤل و البحث عن التفسير ، فيركز المتلقي على الوحدات الدقيقة ليستخرج منها الدلالات ليقوم بتأويلها و تفكيكها .

التواصل الجمالي

الارتباط بأفق توقع المتفرج يؤول إلى تلق نص ما إلى التأكيد أو التخييب و يسميه ياوس المسافة الواسعة إلى حد ما (التي تنشأ بين انتظار الجمهور والنص الذي ينجزها " بالمسافة الجمالية distance " esthétique. ففي حالة تخييب أفق التوقع، يمكن أن يحدث شيئان اثنان: إما غضب الجمهور يؤدي إلى تغير في السلوكات والمعايير، لا بل وحتى "تغيرا في الأفق changement d'horizon " " هذا إذا استرجعنا المفهوم الذي اختلقه "م.ياوس.Jauss . M " و إما إن التخييب يمكن أن يدفع بالجمهور المعاصر للعمل إلى الرفض.

يستخلص من ذلك بعض النتائج وهي ذات طابعين، نظري وتطبيقي؛ ففيما يخص النتائج ذات الطابع النظري، إن المسافة الجمالية تسمح إلى حد ما بتقييمévaluation نص ما تقريبا بمعزل عن وجهة النظر الذاتية للناقد. و لو سلمنا بأن المسافة الجمالية قادرة على إثارة غضب الجمهور أو، إلى حد أبعد، تغير في الأفق، فإن معيار التقييم الجمالي ينتج إذا في نهاية المطاف عن الوظيفة التحررية émancipatoire fonction للعمل الفني. أما فيما يخص النتائج التطبيقية، فإن ياوس يؤكد على أن إعادة تشكيل أفق الانتظار يمكن من استعادة الخاصية التحررية للأعمال التي قيل إنها كلاسيكية، والتي لم تعد– بفضل قوانينها– تطرح بشكل طبيعي .)[49]

الأفلام تأخذ المعنى الذي يصنعه لها المونتاج ، تتضمن فيها تأويلات المتلقي لتجعل العلاقة بينه و الفيلم آلية جمالية، بفضل ما يسمى السيميزيس sémiosis أو الكثافة المعلوماتية ، فإن هذا المنطلق

[49] ينظر، م . س. دلالات فلسفية في السينما المعاصرة ، الغريب.

يؤكد مدى أهمية المونتاج الذهني الذي يرتكز على الوهم و الأفكار أو المونتاج المتوازي الذي يرتكز على الجذب و الإثارة النفسية، و قد أصبح الفيلم ذو قراءات متعددة بفضل المتلقي الذي من طبعه تأمل المنتوج الفني و تأويله و يكون ذلك نتاج مجموعة من المؤثرات الفنية و البصرية الخالصة الممارسة عليه، و أيضا بوصفه عملا فنيا خاضعا لقوانينه الجمالية الخاصة. فلا ننكر دور المتلقي في تفسير الظواهر و بروزه كفاية بتبرير أذواقه و توجهاته ، إن المونتاج حين يدخل ثنائية التلقي يبدو كعامل ثالث يزيد من أطراف المعادلة و يسبب التحديد المتعدد الجوانب للظاهرة المرئية . ومن جهة أخرى، المتلقي المعاصر أصبح يقترح مفهومه الخاص حول الإبداع و الجمال الفني ، فالمكانة التي أصبح يحتلها المتلقي اليوم في تفسير الصورة فإننا نقر بأنه جزء من العمل الفني حتى و لو كان غائبا أثناء إنتاج هذا العمل.

فحسب نظرية التلقي ، يتميز المتلقي الناقد بمعرفة حسية منفصلة عن الصورة و لكن هي أيضا تراكم مسبق للتجارب و المنتوج السابق للصورة ، هذا الفعل الذي يوجب أن المتلقي ليس منفصل عن الفيلم ففهم الظواهر يظل متأثر و مرتبط بالتلقين المسبق ، يجب أن ننوه أن المتلقي هو منتق خالص في اختيار ما يشاهده ، أي انه يختار مخرجا و فيلما على ذوقه . وكمثال على ذلك : هناك متلق يشاهد أفلام جيمس كامرون و فقط و متلق يهتم بأفلام الإثارة النفسية thriller و هناك متلق لا يشاهد إلى الأفلام السياسية...

فأي تأثير مسبق يمارسه صاحب العمل الفني سيعكس المعادلة بتأثير مناقض من طرف المتلقي، لم يعد السؤال محصور عما هو الدور الذي تلعبه الصورة في آلية التلقي، بل أصبح كيف يمكن للمتلقي أن يكون له دور في التأثير على الصورة ؟

يتأثر التلقي في تشكله الفيلمي بالمونتاج من خلال الربط المنطقي و الغير المنطقي بالنسبة للمشاهد للقطات، حيث معظم أفلام النفسية و الفلسفية تستمد إبداعها من الخلط أثناء التركيب ،وأبرز هؤلاء المخرجين المعاصرين Christopher Nolan و **David Finsher من** خلال أفلامهم المعروفة بالتعقيد حيث معظمها تصنف ضمن أفلام Blowing mind الذي يقصد به ارتباك فهم الظواهر و هو خاضع لجملة من التعقيدات المونتاجية و السردية للفيلم ، حيث يكون شعور المتلقي أثناء المشاهدة، الضياع و الارتباك فيحدث انه يبتعد عن نطاق الفيلم و تختلط عليه معطيات الفيلم الداخلية . أي عدم الفهم . عملية معقدة يتشكل من خلالها الغموض .

إذ أن التأثير هو نتاج محاولة التفاعل بين بنية الفيلم والتفسير المنطقي للأحداث. يحاول المتلقي الواعي أن ينتج فهما أنيا متفرقا أي يقوم بتقطيع اللحظات المبهمة و يقوم بتفكيكها آنيا و يحاول إعادة تركيبها و كأنه يقوم بتفسير أفكار المخرج على حسب وعيه هو. يستمر في ذلك إلى أن يتشكل له المعنى من خلال الفهم الذاتي النوعي للظواهر ،من ثمة شكل اهتمام الباحثين بهذه الآلية الفاعلة الخاضعة لذاتية المتلقي.

أثر كرستوفر من خلال أفلامه memento سنة 2000 و Inception سنة 2010 و أيضا interstelar سنة 2014 بإعادة الاعتبار للمونتاج و مفهوم الانتقال عبر الزمن داخل الفيلم بالغا أقصى درجات التأويل والفهم وإنتاج المعنى، حيث أن المونتاج لديه هو" خلط الأوراق في ظاهرها و لكنها ستكون مرتبة في النهاية مهما كانت تبدو غير منطقية، أما المتلقي يجب عليه إعادة اكتشاف طاقته و قدرته على التواصل مع رفع مستويات الخطاب البلاغي ، من خلال المونتاج أي الرؤية الإخراجية

فالعملية الأساسية في بناء الفيلم تستند إلى مدى معرفتنا بالمادة التي نحن بصدد إنتاجها، ومن ثمة فمسايرة الغموض تتم من خلال غوصنا في الغموض .

فالمتلقي له دوره الفاعل في إستراتيجية التحليل و النقد بفضل التجارب السابقة و الإدراك المكتسب. يجب عليه تطوير الذات الخلاقة المتواصلة مع الإبداع فصاحب العمل يسعى دائما لكسر أفق توقعاته كما أشار إليه ياوس (بتحديد العوامل الضرورية للتواصل بين العمل الفني وصاحبه و المتلقي أن تنعقد صلة بين التحليل الشكلي و الجمالي و الربط بين النيوية و التاثيرية و اختيار جماليات التأثير المنتجة ، أي التفاعل بين صاحب العمل و المتلقي.)[50]

فلسفة الخطاب الفيلمي والتذوق الفني:

"ساعد كثير من الافلام في تقديم رؤى فكرية حول عدد من المسائلات والجدليات الفلسفية، حتى أصبحت هناك أفلام تساعد في فهم الخطاب الفلسفي وتعقيداته، علي أكثر من مستوي، وهو ما يستوجب تحليلا باطنيا عميقا. ويري الفيلسوف المعاصر ادغار موران أن السينما حالمة ومستيقظة في نفس الوقت وأنها تجمع بين الحلم والواقع. ورغم كونهما منبثقتين من عالمين مختلفين فإن السينما والفلسفة تتقاسمان لغة مشتركة داخل عالم محايد"[51].

فلسفة الفيلم تكمن في جمالية العلاقة بين المبدع و المتلقي ، فالمبدع يصيغ العمل الفني و المتلقي يقوم بتأويله و إعادة تشكيله ، وبالتالي فهي الممارسة الجمالية لوعي و الحس، باستمرار يكون المخرج

[50] ينظر، مناهج النقد المعاصر ومصطلحاته، د.صلاح فضل، نيريث للنشر و المعلومات، القاهرة، الطبعة الاولى 2002 ص 145

[51] م.س حمد الغريب .

السينمائي في تحد مع وعي المتلقي و تطلعاته ، فهو يحاول من جهة إرضاء رغبته الجمالية لتحقيق المتعة و الاستجابة الجمالية، و من جهة ثانية هو في تطوير دائم لأساليب من شانه كسر هذه التطلعات حاجبا له عما هو ظاهر ، فتكون مهمة المخرج صياغة الأفكار وهو ما يعني فلسفة الفيلم وإيديولوجيته وفق توجه المخرج حيث يكون قادرا على تجسيد أفكاره بطريقة إبداعية ، لتكون لها جمالية فنية من شأنها يتذوق المتلقي هذه الأفكار، فيجب على هذه الأفكار أن تكون ذات صيغة درامية فيلمية تتوفر فيها شروط تحقيق أحداث و أهداف الشخصيات ، ويتم تفاعل مع الشخصيات وتفسير ظروف الأحداث أثناء تفكيك الرموز و الدلالات ، يقوم المتلقي بتحليل ومحاولة فهم ما يجري في الإطار الفيلمي ، فتبرز السياق كعامل محفز يسهل عملية القراءة و ترتيب الأمور ، و تبرير الأسباب التعبيرية بذلك يتم إنتاج جديد لنفس السياق بعد مراجعة سيميائية و تحليلية للأشكال الدرامية حتى تكون في نفس أفق المتلقي، و قد اكتسبها من خلال تطوير ميكانيزمات معرفية مبنية في الأول على الفرجة و المتعة ثم الفهم و التفسير و بعدها التأويل و تعدد السياقات ، أكثر أشكال الخطابات الفيلمية المعاصرة تجعل الحبكة مبتذلة و تصنع الصراع من البداية و ليكون انطلاق الفيلم من ذروته ، ليضمن المخرج تفاعل المتلقي مع الشخصيات و اللقطات ، لقطة بلقطة، "فالأفلام ذات الطابع الفلسفي، أصبحت تقدم رؤى فكرية جديدة، وتعبر عن تفوق السينما أحيانا علي الفلسفة، فالمخرج الروسي اندرية تاركوفسكي استطاع عن طريق المجاز الفلسفي و الأدبي والشعري أن يخلق مجاز سينمائي بصري رائع، في أفلامه، وغيره من المخرجين الكبار "[52] و هذا ما نشاهده في فيلم triangle فإن أضاع المتلقي لقطة واحدة ، يبتعد عن الفيلم ، فكل لقطة لها خاصيتها و لا مجال للعفوية أو الارتجال ، نقر بأن السينما اليوم أصبحت نافذة ضيقة و على

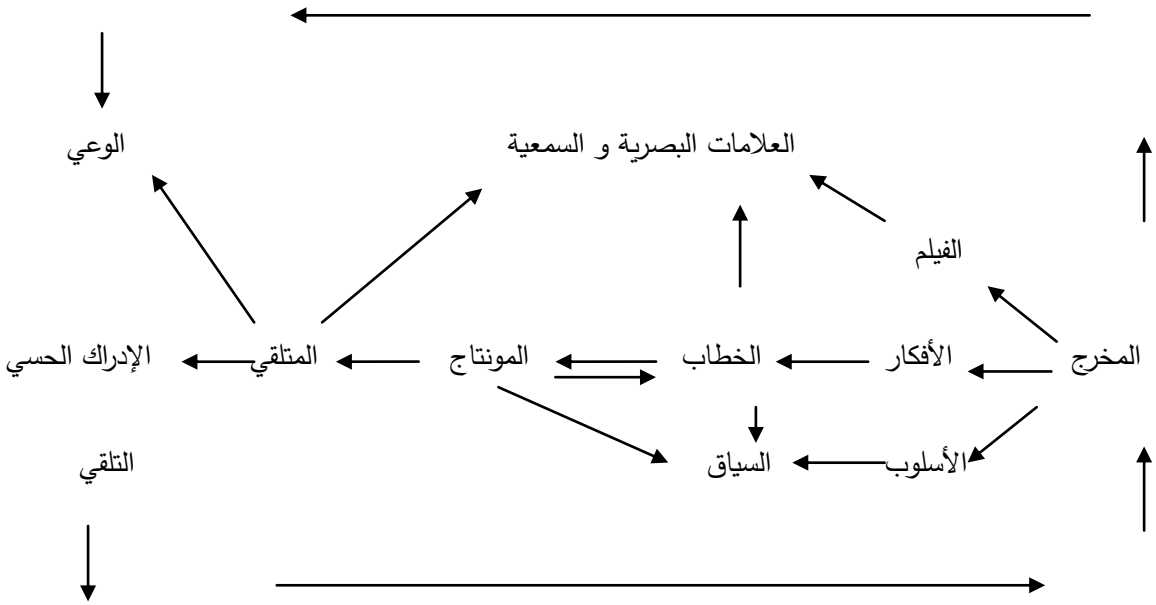
[52] م.ن

المشاهد أن يصل إلى كل جوانبها كي يتسع مجال النظر، فالإطار الفيلمي يظهر أشياء و لكنه يخفي أشياء أخرى تكون في الغالب أكثر جدية و أهمية مما يظهره الإطار ذاته.

وعليه فالمخرج ينتج خطابه بآليات متعددة، خفية، حتى تصل الرسالة إلى المتلقي، ولكي يتسنى له كشف الغموض عليه إظهار ما هو خفي و ذلك بمعرفة سياق الفيلم ليستطيع كشف الرموز ، ثم التواصل مع الفيلم لفهم الخطاب و استيعاب أفكار المخرج، ثم معرفة الأسلوب لتبرير السياق و تحليل الخطاب.

"نجد أن المضمون الفلسفي للفيلم، صنع وحدات جديدة للجماليات، هناك تجزئة جمالية، خطابات متنوعة، وذلك يرفض بالضرورة مقولة أن الفكرة الفلسفية تفسد التلقي الجمالي للصورة، فالفكرة الفلسفية نفسها تصنع جماليات مضمرة في متاهة جديدة، فهناك ربط بين ما يحدث بين الصورة والفكرة داخل ذهن المشاهد، فالخطاب الجمالي يظل أسير وجوديته. فلدي جودار التواصل الذهني للفكرة الفلسفية تصنع جماليات تخص الفكرة الفلسفية، هو يناقش قرار الإنسان وحريته والوجودية، فتجد أن التواصل حول الفكرة يصنع جمالاً خاصاً بهذه المناقشة الذهنية لدي المشاهد، وهذا التواصل ليس تمظهرا، إنما هو مضمرا لدى اللقطة ولدى المشاهد"[53]

[53] م.ن.



مخطط التناظر الجمالي لآلية التلقي و الاستجابة الفعل و رد الفعل.

تقوم العلامات البصرية و السمعية بعكس صورة الفيلم و الخطاب ينقل الأفكار و السياق في توظيف الأسلوب ، يتم تركيب المعادلة بالمونتاج و هو رؤية المخرج للفيلم في شكله العام ، ينقل المونتاج هذه العناصر إلى المتلقي ، فتحرك و عيه و وجدانه و استجابته ، يقوم المونتاج بوظيفة الحافز للمؤشرات الفيلمية إذ هي من آليات الخطاب الفيلمي ، تكون كل من العلامات و الخطاب و السياق اللقطة ، فيصبح لها معنى يشير إلى مكوناتها المادية المرئية التي تنتقل بواسطة الضوء إلى عين المتلقي، لتحقيق له المتعة و تنتظر منه الاستجابة أي رد الفعل.

تتم هذه العملية في فضاء عام يختص بالفيلم أي بغض النظر عن نوع الفيلم ، فيحتاج المخرج لخلق مصداقية درامية. مثلا ففي أفلام الخيال العلمي يقوم المخرج بصناعة شخصية عالم في الفيزياء الفضائية

يكون ملما بكامل قوانين الفيزياء العملية و التطبيقية و التجريبية و النظرية حتى التي ليس لها وجود بعد يجب ان تكون مبنية على منطق معين و هو منطق الفيلم . فتكوين هذه الشخصية يكون كالتالي:

الشخصية:

- عمر الشخصية لا يقل عن 40 سنة.
- لباس خاص و هو لباس عالم.
- أكثر الأمكنة تواجدا في الفضاء الفيلمي هو المخبر.
- لغة الشخصية تعتمد على القوانين و الأرقام و النظريات.
- تكون الشخصية عاقلة ثابتة أو كثيرة الكلام غير عاقلة على حسب ظروف الفيلم.

و الأهم أن يكون لهذه الشخصية هدفا في الفيلم ونظام معين تسير عليه لتحقيق الهدف التواصلي لعامل الدرامي ، تكون فيه ضوابط تعبيرية ، ومن ثمة تمتلك هذه الشخصية القدرة على الخطاب و بدوره المتلقي يمتلك قدرة الاستقبال حتى تتم عملية التواصل بنجاح و تكون مبنية على

الصدق السينمائي : الأداء و التقمص.

المصداقية السينمائية: أي يكون هناك منطقا دراميا في الفيلم كما وضحناه في تكوين الشخصية.

السياق الفيلمي: يجب بناء سياق في فضاء الفيلم.

التبرير السيميائي: و هو أن يكون لكل شيء داخل الإطار تفسيرا للأفعال كل ذلك يعني أن اللقطة بكامل مكوناتها ستكون متلق أول بدورها من طرف المخرج أي بعدها ستنوب على المخرج لتلعب دوره و يصبح المتفرج على الفيلم هو المتلقي النهائي.

حتى تكون آلية التلقي مبنية على أقطاب ثنائية متعددة السياقات بهذا الشكل، مرجعا صوريا انطلاقا من كل الأجزاء المرئية و الغير مرئية.

III جمالية فن المونتاج

كانت النظرة مستقرة ثابتة حول المونتاج تستند على السرد الفيلمي أي أنه يعتمد على نقل و تركيب الأحداث وتجسيد تواصلها الزمني سواء كان منطقيا أو يعتمد على التلاعب و التغيير في التسلسل حيث يصبح تسلسلا ذهنيا و ليس زمنيا لخلق جمالية التأثير السيكولوجي,

عندما نشاهد فلما يبدأ من النهاية و قبل أن يعطينا الحل الأخير، يعود بنا إلى البداية ليخلق فينا الشوق لمعرفة ماذا سيجري أو ما الذي حدث ؟ كيف وصل الحدث إلى هذه الحدة؟ هكذا تطرح جملة من التساؤلات لدى المتلقي مما يجعل الزمن النفسي للفيلم يتغير على حسب إيقاع المونتاج. "المونتاج كواقعة من وقائع اللغة السينمائية لا يخص فقط ما يسمى ب " سينما المونتاج " التى يظهر بوضوح ومباشرة بحالته الخام . بل أيضاً تلك السينما التي لا يرى فيها أندريه بازان أثراً للمونتاج "[54] .....

[54] واقعية الصورة في مواجهة المونتاج يورى لوتمان https://newtime-com.blogspot.com

الإقناع إعطاء المونتاج أولوية خلال مسارنا العلمي لاحتوائه الفيلم و ما بعد الفيلم. إنه القناة التي تبنى عليها الطبيعة الجمالية ، يمكن تفصيل المركب الجمالي فيه كالأتي:

سيلقي هذا المركب بظلاله على رؤية المخرج ليدفعه إلى التفكير في كيفية تشكيل الصورة، وإلى بناء نظرته وفق مقاربة مختلفة عما هو بسيط، حيث يقوم بتعديل المعطيات في التوليف.

لقد أدى تعقيد الصورة الفيلمية و تكثيفها بالرموز و الاستعارات ؛ إلى خلق قناة تواصل تثقيفية لدى المتلقي أي أنه أصبح يهتم أكثر بما يجري بالموازاة مع القصة العامة و أصبح يبحث في مفاهيم و معاني الأكسسوارات السيميائية، وخاصة بدءا من 1980 عندما ظهرت سينما المؤلف على يد الفنانين التشكيليين لما أدخلوا جماليات الألوان و رموز اللوحات في الإطار السينمائي حيث راح الكثير من المختصين في السينما يصنفونها على أساس أنها أفلام النخبة أي أنها موجهة لفئة المثقفين القادرين على فك الرموز و تحليلها و نقدها... حيث نجح المونتاج في نقل الكثافة المعلوماتية المتولدة في قلب الصورة الفيلمية للتلاعب بأفق التوقع.

من جهة ثانية التقارب الجمالي بين صاحب العمل و المعالجة الدرامية للواقع الاجتماعي دفع في كثير من الأحيان إلى خلق الخيبة الجمالية.

على صعيد العنف مثلا يبدو الانتقال من طرح قضية العنف في العمل السينمائي إلى مرحلة التأمل الفني أي أن المتلقي يستمتع بجمالية إعادة خلق التشويه أو تركيب العنف في المشهد أكثر من إحساسه بالواقع المعاش على وده الخصوص إلى أنه يمكن للمتلقي بالاشمئزاز من قذارة الصورة على الرغم من أنه يعرف أنها نتاج عمل فني فلا يجب أن ننكر أن الإطار السينمائي يتجاوز الرسالة الظاهرة و ذلك بتفعيل جمالية التقنية و جمالية الإبهار الرقمي مثلا و جمالية العمل الفني الخلاب للقبح، هذا التغيير بالانتقال

من سرد الحدث عن طريق تركيب الصور إلى المركب المعقد في كل صورة أو كل لقطة. أي توفير جمالية الخلق الفني و جمالية الخطاب الفيلمي .

خلال بدايات السينما في العشرينيات مثلا كان الفيلم يرتكز على مستويين : نقل الأحداث التاريخية أو التسجيلية مسهما في توثيق التاريخ للمتلقي ، ومن جهة ثانية التمثيل و الأداء أمام الكامرة لنقل طاقة الممثل إلى إحساس المتلقي. فيما بعد سيتجه أكثر إلى هيكلية الصورة من خلال المونتاج و تضمين و بناء سياقات للرموز و الصورة.

نود الإشارة بأن التغير الحاصل في جمالية الفيلم هو التطور و قدرة المونتاج على تكييف الجو السينمائي المناسب للتأثير و لتفعيل المتلقي. (يقول بودفكين في كتابه تكنيك الفيلم " إن هذه الأفلام كانت تعرض المرة تلوى الأخرى و تحلل و تناقش كانت الأفلام تمزق تمزيقا تاما ثم يعاد ترتيب لقطاتها و كانت المشاهد يعاد تركبها بطرق مختلفة و في كل مرة كانت تدرس الآثار الجديدة لمعرفة ما إذا كان قد طرأ عليها أي تحسن و أن مضمونها الأصلي قد تغير)[55] ، كانوا جميعا يؤمنون بالأهمية القصوى للقصوى للمونتاج و عبروا عن رأيهم بأن المونتاج لا يستمد قوته من مجرد تقسيم المشاهد إلى لقطات يمكن عرضها بطريقة أكثر حيوية و واقعية فحسب بل أن أهمية المونتاج تكمن في أن اللقطات المتتابعة تخلق فيما بينها مجموعة من الحلقات المتشابكة و علاقات تتصل بالفكرة و بالشكل بحيث أنه لو استخدمت هذه المهارات لأمكن توجيه أفكار المتفرجين و خلق تدعى المعاني في أذهانهم .

هذا ما يمنح المونتاج خصوصيته أنه يخاطب المتلقي الذي أمام الشاشة و المتلقي الذي داخل الشاشة أي الممثلين و الفريق التقني و الفني، مستعملا رموز و ألوان و تكوينات تتمثل في الصوت و الصورة و

[55] محاضرات في فن المونتاج، هدى الريان https://fr.scribd.com

بنية الإطار الفيلمي، و أيضا لغة ذهنية تخاطب وجدان المتلقي ، فقد أولاه دارسوا السينما درجة عامل ثالث إضافة إلى السيناريو و الإخراج كي يصبح لدينا جماليتين للمونتاج ، جمالية السرد الفيلمي و تتمثل في تقنية و دور المونتاج في تحديد المسار الفيلمي . ثم جمالية التلقي التي تتمثل في القراءة ما بين السطور و بعث المتلقي على الإحساس الفني. مما أدى إلى تكوين علاقة ثلاثية تربط بين المتلقي و العمل الفني ، أي الفيلم و مكونات الفيلم البصرية و السمعية. فالمونتاج عند إيزنشتاين ، من هذا الأفق يهتم بمهمته ذهنيا و فلسفيا، ويندرج ذلك تحت نظرية الفن للفن، عند تحليل المونتاج ، و تفكيك آلياته التعبيرية التي يتم توظيفها لإرساء القوانين الجمالية، فإنها ليست بعيدا عن النسقين السابقين، جمالية السرد و جمالية التلقي.

وهذا الربط الجمالي بين المنهجين يؤكد على مدى التناسق بين الوحدات و العلاقة المتكونة بين كل الأطراف الداخلية و الخارجية للعمل الفني. انطلاقا من هذه العلاقة، من البديهي أن ينصب اهتمامنا في الجانب على تكوين جمالية التلقي السينمائي من خلال الترابط الحسي بين المتفرج و الفيلم السينمائي حيث تكون جمالية المونتاج أداة الوصل بين الأطراف الأخرى.

| الفصل الثاني |

المونتاج بين وعي المتلقي و الرؤية الإخراجية

المبحث الأول

المونتاج و عناصر اللغة السينمائية

المبحث الثاني

إستراتيجية المونتاج في السينما الأمريكية

لا يزال المونتاج يعتبر أداة التأثير التي توظف كل عناصر اللغة السينمائية الظاهرة و الباطنية، لغة و صورة؛ هو المحور الأساسي الأول في الفيلم الذي يستند من خلاله المخرج للتعبير عما يصبو إليه في العمل السينمائي.

I بنية الحوار الفيلمي:

لا يخفى علينا أن المتلقي واع بالواقع ، أيضا يمتلك حاسة التحليل و التفكيك للقيم التعبيرية الفيلمية، وكل اللقطات التي تتحرك أمامه تعتبر بمثابة مكتسبات تلازم وعيه و إدراكه كما تصنع نفقا يربط بينه و بين اللقطات من خلال المونتاج ، وبين المتلقي وفلسفة الفيلم أي المخرج. تتكون علاقة جمالية بين المتلقي و الفيلم و صاحب الفيلم. نقول صاحب الفيلم لأن العمل الفني لا يقتصر على المخرج وحده بل إلى كامل المجموعة أو التركيبة الإيديولوجية التي تتكون من الفريق التقني و الفني.

يمتاز المونتاج بأنه خفي أي ليس عنصرا ظاهرا كاللقطة **plan** أو الأكسيسوار **accessoires** ... يستوجب الإبداع الإخراجي و جودة السيناريو و قدرة الأداء و والإضاءة والصوت والبناء الدرامي للفيلم في صيغته النهائية بوصفها عنصرا واعيا يخاطب المتلقي بطريقة غير مباشرة حيث تكمن العلاقة بين آلية التلقي للفيلم وبين الظواهر الخفية المتحكمة فيه ، بتعبير آخر ، خلق تفاعل بين القيم الفنية في الفيلم وبين وعي المتلقي و الإبداع الفني حيث تنتج علاقة بين كل ما هو مقصود و ما هو عفوي.

آلية المونتاج في الخطاب الفيلمي

"يجـــب أ لا تكون المناظر ستارا خلفياً للحوار، ولكن يجب أن تكون لها وظيفة متكافئة بجانب الحوار كما لو كانت تقريبا تتحاور مع الحوار[1] "

انتقال الفيلم من لقطة إلى لقطة عن طريق التوليف أو الربط المباشر الميكانيكي و المنطقي للقطات في بعض الأفلام السيكولوجية يتطلب أحيانا انتقال ثان بالموازاة من فضاء إلى فضاء، يستلزم تكثيف العلامات و الرموز ، يجد فيها المتلقي نفسه مستقبلا لكم من المعلومات الغامضة.

1 - الشيخ عدنان الحساني الرميثي، رمزية علامات الظهور ودلالاتها... قراءة سيميائية في نطاق فلسفة التاريخ ، ص 02 ، 29 ، 2016 .

كما يقدم المونتاج عناصر اللغة السينمائية الأخرى على أساس آليات مستخدمة تزيد من حدة التأثير على المتلقي ، مع الوقوف على البعض منها كاختيار الممثل و اختيار الفضاء المناسبين ، وبذلك يكتسب العمل الفني آليتين كما رأينا سابقا وهما: الآلية الفنية والآلية الجمالية، الآلية الفنية للتواصل الدرامي و الآلية الجمالية لتفعيل المتلقي.

1.1 – دور المونتاج في خلق جمالية الحوار:

تكون له وظيفة تقنية في كونه متناسق مع وحدات الفيلم الأساسية و الثانوية التي تشكله ، إذ أنه محور إلقاء الفيلم وتمثيل مادي شامل لهذه الوحدات ، أصبح بذلك عملية إخراجية ثانية في محطة التركيب ،يتحكم في سيرورة الصوت و الصورة، لطالما سمعنا أن أفلام السينما الصامتة خالية من الحوار، نشأت فعلا من دون صوت لعجزها العلمي أما الحوار كان موجدا منذ البداية ، حتى و لو لم يكن مسموعا أو مكتوبا أو ظاهرا للمشاهد إلا أنه كان هناك بطريقة ما ، سواء بالحركات الجسمانية أو الإيماءات أو كتابيا أو حتى معنويا .

وظيفة الحوار تتعدى كونها خطوة لكتابة السيناريو أو مكملة للقصة أو تفسيرها ، تطورت لغة الحوار مع تطور السينما من جميع جوانبها بل و تعدى البعض من جوانبها في بعض الأحيان ، أصبح حاملا للإرسال و لتبليغ ما عجز عنه الإطار الفيلمي في حد ذاته، (فلسفيا ، إيديولوجيا ، اجتماعيا و ثقافيا...) ليبلغ المتلقي نفسيا و جماليا من خلال قناة مباشرة و بليغة يرتكز فيها على جميع عناصر الإطار السينمائي بدأ من السيناريو، مرورا بالأداء و المضمون و المونتاج إلى المتلقي.

فالحديث حول الحوار في السينما وكيف يستحضر المونتاج ، الظاهر للأذهان لازال نمطيا فيما يتعلق بالحوار و لغة الحوار (يشكل الحوار في السينما أحد عناصر الصوت السينمائي كفعل سيكولوجي أو عامل لربط المشاهد، و نقله إلى خارج الإطار و مزجه مع ما لا يمكن رؤيته في الصورة، حيث اعتبر فيلم (مغني الجاز) سنة 1927 بمثابة ثورة في عالم السينما الصامتة، بإدخال الصوت تم رفضه من الكثير المتعصبين كل من المخرج « **ازنشتاين**» و المخرج « **شارلي شابلن**» و العديد من رواد السينما الصامتة الذين كانوا ينتجون المعنى من خلال التوليفات البصرية؛ على اعتبار أن انعدام الصوت لا يعني انعدام اللغة، بقدر ما كان يضفي على السينما طابعها المجازي،إلى حد أن شارلي شابلن» كان مؤمنا بأن الممثل

الصامت هو جوهر السينما)[2]

في هذا الوقت بالذات وخاصة خلال الحرب العالمية الثانية بدت أهمية الحوار و اللغة في نقل الأحداث في السينما و زادت بنسبة كبيرة مما ساهم في تطوير كتابة السيناريو و التركيز بشدة على جودة الحوار وهذه بلا شك بمساعدة الأدب و المسرح على الرغم من الاختلاف الشامل بين الحوار الأدبي و السينمائي، إلى أن العديد من الكتاب أعادوا عرض الاقتباس بأشكال و وسائل مختلفة، بينما كان البعض يحاول التفرد بشيء مختلف، أدركوا مسؤوليتهم في ضرورة الإبداع ، لم يكن هذا كل شيء، فقد قام البعض بالتخصص في كتابة الحوار و لم يكن بالضرورة على عاتق السيناريست؛ كما أن بناء الشخصية يسبق صياغة الحوار، خصوصا في تدبير الحالات الانفعالية...

الحوار في السينما يختلف عن الحوار في الواقع،أو كما يقول "**ميشيل شيون** : ليس إعادة ما هو كائن في الحقيقة ، إنه متمم للمعنى و ليس مولدا رئيسيا له"3. يستحضر كاتب الحوار معلوماته من البيئة المناسبة له و التي يتناسب معها حيث يتفاعل مع الأحداث داخل لإطار بفضل عناصر الصورة السينمائية الحسية و الملموسة فيقوم بتوظيف حواسه الذاتية للتواصل مع من حوله ليعبر شفويا عما يجول بذهنه للأخر أو للانفعال عن حالة ما فتترابط نبرة الصوت مع الإحساس المناسب ، البيئة و الظروف المناسبين، فالحوار يكون على حسب ملامح الشخصية و بيئتها و حتى ملابسها ، يجب بالنسبة لنا الأخذ بعين الاعتبار ما يلي:

الديكور و التاريخ: مستوى الحوار يكون مناسبا لمستوى الديكور، تاريخيا و اجتماعيا و سياسيا و أخلاقيا... فالحوار بين شخصيتين في القرن 11 ميلادي في ديكور معين يختلف عن حوار بين شخصين في 2019 في ديكور معين أخر.

الشخصية: يختلف مستوى الحوار و طريقة إلقائه على حسب نوع الشخصية و على حسب الحالة النفسية للشخصية، (الغضب، الانفعال، الإحباط، الفرح..) رأينا أنه يمكن أن يكون هناك تناقض بين مستوى الحوار و الشخصية عندما تتدخل عواطف الشخصية و ذلك يعتمد على شخصية الشخصية في الفيلم.

المستوى الثقافي و التربوي:اختلافات دلالات و مستويات و جودة الحوار بين مثقفين أو بين مثقف و

2 - ينظر، عبد الجليل لبويري، الحوار السينمائي: بين الصياغة و عبقرية اللغة، جريدة الاتحاد الاشتراكي 2016/15/4 ،
3 - عبد الجليل لبويري، http://cinesett.com

غير مثقف، أو حتى بين شخصين دون مستوى ثقافي معين بغض النظر عن المستوى التعليمي للشخصيتين.

البيئة: يجب أن يتناسب الحوار مع بيئة الشخصيتين و عرقهما و انتمائهما، حيث يكون مبني على ضرورة التواصل اللغوي و المعنوي.

كل هذا يتعلق فقط بالإطار السينمائي و بيئته ، يلعب دورا هاما في الأداء و اختيار الممثل الذي يتناسب مع مستوى و نوع الحوار، لضمان آلية التلقي بين شخوص الفيلم لأنهم يعتبرون متلقين أساسيين في الفيلم و لضمان إرسال معنوي و لغوي واضح للمشاهد، ليجذب الكل في الكل، معنى ذلك يتيح للمتلقي أن يتخذ موقفا للمواجهة التي تحدث داخل الإطار و يدفعه بالتقمص أحد الأدوار في ذهنه، أي ينحاز إلى جهة معينة بعد أن تم إبهاره بالفعل اللغوي. من خلال دلالات و لغة الحوار في حد ذاته كعنصر حاضر و فعال من عناصر اللغة السينمائية:

* بطريقة مباشرة أو غير مباشرة.
* بين شخصين حقيقيين في الفيلم.
* بين شخصية حقيقية و أخرى وهمية.
* بين الشخصية و نفسها.
* حتى بين الشخصية و الكاميرا أي بين الشخصية و المشاهد.

لتفعيل المتلقي و استحضاره لموقف معين من خلال المونتاج الإيقاعي أو النغمي، يتبع المونتاج نغم الحوار و دلالته الفلسفية، يتم نقل المتلقي إلى عالم أوسع من أحداث الفيلم ، يتم خلق فضاء جانبي متزامن مع فضاء الفيلم العام، يفتح قناة ثانوية للمتلقي يخلق فيها فضاء في مخيلته يتزامن مع تفاعله مع فضاء الفيلم العام، نقصد بذلك أن الحوار قد يكون الحافز الأساسي لخلق الظواهر الاجتماعية للمتلقي أو النفسية أو الثقافية و ذلك عن طريق المونتاج و باختيار نوع اللقطة القريبة أو الكبيرة و زوايا التصوير بعناية.

ثم إن الحكم الفلسفية أو الأمثال الشعبية التي قد لا يكون الهدف الأساسي منها ليس خدمة حوار الفيلم أو قصة الفيلم بل هي موجهة بالدرجة الأولى إلى المتلقي مباشرة و نعتبرها مؤشرات أو استعارات خفية و مشفرة موجهة إلى المتلقي، لذلك قمنا بعرض اقتباسات بعض الأفلام التي كان لها صدا كبير لدى الجمهور

حيث أصبحت فيما بعد اقتباسات نالت رواجا أكبر من الفيلم أو كانت سببا للترويج للفيلم و من جهة ثانية صنعت مواقف و أراء تعرض بين الوسائط الاجتماعية للاتصال.

أصبح المشاهد يستقي منها معلوماته و معارفه و يعبر من خلالها عن آراءه و انفعالاته ، استحوذت أحيانا على إبداعه للتعبير عن نفسه بنفسه و أصيب "بالجمود الفكري أي أصبح نمطيا في التفكير البقاء في غطاء المشكلات المحلولة مسبقا من دون البحث عن الجديد و في هذا النوع من التفكير لا يستطيع الفرد الذهاب بأفكاره بعيدا بتبديل الحل أو تغييره،"4 قد تبدو هذه المقاربة غريبة و لكن من منظور اجتماعي عندما نرى كم هائل من الأفراد يقومون بالتعبير عن أرائهم و انشغالاتهم بالقول المأثور، و بنفس الطريقة التي تم تركيبها و توظيفها.

الحوار في ظاهره هو علامات، يحمل دلالات معنوية ، لغوية و بلاغية تتناسب مع الخيط الفيلمي و أحداث القصة حيث يعتبر نقاط الانتقال أو الانعطاف لمسار الفيلم ، قد تكون ثانوية أو أساسية في السرد و من خلاله يتم نقل المتلقي من مرحلة إلى مرحلة حتى لا يتأخر عن الفيلم أو يختلط عليه الأمر إن كان هناك تعقيدا في الصورة، فالحوار يقوم بتبسيط الأمر أو فك التعقيد. "مشهد الحوار هو من أقل المشاهد السينمائية التي تعالج بطريقة إبداعية، على الرغم من هذا الموقف بدأ في التغيير، و يجب على المونتير أن يفهم ما هو أكثر أهمية في مشهد حواري . و بشكل عام فقد يفضل المخرج أن يصور مشهد الحوار في لقطة تضم الشخصين المتحاورين ، أو سلسلة من اللقطات المتوسطة من فوق كتف كل منهما ، و معظم الحوارات تمضي في شكل حوار بين شخصيتين ، و أحيانا أكثر من شخصيتين ..." [5]

إن اهتمامنا باستخدام الحوار كحامل مموه و بلاغي للرسائل الموجهة لوعي المتلقي للتأثير عليه من خلال استخدام أساليب نفسية لدراسة آلية التفاعل مع الحوار خارج نطاق الفيلم كي يبلغ أدق التفاصيل المتعلقة بالمتلقي كالمستوى التعليمي و الثقافي و الوضعية المادية... يقول ابن سينا " إن الإنسان قد أوتي قوة حسية ترتسم فيها صور الأمور الخارجية ، فترتسم فيها ارتساما ثانيا ثابتا و إن غابت عن الحس"**6** .

عندما يكون الحوار مضبوطا علميا و فلسفيا مبنيا على العلامة البلاغية مثلما يكون في شعارات الإشهار و **marketing** يتحول الكلام إلى صورة بكامل تفاصيلها البلاغية، تتكرر باستمرار و ترتكز في

4 - إسماعيل إبراهيم علي، التفكير الناقد بين النظرية و التطبيق، دار الشروق للنشر و التوزيع، 2015، ص 76

5 - كيف دانسايجر، تقنيات مونتاج السينما و الفيديو ، التاريخ و النظرية و الممارسة ، ترجمة و تقديم أحمد يوسف، المركز القومي للترجمة ص 385 .

6 - أبو حامد الغزالي، المعيار في علم المنطق، القسمة الثالثة في بيان رتبة الألفاظ من مراتب الوجود، ص 06.

النهاية في وعي المتلقي بل أبعد من ذلك.

عندما قمنا بتأويل ما يقوله أبو حامد الغزالي " إن للشيء وجودا في الأعيان ، ثم في الأذهان ، ثم في الألفاظ ، ثم في الكتابة، فالكتابة دالة على اللفظ و اللفظ دال على المعنى الذي في النفس ، و الذي في النفس هو مثال الوجود في الأعيان"[7]، دائرة تتكرر فلا تستغني عن اللفظ، إن قمنا بالإسقاط على الكلام المبني بصورة معينة نجده في الأصل صورة محصورة في إطار داخل الإطار العام و الذي قد تجعل المتلقي يخرج من الإطار العام إلى الإطار الخاص، فيبدو مكملا ثانويا لدى البعض و لكن في الحقيقة هو أبعد و أعمق مما يبدو عليه، فيحقق شدة اهتمام المتلقي في التركيز على الدلالة التي يحملها.

" إذا كان الحوار مكتوبا جيدا، فإن سطوره و أداء الممثلين سوف يكونان كافيين، لكن إذا كان الحوار ضعيفا فعندئذ سوف يحتاج المشهد إلى المساعدة التي يمكن أن يقدمها المخرج و المونتير."[8] من أعمق الحوارات التي لفتت انتباهنا في فيلم **raisons d'état** من بطولة مات ديمان **Matt Daman** بدور **إدورد** في الدقيقة **125** من الفيلم ، يدور الحوار بينه و بين السيد بارني ذو الأصل الإيطالي:

- **بارني** : أنتم تبدؤون الحروب " لقطة قريبة زاوية جانبية"
- **إدورد:** لا، نحن نسعى لأن تبقى حروبا صغيرة يا سيد **بارني؛** " لقطة قريبة جانبية معاكسة في نفس مستوى النظر".
- **بارني:** أنا سأسألك، نحن الإيطاليون عندنا عائلاتنا و عندنا الكنيسة، **الإيرلنديون** عندهم تراثهم، اليهود لهم تقاليدهم ، حتى السود لديهم موسيقاهم الخاصة بهم، و لكن أنتم أيها الأمريكيون يا سيد إدورد ماذا لديكم ؟ " لقطة قريبة ، استمرارية للقطة الأولى"
- **إدورد** : نحن لدينا **الولايات المتحدة الأمريكية** و الآخرون مثلك هم زائرون؛ " لقطة قريبة على الصدر استمرارية للقطة الأولى".

تجاذب المونتاج لمستوى الحوار و مستوى حضور الشخصيتين، سنرى ملامح الشخصيتين في الأداء فيما بعد، أبعاد الحوار واضحة، محاولة السيد بارني استصغار الأمريكيين و لكن أمريكا ترد بقوة؛ و من جهة ثانية، ذكر **بارني** الكنيسة و المافيا الإيطالية في نفس المستوى، و ذكر السود بالموسيقى فقط و العادات

7 - ينظر، إسماعيل الحمزاوي، الأمثال العربية والأمثال العامية مقارنة دلالية ، ص 9/8

8 - كين دانسايجر، م.س. تقنيات مونتاج السينما و الفيديو ، التاريخ و النظرية و الممارسة ، ترجمة و تقديم أحمد يوسف ص 385

باليهود و لم يذكر أي شيء عن باقي العالم.

إعطاء عناية أكثر للحوار باعتباره علامة تواصلية مهمة جدا في الفيلم حتى و لو لم يخدم الفيلم بالضرورة،

فيرى **ياوس** أن اللذة الجمالية في أحد أنماطها " الإبداع" تكمن في إعادة المتلقي لصياغة العمل الفني في حد ذاته يصيغه كعالمه الخاص؛ "و هناك مسائل أخرى بالنسبة للمونتير، مثل إذا كان الأفضل استخدام لقطة موضوعية تراقب المناقشة بدلا من اللقطة الذاتية، و هل يجب على المونتير أن يستخدم لقطة عكسية تصور المستمع؟ هل التنويع بين المتحدث و المستمع ممكن و متاح؟"[9]

2.1 دلالات الأقوال المأثورة في الفيلم:

يظهر أن التداول بالأمثال الشعبية عادة متواجدة من قبل السينما ، يشترك فيها و يستعملها جميع الناس باختلاف مناطقهم و حدودهم, و نجد كل منها خصائص معينة من حي اللغة و الدلالة على حسب بيئة وثقافة المجتمع، قد تتشابه أحيانا في اللفظ و تختلف في المعنى و أحيانا أخرى نجد العكس. في العربية يعرف (**الزمخشري**" :المثل في أصل كلامهم بمعنى المثل والنظير " ، وذكر أحد الباحثين أن كلمة "المثل" من المماثلة وهو الشيء المثيل لشيء يشابهه، والشيء الذي يضرب لشيء مثلا، فيجعل مثله، والأصل فيه التشبيه، ويقابله في العبرانية **mashal** وفى اليونانية **parable** ومعناهما المماثلة والمشابهة" ويقول **الفارابي:** "المثل ما ترضاه العامة والخاصة في لفظه ومعناه حتى ابتذلوه فيما بينهم، وفاهوا به في السراء والضراء، فاستدروا به الممتنع من الدر، وتوصلوا به إلى المطالب القصية، وتفرجوا به من الكرب المركبة، وهو من أبلغ الحكمة؛ لأن الناس لا يجتمعون على ناقص أو مقصر في الجودة أو غير مبالغ في بلوغ المدى في النفاسة")[10] .

يقوم كاتب الحوار باستعمال الأمثال و الحكم في الحوار للتعبير عن موقف ما في المشهد السينمائي ليلخص لنا بلاغته في جملة قصيرة، لضمان جودة التلقي و تناسق الموقف مع مضمون الكلام و بالتالي يضمن جمالية الإطار. "فإذا كان استخدام الحوار بهدف إعطاء المتفرج بعض الاسترخاء الكوميدي، أو لإخفاء نوايا الشخصية ، و تصبح استراتيجيات مونتاجية مختلفة".11

9 - كين دانسايجر .م.ن. ص .385

10- ينظر، علاء إسماعيل الحمزاوي، الأمثال العربية والأمثال العامية مقارنة دلالية ص 9/8 .

11 - كين دانسايجر. م.س. ص . 386 .

و يجب أن يتفق المونتير مع المخرج دائما حول معنى المشهد فقد يظهر للمتلقي غالبا استحضار حالة نفسية معينة تتناسب مع ظروف المشهد و المثل المستعمل في الحوار مما يؤدي إلى تحفيز ذاكرته و انفعالاته، فهو يعيش واقعا قد لا يختلف كثيرا عن أحداث الفيلم ، و لكن قد يؤدي ذلك إلى إزاحة المتلقي عن فضاء الفيلم و إدخاله في متاهة التجارب السابقة في حياته و التي تكون قد أثرت فيه بشدة نفسيا.

هنا لنوضح مدى قوة الجذب الجمالي في الحوار التي تفوق المشهد، على الرغم من ذلك نرى أنه من خلال المشاهدة و التحليل الدائم للأفلام الأمريكية قد أصبح هذا النوع من الحوارات مبتذل جدا ، أصبح نمطيا من كثرة الاستعمال و التداول ، من طرف الشباب خاصة باعتبارهم المستهدف الأول غالبا في السينما ، خلال التجارب و الأبحاث التي قمنا بها في وسائط الشباب الجزائري و حتى على مواقع التواصل الاجتماعي.

رأينا استهلاكا هائلا لنفس الأقوال و الحكم الموثقة من خلال حوارات الأفلام و منسوبة إلى شخصية الفيلم و ليس حتى الممثل فإن مدى قوة الأداء و تقمص الشخصية من طرف الممثل قد جعل هذا الممثل يختفي أمام الشخصية التي قام بها في الفيلم و أصبح المتلقي يعرفه بذلك الاسم ، مثل **جاك سبارو** في فيلم قراصنة الكاريبي، فالناس غالبا لا يعرفون الممثل" **جوني ديب**" **Johny Deep** بقدر ما يعرفون جاك، أو في فيلم فارس الظلام ، يعرف الجمهور الجوكر أكثر مما يعرف **heath ledger** مما أدى إلى نمطية الحوار المتكرر و المستهلك بشدة قد يكون السبب في ذلك غياب الإبداع أحيانا لغرض فلسفي أو سياسي معين...

" يتأثر اتجاه المشهد الحواري بالنمط الفيلمي، و بعض الأنماط الفيلمية مثل الميلودراما تميل أن تكون أكثر اعتمادا على الحوار من الأنماط الأخرى". 12

خلاصة القول ، أصبحت الحكم و الأقوال الشعبية في الأفلام كثيرة النسخ و الاستعمال في كل فرصة حتى أصبحت تمل السامع و تبعده أكثر مما تجذبه، و أصبح رد فعله بكلمة واحدة " قديمة" ، " شبعتونا مقروط" ، " معاودة"...

خلال محادثتنا لأحد الشباب من محبي السينما اقتبسنا مقولة DMX في فيلم "**روميو يجب أن يموت**" حيث يقول: " الأسلحة لا تقتل الناس بل الناس يقتلون بعضهم" ، فقال لي" قديمة هادي المقولة

12 - كين دانسايجر ، م.س. ص .386

صديقي" ما نريد توضحه هو، أصبح الكثير لا يهتمون بدلالة الكلام أو معناه فهم يجدونه مبتذل، في نهاية المطاف ، استعمال هذه الاقتباسات للتعبير عن شيء معين و عدم الاكتراث لبلاغته.

هناك مشهد حواري مهم في فيلم ماتريكس بين مورفيوس و نيو ، هذا المشهد الحواري هو ذروة الفيلم، لأن نيو على وشك أن ينتقل إلى عالم أخر و يغير مجرى حياته.

مورفيوس: أنا أقرأ في عيناك، لديك نظرة رجل مستعد ليصدق كل ما يراه لأنه يتوقع أن يستيقظ في أي لحظة

الماتريكس هي عالمية ، هي في كل مكان، و في كل لحظة، هي هناك عندما تنظر من النافذة أو عندما تشعل التلفاز، تحس بها عندما تذهب إلى العمل أو إلى الكنيسة أو عندما تقوم بتخليص فواتيرك. هي العالم الذي يمنعك من رؤية الحقيقة.

نيو: أية حقيقة؟

مورفيوس: حقيقة أنك عبد ...

يقوم المونتير بالتأكيد على الأقوال والمبالغة فيها، وتكرارها من خلال الأفلام حيث تتكرر مع الأحداث أو الأداء لتأكيد المعنى وترسيخه. قد يقوم بعض الممثلين بتصنيعه ورسمه ارتجالا خلال التمثيل ، و يصبح فيما بعد اقتباسا قويا لبعض الثقافات والتجارب الحياتية، الاتجاهات الفلسفية والفكرية، أصبحت فيما بعد مظهرا من مظاهر التواصل في الأوساط الاجتماعية ، سنعرض فيما يأتي بعض الأقوال و الجمل المتنوعة بين أقوال مأثورة مستوحاة من الواقع و مقتبسة عن الذين سبقوا في قولها أو كتابتها ، و أخرى كتبها كتاب الحوار أو السيناريو بأنفسهم أما بعضها الأخير يكون من نتاج مخيلة الممثل بنفسه و لم تكن حتى مدرجة في السيناريو.

فيلم scarface بطولة Alpacino

"بعض الأشخاص مثل الكتب ، قد يكون العنوان جذاب ولكن المحتوى لا يستحق القراءة " سكارفيس يقولها للمرأة الشقراء ليقلل من شأنها، بأن مظهرك الخارجي يغري أما في الحقيقة أنها خاوية من الداخل. و هي مقولة تقترب من الحكمة التي تقول لا تحكم على الكتاب من الغلاف، أو من الخارج أو حتى أحيانا نجدها لا تحكم على الكتاب من خلال الحجم.

فيلم les évades بطولة Morgan Freeman

"كل ما تحتاج إليه هو رفيق واحد تتخطى معه بشاعة هذا العالم" يوضح لنا من خلال صديقه في السجن مدى أهمية الصداقة الحقيقية و التي لا تقاس بالعدد بل بالجودة ، أي أنه عند الصعاب قد تجد صديقا واحدا يبق معك حتى النهاية مهما كانت الظروف ، أما ما تبقى منهم سيختفي في أول اختبار للصداقة الحقيقية ، و هي مقولة اقتبست كثيرا في الأفلام و في الأوساط الاجتماعية للشباب خاصة الذين يعانون مشاكل في الصداقات و معاناة الوحدة التي يعيشونها بسب صعوبة الثقة في الأصدقاء غالبا ما نجدهم ينشرون هذه الأقوال.

حيث نجد مثلها في السياق في مسلسل **مستر روبوت** " قد تشعر بأنك وحيد لدرجة أنك لن تجد أحد لتخبره أنك لست بخير" و الصورة مأخوذة من إحدى الحلاقات توضح تماما الحالة النفسية التي يتخبطها البطل بسبب الوحدة الداخلية التي يعيشها.

فيلم العراب : " كن قريبا من أصدقائك و أكثر قربا من عدوك" لاشك أنها المقولة الأكثر شهرة في الحوارات السينمائية و خاصة أفلام الحروب و المافيا و تداولتها السينما بشتى العبارات إلى أنها تبقى ذات معنى واحد هو أنه يجب أن تبقي عدوك أمام نصب عيناك حتى لا يفاجئك يوما.

فيلم نادي القتال بطولة ادوارد نورتن و براد بيت:

لا داعي أن تذكرني بأني سيء، صدقني أنا أقاتل الجميع، أقاتل العادات، المجتمع، الناس، أقاتل حتى نفسي لأكون إنسان جيّد، صدقني أنا أحاول".

Law abiding citizen

"أنا لست شخص سيء ولكني فقط تعرضت للإهانة كثيرًا بسبب طيبة قلبي وتعرضت للرفض بسبب تواضعي وتعرضت للإهمال بسبب اهتمامي الشديد فقررت أن أعيش كبقية الناس" يخبرنا البطل أنه في هذا العالم الدنيء و القاسي و المنحط لا يمكن للمرء أن يعيش بتواضع و بكرامة و لا يقدر أن يكون شخص صالح بل يجب أن تواكب العالم و تقاتل بأي طريقة حتى تضمن حقك و شرعيتك في هذه الحياة ، الحقيقة أن هذه المقولة مليئة باليأس و هي تقتل الأمل أينما كان، و تأثر في نفسية الإنسان المحبط نفسيا و هي من أكثر الأقوال اقتباسا في الأوساط الاجتماعية التي يتناولها الشباب.

أمثلة مهمة و جلية لتوضيح مدى تناسق الوحدات الفيلمية داخل الإطار الفيلمي، فهو يستمد لغته كاملة بمعانيها من الإدراك الذاتي للموضوع و الأشياء التي تمثله ، من بداية أول حركة فيلم إلى آخر كبسة زر خلال عملية المونتاج و في هذا الصدد نحاول البحث في علاقة المونتاج باختيار الممثلين ،و المتلقي، أين تكمن العلاقة؟ و كيف تبنى جسور التواصل الحسية و الروحية لهذه العلاقة الثلاثية؟

استطاع المونتاج أن يخلق تحولا تاما في دراسات التلقي السينمائية، ليتعدى بذلك جزءا كبيرا ما بنيت عليه نظرية التلقي حيث سيربك كثيرا من المفاهيم التي بنيت عليها وسيفسح مجالا لمنظور متقدم من الفكر السينمائي للنهوض بمشروع بحث جديد، الذي سيخلق إشكاليات جديدة في التلقي السينمائي و المونتاج وما يرتبط بهما.

II فلسفة الأداء السينمائي:

تشكل علاقة الممثل بالمتلقي واحد من أهم خيوط التواصل الحسي و الروحي، لترسخ في معادلة المونتاج الذهني، حيث يحتم هذا الأخير تفاعلا متوافقا مع درجة الأداء انطلاقا من الممثل و إلى "الشخصية" حيث يرتبط بالأحداث ثقافيا و نفسيا؛ و بهذا تتم عملية الإقحام الخارجي بنجاح للبناء الداخلي بغض النظر عن العوامل الذاتية للمتلقي؛ بهذا يتم بناء النفق المغناطيسي حيث يصبح المونتاج الذهني هو السلطة الأساسية لآلية التلقي و الممثل هو الحافز و الشخصية هي المحور.

1.2 دور المونتاج في تقديم الشخصيات الفيلمية:

اختيار الممثل هو ضرورة حتمية لجميع معطيات الشخصية، مما أدى بنا إلا صب اهتماماتنا بالإنتاج الأمريكي، الذي أصبح هوسا فنيا و فكريا لنا من أتفه التفاصيل فيه إلا أدقها، و التي سنركز اهتمامنا الشديد في هذا الجانب ، الهدف منه هو بالأساس، محاولة ابستيمولوجية فيما يخص العناصر المفتاحية فيه.

إذا رجعنا إلى جماليات السينما سنجد أن اختيار الممثل و أداءه في تقمص الشخصية لا يقل أهمية عن جمالية النص "السيناريو" و الإخراج أو الإبداع السينمائي بصفة عامة بل سنرى أنه مفتاحا رئيسيا في الجمال لا غنى عنه ، في كثير من الأحيان يضطر المخرج أو المنتج إلى تأجيل إنتاج الفيلم بسبب عدم وجود ممثل مناسب للشخصية هذا إن لم يتم إلغاءه أما السيناريست قد يضطر إلى إعادة كتابة شاملة لمعطيات النفسية أو الفيزيائية لشخوص السيناريو.

نحن نتحدث عن أصحاب أعمال سينمائية مميزون و خاصون جدا و ملتزمون بإيديولوجيات و قضايا سياسية أو اجتماعية أو فلسفية معينة، لا يهما في هذا موضوع السيناريو أو مضمونه ولا نكترث لا لفلسفة الفنان أو إيديولوجيته أو حتى شخصيته أو انتماءه ، ما يهمنا هو براعتهم و توظيفهم لعناصر اللغة السينمائية الداخلية و الخارجية ، الظاهرة منها و الخفية لوصولهم إلا ما يسعون إليه.

أ التحديد الفلسفي للتمثيل المعاصر

في عالم الفن بصفة عامة ، أينما ذكر مصطلح " المعاصر" يجب أن يتبين للأذهان أن الفن المعاصر هو فن المؤسسات التي تقوم بالترويج للفن في مفهومه العام و هذا ما لا يدركه الكثير من المتحدثين في المجال، فالممثل المعاصر ينتمي إلى مؤسسة تدير و تروج لهذا الممثل و التمثيل الخاص به، بصفة عامة، المال و الأعمال.

يرتبط الأداء السينمائي بالعملية الموكلة إليه من طرف المخرج أولا ، عن طريق مشرف أو مدير التمثيل بحضور مختصين في تفاصيل الحركات الجسمانية و الإيماءات ، طريقة الكلام أو التحاور، لصناعة الشخصية « **le personnage** » اللازمة و المناسبة لتفاصيل الأحداث.

تنطلق هذه العملية من اختيار الممثل وصولا إلى تحريك حس المتلقي و ذوقه و انفعالاته و انشغالاته؛ مرورا بأهداف المخرج الإيديولوجية و رؤيته الفلسفية و الإخراجية لإقناع المشاهد بما يسعى إليه كل من كاتب السيناريو و المنتج... وحتى الممثل في بعض الأحيان.

يكون اختيار الممثلين عن طريق **الكاستينغ casting** من طرف مختص، بحضور المخرج و مساعد المخرج ، في بعض الأحيان و لضرورة فلسفية و فنية يقوم المخرج نفسه باستدعاء ممثل معين للقيام بالدور...

يرتبط التمثيل السينمائي بالدرجة الأولى بالقدرة النفسية و رفع مستوى الذات الداخلية و لا يتوقف عند الحركات الميكانيكية أو الملامح الجسمانية المعتادة سواء على خشبة المسرح أو أمام الكامرة فنحن لا نراه مظهرا فنيا فحسب لإيصال الرسالة كالمعتاد عن طريق الإيحاء أو الحوار و الإيماءات التي يعتمدها الممثل للتواصل مع المتلقي و الذي بدوره هذا الأخير يقوم بفك الشفرات و ترجمتها للتفاعل معها و فهمها ، بل يشمل بعدا أخر مختلفا تماما عما شاهدناه من قبل بحكم فلسفة تمثيل و نفسية أداء جد دقيقة و معقدة، تلعب دورا هاما في تكوين معادلتين ؛ معادلة الإرسال و التلقي و معادلة خفية نسميها **بالطاقة الجمالية المفعلة.**

لهذا وضعنا اهتمامنا الكامل في هذا الجانب على التقنيات النفسية و الفلسفية في التمثيل البلاغي ، و أيضا دور الأداء في تلقي الخطاب البلاغي في السينما. بناءا على ذلك يتم الاتصال النفسي و الفيزيائي من خلال وضع المتلقي أمام خطاب بلاغي محكم يضمن خط التواصل بينه و بين الفيلم و بين الأفكار و الدلالات الغير المقدمة بشكل مباشر لضمان استجابته و تواصله السيكولوجي، وذلك عن طريق الحوار و الحركات و الإيماءات و الانفعالات و الإضاءة... و كل شيء داخل الإطار و على حسب الجو السينمائي.

فشخصية رجل يتنقل عبر الزمن تتطلب جوا و زمنا سينمائيين خاصين، حتى ملامح الشخصية تكون ذات كفاءات نفسية و جسمانية عالية حيث تطبق قوانين الفيزياء **الكونتيك physique cantique** ، و أعراض الانتقال عبر الزمن تزداد كل مرة و حدة التوتر الذهني و خلل المخ أحيانا و خطر الضياع في متاهة الزمن ، مما يتطلب خلق حافز لتجاوز هذه المشاكل فتأخذ الشخصية حبة دواء في كل مرة، لخلق

حقيقة عامة للمتلقي و التي تجعله مرتبكا بين قوانين العلم و الفيزياء داخل الإطار و الحقائق المسبقة التي يعرفها من قبل.

من جهة ثانية قد يكون المتلقي متخصصا أو لا ، أو يكون قد اطلع على مقال أو شاهد تجارب وثائقية حول الموضوع، أو شخصا عاديا يجد الأمر خرافيا، و كل ذلك يكون مرتبطا بالممثل ، من الذي يمثل؟ الجو السينمائي ، كيف؟ و الفضاء الإيحائي، أين و متى؟ و أخير الجامع العام للمعادلة، المونتاج، أي الرؤية الإخراجية التي تدعم الذي السبق.

هذا في مشهد واحد و الذي يكون مضمونه ثانويا مقارنة بقصة الفيلم في حد ذاتها ، أي ينتقل المتلقي من السياق العام إلى سياق جزئي خاص، قد يشتت انتباهه و هنا تفتح قناة الانتقال من داخل الإطار إلى عقل المشاهد فقد تم تقييده و أصبح عرضة للتلاعب بتفاصيل أخرى سنتطرق إليها في موضوع أخر.

"لقد فرض الفيلم الموسيقي تحديات أمام المونتير ، و كان التحدي الأول هو تكامل القصة الدرامية و نمر الأداء التمثيلي ، و كان ذلك من السهل حله باستخدام قصص درامية عن ممثلين أو مغنيين واعدين و بذلك، يمكن جعل الأداء أكثر طبيعية."13 نعود إلى الحوار الذي دار بين السيد بارني و إدورد لتحليله من جانب الأداء:

بارني : أنتم تبدؤون الحروب " لقطة قريبة زاوية جانبية" ينطلق الحوار من عدم المواجهة إلى المواجهة

المدة الزمنية: 04 ثواني. 02:05:45 –02:05:49

13 - كين دانسايجر. م.ن. ص .387

إدورد: لا نحن نسعى لأن تبقى حروبا صغيرة يا سيد بارني. " لقطة قريبة جانبية معاكسة في نفس مستوى النظر "

المدة الزمنية 04 ثواني: 02:05:49- 02:05:53

الرد مباشرة بعد انتهاء بارني من الكلام ، تبدأ الملامح من المواجهة إلى إغماض العينين ، أي عدم الاقتناع بما يقوله.

بارني: أنا سأسألك، نحن الإيطاليون عندنا عائلاتنا و عندنا الكنيسة. " ملامح الوجه تدل على الافتخار، و الشفتين تدل على التعجرف " في نفس السياق تنتقل الكاميرا إلى إدوار للتتغير ملامحه في نفس اللحظة، من العادية إلى عدم الإكتراث"

تكملة الحوار خارج الإطار في نفس اللحظة، الإيرلنديون عندهم تراثهم، اليهود لهم تقاليدهم ،

فتح عيناه و يحاول النظر إلى بارني لكن يتم القطع و الانتقال إلى بارني في نفس اللحظة التي يقول فيها حتى السود لديهم موسيقاهم الخاصة بهم، يقولها بازدراء يعني، نوع من الاحتقار الغير المباشر.

و لكن أنتم أيها الأمريكيون يا سيد إدوارد ماذا لديكم ؟ " لقطة قريبة ، استمرارية للقطة الأولى" حيث يواجه فيها مباشرة إدوارد و تتغير نوعا ما نبرة الصوت و الملامح .

يصمت لمدة ثانية، ويقول:

إدوارد : نحن لدينا الولايات المتحدة الأمريكية

و الآخرون مثلك.. " يهز رأسه لأول مرة و يحافظ على ثباته طوال الحوار و المشهد و الفيلم.

هم زائرون. "

و يثبت مجددا بتوجيه النظر إلى السيد بارني؛ ثم يخيم الصمت على المشهد و الشخصيتين و انتهى الصراع بتفوق إدوارد و أمريكا و بقي السيد بارني ينظر إلى إدوارد صامتا لمدة 03 ثواني ، ثم انتقل المخرج إلى لقطة متوسطة تجمع الشخصيتين من الخلف نوعا ما غاطسة بالنسبة **لبارني** لاستصغاره و في نفس مستوى إدوارد لإعطائه حجمه؛ مع انطلاق موسيقى تبعث على الخطر.

تبقى هذه اللقطة ثابتة لمدة 07 ثواني فقط موسيقى تعبيرية تبعث على التوتر. ثم في الثانية 05 ينطلق صوت خارج الإطار يقول " الرئيس يريد أن نخفض الصوت..." و يحدث قطع مباشر و الانتقال إلى مشهد آخر.

III الأداء و تكوين شخصية الشخوص في الفيلم:

هناك النوع الواقعي و النوع البلاغي ، يتعلق كلا النوعين بالضرورة الدرامية للموضوع و المضمون (...) إذ يتم الأداء في كامل تفاصيله و التي تتوافق مع قابلية للممثل لتقمص الدور ذهنيا و دراميا في نفس الوقت يتوافق مع استجابة المتلقي و دخوله في البعد الأخر أي الفيلم ، حيث تتم عملية الانتقال من وراء الشاشة إلى داخل الشاشة ، و الانتقال من داخل الشاشة إلى خارج الإطار.

ثلاثة أنواع من الاستجابات تتم في هذه الحالة:

الاستجابة الجمالية النفسية: و نقصد بها الارتياح النفسي المفاجئ و المصحوب بغموض داخلي لدى المشاهد.

الاستجابة الإنفصامية: ينتقل المتلقي إلى حالة نفسية مملوءة بالصراعات حيث يتقمص الشخصية و يقوم بالدور من دون سابق إدراك.

الاستجابة الجمالية التجريبية: يقوم المتلقي بتجربة، يكتشف المتعة و الأحاسيس بأدق تفاصيلها من خلال عين المخرج تارة و من خلال عين الممثل تارة أخرى، إلا أنه يبقى متصلا بالشخصية عن طريق الممثل فقط.

1.3 أنواع الأداء و التقمص:

الأداء العفوي: هو الانصياع الميكانيكي لجسمانية الذات و الانعزال عن الإطار و الذي يتعدى مجرد محاكاة الواقع، أو إيماءات على أرض التمثيل.

الأداء النفسي: يرتقي الممثل بنفسيه و بعفويته إلى أقصى درجات التقمص حيث ينعزل تماما عن كونه، و يحتاج فيما بعد إلى مختص في علم النفس الإيحائي أو البسيكانياليزي لأعادته إلى حالته الطبيعية ، حيث هناك بعض الممثلين الذين يبقون عالقين في الشخصية حتى بعد انتهاء الفيلم لمدة طويلة.

الأداء الجسماني: هو التمثيل الذي يعتمد على إبراز الملامح و الحركات للتفاعل مع شخصية الفيلم: و يكون غالبا موجه من طرف مدير التمثيل أو المخرج نفسه.

يعمل الممثل على خلق نفق بسيكانياليزي لنقل نسخة عن نفسية مصطنعة بدقة مملوءة بالرموز و الأفكار و مكثفة بالمعلومات المخزنة فيه، من طرف" **الفريق الفني الفكري** " و التي تتألف من دوافع متكاملة و حيث تكون مؤهلة لتكييف جو التلاحم الروحي و الحسي بين المتلقي و الممثل و الشخصية أي أنها لا تأبه

لنوع المتلقي أو طريقة استجابته بل إنه مهيأ مسبقا ليتم نقل الطاقة إليه، حيث تسعى إلى تحفيز ذاكرة أو تركيب واحدة جديدة لنتاج حقل نفسي متكامل الذي يتعدى الانطباع الجمالي لدى المتلقي.

2.3 ارتباطات الأداء بالمكونات اللغة السينمائية:

الفيلم يحتوي أساسا المحور اللغوي الذي يتكون من لغة الإطار أي اللغة السينمائية و اللغة الخارجية أي كل ما يستحضره المتلقي (الممثل و المشاهد) ، معاملة الممثل لأحد مكونات اللغة باحتراف تام يختلف عن معاملة شخصية الممثل في الفيلم لهذه المكونات، يتلقى الممثل المعلومات اللازمة و الدور الموكل إليه في المشهد المعين على مستويين:

المستوى الأول:

على أساس تقني و فني ليتم خلق الجو السينمائي و ليتم ضبط خيط المسار المنطقي للنص الفيلمي و لبناء العوامل الجمالية الحسية، سواء على مستوى الأداء و الحوار، الأداء و الموضوع، الأداء و الانفعالات أو الأداء و الديكور... و يتشارك فيه كل الفريق التقني و الفني كل منهم يقوم بخطوة مهيأة الجو اللازم للتي تليها حتى يتم قطع المشهد بنجاح و يقوم المخرج و منفذ المونتاج بالمرحلة الأخيرة لتفصيل المشهد في صورته السينمائية النهائية و هنا يتعلق الأمر بكل ما هو تقني بالدرجة الأولى على اعتبار ذلك جزء أساسي أو أحيانا محورا للمستوى الثاني.

المستوى الثاني:

و هو الارتقاء الفني و الفلسفي الجمالي و يتعلق بالجانب النفسي و بالفكرة ليخدمان التوجهات الأخلاقية و الدينية و السياسية لصاحب العمل و الذي قد يكون فرديا أو متشاركا فيه.

يمتص الطاقة الداخلية للمشاهد و يقوم بتحويلها إلى طاقة جمالية (الامتصاص و التلذذ و الرضوخ) يقع المتلقي في الاستجابة المتزامنة و التأثر المتوافق حيث تبدأ الجرعات في التضاعف إلى أن يبلغ **الذروة الجمالية** ، فانطلاقا من هذه الحالة لا يحتاج صاحب العمل بعدها إلى تكثيف المعلومات بل على الحافز الجمالي و المتلقي سيؤدي مهامه على أكمل وجه، (التسويق).

3.3 صناعة الممثل و التركيب الانتقالي في السينما

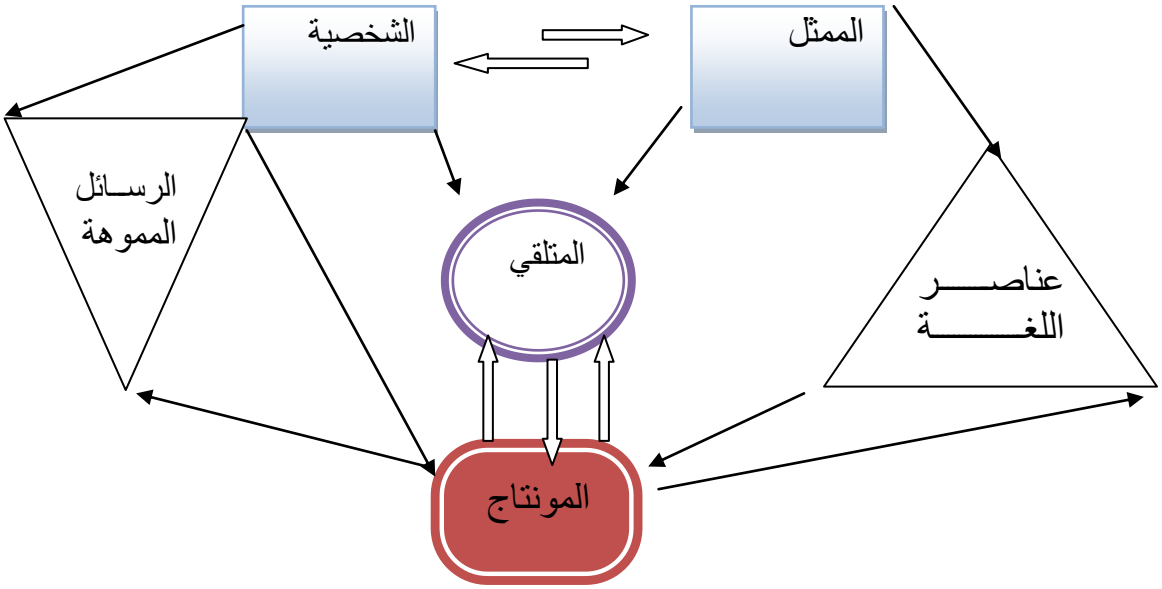
إن التهيؤ والاستعداد المسبق من طرف المتلقي الذي تفرضه التجربة الفنية للممثل والتي تستحضر في نفسية المتلقي العوامل التالية:

1. المعرفة المسبقة للمتلقي بالممثل.

2. التجربة التي اكتسبها من خلال مشاهدته لأفلام الممثل.

3. الخبرة السينمائية المكتسبة للمتلقي، وما تولد عنها من إدراك.

4. إدراكه الفرق بين شخصية الممثل و تقمص الدور في شخصية الفيلم.



المتلقي يحاول أن يقتحم الفيلم انطلاقا من استعداداته النفسية و المعرفية ، في حين يسعى الممثل إلى التلاعب بنفسيته و معرفته المسبقة، فينتج عن ذلك حقل تجاذب بين الممثل و المتلقي تتم بواسطته استجابة جمالية متبادلة في هذا الحقل الغير المرئي:

التحفيز و الإثارة: ويكون ذلك حين يقتحم المشاهد عالم الصورة فيجد فيه متعة جمالية.

التلاعب و الخيبة: يحس المشاهد بالخيبة أساسا حين يحاول أن يفسر الصورة.

التبرير و الرفض: ويكون عندما يخضع المتلقي للمنتوج الذي يشاهده، ويستطيع أن يكون رؤية خاصة به.

التفوق و القبول: داخل فضاء الفيلم يحدث انتقال مفاجئ محدثا ثغرة من داخل الإطار إلى خارجه حيث تتم عملية الولوج الجمالي في الاتجاهين، يدور الحوار بين المتلقي و الممثل تارة و حوار ثان بين المتلقي و الشخصية ، فتنزاح كل الأفق والتوقعات و(القوانين الجمالية المشكلة لأفق انتظار القارئ. وبناء على ذلك

يمكننا القول أن آلية التلقي الكلاسيكية لا تتحقق إلا بانزياح الممثل عن أفق انتظار المتلقي[14])

(إن "ياوس" واستنادا إلى المعايير السابقة يميز بين أصناف من القراء أو المتلقين إذ نجد:

المتلقي العادي: و هو الذي يستهلك و يكتفي بالمشاهدة و الرضوخ.

المتلقي الناقد: الذي ينقد و يحلل ما يشاهده و ينتهي بوجهة نظر خاصة قد يكون فيها شيء من الرفض أو القبول.)[15]

أما ما نسعى إليه نحن في هذا البحث هو أنه اليوم في السينما الأمريكية ، "بعض المخرجين و شركات إنتاج سينمائي" ، محاولة إثبات أن آلية التلقي الكلاسيكية و استجابة القارئ لا تستطيع أن تتعامل مع المتلقي المعاصر كما في السابق باعتباره مبرمجا مسبقا و من جهة أخرى تختلف السينما عن باقي الفنون و الأدب ، وهذا ما يجعل من التلقي براديغم مختلفا ونشاطا مبرمجا على براديغم سابق، ، وهذا يعني أيضا أن التلقي هو، في حقيقته اليوم نموذج ميكانيكي مبرمج بطبيعته، و حتى الوعي فيه حقيقة مبرمجة بذاتها كالمنعكس الشرطي ، يختلف الممثل أيضا باختلاف المتلقي السابق، وهذا يعني النبض على التوافق في آلية التلقي أي التقابل الإبداعي و الأداء البلاغي ، و حيث يصبح المتلقي جزاءا من عالم الممثل على المدى الطويل و" تجربة في عالم الشخصية المنسوخة عن نسخة منسوخة عن نسخة منسوخة عن نسخة..."16 .

و العجيب أن بعض الأفلام الفلسفية التي تناول مواضيع ذات طابع إلهامي و فكري و إيديولوجي و خاصة بسيكانليزي تشير في غالب الأحيان بوضوح إلى فلسفة التلقي اليوم، و تخاطب المشاهد من خلال النافذة الخفية التي تسمى "بالرسائل المموهة" حيث يكون المونتاج مركز التصميم و الحامل المركزي لها عن طريق عناصر اللغة السينمائية وخاصة الممثل و التمثيل و بذلك يتم خلق الثغرة كما ذكرنا سابقا.

في أحد التجارب و الاختبارات النفسية التي تهتم بالسينما و التلقي يقومون بتجارب نفسية على عدة مستويات و التي تكون عادة في مجال التسويق ، أو التسويق داخل الفيلم سواء كان الموضوع فكريا أو تجاريا،(قام احد الباحثين بعرض تجربة أمام عينة من المتدربين بوضع فريقين للراقصين أحد الفريقين يرتدي اللون الأبيض و الثاني الأسود و طلب من المشاهدين القيام بعد الراقصين باللونين و عند انتهاء المدة

14 - ينظر، اسماعيلي عبد حافيظ. القراءة ، القارئ و التلقي ، أرشيف ديوان أدباء ، شعراء و مطبوعات، منتديات ستار تاميز.؟؟؟؟

15 - اسماعيل عبد الحافظ، م.ن.

16 - Fight club 1999 David Finsher.

الزمنية، كان السؤال : من منكم شاهد الرجل الذي دخل موضع الرق و مر من اليمين إلى اليسار و ألقى عليكم التحية ثم أكمل طريقه؟ لا أحد رآه ، و في تجربة أخرى عرض فيلم قصير رومانسي على عينة من المشاهدين الذين تم اختيارهم على أساس حبهم لتناول كل الفواكه إلا الموز كعامل مشترك ، عند انتهاء الفيلم و خروج المشاهدين من القاعة تم دعوتهم لتناول الفواكه فبدؤوا باختيار فاكهة الموز على اعتبارهم لا يحبون تناوله.)[17]

عند إعادة المشاهدة يتضح أن فاكهة الموز كانت حاضرة في كل اللقطات الحاسمة خلال الفيلم فخلال عملية الاستجابة تم ربط التفاعل الآلي للمشاهد مع الموز لا إراديا فأحس المشاهد برغبة في تناول الموز.

هناك جانبين لهدف واحد من خلال ذكر هذين المثالين و في كلتا الحالتين السينما تعج بكذا لقطات من أبسطها إلى أدقها و أكثرها تعقيدا.

الجانب الأول هو : هل تؤثر الرسائل المموهة على المتلقي؟ كيف ذلك ؟

الجانب الثاني: دور العوامل خفية و المرئية مهما كان نوعها في تدعيم الأداء و الممثل في القيام بدوره ، أي انه هناك آلية مزج بين الشخصية و تعامله بالأكسيسوار و الذي قد يكون أي شيء ، أكلة أو مشروب أو خاتم أو أي شيء تافه يخطر على البال، يكفي أن يجعل منه رمزا ، قد يكون دينيا أو عاطفيا أو سياسيا...

هذا التوجه يحمل إمكانية بناء آلية الوجودية في استمراريتها و تغيراتها ، وهو أن الثغرات مستمرة والمتمثلة في التناقضات ؛ فإذا كان التلقي الماورائي موجودا، فإن المعنى الآلي هو مغناطيسي، أو تطورا في شموليته: فهل المشاهد أمام آلية التلقي أو أمام تصور خاص في كينونته؟ إن المعنى الظاهري في هذا المنظور، ذو مضمون فلسفي: بين التلقي والتأثير، الإدراك و التنويم ، الواقع و الحقيقة... إنها جمالية مضمرة لما هو ظاهر للعيان والمتجاوزة لحدود مفهومها.

هل التلقي راجع إلى حضور الوعي في إدراكه الفلسفي؟ أم يمكن القول أنه يرتقي إلى تصوره الباطني لممارسته، أي الاهتمام بمكونات الصورة السينمائية ومكانتها في خلق الحقائق و الجمال؟

لطالما كانت السينما مصدر فرجة و ترفيه ثم حامل للرسائل و الثقافات و التاريخ في مفهومها ، بعد ذلك تحولت إلى سلاح فتاك كما يقول البعض و كسرت كل الحواجز الخيالية و جسدت ما وراءها من جموح و الهام ، حتى الآن في كونها محاكاة للواقع أحيانا و أحيانا خيالا لا مجال للحقيقة فيه، أما اليوم نحن أمام

17 - التجارب النفسية و التنويم المغناطيسي عند دارون براون street hypnose 2015.

سينما مملوءة بالغرابة و الخيال، إلا أنها أصبحت مصدرا لا أقول مرجعا و إنما مصدرا لحقيقة يتعدى الحقيقة نفسها من دون بلاغة.

وما يبرر هذه التساؤلات، هو أبحاث و تجارب كلا من دارون براون و بول إيكمان في المونتاليزم mentalisme و التعابير الدقيقة les micros expressions، وشرطها المحدد في ثلاث: الشخصية، القابلية، و التمويه؛ إلا أن هذا التصور لا ينبغي أن يؤدي بنا إلى قراءات مطلقة، وكأن آلية التلقي بمعناها الفلسفي حتمية بمفهومها النظري؛ مما يؤدي إلى محاولات لفتح باب الخضوع و الاستهلاك أو النقد والتفكيك، والتي غالبا ما تكون مصادرها مرتبطة بالطبائع الظاهرية للشخصية التي تحمل صفات متغيرة.

الأداء العفوي: هو التمثيل المبني على خبرة و مدى عفوية الممثل في تقمص عفوية الشخصية و الذي يكون غالبا مناف لقوانين التمثيل السينمائي أو المسرحي ، و الذي لم يؤخذ بعد كمفهوم أو كنوع خاص جدير بالتدقيق و البحث فيه، و الممثلون فيه غالبا ما يكونون أناس عاديون ذوي هبة لم يسبق لهم التمثيل و لم يعرفوا أي شيء عنه.

الأداء النفسي : أما التمثيل البلاغي النفسي، فنقصد به مدى قدرة الممثل على الخروج من ذاتيته و من تجسيده لنفسه إلى روح تجول في مخيلة ذات أخرى مبنية على فلسفة باطنية تأخذ بذاتها و بالمتلقي في عالم أخر غير العالم الذي تعيش فيه الشخصية من جهة أو الممثل في حد ذاته. و من ناحية أخرى فإن المونتاج يتبع إيقاع الأداء، حيث يمكن أن يكون المونتاج في هذه الحالة(مختلف تماما عن بقية المونتاج في بقية الفيلم.)[18]

IV مونتاج الصوت السينمائي:

4.1 دخول الصوت إلى السينما:

أصبح الصوت يعادل الصورة جماليا و بل يفوقها أحيانا، فعندما تعجز هي؛ يقوم الصوت بتوضيح الأمور. في بدايات السينما كان يستعمل الصوت أي الموسيقى بالتوازي مع العرض لكسر الملل و إعطاء حيوية للعرض.

"في 1927 دخل فلم مغني الجاز عصر الفيلم الناطق، و أصبح اليوم من أغنى مصادر المعنى".[19]

18 - ينظر ، **كين دانسايجر** ،. م.س . ص 395.

19 - علي فياض، دور الموسيقى التصويرية و المؤثرات الصوتية في تعزيز الإحساس الفيلمي، فلم القلب الشجاع أنموذجا" ، المجلة الأردنية للفنون، مجلد 8، عدد 1 ، 2015، ص 77-90 . ص 78 .

بعد ذلك الموسيقى الفيلمية أخذت تتطور و تأخذ شكلا و مكانا لها في الفيلم السينمائي، "لاحقاً، استفادت الموسيقى التصويرية من التطور الإلكتروني، من خلال استوديوهات تعتمد على برامج معينة، لتجد الأصوات التي تبحث عنها ولم يكن بالإمكان عزفها أو المزاوجة بينها، مثلما هو الحال في الأصوات المصاحبة لأفلام الرعب والحروب".[20]

نجاح الفيلم يعتمد على قدرة المخرج في اختيار موسيقاه المناسبة تماما للفيلم، مثل **جورج لوكاس George Lucas** في سلسلته "حرب النجوم" **Star wars** تم تلحين موسيقاه من طرف جون ويليامز **John Williams**.

حيث أصبحت اليوم أيقونة لعالم الخيال. حيث علقت موسيقى الحرب التي ألفها في ذهن المتلقي حيث ارتبطت بصورة ذهنية ملحمية يقول **مايكل كرايفسكي Micheal Krafski** قائد "**أوركسترا أتلانتا**" الذي يقدم سلسلة عروض قبل خروج الجزء السابع من star wars إلى صالات العرض "كل مرة نعزف موسيقى **جون وليامز**، مع أي أوركسترا في العالم، نحقق نجاحاً كبيرا، مضيفا ، في كل مرة أشعر بأنني أريد أن أقول للجمهور: إن أحببتم هذه الموسيقى، فتعالوا إلى العروض الكلاسيكية التي تقدمها هذه الأوركسترا، لأنها تشبه كثيراً موسيقى الفيلم"21.

فقد أثرت كثيرا هذه الموسيقى على خيالات المتلقي ، حيث اختلقت مع مجمل الثقافات العالمية و أصبح الكثير من الموسيقيين يعيدون تأليفها و تركيبها مع صور شخصية تناسبهم؛ نشاهد لقطات قريبة إيقاعية ترتبط مع حدة الموسيقى على شكل ملحمة و التي تعبر على حدة الأجواء و تتناسب مع أصوات الأسلحة و الانفجارات و مشاهد المعركة ...

20 - سليمان الحقيوي، الموسيقى التصويرية أوركسترا تحريك المشاعر، www.elmanchour.com تم النشر في 10 ماي 2015 ، تم الإطلاع 20 جوان 2019 .

21 - Giti Emig , star wars sound travk , newyork,usa

ثم تبدأ شيئا فشيئا في الابتعاد عن الضجيج و ترافق البطل في هروبه من المعركة و تكتفي بالقاعدة الوترية **Bass** على نغمات توحي بالإثارة ، وترافق حركة الكاميرا **بترافلينغ** خلفي **traveling arrière** تتابع البطل و هو يتجه نحو المركبة للهروب...

تبدأ في التسارع و الإيحاء بخيبة الأمل لعدم نجاح البطل في الهروب، و تفجير مركبته؛ يكتفي المؤلف بالكمان ليتقاسم الخيبة مع البطل و الصورة و يساعد الملتقي على الانفعال، ثم تنخفض تماما عند تفجير المركبة و تتصاعد أصوات إطلاق النار و أصوات انفجار المركبة...

و اللقطة الأكثر جمالية بالنسبة لنا عندما اختار مباشرة المخرج لقطة مقربة على الصدر استطاع من خلالها إبراز ملامح الحزن للرجل **الآلي أي تي**...

ثم ينتقل إلى لقطة العمق من خلف الآلة **contre champ** و هو يشاهد نهاية المعركة بالانهزام كي تنخفض الموسيقى في هذه اللحظة تماما و يكتفي بصوت دوي الانفجار و بعدها يخيم الظلام بعد ضوء النار من بعيد و يغادر **أي تي** المكان و يخيم الصمت على المشهد.

لينتهي باختفاء جانبي سريع لينتقل إلى مشهد آخر و نبعث الصوت من جديد.

2.3 المؤثرات الصوتية:

هل من المبالغة القول أن الصوت السينمائي هو السرد السمعي المتوازي مع السرد البصري للفيلم؟

على الرغم من أن الصوت ولد في السينما لفعل وظيفي، للإسهام في إبراز تقنية و تعبيرية للصورة الفيلمية.

يمكن أن نتحدث عن الصوت انطلاقا من الإشكالية الفلسفية التي وضعها " **ديفيد بوردويل** و **كريستين** إطارا مفيدا لدراسة الأفكار و علاقتها بالصوت، و مقالتهما بعنوان " **الجماليات الأساسية للصوت في السينما** " تشير إلى خصائص الصوت – ارتفاعه، وطبقته، و جرسه– تؤثر في الطريقة التي نستقبل بها الصوت و نستجيب له عندما نسمعه على الشاشة أثناء مشاهدة فيلم ما ، هناك إطار يتألف من إيقاع الصوت و دقته و زمان و مكان الصوت".[22]

"لقد أدرك صناع الفيلم أن عليهم انتقاء الأصوات المستخدمة و تسجيلها طبقا لوظيفتها في كل مشهد"[23]؛ أصبح حاملا للمضامين الفكرية و في كثير من الأحيان مؤثر جمالي بامتياز؛ و بلا شك فإن الموسيقى التصويرية في العديد من الأفلام، أصبحت مؤثرة جداً، ولافتة للنظر و ذات حضور قوي، وتمتلك جملة أنماط شيقة ومؤثرة على المشاهد" [24] ؛فهي فن إبداع التعبير الفيلمي هكذا نسميه ونوليه أهمية جمالية، في بعده التقني و الوظيفي و الفلسفي.

22 - كين دانسايجر، م س، ص 481.

23 - علي فياض. م س، ص 78.

24 - ينظر، غسان خروب ، الموسيقى التصويرية نصف الصورة الفيلمية، تم النشر في 04 ديسمبر 2011 ، تم الإطلاع 19 جوان 2019 .

الأصوات التي تحيط بنا تجعل فينا كل شيء يستجيب و يرتج؛ "فالصوت اهتزاز أو تردد آلي ينتشر على شكل موجات، وكلما ارتفعت ترددات هذه الموجات كلما صارت أشكالها أكثر تعقيدا؛ "المنتج و المخرج و المونتير و مهندس الصوت لا يسعون فقط لتحقيق الوضوح عند المزج الصوتي و لكنهم يريدون التأكيد الدرامي و هم يستخدمون التضاد لتأكيد المعنى و كلمة السر هنا هي التوزيع الأركسترالي [25].

فهي تتفاعل بسرعة فائقة مع كل الاهتزازات و الذبذبات و المتموجات الصوتية الذي تجتاحنا؛ "يمكن لهذه الموجات، موسيقى كانت أو أغاني أو ضجيجا، حسب قوتها وسرعة إيقاعها وحسب أيضا طبيعة علاقتها مع موجات الدماغ أن تصل بالجسد إلى أقصى حالاته كالإغماء أو النشوة مثلا"[26].

الصوت أيضا من عناصر اللغة السينمائية له وظيفته التقنية و الفنية، يساهم في تكوين جمالية الصورة الفيلمية و يختاره المخرج بعناية لظروف تقنية و فنية معينة؛ بحيث أصبحت الصورة لا تكتمل إلى بوجود الصوت فمن خلاله تتضح الرؤية و تتسع الصورة، في هذا السياق، لا يمكننا أن نتحدث عن الفيلم السينمائي من دون الاندماج الذي يحققه الصوت مع الصورة لتحقيق مبدأ التلقي السمعي البصري.

2.4القيمة الجمالية للصوت السينمائي:

يجب أن نقر أن القيمة الجمالية للصوت و الموسيقى الفيلمية تعكسان بالضرورة جمالية الفيلم و فلسفته، كثير من الأفلام تستوحي صيغتها و إيقاعها المونتاجي من خلال إيقاع الصوت و الموسيقى ، في غالب الأحيان تكون موسيقى أحساسية **feeling** ، إذ أن تأثيرها يوازي تأثير اللقطات العاطفية في الفيلم بل تضاعفه و تقلص المسافة الاستجابة بين الفيلم و المتلقي؛ " لكل فيلم فكرة محورية تقود أحداث القصة و من المفيد العثور على فكرة صوتية قوية تدع اللب الدرامي"[27]

الدور التقني يتجلى في المؤثرات الصوتية كالضجيج في الشارع و صوت غلق الباب أو كابح السيارة، من الضروري توظيفه ليعطي القيمة الدرامية للقطة؛ ولكن ثمة أيضا وظيفة جمالية فكرية، فهو يمتلك القدرة على التأثير، يجعل من الفيلم مكتملا، يساهم في آلية تأثير الجمالي للمتلقي.

" يمكن للمؤثرات الصوتية أيضا أن تكون قوية في إدخالها فكرة إلى المشهد و "المثال الكلاسيكي على ذلك هو الصرخة في فيلم **هيتشكوك** 1935 فبينما الصرخة نرى قطارا، أمثلة على الأفلام بنفس الطريقة فكما

25 - أحمد صابر، تقنية الصوت السينمائي، أحمد صابر، المنشور www.manshour.com
26 - كين دانسايجر. م س، ص 527.
27 - م.ن ، كين دانسايجر، ص 537.

تخاطب الصورة العين فالصوت يخاطب الأذن ؛ وبالتالي يسهل عملية تحقيق الخطاب الفيلمي".[28]

يتحدد الصوت في السينما أيضا عبر لحظة مشاهدة الموسيقية مرافقة كانت آو تعبيرية فهي أحد العوامل التي تؤدي إلى تحقيق المتعة الجمالية... و التي تجعل المتلقي يلتقط التفاصيل في اللقطة؛ "استخدام أنواع معينة من الصوت يمكن أن تساعد المتفرج على الحفاظ على أحساس الزمان و المكان و توضيح الحركة من مكان إلى أخر و من المفيد استخدام أصوات خاصة تدعم الجوهر الدرامي تماما مثل الصورة"[29]

تغطي الموسيقى غالبا نقائص الصورة تقنيا و فنيا و لها دلالاتها في استمرارية السرد، ينشغل بها المخرج تماما كانشغاله بالصورة و فلسفتها فهي ليست مجرد إضافة إيقاعية أو نغمية و ليست مرافقة و فقط بل جزءا استعاريا في جمالية التلقي، فإلى جانب الانفعال تصنع له تهيجا سمعيا يقوده إلى الخيال و تتوافق مع الصورة بانسجام تام و لها تأثيرها على الشخصية و الأحداث و لها تأثيرات مهمة على تعامل المتلقي مع الشخصيات، فهي قد تزيد من قيمتها أو تقلل من شانها و تصنع الأزمة و تحفز على المشاعر و تزيد من حدة الفيلم و تسارعه أو تبطئ إيقاعه و قد تتولى زمام الأمور أحيانا.

هذه التقنية الفنية التي يقدمها تركيب الصوت، هي التي تصنع قيمة اللذة الجمالية. ثم يعبر عن عفوية لحظة الاندماج الكلي للقطة. وهذه هي لحظة تحقق الاستجابة الجمالية؛ "خلال صنع نسخة من الفيلم يتم تأسيس المعنى الذي تعمل لتأكيده العناصر البصرية و السمعية، و مهمة المونتير الصوت هي التأكيد على هذا المعنى خلال المرحلة النهائية من المونتاج و الهدف إما أن يكون تأسيس معنى محدد في المشهد أو إحاطة المعنى بالغموض بواسطة إضافة أصوات محددة و في أي حالتين فإن إضافة المؤثرات الصوتية أو مزيد من الحوار سوف يساعد المونتير في تحقيق هذا الهدف"[30]

يشكل وجود الصوت، جزءا من الواقع حيث يمكن أن يخضع للتدخلات الفنية و الفلسفية فيتحول إلى بلاغة درامية ، لا يدرك المتلقي تلك الصلة مع حواسه بالعقل بل يعيشه بوجدانه. تعددت استراتجيات التعامل مع الصوت من خلال المونتاج الصوتي أو مونتاج صوت صورة و تتشكل فيه استعارة فيلمية من حين إلى حين فيحدد العلاقة بين الحدث و الشعور.

28- م.س. كين داسنجر. ص 487.
29 - م.ن ، كين دانسايجر، ص 538.
30 - كين دانسايجر، م.ن. ص 548.

فأصبح يشكل وحدة انسجام خاصة على المستوى الباطني، في كثير من الأفلام التي تعتمد الصوت قائدا لخيط الفيلم حيث يلعب الصوت دور الراوي و ليس مجرد وسيلة تعبيرية تقنية أو مرافقة، بل تعتمده ذروة اللحظات الحاسمة في الفيلم لا يستطيع المتلقي أن ينتبه لذلك فالصوت يقوم بتوجيهه و توجيه الصورة معا، " ... الصمت، الكلام هو أحد أجنحة الصمت كما قال **بابلو نيرودا**؛ والكلام ليس مجرد جمل تلفظ، ولكنه سرد و دراماتورجيا وإيقاع و موسيقى. فهو يكشف عن الحالة النفسية والعاطفية للشخصية. وكلما قل الكلام كلما تحرر الجسد وأصبح قادر على التعبير."[31]

و المخرج الذكي هو من لا يتوخى من توظيف الصوت، من أجل التفسير والتوضيح، ولكن لخلق فضاءات حساسة قادرة على التأثير في كل الجسد." يذكرنا **روبير بريسون** بأن السينما الصوتية هي من خلق الصمت؛ الصمت ليس معناه عدم وجود الصوت، ولكنه درجة من درجات إدراكنا للزمن؛ إنه لحظة و فاصل زمني بين حركتين يجعلنا نتأمل ذواتنا و أصواتنا الداخلية والضجيج الخارجي المحيط بنا؛ لا يوجد شيء اسمه الصمت المطلق؛ حتى في أقصى الحالات التي نعتقد فيها أننا لا نسمع شيئا، فإننا نسمع على الأقل ذبذبات صوتية. [32]

3.4مونتاج الموسيقى الفيلمية:

تقنية اللقطة: إن تقنية اللقطة في الفيلم تكتمل بانسجام الصوت. حيث يقوم بإبراز ملامح الشخصيات و نبرات أصواتهم و حدتهم و حتى شخصية الشخصية ، كما يساعد على التعريف بالمكان داخلي أو خارجي عازل أو غير عازل للصوت، و المونتاج يقوم بتسهيل عملية الاستجابة للصوت ، مصدره و نوعه رقته أو خشونته و ما إن كان داخل الإطار أو خارج الإطار على اليمن أو على اليسار أو من فوق أو من تحت و ما إن كان قريبا أو بعيدا كما يساهم في تحليل الصورة و تفسيرها، حتى يساهم في عملية التلقي للمشهد من خلال:

- وصف الزمان و المكان
- التنبيه بقدوم الخطر
- التنبيه بتغيير مفاجئ
- تأكيد الانفعال

31 - حسام بركات، عندما تلعب الموسيقى التصويرية دور البطولة، حسام www.hayatweb.com أفريل 2018

32 - حسام بركات. م.ن.

- تأكيد الحدث
- تحفيز المزاج
- تفعيل التلقي
- الربط بين المشاهد
- الربط بين الأفكار

يكون الصوت نابعا من الفيلم أي ذاتيا يكون للشخصية و لكن يعبر عن دلالة خاصة، استعمال الصوت استعمالا دقيقا يتوافق مع الصورة لإعطاء حس للقطات و حتى تتحقق جمالية المزج صوت صورة و تقتل الموسيقى الصمت الممل إن احتاج إلى ذالك.

جمالية اللقطة. " يستخدم الحوار و المؤثرات الصوتية و أحيانا الموسيقى كأداة للانتقال من مشهد إلى أخر و الربط بين هذين المشهدين فالانتقال ضروري للإيحاء و الاستمرارية عندما يتضمن تغييرا في المكان أو الزمان"[33] يقوم المونتاج بتركيب جمالية و فنية و فلسفة اللقطة، حيث يستخدم الإضاءة و الشخصيات و الديكور و الحوار كعلامات لبناء هذه اللقطة، ويكون للصوت أحيانا نفس عمل المونتاج و يزيد من حدة التأثير و قد يصنع معان جديدة في الإطار و يسهل التأويل و التفسيرات .

(وظف عدد كبير من المخرجين الموسيقى الكلاسيكية في أعمالهم مثل **ستانلي كبريك** سيمفونية **بيتهوفن** التاسعة في فيلمه **البرتقالة الآلية** فلا يمكن نسيان العلاقة بين أفلام المخرج اندريه تاركوفسيكي و موسيقى **كريستيان باخ.** تتميز الموسيقى التصويرية أنها غير تقليدية يبدع في استخدام الغيتار الالكتروني و الأجراس أدى ذلك إلى ثورة في موسيقى السينما الأمريكية ، تسهم كثيرا في رسم ملمح الأبطال و تعميق شخصياتهم و بتداخل الآلات ينتج الحوار أو الصراع بين الشخصيات)[34] إن الأصوات النابعة من الشخصيات و الحوار و الأجواء داخل الإطار تخاطب الوعي، فيفسرها و يربطها مع الظواهر ألليا .

لعل ما يفسر التناغم الخلاب بين الصورة و الموسيقى في أفلام نولان، لقطاته و مشاهده في الشفافية و العذوبة حيث تقد تجليات موسيقية للجمال البصري علامات إرشادية لحركة الكاميرا فدائما يقوم **هانز زيمر** بتلحين موسيقى أفلامه تأثيرها و قيمتها و إسهامها الجمالي. و لو تحدثنا عن تجربة الفيلم جنازة حلم هو فيلم بسيكولوجي **لي أرنوفسكي** يعطينا مفهوما للإدمان من خلال سرد الفيلم بالمونتاج المتوازي و الذهني و ينتقل

33 - كين داسنجر، م.س ، ص 550.
34 - غسان خروب. م.س.

إلى عوالم الشخصيات و حياتها و الموسيقى **arise** من تأليف **كلنتت مانسل** كانت حاضرة لتروي القصة عن طريقتها بالموازاة و كأنها تترجم حرفيا اللقطات و الأحدث و بالنسبة لنا هي أجمل موسيقى تصويرية تعبر عن الصورة على الإطلاق و تلتصق بالعقل و كأنها ولدت منه.

" يقولون: إنك قادر على تخليد أي فيلم، حتى وإن كان عن سلحفاة تأكل خساً، إذا اخترت لموسيقاه التصويرية، رائعة **كلينت مانسل**، التي ألفها لفيلم "مرثية حلم" . ربما تكون هذه المقدمة تحمل في ظاهرها مبالغة كبيرة، بيد أن في باطن هذه العبارة أعمق مما يبدو في ظاهرها بكثير، إذ تحتل الموسيقى التصويرية كمية تأثير هائلة، الأمر الذي انتبه إليه صناع الأفلام منذ فترة مبكرة في تاريخ السينما[35].

نسمعها و نشاهدها ، فكانت ترافق الإدمان حتى أدمن عليها المتلقي و أصبحت مرتبطة بكل شيء باطني و لو بحثنا في اليوتيوب و مراكز التواصل هناك ألاف الفيديوهات من طرف محبي السينما، يستعملون هذا المقطع الموسيقي ويقومون بتوظيفه في نفس سياق الفيلم و هو الظواهر الخفية و نهاية العالم و الإدمان و خيبة الأمل ... و كأنها صنعت من أجل ذلك، فتصبح هذه الموسيقى في الفيلم كشخصية مسيطرة على الفيلم و أحداث الفيلم و تسيطر على عقل المتلقي و كأنها تنومه و تتحكم في إرادته.

لاحظنا أن الموسيقى تتجاوب مع معاناة الشخصيات و مع تطلعات المتلقي إذ ساهمت في فهم شعور الشخصيات و واقعهم المعاش و تجعل المتلقي يغوص معهم في أحلامهم و انتقلت عبر فصول الفيلم و ترجمت رمزيته العاطفية.

(يقدم نولان رؤية خاصة للذات الفردية و المجتمع و الزمن و هو مولع بالسرد غير خطي و غير متعاقب ينقض نولان البنية الكرونولجية التوقيتية للزمن. يعتمد السرد في أفلامه على التنقلات الزمنية بين الحكايات المختلفة و يتجلا ذلك في فلمه دنكيرك و مومينتو وضع نولان المشاهد وسط معمعة الحرب دون مقدمة و خلق تجربة مشاهدة تحاكي الحرب في تأثيرها ؛ موسيقى زيمر التي تصاحبنا طوال أحداث الفيلم أسهمت في تصاعد التوتر و الحفاظ على ذروته، جاءت موسيقى زيمر في تعقيد فني مركب و طبيعة هارمونية تنتج نغمات جديدة على الدوام و عكست طبيعة العلاقات الدرامية في الفيلم)[36]

35- طارق خواجي. م.س.

36 - محمد عمر جنادي، من ابرز الثنائيات التعاون بين السينما و الموسيقى، 04manshour.com 02 2019 تم

الحافز الدرامي : يقوم الصوت بدور حسي مسموع و لكنه قد يرتقي أن يصبح مرئيا مجازيا في وعي المتلقي إذا ما كان منسجما و متوافقا مع الصورة ، حيث يجذب انتباه المتلقي ويسهل عملية استجابته و كأنه حافز منوم ، يكون انسيابيا حتى لا يشعر المتلقي بغرابة أو بضجيج خارجي ، فيستقطبه مثلما يستقطب الحوار و الشخصيات و العلامات الأخرى ، حيث يساعده على إدراك الخفاء و توسيع أفاق تلقيه ؛ أي يساهم في أفق توقعه و يدفع للإبداع و التفاعل مع الحدث و التحضير نفسيا لما سيحدث.

يقوم بإضفاء الجو المناسب المزاج النفسي و إعطاء اللمسة الدرامية للتأثير السلبي أو الايجابي، يقوم مساعدة المتلقي على التفاعل و الفهم لانسيابية الربط و المونتاج و ذلك من خلال موسيقى درامية هدفها الإدراك. "الموسيقى الفيلمية هي لغة التعبير والتواصل العالمية... اللغة التي نسمعها في كل تفاصيل الحياة، وعدا عن كونها لغة، هي أيضا فن وعلم. امتزجت الموسيقى في الحياة بكل الأماكن، بوصفها لغة قادرة على التعبير عن مكنونات النفس، بصورة تتفوق على التعبير بالكلام أحيانا."[37]

و يتبين المقطع الموسيقي بتبيين المشهد الذي يعبر عنه؛ فالموسيقى تكون مؤثرة في مشاهد الحزن والألم، وتشع بهجة وترقص طربا في مشاهد الفرح، وأخرى تلهب المشاعر لما فيها من حماسة إذا كانت مشاهد حركة وقتال، وأيضا لحن رومانسي يسافر بالمشاهد إلى عالم وردي يزامن مشاهد الحب والغرام.

تعتبر الموسيقى التصويرية مكملة للمشهد وحسب، لكنها تضيف إليه أيضا الكثير من المشاعر، وتتحكم بانفعالات المشاهد لدرجة قد يصل فيها إلى حد البكاء أو الضحك، وليست أقل أهمية من الحوار والصورة وتفاصيل الإخراج.

(ويلفت نيتين ساوهني هنا إلى انه أثناء تأليفه موسيقى لعمل ما، سينمائي أو تلفزيوني، يحاول الدخول في أفكار المخرج وآرائه، وهو ما قد يكون صعباً أحياناً، لأنه من الضروري أن تكون الموسيقى التصويرية في نمط توجه الفيلم نفسه بشكل تام.")[38]

ولعل أشهر الموسيقات التي دوت في العالم كله، تلك التي كانت مصاحبة للفيلم الشهير "تايتانيك"، والذي نالت موسيقاه شهرة موازية للشهرة التي حصدها الفيلم، ولعلها كانت سبباً رئيسياً في نجاح الفيلم إلى

اطلاع 2019/06/19 .

37 - غسان خروب. م.س.

38 - محمد عمر جنادي. م.س.

جانب أسباب أخرى.

وبانتشار مشابه لموسيقى "سيد الخواتم "، استطاعت الموسيقى الحماسية لسلسلة أفلام "قراصنة الكرايبب" أن تصبح علامة فارقة لدى المتلقي، حتى تم توظيفها في التعبير بالفيديو على الأفكار المغامرات و لو تحدثنا مجددا عن تجربة أوديسا الفضاء مجددا فخلال إعادة المشاهدة عدة مرات لهذا الفيلم كان ينتابني قلق شديد لا أدري لماذا !

يبدأ الفيلم بإطار أسود في خلفيته موسيقى بيانو أفقية تبعث وشك حدوث أمر و في العمق نسمع ضجيج خافت ، تستمر و تبقى ثابتة أفقية لمدة 45 ثانية ، ولما تدرك الموسيقى أن المتلقي على وشك الارتباك لعدم حدوث شيء تنخفض تماما في الثانية 47 ثم تبدأ في الظهور مجددا و الارتفاع و زيادة من حدتها حتى ثانية 78 و هنا تدخل نوتات أخرى إلى المعزوفة المملة الثابتة الأولى و التي توحي باقتراب حدوت الأمر المنتظر و كأنها تخاطب المتلقي و تقول "اصبر و تستمر في الارتفاع و زيادة الحدة و البعث على التوتر و الانتظار، ولكن تدخل بعض الآلات الوترية الأخرى فجأة ثم تختفي و تستمر في التسارع و التصاعد حتى تبلغ مدة الفيلم دقيقتين و تسعة ثواني.

تنخفض فجأة ثم ترتفع و تكثر الآلات الأخرى لبعض الثواني وكأنها تقول انتهى الأمر فينتهي الأمر بعد 02: 57 ثانية و ينتقل المخرج إلى ثاني مشهد. و بداية موسيقى أخرى تبعث على موسيقى الملحمية Gloria و التي تعلن عن الانتصار و البداية و هكذا يبدأ الفيلم. ثم يحدث قطع مفاجئ و يبدأ يوما جديدا و مع شروق الشمس و يكتفي بأصوات الطبيعة التي تبعث على انبعاث الصباح و يصنع لنا جوا ملائما للصحراء و الفراغ و صوت الرياح و حتى و لو لم تكن الصور هناك فالأصوات تصنع في مخيلة المتلقي الجو .

"كان الهدف من هذه التجربة هو دفع الجمهور الحاضر إلى التركيز ليسمع موسيقى الحياة، أي كل الضجيج المنبعث من حوله والذي لا يوليه عادة أية أهمية الموسيقى الطابع و العواطف الخاصة بقصة تحكى على الشاشة تتم ترجمتها من خلال استخدام تراك الموسيقى و يضاف لمونتاج الصورة على الرغم من أن الأفكار الموسيقية يتم تطويرها من خلال مرحلتي التصوير و ما بعد التصوير"[39] الموسيقى تضع الفيلم في فترته الزمنية و "التوافق بين الموسيقى و النسخة النهائية للفيلم يتم التحكم فيها من خلال مازورات النص

39 - كين دايسنجر م.س ، ص 552

الموسيقي و بمجرد انجاز ذلك فإن تراك الموسيقى يدعو المتفرج للاستمتاع بالفيلم سواء كانت موسيقى أسلوبية أو مباشرة" [40]

5.4علاقة الصوت بالمونتاج المتوازي و الذهني:

يؤهل الصوت في السينما المونتاج باختيار الإيقاع المناسب لقصة الفيلم ،يمتلك القدرة على مخاطبة العقل الباطني للمتلقي ، فيحضره آليا للخطاب الصوري الذي سيلي أو يصاحب الصوت ، نعم قد تصحب الصورة الصوت في الفيلم لخلق آلية جمالية خاصة في وعي و حس المتلقي. هناك من يرفض تماما أن يضيف إلى الفيلم أية الموسيقى أو صوت أثناء المونتاج.

" المتفرج يستوعب الصوت على نحو أسرع من المادة البصرية ، فإن مشكلة المصداقية تكون أكبر، فإن لم يكن الصوت قابلا للتصديق فسوف يتم تقويض العناصر البصرية و يفقد اندماج المتفرج ، لذلك فكون الصوت قابلا للتصديق هو من الأمور الجوهرية في معايشة الفيلم، و بالتالي فإن المهمة الأكثر إلحاحا أمام مونتاج الصوت هي الصوت القابل للتصديق"[41]

دائما ما يؤثر الصوت في المتفرج عاطفيا؛ فهو يستقبل وجدانيا ما يوحى به الصوت ، وليس عقليا ؛ فهناك الكثير الذي يحدث على الشاشة ، ويصبح من الصعب على المتفرج التوقف ، والتفكير في كل التفاصيل على المستوى العقلي .

المونتاج مرتبط بمزج الصوت مع الصورة بتناغم و انسجام لخلق بصري سمعي تام و الصوت هو متاح في خدمة المونتاج فقد يكون أكثر تعقيدا من الصورة أحيانا " فإن مونتاج الصوت معقد و حساس" [42] و الصوت المتزامن مع الصورة هو الصادر عن مصدره الأصلي المرئي. فمثلا يكون صوت الممثل وهو يتكلم ، مصاحبا لصورته على الشاشة .

أما الصوت الغير متزامن مع الصورة فمهمة المونتاج تحقيق السرد الفيلمي بصريا و توظيف الصوت ما إن كان داعما أو محاطا بعناصر أخرى تكمله ، مثلما نشاهد في سلسلة the Hobbit و أيضا " ففي فيلم معركة الجزائر 1965 **لجيليو بونتيكورفو**، الذي كان إعادة خلق درامية لمعركة الجزائر للاستقلال

40 - م.ن ص552
41 - م.ن ص 528
42 - م.ن ص530

عن فرنسا كانت الأصالة عاملا مهما في اندماجنا مع الفيلم"[43] عندما كان يستعمل تلك الموسيقي التي كانت تحضرنا لوقوع الإنفجارات.

الصوت المتطابق مع الصورة هو الذي يعطى نفس المعنى الذي تعطيه الصورة ، مما يعمل قليلا على تحديد خيال المتفرج ، نتيجة للإسهاب في إيصال المعنى . أما الصوت المغاير للصورة ، فيعطى معنا مختلفا عن الذي تعطيه الصورة . فقد يعطى معنا جديدا ، أو حتى معاكسا للصورة ، مما يساعد على إثارة الخيال.

الزمن:

مهمة الصوت تتم على حسب الطبيعة الدرامية ، فقد يلعب دور الانتظار في مشهد أم تتألم على فقدان ابنها ، يصنع الألم في مكان تألم الشخصية مما يدعو المتلقي لاستحضار موقف في مخيلته يدعو على نفس الإحساس ، حيث توحي طبيعة الصوت باستمرارية الحدث و الانتقال إلى مكان أخر و مرور الزمن، "و كما أن الأصوات التي تخلق إحساسا بالزمان و المكان مهمة فكذلك الأصوات المترابط بالشخصيات المختلفة طوال الفيلم فالموتيفات الصوتية تخلق ارتباطا عاطفيا لدى المتفرج بتدخل شخصية ما في الأحداث أو وصولها و يجب أن يتم إدخال هذه الموتيفات الصوتية مبكرا في مرحلة المونتاج"[44]

الإيقاع النغمي و التقني

دلالات الموسيقى، تمثلاتها، وأبعادها السيميائية تعتبر حامل رمزي متناسق الأبعاد، فإنها في ترابط سيميائي لتشكل فضاء درامي للقطة، تقوم دلالاتها بتمثيل الصورة الفيلمية فهي تضمن تناغم الإيقاع ،بحيث تتوافق تقنيا و فنيا مع حركة الإطار و مع نفسية المتلقي ، تحاكي الموضوع والخطاب في الصورة فبالنسبة يكون لها تأثر عاطفي وشعوري مباشر ،توقظ فيه أحاسيس من شانها تضمن الاستجابة المرتبطة بالخطاب الفيلمي.

تسعى إلى خلق دلالة معينة من خلال الحدث و عاطفة الحدث ، تصنع المعنى فتتجسد فيه ،و تتناقله، تشارك الصورة نفس الجمال. فالألحان تعتبر أفكارا تبنى عليها اللقطة فلسفتها ، تتكامل في نسيج انفعالي وعلاقتها بسلوك المتلقي تلعب دور قناة نقل معلومات ،مولدة استجابات و وظائف الموسيقى في

43 - م.ن، ص 529
44 - م. ن ، ص 534

العملية الاتصالية ،السيكولوجية،والدلالية، كما يلي:

- التعبير الانفعالي والعقلي
- التعبير عن الأفكار وتجسيدها
- التذوق
- الاسترخاء
- الإيحاء
- المحاكاة
- الرضوخ

يؤثر الصوت تأثيرا فعالا في تكوين جمالية التلقي ، حيث يتم توظيفه، وفق نظام تقني و فني عبر المونتاج يتفاعل المتلقي ، توظف فيها المعادلات الصوتية والإيقاعية وسواهما ، ومن خلال توزيع النغم الصوتي على وحدات زمنية بتناسق مخصوص، ينتج الإيقاع ، الذي يثير حماس المتلقي ،الأبعاد السيكولوجية والفنية، الإحساس بالجمال وتقدير القيم الجمالية من العوامل التي تؤثر فهناك أيضا أصوات قد لا تسمعها أذن المتلقي و هذا أكثر ما يثير الجدل، فإنها تخاطب العقل الباطني للمتلقي وبالتالي فإن الاستجابة الجمالية تكون في مستوى آخر من التأثير حيث يتحقق شرط التفعيل .

و يؤدي الصوت دور الخطاب البلاغي وبالتالي يبدو من الصعب إدراك المتلقي لما يحدث أمامه، على الرغم من أن المخرج قام بتحقيق القيمة الجمالية والفنية للفيلم. إلا أن الأمر يصبح أكثير تعقيدا للمتلقي بمجرد انتهاء الفيلم عندما تلتصق تلك الموسيقى بوعي و يصبح يرددها و يقوم بتركيبها ذهنيا حيث يستند إلى واقعه الخاص في عمل مونتاج ذهني في مخيلته و يصبح خاضعا لها.

و يحاول تكوين رؤية درامية لما حوله و قد يتغير سلوكه مع الظواهر المتماثلة التي تصادفه و بهذا يكون قد حقق ذائقة جمالية؛ فتصبح المخلفات الجمالية التي تكونت في مخيلة المتلقي تصنع رمزية بحيث تمنح الأشياء صورة و دلالة و صوتا و تركيبا و عاطفة و جمالية .

و بهذا يكون جاهزا لتلقي الإبداع في المستقبل و يتمكن من اقتناء ما يناسبه؛ يمتلك قدرة التفسير و ربط الدلالات بمدلولاتها و تأويلها داخل و خارج اللقطات و يقوم باستخدام المونتاج و البناء الفكري للخطاب تلقائيا فقد اكتسب القدرة على القيام بذلك، و سرعان ما تصبح هذه القدر،ة خبرة جمالية تؤهله لإدراك و

استيعاب ما يقوم به.

أهمية الصوت تكمن في جمالية محاكاة اللقطات و التعبير عنها بأسلوب يجعل المتلقي يرتقي في استجابته حيث يمكنه الغوص في المشهد و يستطيع فك شيفرة الغموض و الأفكار و الأحاسيس في الفيلم.

اللقطة تعبر عن نفسها و تهيئ لاستمرارية التعبير للقطات المتوالية؛ فتكون غنية بالأفكار و المشاعر و الأحاسيس أي الإدراك؛ فلديها أسلوب السرد و التركيب و الترتيب و التعقيد و التبسيط؛

ويعتبرها المتلقي حقيقية بدرجة أكبر فهي توحي بالواقعية النفسية للمشهد.

فتكون حقل جذب جمالي، ولتحقيق هذا، يخلق الإطار المضمون و الأسلوب، أي الفكر و التصور، و يعتمد في ذلك على الضوء بالدرجة الأولى كونه هو اللاقط للصور و عكسها في عين المتلقي؛ و يوحي بالحركة داخل الإطار حتى يخلق حيوية نفسية للقطة و يجعلها تبدو حقيقية للمتلقي.

فومضات الضوء تتناسب مع إيقاع الصوت الذي يتشكل أيضا منعكسا شرطيا في أذن المتلقي و لكنه يستقطبه بانسجام مع الصور حتى يبدو جزءا غير منفصل و يتم إدراكه حسيا و نفسيا فيصنع بدوره التشويق و التوتر و يحرض نفسية المتلقي على استحضار نفس الحالة النفسية أي التفاعل مع المشهد.

6.4 سيكولوجية الإطار السينمائي:

"منذ دخول الصوت عالم السينما عام 1927 اتسعت دائرة الفيلم في تناوله للموضوعات التي كانت من الصعوبة معالجتها بشكل جيد من خلال الصورة فقط ومن هذه الموضوعات التي أصبحت في متناول السينما، السيكولوجيا والفلسفة، وبفضل التطورات التقنية على مستوى عناصر اللغة السينمائية التي مكنت السينما من الخوض فيما ليس هو مادي وملموس ، فضلا عن الأفلام ذات موضوع سيكولوجي، والتي كانت من أولى الأفلام التي عالجتها السينما كونها فنا يرتكز في كينونته على الإنسان في كل ما يحمله من مشاعر وأحاسيس، فرحا وقلقا وحزنا وأي شكل من أشكال المشاعر الإنسانية"[45].

يقول **لويس بونويل Louis Bonouil** : "إن الطريقة الآلية التي تحدث بها الصور السينمائية، وبالأسلوب نفسه الذي تسير به، هي نفسها من بين جميع طرق التعبير الإنساني، التي تقترب أكثر ما

[45] - حيدر فيصل العسكري، سيكولوجية الصورة السينمائية، 8 فبراير، 2016.

يمكن من نفس الإنسان، بل إنها التي تحاكي، على أفضل ما تكون المحاكاة، للطريقة التي تعمل بها النفس في حالة الأحلام.

والفيلم هنا بمثابة تقليد غير إرادي للحلم، ويلفت بروينوس نظرنا إلى أن الليل البطيء الذي يخيم على قاعة العرض السينمائي، يعادل حركة إغلاق العينين؛ وعند ذلك تبدأ على الشاشة، وكذلك دخل الإنسان نفسه، رحلة في ظلام مجهول، فتظهر الصور، كما تفعل في الأحلام، ثم تختفي، تكون مضيئة وقاتمة، ويصبح الزمان والمكان شيئان مرنان، فيضيقان ويتسعان كما يراد لهما، ويصبح التسلسل المنتظم، والقيمة النسبية للمدة التي تستغرقها، غير متجاوب مع الواقع ."[46]

تربط اللقطة الفيلمية علاقة بالمتلقي، تتشكل هذه العلاقة في إدراك المتلقي للجانب السيكولوجي للإطار أي القدرة على تفكيك الدلالات و الخلق الذهني للنفسيات و المكونات داخل الإطار؛ إذ تتأثر آلية التلقي الذهني بالمعلومات و العلامات النفسية للمشهد، "مدرسة التحليل النفسي التي أوجدها **سيغموند فرويد Sigmund Freud** التي تشير إلى غريزة الحياة في جانبها المرتبط باللذة و كيفية إشباعها و هنالك خمس عمليات كما يقول المحللون النفسيون المهتمون تؤدي دورها في تحويل الشخص العادي إلى تكوين خاص هو المتلقي للسينما هي :

- حالة من النكوص يتم إنتاجها.
- حالة من الإعتقاد يتم تكوينها.
- ميكانيزمات التوحد الأولية التي يتم تنشيطها.
- البنيات التخيلية مثل المشاعر الرومانسية العائلية التي تستثار بواسطة الحكايات الخيالية.
- علامات التلفظ أو النقط التي تطبع الفيلم بطابع التأليف أو النسبة المؤلف معين و هذه ينبغي إخفاؤها.

هذه العماليات خاصة بالاشتغالات و التمثلات السيكولوجية في بنائية الفيلم السينمائي "[47]؛ طبيعة العلاقة المتكونة بين المتلقي و اللقطة تتمثل في مضمونها النفسي أو سيكولوجي؛ حيث تشكل هذه العلاقة جملة من القيم الجمالية النفسية :

---

[46] - **روبير لافون جرامون**، الوظيفة السيكولوجية للسينما، السينما المعاصرة، ترجمة موسى بدوي. https://keeko1993.wordpress.com

[47] - عدنان كاظم، التضمينات السيكولوجية في الفيلم الروائي المعاصر، منسق المديرية العامة للتعليم المهني بغداد لارك للفلسفة و اللسانيات و العلوم الاجتماعية العدد 31، 2018 ،ص 356

- **تشرك المتلقي في التحولات النفسية التي تحدث داخل الإطار.**

فيلم **predestination** يقدم لنا المخرج الشخصية الأساسية من دون ملامح عن طريق المونتاج النغمي في البداية الذي كان إيقاعه يتوافق مع الموسيقى الفيلمية ، خلال محاولة الشخصية القبض على مفجر قنابل يسافر عبر الزمن في سنة 1970 تنفجر قبلة على وجهه من دون نتعرف عليه.

تنجو الشخصية و تنتقل إلى عام 1992، يقوم الأطباء بتجميل وجهه ثم يتضح فيما بعد أنه وجه جيد غير وجهه و يترك المتلقي غارقا في تخيل وجهه الأول؛ تتطور الأحداث و نكتشف شخصية جديدة في الفيلم تروي لنا قصتها كيف تحولت من امرأة إلى رجل؛ فتزداد الأمور تعقيدا عندما نكتشف أن المرأة تلك كانت في الأول طفلة رضيعة لقيطة وضعها أبوها عند باب دار الأيتام، ثم نكتشف أن تلك الطفلة أصبحت امرأة و تحولت جنسيا إلى رجل.

و أن ذلك الرجل سافر عبر الزمن و تعرف إلى نفسه عندما كان امرأة و جعلها حامل؛ و أن تلك الرضيعة هي نفسها الأم التي أنجبت نفسها و هي نفسها الأب و الأم و البنت و الرجل الذي تغير وجهه و نفس الشخصية التي تفجر القنابل التي علقت في الزمن، في بداية الفيلم يوحي لنا المخرج بمغزى الفيلم من خلال الحوار بين الشخصيتين الرئيسيتين.

" في رأيك ماهي الأولى البيضة أم الدجاجة؟" لندرك بعد مرور أكثر من نصف مدة الفيلم أن الفيلم يدور حول هذه الفلسفة، مليء بالغموض و الإبهام و التشفير، يدخل المتلقي في دوامة و صراع مع الأحداث و تطور القصة، هناك من شاهد الفيلم لعدة مرات و لم يفهم الفيلم و هناك من تخلى عن المشاهدة لتكون لدينا خيبة جمالية بامتياز.

هي لشخصية جين و هي رضيعة أمام دار الأيتام.

لقطة شخصية جين عمرها 23 سنة.

لقطة لشخصية جين بعد تحولها إلى رجل أي شخصية جون.

لقطة لعميل يسافر عبر الزمن لكي يوقف مفجر القنابل المجهول و هو نفسه جون بعدما احترق وجهه أثناء إحدى عمليات المطاردة.

لقطة لمفجر القنابل في النهاية و يتضح أنه نفسه جون أي جين

من خلال الحوار يحاول المخرج تفسير ما حدث سابقا و أيضا يبرر لماذا تمرد جون و أصبح مفجر قنابل

- **تخلق تلك القنابل نفق ينقل و يفسر هذه التحولات عن طريق الشخصيات و الموسيقى التعبيرية**
- **تجعل من المونتاج همزة وصل بين إدراك المتلقي و تأثير الدلالات المحمولة في اللقطة.**
- **تقوم على الإيحاء و العواطف بالدرجة الأولى.**
- **لها تأثيرات حسية تتعلق بالجانب الوجداني للمتلقي أكثر من الجانب المعرفي.**

"يمكن ملاحظة أن المشاهد للسينما هو مشاهد راغب أو مملوء بالرغبات و حالة المشاهدة التي تكون لهذا المشاهد و كذلك نص الفيلم بشكل يفوق أي شكل قادرة على الاقتراب من منطق الأحلام و اللاشعور".[48] تتميز هذه العلاقة أحيانا بالغموض و تعتمد على الإيهام كحافز جمالي لتفعيل المتلقي و تحضيره للاستجابة، تعتمد على الأصوات البسيكيديليكية les sons psychédéliques و الحسية في استقطاب المتلقي و تؤثر فيه حسيا و معنويا، "بإمكان توحيد علم نفس الفيلم من خلال التفكير في الأفلام باعتبارها رموزا ، فالأفلام هي رموز ذات معنى، يخلقها صناع الأفلام و يستقبلها الجمهور"[49]

[48] - م.د. عدنان كاظم، المرجع نفسه، 2018، ص 356.

[5] - سكيب داين يونج، السينما و علم النفس علاقة لا تنتهي، ترجمة سامح سمير فرج، مراجعة: إيمان عبد الغني نجم الطبعة الأولى. 2015 مؤسسة هنداوي للتعليم و الثقافة ص .25

الروابط السيكولوجية في الإطار تقوم على نحو ملائمة الخلق النفسي، لتمكين المتلقي من الانغماس في الجو الفيلمي للمشهد, والانسجام معه أكثر من خلال العلاقة الجمالية التي تربط الصورة مع المتلقي، في العادة تبعث على الغموض أو الإثارة أو الإيهام ، على نحو فلسفي أو حسي من شانه يقوم المتلقي بتأويل عميق للمشهد، " فالمشاهدون عليهم أن يدركوا الصور إدراكا حسيا و يستوعبوها لكي يفهموا عن أي شيء تتحدث القصة و في الوقت نفسه تتضمن مشاهدة الفيلم قدرا هائلا من المشاعر و يمكنها أن تثير مشاعر حادة من الخوف و البهجة و الحزن"[50]

من خلال الحركة و أحجام اللقطات يتم تصعيد أو تخفيض الحالة النفسية و تعقيد الإحساس و تصبح عملية التلقي أكثر فاعلية مما يساعد على خلق سيكولوجية معينة للإطار حيث يصبح المتلقي مشاركا و فعالا في الفيلم .

"يمثل تحليل المضمون ببساطة، في نظر بعض النقاد ، طريقه لتناول الأفلام بصورة سطحية و حسب، فلكي يفهم المحلل الإشارات النفسية في الأفلام يحق عليه أن يأخذ في اعتباره " المغزى الأعمق، و المعنى المجازي، و المعنى الضمني، الرسالة المستترة الرمزية المضمرة "[51].

تكون هذه العلاقة حسية و المكونات فيها مرئية واضحة تتعلق بالانفعال، تعتمد على الإدراك و الفهم و التفسير و التفاعل، حيث يكون التعبير صادقا و واضحا يبعث على موضوعية الأداء و الصوت و الإيقاع و تشترك فيها كل عناصر الإطار ، يجب أن تكون الرابطة مبنية على ثقة المتلقي في مكونات الإطار التقنية و الفنية من أشكال و ألوان و حركة و التي تسعى بدورها ترك انطباع ذاتي يبعث على صدق الأحداث؛ مما يؤدي إلى خلق ارتباط للمشاهدين بالفيلم: " **التماهي:** يتماهى المتلقي مع إحدى الشخصيات و يعيشون في عالم الفيلم كما لو أنهم بداخله".[52]

---

[6] - ينظر، **سكيب داين يونج**، المرجع نفسه، ترجمة سامح سمير فرج، ص 26-27

7 – المرجع السابق، ص .36

[52] - المرجع السابق، ص 48

جمالية الانفعال و الشعور:

"ما الذي يثير المشاعر؟ كيف نسند إشارة أجسامنا للآخرين سواء كنا نشعر بالقلق أو نشعر بقلق عميق ،أو غضب؟ هل يمكن أن نتعلم التمييز بين الابتسامة المهذبة أو الخبيثة؟ هل يمكننا حقًا التحكم في عواطفنا؟ قاد خبير مشهور في التواصل غير اللفظي **بول إيكمان Paul Ekman** نهضة في فهمنا العلمي للمشاعر ، ومعالجة هذه الأسئلة فقط، وهو الآن يجمع الأبحاث والنظريات المكررة في **Emotions Revealed** ، وهي نظرة شاملة على الحياة العاطفية للإنسان".[53]

و يتعلق الأمر بجملة الانفعالات و المشاعر التي يواجهها في الفيلم من طرف أداء الشخصيات، فهو أمام جملة من الأحاسيس المفتعلة كي تبدو صادقة في سياقها الدرامي ، ثم بدوره سيتجاوب مع هذه المشاعر في نفس السياق أي نفس الفضاء، فهو أمام جملة من الثقافات العالمية التي تختلف في التعبير عن مشاعرها؛ "مثل التعبيرات العاطفية، يجب أن تكون نتاج التعلم، وبالتالي مختلفة في كل ثقافة."[54]

المتلقي مهما كان نوعه فهو يتأثر و يحتاج للتعبير عن عواطفه و حالاته النفسية، "العواطف تعدنا للتعامل مع الأحداث الهامة دون الحاجة إلى التفكير في ما يجب القيام به. أنت لن تكون قد نجوت من حادث السيارة هذا، إذا لم يكن جزء منك يراقب العالم باستمرار بحثًا عن علامات الخطر"[55] و قد تستمد هذه الطاقة العاطفية من خبرة مكتسبة عن طريق التلقي بل هي التلقي في حد ذاته؛ فعلى هذا المتلقي أن يكون واضحا أمام الظواهر و يتخذ موقفا مبنيا على نفسية الموقف ذاته و الذي يتكون من احد السلوكيات الإنسانية و التي يمكن تمثلها بصدق في الفيلم.

في بعض الأحيان تبدأ العواطف في أعقاب التقييم التأملي ، الذي نفكر فيه بوعي بما يحدث ، "بينما لا نزال غير متأكدين مما يعنيه ذلك. مع تطور الموقف أو استمرار فهمنا له ، ينقر شيء ما ؛ تناسبها شيئًا ما في قاعدة بيانات التنبيه العاطفي وآليات التقييم التلقائي تستحوذ عليك. "[56]

---

[53] - Paul Ekman, Emotions Revealed,Recognizing Faces and Feelings to Improve Communication and Emotional Life, Psychology 4p.

[54] - ينظر، **سكيب داين يونج**، المرجع نفسه، ص 21

[55] - ينظر، **سكيب داين يونج**، المرجع نفسه. ص 37

[56] - Paul Ekman, Emotions Revealed,Recognizing Faces and Feelings to Improve Communication and Emotional Life, Psychology p48 .

" تعمل عقولنا بنشاط كبير و نحن نشاهد الأفلام و على المستوى الأعمق ندرك حسيا ما يتضمنه الفيلم" [57] فعلى الفنان أن يعرف كيف يتعامل مع هذه المادة من خلال المؤثرات بدقة حتى لا يكسر ثقة المتلقي.

إن اعتبرنا المتلقي، كأداة تجريبية فنية، لديه مكوناته الجسمانية و النفسية و الذهنية التي تقابل مكونات اللقطة في الفيلم بمكوناتها التقنية و الفنية و المعنوية و في المقابل ما يوازي اللقطة و المتلقي من مكونات خاصة لجمالية هذه المكونات و التي تتمثل في الدراما و التأويل و التفسير كما هو موضح في شكل العلاقة الثلاثية بيم المتلقي و اللقطة و المخرج.

أردنا من خلال ذلك أن نكشف عن العلاقة الخفية التي تنشأ بين المتلقي و صاحب العمل من خلال البصمات و الرموز الفكرية و الحسية الخاصة به و التي تركها تعبر عنه في عمله ، أي أن قدرة الإطار على خلق العلاقة و تفعيل الحالات النفسية المختلفة للمتلقي تقوم على رصد هذا المتلقي لمستقطبات تلك الرموز و الدوال و المتتالية السردية التي يقوم بها المونتاج الذي يعمل استمرارية هذه العلاقة طوال مدة الفيلم, بهذا يكون " أثر المونتاج الذي يصدم Le mantage–choe للتأثير في قناعات المشاهدين، وفقاً لقوانين التوجيه السيكولوجي.[58]

فالمونتاج هو روح هذه العلاقة من جهة و الحافز الأول لتكوين الحالة النفسية للمتلقي و الحامل الأساسي لخلق الحالة النفسية في الإطار السينمائي.

فلسفة الفيلم تعتمد على التأويل و تعدد القراءات و تتكون من خلال تأويل المتلقي للظواهر، استجابته لآلية التلقي و انصياعه للتأثير الذي يحدث في الفيلم ، خاصة الأفلام الفلسفية و النفسية، "وفيما عدى هذا النوع من السينما الموجهة بقدر كبير، يجيء ما يمكن أن يطلق عليه اسم "العمل المفتوح – L'œuvre ouverte"، وهو ما يتصف بغموضه، وكثافته، وثرائه في المعنى، وهو بالتالي يتطلب حضورا عقليا مكثفا من جانب المشاهد. "[59]

[57]- سكيب داين يونج، المرجع نفسه، ص 124.

[58] - روبير لافون جرامون السينما المعاصرة، ترجمة: موسى بدوي. ص 166

[59] - المرجع السابق. ص 166

فهي تركز دائما على جانبه العاطفي حتى تتوغل الأفكار و الطاقة التي يبعضها الضوء من الفيلم إلى عين و عقل و حس المتلقي و لكن: "هل يمكن أن تؤثر الأفلام على الطريقة التي يشعر بها و يفكر بها الناس؟ الإدراك و الاستيعاب و التفسير هي وسائل عقلية التي تؤثر بها الأفلام على حياة الناس"[60]

يرتبط الاستمتاع بالفيلم ارتباطا وثيقا بالخبرة الشعورية حيث أن العلاقة بين ما يحسونه من مشاعر أثناء الفيلم و تصنيف "عملية المشاهدة كتجربة ممتعة"؛[61] يخلق لنفسه صراعا مزدوجا يتشكل خلال عملية التأثير حيث تصطدم مشاعر المتلقي مع مشاعر الفيلم و فلسفة المتلقي مع فلسفة الفيلم و أفكار المتلقي و توجهاته مع أفكار المخرج و توجهاته.

و قد يرتقي هذا الفيلم إلى مستوى ثقافي و معرفي يفوق مستوى المتلقي و خبرته المعرفية ، مما يسبب له في الأول لذة جمالية و لكن في الثانية خيبة جمالية لعدم قدرته على فهم المعاني و تفسير الظواهر، عل الرغم من ذلك فإن المحيط البيئي الذي تشكل في مخيلته يجعله دائما يكون حالة نفسية خاصة تتوافق مع مدى استجابته للفيلم و إدراكه للظواهر و تفسيرها .

"...إن إحدى المشاكل التي تواجهنا في فهم الإدراك الحسي و الصور المتحركة تتمثل في أن صور الفيلم لا تتحرك فعليا فثمة سلسلة مكونة من 24 صورة في الثانية يتم التقاطها بواسطة كامرة السينما ثم تعرض بنفس السرعة على شاشة بواسطة جهاز عرض مزود بضوء فاق السطوع كل واحدة من تلك الصور يتم تجميدها لوهلة قصيرة قبل أن ينتقل الفيلم للكادر التالي و الحركة الفعلية في الفيلم داخل الكامرة يجب إخفاؤها بواسطة الضوء يومض لحظيا بين الكادرات".[62]

و هذا ما تحققه تركيبة الإطار الفيزيائية و الجمالية و الفلسفية و النفسية إذ أن المتلقي خاضع لفلسفة الفيلم أي لتأثير المخرج و خاضع لجمالية الفيلم أي استجابته لآلية التلقي، و خاضع لقوانين انتقال و تأثير الضوء على السيالة العصبية و بالتالي فإن هذا " الكادر يعلمنا أن الصورة لا تعرض نفسها من أجل الرؤية و حسب و إنما هي مقروءة بقدر ما هي مرئية فالكادر يتمتع بهذه الوظيفة المضمرة ألا و هي تسجيل معلومات ليست صوتية فحسب بل و بصرية."[63]

---

[60] – المرجع نفسه. ص 166

[61] - روبير لافون جرامون السينما المعاصرة، ترجمة: موسى بدوي ص 146

[62] - المرجع نفسه، ص 126

[63] - جيل دولوز، الصورة الحركة أو فلسفة الصورة ، ترجمة حسن عودة الفن السابع منشورات وزارة الثقافة المؤسسة العامة للسينما دمشق

أي أن التأثيرات تتعلق بالصوت و الصورة أي بالضوء و الموجات الصوتية. حتى يضمن التواصل و متابعة الأحداث و الحالات النفسية و متغيرات الفيلم مع تطور الأحداث و اكتشاف الشخصيات و ظروفها و دوافعها ... و من ثم تتم عملية الفهم للحالة النفسية للفيلم و الشخصيات.

تنقسم هذه التأثيرات على السلوك إلى قسمين ، قسم يتعلق بالوعي و قسم يتعلق باللاوعي ، و سنتطرق لهذا الجانب فيما بعد؛ **خلق نفسية التلقي** , أي الارتقاء بالمتلقي و الفيلم إلى مستوى آخر.

إنما اللقطة النفسية ذاتها, خاضعة لنفسية المتلقي مبدئيا، بمعنى, ثمة تقابل متوازي بين الحالة النفسية للمتلقي قبل المشاهدة و الحالة النفسية للفيلم قبل التلقي ، حيث يحدث الاصطدام بمجرد بداية أول لقطة في الفيلم، ثم يحدث التلاحم في أول حدث درامي ، ثم يحدث التفعيل في أول لقطة نفسية في الفيلم.

لغة الإطار السينمائي:

- سلم اللقطات.
- زوايا التصوير.
- حركة الكاميرا.
- **نفسية اللقطة:**

اللقطة بأدواتها و مكوناتها المادية و المعنوية تنشئ من خلال المونتاج الداخلي في اللقطة و تتكون في جوها العام من خلال المونتاج العام للفيلم و كما ذكرناه في الفصل السابق، كل نوع يتحدد لخلق درامي معين و جمالية معينة.

فالمونتاج المتوازي دائما ما يسعى إلى تعامله مع اللقطة المقربة للحالات النفسية و الحركة لزيادة الحدة النفسية و الصوت لتأويل الحالة النفسية و حركة الكامرة لتفعيل الحالة النفسية ، وما ينشأ من خلال ذلك من خرق لوجدان المتلقي و يتم البناء النفسي للمتلقي, و تكون الدرجات البناء متفاوتة على حسب نوع المونتاج و اللقطات و مدى انسجامهما مع بعضهما البعض, إذ أن المتلقي يتهيأ نفسيا ، بصوت مسموع في الإطار و صورة مرئية في الإطار .

ينبغي على المتلقي أن يقرأ الصورة و يفسرها تماما مثلما يقرأ النص اللغوي. و عليه تفكيك الرموز في

1997. ص 23 .

الصورة كما يفكك الكلمات المعقدة في النص، ثم يقوم بتأويل الظواهر في الصورة مثلما يقوم بتأويل الكناية في النص، و بالتالي يستطيع أن يدخل عالم الصورة و أحداثها و شخصياتها مثلما يدخل عالم النص و أحداثه و شخصياته.

فكما يقرأ في النص الكلمات التي توحي بغضب الشخصية و توترها سيقرأ ملامح الشخصية في الصورة و يتفاعل مع غضبها و توترها، اللقطة تتمتع بالحيوية الحركة و الصوت و البصر، فيرتقي المتلقي بمخيلته، فبدل أن يتخيل المشاهد بل يضع نفسه فيها.

اللقطة تخاطب العين و العقل و الوجدان، وتتحرك حتى لا يكون هناك قطع في التواصل السردي و تعتمد على الوصف و الملموس؛ اللقطة تجعل من الخيال يبدو واقعا ملموسا في عالم خاص بها فتجعل له منطقا و عمقا و روحا.

في الدقيقة 16:15 من فيلم **forrest gump** عندما تعدى مجموعة من الأطفال على فورست و هم يسخرون من إعاقته ، بدأوا يرمونه بالحجارة ، فطلبت منه صديقته جيني بالهرب جريا و هو بالكاد يستطيع أن يمشي... نعود إلى بداية الفيلم ، قد هيأنا المخرج مع إعاقة الطفل **فورست** و الصعوبات التي واجهها كي يتقبله المجتمع، ثم في هذه اللقطة عندما بدأ بالجري على صوت صراخ جيني **run forrest run** و بدأ يتكرر في مخيلته فكان يراها كالنور المخلص ، وفعلا من دون تفكير في إعاقته بدأ بالجري و الأطفال يلاحقونه بالدراجات.

انتقل المخرج إلى لقطة مقربة جانبية على أرجل **فورست** و هو يجري بصعوبة و قام بها بالتصوير البطيء كي يحضرنا نفسيا لشيء ما سيحدث.

و بالفعل حدث ما لم يكن في الحسبان، تكسرت دعامات الأرجل التي كان يرتديها ، حيث في هذه الأثناء، زاد إيقاع الموسيقى و تغيرت حدته ، كان يعيدنا المخرد إلى الحافز الأول و هو جيني عن طريق صراخها هذه المرة بالتصوير البطيء أيضا و ه ي تقول أجري **فورست** أجري.

و فعلا جرى **فورست** بكل قوته حتى ابتعد عن الانظار و موسيقى التي توحي بالانتصار ترافقه؛ كانت السخرية و الألم التي أحس بهما **فورست** في صغره بسبب إعاقته و مع دعم **جيني** له سببا كافيا لمواجه الإعاقة و كسر الحواجز و استرجاع رجليه إلى طبيعتهما.

في الدقيقة 20 يعيد التأريخ نفسه بعد مرور أكثر من 10 سنوات ، بينما يكون **فورست** يمشي مع **جينـي** ، تـأتي مجموعـة من الشباب ليطاردونـه و ينعتونـه بـالمتخلف العقلـي ، تطلـب منـه **جينـي** تماما مثل الماضي الهرب، و هي تصرخ مجددا أهرب **فورس** اهرب...

و بالفعل يرمي كتبه التي بيده و يبدأ بالجري و مجموع الشباب يلاحقونه بالسيارة و نجد في الخلفية جيني عندما كانت تصرخ **run forrest run**

ينتقل المخرج إلى لقطة جانبية مشابهة للتي في السابق تضهر لنا مدى قوة **فورست** في الجري و سرعته و لكن هذه المرة بمرافقة موسيقى **كونتري** حماسية للخمسينيات.

لقطة أمامية **لفورست** و هو يجري و في الخلفية نجد السيارة التي تلاحقه و خلف السيارة نجد جيني تبدو من بعيد و هي تراقب الأحداث.

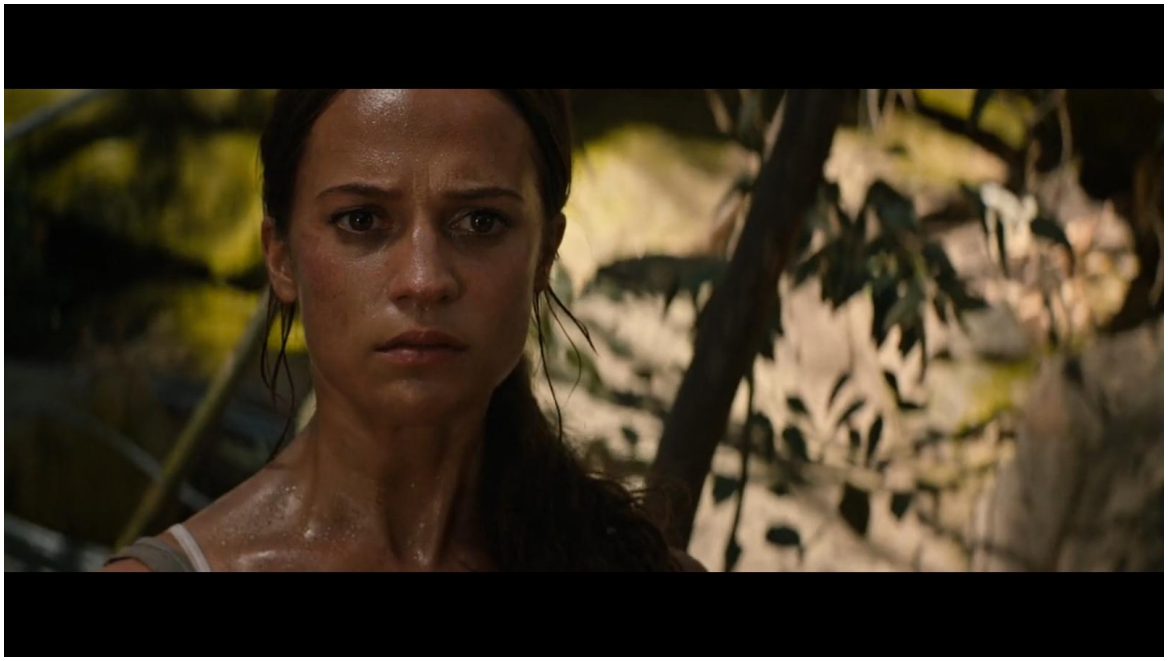
لقطة قريبة جانبية **لفورست** و هو يجري ، من خلالا ملعب لكرة القدم الأمريكية ، هنا عن طريق الصدفة يكتشفه أحد مروجين للكرة و يجعل منه أسطورة في الكرة و يصبح ورقة رابحة للفريق الذي ينظم إليه.

مجددا يعطينا المخرج إشارة أن النجاح وليد السخرية و الحواجز و التعقيدات التي يعانيها الفرد تماما كما فعل معه في البداية.

نفسية الصمت:

في فيلم **tombe raider** اللقطة في الدقيقة 49 عندما يوجه الشرير المسدس نحو البطلة **لارا**

كروفت تتغير ملامح وجهها يكاد الخوف يخرج منها، المتلقي يعرف أنه لا يمكن أن تموت الان ، لكن الرجل الذي كان يوجه المسدس كاد يضغط على الزناد، رافقه المشهد موسيقى نفسية توحي بتسارع دقات القلب، و الانبعاث على الخوف.



يأتي الصمت في موقفه المناسب بعد أن قرر عدم إطلاق النار، ليجعل لنفسه صوتا خفيا يبعث على السكون في نفسية المتلقي أو الارتخاء أو خلق توازن نفسي للمتلقي و جمالي للقطة و قد يكون بانسيابية حتى يرتاح المتلقي من الحدة الدرامية أو مفاجئا حتى يباغت المتلقي و ينقل المتلقي إلى في زمن أخر و مكان أخر و نفسية أخرى و هذا ينطبق على اللقطات و نسميه بالقطيعة السيميائية.

العادة يكون حجم اللقطات على حسب الظروف التقنية أي الربط بين اللقطات لاجتناب أخطاء الربط faux raccords التي تكسر انسيابية الاتصال defilement فيجب أن يكون منسجما حتى لا يظهر الانتقال فاضحا فيزعج عين المتلقي و قد يغطى أحيانا بإيقاع الموسيقي حتى يخفيه المخرج؛ لظروف الفنية و هي لإعطاء الأشياء أحجامها و حقها في الإطار و يتم ذلك على حسب الضرورة الدرامية و على حسب الحالة النفسية للإطار .

فيستخدم البعد الثالث أي العمق لتحديد وظيفة الأحجام و دورها في اللقطة وأيضا للتأثير على نفسية

المتلقي من خلال خلق الغموض في العمق؛ نرى أن بناء سيكولوجية اللقطة أو المشهد يكمن في انسجام عناصر اللغة السينمائية الأساسية داخل الإطار، يجب أن يكون هناك تناغم درامي بحيث الكل يعكس الكل.

- نوع اللقطة و حجمها يتماشى مع الأحداث و مكونات اللقطة.
- الحركة تتناسب مع إيقاع اللقطة و إيقاع المونتاج، لخلق التوازن الجمالي و التقني و الإيحائي ، نجد في فيلم **dead poets society** في الدقيقة 10 انسجام تام بين الموسيقى الفيلمية و المعاني المنتجة في الفيلم و انتقال اللقطات و إيقاع المونتاج.

في اللقطة الأولى نشاهد الشخصية تراقب الوقت من المنبه.

اللقطة الثانية مباشرة دقة لناقوس الساعة في الكنيسة تشير إلى الخامسة.

اللقطة الثالثة مباشرة، طيران سرب من العصافير في النهر القريب من الكنيسة ، انتقل اليها المخرج على التوافق مع الدقة الثانية للناقوس.

اللقطة الرابعة لتلاميذ ينزلون من السلالم موعد الخروج من المدرسة و انتهاء الدوام.

- إيقاع الصوت يتماشى مع إيقاع اللقطة و إيقاع الحركة داخل اللقطة و إيقاع المونتاج.
- التنسيق السردي و الجمالي بين الصوت و الصورة.

سيكولوجية اللقطة تتناسب مع سيكولوجية المكونات الإطار من شخصيات و حركة و أحداث و أصوات و ديكور و زوايا؛ أي أن يكون الجو السينمائي مناسبا للجو السيكولوجي و تكون فيه مصداقية لدى المتلقي و بالتالي تتم عملية تفعيل طاقة الجمالية و إرسال حزمة الضوء لهذه المكونات للمتلقي التي تعكس ذلك الانسجام فتضمن استجابته النفسية الخلاقة .

- **اللقطة القريبة:**

اللقطة القريبة هي إحدى الإضافات النوعية بالغة الأهمية للسينما. هي النهاية الطبيعية لحركة الكاميرا إلى الأمام، وهدفها الرئيسي تقوية وتدعيم المحتوى الدرامي، وتمتاز عن بقية اللقطات بوجود دلالة سيكولوجية محددة لا دورا وصفيا فحسب. "يقول «جان لوك جودار»:

إن القطع الأكثر طبيعية هو القطع عند نظرة الشخصية حيث النظرة هي الجزء الأكثر تعبيرًا في الجسد البشري فهي توحي بلا كلمات ما يتحول بالكلمات حشوًا مطولًا؛ اللقطة القريبة هي اللقطة الأكثر حميمية عند مخرجين مثل «**درايـر**»، أو «**مورنـاو**» وقد تكون الأكثر عدوانًا وقسوة عند مخرجين مثل «**برجمان**»، أو «**هيتشكوك**».

فهنا نجد وجهة النظر هذه قد تعبر عن ما تقدمة الصورة بشكل عام من دلالة سيكولوجية، سيما التوظيف المتميز لعناصر لغة الصورة بشكل عام والتي تبعث هذا التأثير، إذ ما أراد المخرج ذلك، ومنها توظيف اللقطة القريبة والتي تمتلك التأثير السيكولوجي من خلال اشتغالها مع باقي العناصر المختلفة التي تتضمنها اللقطة وهي الأشياء المرئية والحركات والإيماءات وأداء الممثل والإضاءة وزوايا الكاميرا وحركة الكاميرا، والتي تتآزر فيما بينها الى جانب اللقطات بمختلف إحجامها لإعطاء الدلالات السيكولوجية المتعددة."[64]

- **اللقطة المكبرة جدا:**

ترتكز على قطعة من الموضوع و تعتم بالتفاصيل الدقيقة و لديها مهمة الدرامية كإبراز ملامح الوجه للدلالة على الفعل النفسي و لهذا تسمى أيضا اللقطة السيكولوجية ، نجد أفضل مثال في فيلم مرثية الحلم، الذي يعالج حالة نفسية اجتماعية لشخصية سارة في الفيلم و التي تعاني من الهلوسة بسبب أقراص تتناولها من أجل الرجيم.

الشخصية تكلم نفسها بسبب الأقراص التي كانت تتناولها.

[64] - حيدر فيصل العسكري، سيكولوجية الصورة السينمائية ، فبراير، 2016

الشخصية في مستشفى المجانين.

- **اللقطـة المكبـرة:** و تـأتي بعد اللقطـة المكبـرة جـدا فـي سلم اللقطـات و التـي تبـرز جـزءا مـن جسم الشخصية كالوجه أو اليد لتقليص المسافة بين المتلقي و الفعل في الإطار و لتظهر تفاصيل الحدث و مدى اقتراب الشخصيات من بعضها البعض.
- **اللقطـة علـى الكتـف:** هي اللقطـة التي تقوم بوضـع الشخصـية في إطـار يجعل منها لقطـة حميمـة كشخصين يتعانقان لم يلتقيا منذ زمن و لها دورها النفسي و الانفعالي الخاص بها.
- **اللقطة المقربة على الصدر:**

تلعب دور مرآة الشخصية و المتلقي لتبرز أفعال اليومية التي يقوم بها المتلقي كالنهوض من الفراش أو النوم أو النظر إلى المرأة ولها وظيفة درامية أيضا لصناعة جو الحوار بين شخصين جالسين إلى جنب في سيارة حيث تربط بين هذين الشخصين علاقة صداقة أو عمل الخ ....

- **اللقطـة متوسـطة:** و هـي أول لقطـة تبتعد عن الجو القريب فـي الإطـار و دورها إبراز حدود التقاء الشخصيات أو الأماكن الداخلية أو الأشياء أو المشي في الشارع مع جمع كبير ...
- **اللقطة الأمريكية:**

وظيفتها بصفة عامة وضع الشخصية في مركز انعطاف يقع بين الاقتراب و الابتعاد و تشتمل على وظائف جمالية فنية أكثر منها بسيكولوجية.

- **اللقطة العامة:** و هي لقطة شاملة للتعريف بالأماكن العامة و تقديم المدن و في غالب الأحيان تبدأ في الأفلام في البداية.
- **زمن و مكان التلقي:**

أصبح المتلقي اليوم يشاهد فيلما في أي مكان و في أي زمان و في أي مدة زمنية يريدها فيوقفه متى يشاء و يكمله متى يشاء ، لإشباع رغباته و يحقق استمتاعه ، هل سيكون التلقي نفسه و التأثير نفسه؟ فالحامل تغير تغييرا شاملا، فقد يشاهده على شاشة هاتف أو كمبيوتر محمول أو جهاز تلفاز ثلاثي أبعاد... ومع ذلك ، تحقيق شرط انعكاس الضوء على العين لن يتغير.

كما في الصوت عندما يستعمل السماعات سيكون التأثير أكبر لكن نفس السمات ، فهو يضبط الشعور، و الانفعال ، فسياق الصورة لن يتغير، و لكن ستتفاوت درجة التأثير ، و أصبح المتلقي يرضى بتصفح المواقع الاجتماعية و التوقف عند المقاطع الفيلمية أو الفيديوهات أو الأفلام القصيرة و يستمتع بمشاهدتها ، واحدا تلوى الأخر ، حيث محرك البحث مضبوط على آلية معينة فهو يصنف الأنواع على حسب متطلبات المتلقي فتكون الصور ذات سياق واحد و مضمون واحد فقط يكون الاختلاف في التقنية و الجودة و التكوين داخل الإطار.

الهاتف الشخصي جزء من المتلقي فكل ما يكون على شاشته يكون يخصه و يحس بأن العالم الداخلي لتلك الصور يتعلق به بما أنه يشاهد بكل حميمية و لا أحد يراقبه، أما انتقال الصور فيعتمد على تحريك المتلقي للقطات فيحدث مونتاج خفي بين الصور يستوعبه عقل المتلقي و يربط ذلك بحالاته النفسية ،العقل الباطني.

فيدخل في حالة نفسية معينة قد لا يدرك سببها المتلقي، فتتخذ سيكولوجية الإطار الخبرة المعرفية و النفسية المسبقة للمتلقي المتمثلة في التراكمات النفسية و التأثيرات البصرية و السمعية التي اكتسبها من خلال مشاهدته المكثفة للصور ليس في الفيلم فحسب بل في كل مكان تخاطبه الصور و الإطارات و الأحجام.

تعطي الصور التي انطباع فيما بعد للمتلقي كأنها في إطار سينمائي خاصة عندما يتعلق الأمر بالصور المضبوطة تقنيا و يتم تركيبها على الطريقة الفيلمية كما أصبح يحدث مؤخرا في كل المجالات الفوتوغرافيا و الإشهار و المسلسلات و الأنفوغرافيا ..... وهذه المكتسبات هي في حد ذاتها تكون سلاح

معرفي للمتلقي لمواجهة التأثير و التعامل معه و قدرته على تأويل و تفسير الظواهر ومن الواضح أن الإطار في ديناميكية مستمرة و تحد إبداعي مستمر مع المتلقي ، هذا التحدي يخلقه المخرج في كل مرة فيستغل السلوكيات النفسية و علم النفس التحليلي ليحقق معادلته الجمالية في الفيلم خاصة في أنواع الأفلام اللي تكون ذات طابع سيكولوجي.

في هذا السياق تكون سيكولوجية اللقطة ذات تأثير مضاعف كونها تشمل سيكولوجية درامية للإطار و تكون فوق ذلك سيكولوجية النوع لقصة الفيلم فتكون ذات طابع تحليلي نفسي للظواهر في الفيلم فتتكون بذلك مظاهر و مستويات أخرى للحالات النفسية و الانفعال النفسي:

- **حالة نفسية درامية:** تتعلق بمجريات أحداث الفيلم.
- ح**الة نفسية جمالية:** تتحدد في توظيف جماليات الفيلم و التلقي و المونتاج و فلسفة الفيلم أي تتعلق بالمخرج و الرؤية الإخراجية
- **حالة نفسية ذات طابع تشخصي:** متخصص في علم النفس التحليلي و تتعلق بسيكولوجية الشخصية البطال
- **حالة نفسية ضمنية:** تتكون لدى المتلقي خلال انعكاس الضوء أي عندما يتلق الحالات النفسية السابقة و خاصة الأخيرة؛ يستدعيها الإدراك و تكون في مستويين مستوى الوعي و الإدراك الحسي ثم تتعدى عتبة الإحساس و تنتهي فيما يسمى العقل الباطن أو اللاوعي؛

أي يقوم المتلقي باستخراج الغموض و الحالات التي غرسها المخرج في مضمون العمق الجمالي للفيلم.

7.4التكوينات النفسية في الأفلام الأمريكية

- الانفعال.
- الفرح و السرور.
- الحزن.
- الغضب.
- الخوف.
- الرضا.

- الضحك.
- اليأس.
- خيبة الأمل.
- حسن الظن.

8.4 الإدراك الخفي و عتبات التمويه:

"يعود البحث في الإدراك الحسي إلى أكثر من مائة عام وبدايات الفيزياء النفسية، أو دراسة الإدراك والإحساس، يأتي المصطلح **subliminal** من المصطلح اللاتيني الفرعي **sublin limen**، والذي يعني "تحت العتبة". حتى ثمانينيات القرن العشرين، كان تعريف الإدراك يدور حول تحديد العتبات. بتعبير أدق ، حدث التصور المموه بين العتبة الموضوعية والعتبة الذاتية[65] "؛ في حين أن عتبة الوعي هي القدرة على قياس التأثير أو التأثير بشكل مستقل، و هو تأثير الحافز على الفكر والعاطفة أو القدرة على اتخاذ القرارات ".[66]

هناك عادة 4 عتبات من الإدراك.

العتبة الدنيا للإدراك: يكون فيها الحافز ضعيفا جدًا بحيث يتعذر على الفرد إدراكه.

عتبة الإدراك الفسيولوجي: يتفاعل الفرد مع الحافز دون أن يدرك ذلك.

عتبة الإدراك المطلق: الفرد يتفاعل مع التحفيز ويمكن أن يكون على علم به.

عتبة الإدراك الواعي: الفرد ينظر بوعي إلى التحفيز. رسالة مموهة ، لتكون مؤهلة على هذا النحو ، يجب أن يؤدي إلى استجابة اللاوعي من الفرد."[67]

"برز الاهتمام بظاهرة الإدراك الخفي منذ فترة الحرب العالمية الثانية. قام العلماء في تلك الفترة بتصميم جهاز يدعى "**تاتشيستوسكوب TachistoScope** « ، ليساعدهم على تدريب الطيارين على التمييز بين طائرات العدو و الطائرات الصديقة بسرعة كبيرة تجعلهم يصدرون أحكاماً سليمة بشكل فوري قبل فوات الأوان، لأنهم كانوا يعانون من مشكلة كبير في تمييز الطائرات مما أدّى إلى حصول الكثير من حوادث

[65] - Cerveau &Psycho - n° 49 janvier -février 201 p24

[66] - Stanislas Dehaene, L'inconscient cognitif et la profondeur des opérations subliminales

[67] - **Voir**, **Erica Guilane Nachez**, charre de psychologie cognitive expérimentale, premier cours p6

إطلاق نار على الطائرات الصديقة بالخطأ.

ويعمل هذا الجهاز **TachistoScope** على إظهار صور بسرعات متفاوتة، ويدرس العلماء ردود أفعال الأشخاص خلال رؤيتهم لهذه الصور التي تعرض عليهم بسرعات مختلفة، لكن الأمر الذي أدهش العلماء هو أن الأشخاص استطاعوا التعرّف على الصور و تمييزها و التجاوب لها عندما تعرض عليهم بزمن خاطف لا يتجاوز **1/100** من الثانية أي على شكل وميض و يتفاعل معها لاإرادياً وبعد أبحاث متعدّدة أقاموها فيما بعد حتى على الحيوانات ، توصلوا إلى نتائج مدهشة فعلاً.

هي أن الإنسان و حتى الكائنات الأخرى تستطيع تمييز أي صورة أو كلمة أو شكل أو غيرها إذا مرّت في مجال نظره بسرعة خاطفة تصل إلى 1/300 من أجزاء الثانية لكن الأمر الأهم هو أن هذه الصور الخاطفة التي لا يراها ولا يميزها سوى العقل الباطن ، هي أكثر تأثيراً على تصرفات الفرد و تفكيره من تلك الصور التي يراها العقل الواعي بمعدل طبيعي في الحالة الطبيعية[68].

المنبهات و التمويه:

الإنسان يوميا يكون أمام ألاف المنبهات التي تصادفه يوميا في كل وقت و في كل مكان حتى خلال النوم تكون هذه المنبهات أو الحوافز شعورية أو لا شعورية ، حيث أن (النفس هي "مركز التحكم" في السلوك والمشاعر والعواطف والأفعال وردود الفعل، لتحقيق الأهداف التي نطمح إليها . وهي المكان الذي يأتي فيه التمويه، حيث يكون قادر على إقناع النفس بتغيير ما يجب أن يكون ، أو ، بعبارة أخرى: "إعادة برمجة" النفس للسماح بوصول التغييرات المطلوبة.)[69]

"يتفق الباحثون على أن الإدراك اللاشعوري غير قادر على دفعنا إلى العمل ويمكنه التأثير فقط على الخيارات النسبية؛ التمويه يمكن أن يسبب آثار في المتلقي. لكن العلماء لا يتفقون على مدى تأثير هذه التقنية، يقول البعض إن الآثار مهمة ويقول البعض الآخر إن هذه الآثار غير مقنعة؛ من ناحية أخرى ، العديد من العلماء يقولون بأن الرسائل المموهة لا يمكن أن تجعلنا نشتري شيئًا لا نحتاجه أو لا نريده الصور

[68] - علاء الحلبي، الرسائل الخفية Subliminal Advertisementالباب السري للتأثير على عقلك الباطن https://www.mo7itona.com

[69] - Voir, Erica Guilane Nachez, Reprogrammez-vous avec Le Subliminal Visuel, Strasbourg Éditions Neo Cortex ,Strasbourg – France www.cd-de-relaxation.cowww.neo-cortex-editions.com Pp 4/5

المموهة لا تكون فعالة إلا على المشاعر ولكن ليس على تصرفاتنا (نؤثر على فعل شيء ما): في الواقع "[70]

تكون مستقطبات حسية كالروائح و الأصوات و الصور، هناك أشياء يدركها الوعي و أشياء يدركها الإحساس و لكن هناك أشياء يغفل عنها الوعي و لا تضبط بالإحساس حتى و لو كان ملموسا و قد تكون بسب انشغال الوعي في مشكلة ما فهي تلتقط بالحواس و لا تدرك في تلك اللحظة فهي قد تحتاج إلى حافز فيما بعد للتذكر ألا أنه هناك مستوى من المنبهات التي لا تدرك تماما كالصور التي تلتقطها العين و الأصوات التي تلتقطها الأذن و لكن العين لا تستوعبها و الأذن لا تسمعها و لكنها تؤثر على سلوكياتنا و تفكيرنا؛ "عندما ندرك العناصر الخارجية ، يتم وضع عضوين في علاقة مباشرة: العين والدماغ.

- **"العناصر الرئيسية للعين:**

-**القرنيــة والعدســة:** هذان الجزءان يتصرفان مثل العدسات (يلتقطان أشعة الضوء وينكسرا الصورة الملاحظة على الشبكية). يتم فصل القرنية عن القزحية بواسطة فكاهة مائي ، وهو الجزء الخارجي من العين؛ العدسة هي عضلة، لتحسين انكسار الضوء، قصفها أو تقصيرها تبعًا لمسافة الأشياء التي تمت ملاحظتها.

- **شبكية العين:** هي مجموعة من الخلايا التي تبطن الجزء الخلفي من العين والتي تحول الضوء إلى رسالة عصبية. هذا هو المكان الذي تكون فيه كثافة المخاريط ، هي الأهم ، وتعد حدة البصر هي الأقوى؛ عند عرض صورة على شاشة على سبيل المثال ، يستغرق الضوء الذي تنبعث منه وقتًا قصيرًا جدًا للوصول إلى شبكية العين. تبقى شبكية العين مطبوعة بواسطة هذه الصورة حتى يأتي آخر لإخفائها.

لذلك، لن تكون العين كافية: وظيفتها هي تشكيل صورة لأجسام خارجية على شبكية العين، إنها نقطة الانطلاق لسلسلة من التحولات التي ستقوم بتعبئة الدماغ بالكامل تقريبًا للتحكم تصور دقيق وكامل للعالم الخارجي؛ هذا ما يفسر لماذا يمكن أن يعامل الدماغ الرسائل المموهة، تبقى الصورة مطبوعة على شبكية العين حتى بعد اختفائها ولكن ليس بالقدر الكافي كي يتم إدراكها.

- إن انطباع السيولة عند عرض الفيلم يرجع إلى ظاهرة ثبات الشبكية: "تظل الصورة الملتقطة بالعين مطبوعة لمدة تقارب عشر الثانية بدلاً من أن تختفي على الفور."[71]

[70] - Nice p6 Stéphane Roger Signe, perception et signification : du subliminal au pédagogique

V الرسائل المموهة:

"لا يمكن أن نتحدث حقا عن الصور المموهة، ولكن بدلا من التصور الضمني؛ في حالة الإدراك الضمني، لا يتم النظر في المعلومات بوعي لأن المشاهد لا يهتم بها؛ هذه هي حالة جزء من الملصقات الإعلانية التي يتم عرض واحدة عليها يوميًا. إذا أولينا المزيد من الاهتمام، يمكن معالجة المعلومات الواردة في هذه الملصقات بطريقة واضحة واعية، ولكن في حالة الإدراك الحسي، يتم تقديم المعلومات بطريقة لا يمكن معالجتها؛ بوعي ، بغض النظر عن مقدار الاهتمام الذي يتم توجيهه إليه؛ وبالتالي ، كلما أمكن إدراك الصورة بصورة واعية ، لم نعد نتحدث عن الإدراك الحسي، ولكن عن الإدراك الضمني."[72]

عتبات التمويه:

عتبة التمويه الخفي: المتلقي لا يبصر و لا يكتشف التمويه و لا يدركه تماما **fight club.**

التمويه العميق: حيث يقع التمويه في عمق الحقل و في خلفية الإطار، قد يدركه المتلقي في حالة التركيز مع اللقطة، نجد فيلم **serenity** الذي يحتوي في مضمونه رسائل مشفرة ، يقوم المخرج بتوظيفها داخل الفيلم و تكون هي الحافز لتفعيل الشخصية خلال أحد المشاهد، عندما تكون الشخصية مسالمة تماما و لكن فجأة تبدأ تقاتل كل شخص يأتي في طريقها من دون أن تكترث و كأنها تحولت إلى شخص أخر و بعد ذلك يتفطن أخوها إلى كلمة سر ينطقها ليبطل مفعول الحافز ، و يشرح لنا المخرج في مشهد تالي أن التفعيل كان عن طريق رسالة مموهة في إطار شاشة داخل اللقطة.

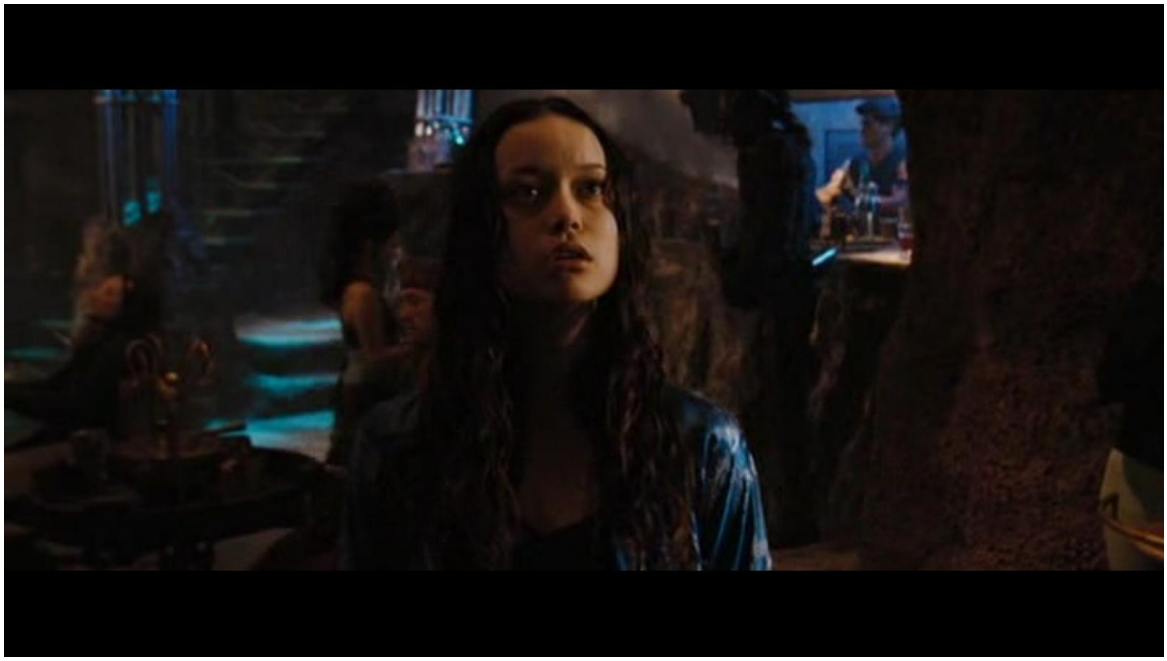
---

[71] - Par Thomas Imbert ▪ jeudi 2 janvier 2014 - 06h0

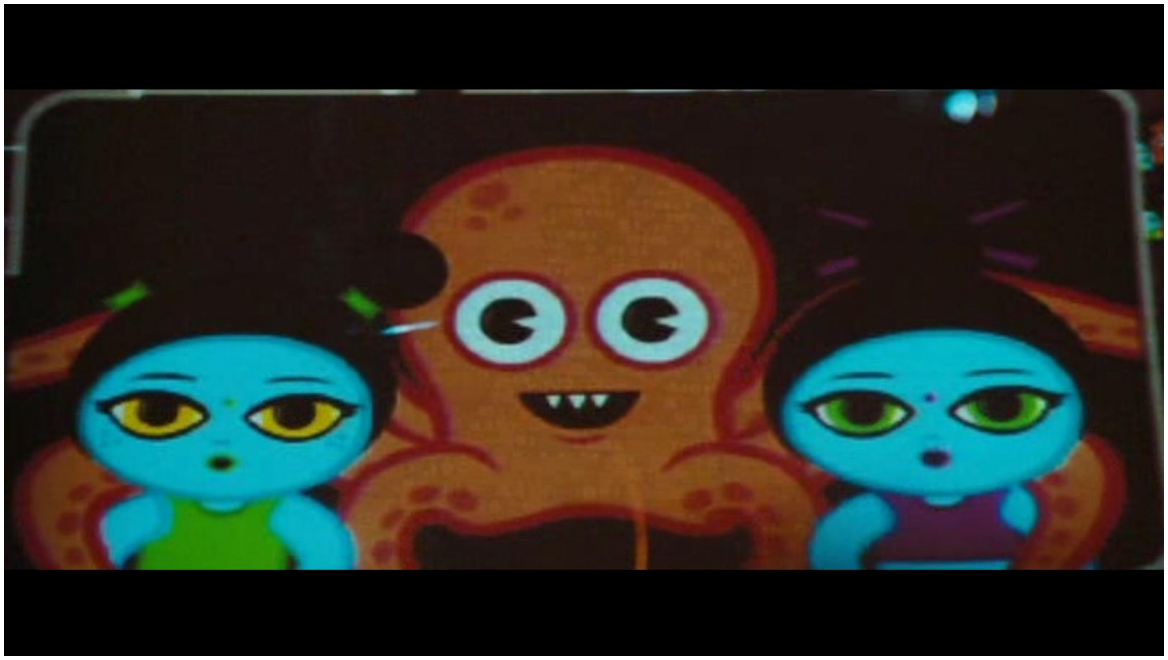
(Dossier réalisé par Thomas Imber Cerveau &Psycho - n° 49 janvier -février 2012 25

[2]8 - Dossier réalisé par Thomas Imber, Cerveau et psycho N° 49 janvier 2012 p25

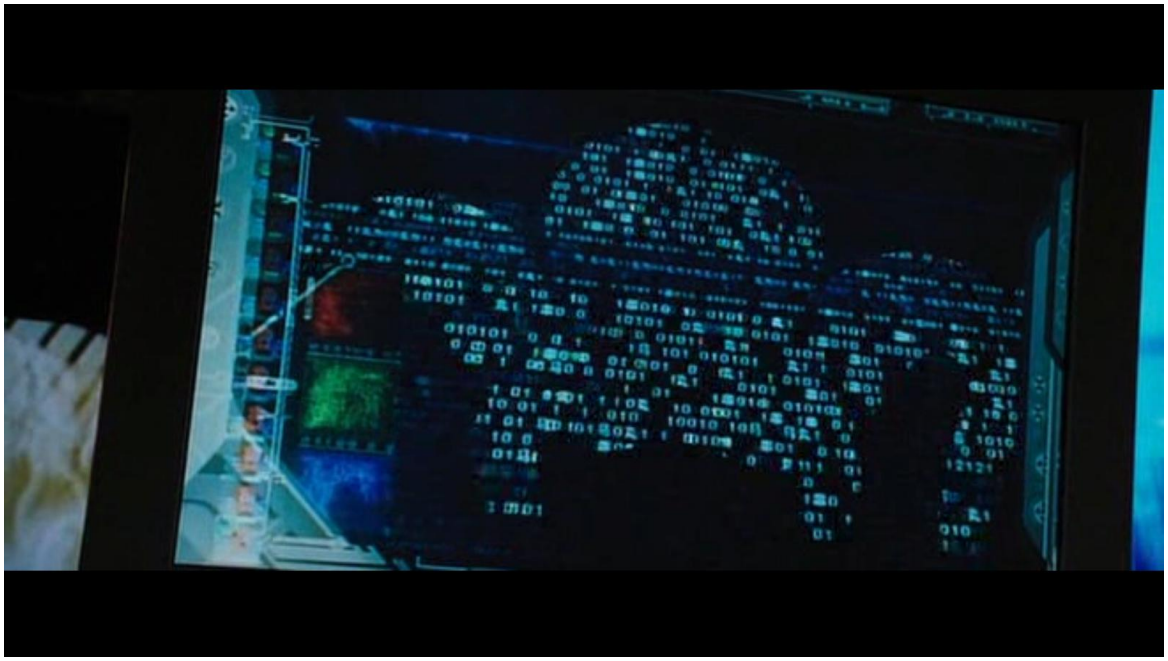
اللقطة الأولى هي للشخصية في حالة مسالمة



اللقطة الثانية هي للشخصية تنظر إلى الشاشة



اللقطة الثالثة للشاشة التي كانت تنظر إليها و نلاحظ كتابة خفية داخل الأخطبوط لا تستوعبها العين المجردة التي لا تدرك السرعة التي تمر بها



لقطة لتفكيك الرسالة المموهة داخل الشاشة التي قامت بتفعيل الشخصية و جعلتها تتصرف بعنف.

التمويه المزدوج:

حيث يقوم صاحب التمويه بتمرير رسالة مباشرة من خلال احد مكونات الإطار يدركه المتلقي ولكن لا يستوعب مدلوله؛ هناك رسائل في تواصل مستمر مع العقل الباطن قد تكون خفية تماما او ظاهرة لكنها

تخفي أشكالا و رموزا لا يمكن تميزها للوهلة الأولى بالعين أو تكون رموزا عادية جدا لا تؤخذ بعين الاعتبار.

Plusieurs plan subliminal des films

"تختلف عتبة الكشف عن المعلومات من شخص لآخر (على سبيل المثال، اعتمادًا على قوة الصور المموهة لفترة طويلة ، فإن الصور المموهة لها هالة من الغموض ، سواء كانت لديها القدرة على التأثير في سلوكنا أم لا؟ التطورات الأخيرة في علم النفس تظهر أن هذه الآثار يمكن ملاحظتها في المختبر لفترة طويلة ، كانت الصور المموهة مليئة بالغموض).[73]

هذا الغموض و هذه الإيحاءات التي يتلقاها اللاوعي قد تكون أكثر تأثيرا على التصرفات الإنسانية و تعقيدها و كأنها تعمل مثلما يعمل مبدأ التنويم المغنطيسي و تنتشر بالومضات الضوئية على الشاشة عندما يتعلق الأمر بالتلفاز أو السينما؛ يتعلق العقل الواعي بالمنطق و الملموس أو الإدراك الحسي و يهتم بكل التفاصيل المحسوسة و الشعورية كاتخاذ القرارات و الانفعال و التوتر و الأكل...

أما العقل الباطن، هو العقل المدبر إن صح التعبير فهو المحرك الخفي للظواهر يمكن القول أنه أناني بطبعه و كأنه شخص ثان يعيش مع الإنسان و سيدرك ذاك بمجرد التعمق في التفكير و محادثة نفسه ، فكل ما يهم العقل البطن أن يكون سليما فيفعل ما باستطاعته الحفاظ على سلامة نفسه حتى و لو ضحى بجزء من أجزاء الإنسان، فهو يقوم بتوجيه تصرفاته عندما يتعلق الأمر برد الفعل المفاجئ أو اتخاذ القرارات السيئة أو الاحتيار أو الحركات اللاإرادية.

فمسؤوليته القيادة الآلية عندما يفقد العقل زمام الأمور أو التوجيه الإرادي في الحالات العادية ، و يتمشى مع نفسية الإنسان و يعتمد على تلقائية الفعل و العفوية ولكن يكون له محركات قد اكتسبت معارف مسبقة تجعل تلقائيته في صالح حامله .

"سعى علماء النفس الاجتماعي لإثبات وجود صلة بين المنبهات المموهة والمواقف أو السلوكيات ومراعاة طرائق عمل المحفزات المموهة على السلوك. يقول **شنوف Chenouf** أنه:

"إذا كانت الصور المموهة لا تسمح بإنتاج سلوكيات جديدة ، فبإمكانها تنشيط الاحتياجات الحالية"؛ وبشكل أكثر دقة فالإدراك والإبداع اللاشعوري لا يمكن للمرء إلا الإصرار على التمييز بين ملاحظة ظواهر فتيلة الدلال المموهة في المدى القصير جدًا (بضعة ميلي ثانية) والتأثير على سلوك الشراء على المدى

[73] - م.ن ص 25 Dossier réalisé par Thomas Imber, Cerveau et psycho

الطويل ولكن أيضًا بين الإدراك الإبداعي والإقناع دون الإلمام" أو غير ذلك للتمييز بين الخاصية الأولية للدلالي المتمثلة في الترقب والإدراك المموَّه ومبدأ الإسناد لخاصية الألفة للإقناع المموهة."[74]

يتم توظيف الرسائل المموهة في الفيلم أثناء المونتاج حيث يضع صورة في لقطة تمر في جزء من الثانية حيث تلتقطه العين و لكن لا تدركه بل يدركه اللاوعي و لكنه لا يفعل شيء مدام المتلقي لا يتواصل مع عقله الباطن ، و يتم وضعها في المكان و الزمن المناسبين و يقوم المونتاج بواجبه على أكمل وجه، حيث توضع بين الصور التي تناسب حركة انسيابية و الصوت الذي يضفي الإحساس أو الموسيقى التي تلفت الانتباه أو تذهب الوعي فوضعها مبني على الانسجام حتى لا يكسر الإيهام.

"يمكن القول أن مسألة التمويه كما هي معروضة بشكل مثالي ، تفترض أن الجهاز التقني مثل السينما يضمن إنتاج صور مموهة. من المحتمل أن تؤثر هذه الصور المموهة على سلوك المتفرجين؛[75] المراد منها قد يكون أي شيء تجربة علمية أو نشر إيديولوجيا معينة أو أفكار سياسية ... و تكون هذه الصور بصرية عادية تحمل رموز و أشكال أو تكون كتابة معينة.

الصوت الغير المسموع:

يربط الصوت الخافت حيث لا تسمعه الأذن لكن اللاوعي يستقطبه و هناك جهاز صوت يمكن استخراج منه الأصوات و الصور المموهة كما سنلاحظه فيما بعد. الرسائل المموهة تأخذ طريقها مباشرة إلى اللاوعي و توضع في سياق مختلف عن السياق العام للصورة العادية فهي لا تأخذ نفس السيالة العصبية التي تأخذها الرسائل العادية .

- **استراتيجيات التمويه يقول usual suspect le devil n'existe pas-**

قال **مارشال مكلوهان** (عالم اجتماع كندي ، **1911-1980**) ، "لا يوجد فريق من علماء الاجتماع قادر على لتنافس مع فرق الإعلان في البحث واستخدام البيانات الاجتماعية القابلة للاستغلال؛ ينفق المعلنون مليارات الدولارات كل عام في البحث عن ردود الفعل العامة وفحصها ، ويعد إنتاجهم عبارة عن تراكم غير

[74] - Jacques Araszkiewiez. L'influence des images subliminales: Une approche critique, télévision et ses influences, De Boeck; INA, pp.208, 2003.

[75] - Hugo Etiévant Le pouvoir des messages subliminaux Qu'est ce que c'est? 23/02/2002 http://cyberzoide.developpez.com

عادي للبيانات المتعلقة بالتجربة والمشاعر المشتركة للمجتمع ككل. "[76]

يتم إدراك صورة مباشرة ، بواسطة محفزات العين و هذا ما لا تدركه الحوافز بالنسبة للتمويه غياب الإدراك أي أنها تتسرب . يمكن ملاحظة الظواهر الخفية أنه من خلال تدريب العقل على المشاهدة و تفسير ، أن يراقب تصرفاته و ينقدها و يحللها و يراجع نفسه يوميا .

الإنسان العادي لا يتواصل مع عقله الباطن فإذا ما طور قدراته و حاول التواصل معه فيكتشف الغموض الذي يخفيه و القدرات الخارقة التي قد يدركها و لكن هنا بشر يستطيعون التواصل مع عقلهم الباطني و يلزمنه بقيادة الإدراك و ينتقلون إلى مرحلة أخرى من الإدراك.

فيتحسن مستوى أدائهم و يتطور مستوى تصرفاتهم اليومية و يتعاملون مع المواقف بحنكة و يستعطون إيجاد الحلول ببساطة و يبسطون الأشياء المعقدة، و يرتقون إلى مستوى آخر من رؤية و تفسير الظواهر و تأويلها و قد يتعلق الأمر باستعمال الذكاء و هذا ما يفرق بين متلقي عادي و متلقي غير عادي في مجال السينما و الفن.

و تتغير شدة الاستجابة للفيلم من شخص إلى آخر خاصة فيما يتعلق الأمر بالرسائل المموهة و الأصوات الخفية في الفيلم، قد يدركها اللاوعي ويعرف كيف يتعامل معها و بالتالي يتواصل معك و يحذرك منها ، فعندما تولي اهتماما للظواهر ستراها على حقيقتها و تختلف نظرتك إليها و يتغير شكل وجوديتها.

[76] - idem

| الفصل الثالث |

بنية المونتاج الخفي و دلالاته في الفيلم دراسة تطبيقية

المبحث الأول

إستراتيجية المونتاج في فيلم نادي القتال

المبحث الثاني

إستراتيجية المونتاج الخفي في تفعيل المتلقي

I إستراتيجية المونتاج في فيلم نادي القتال

قسمنا هذا الجزء إلى قسمين: قسم تقني تحليلي و قسم تطبيقي يعكس العمل التقني

أولا: القسم التقني التحليلي.

- **بطاقة تقنية للفيلم**

- **العنوان الأصلي:** نادي القتال fight club
- **المخرج:** دافيد فينشر David finsher
- **سيناريو:** جيم اوهلس Jim Ohels
- **السيناريو مقتبس من الرواية لـ:** تشاك بالانيك tchek belanic
- **بطولة:**
  - **ادوارد نورتن، Edward Norton**
  - **براد بيت Bard Pitt**
  - **هيلينا بونهام كارتر Helena Bonham Carter**
- **مدير التصوير:** جيف كرونينويث **Jeff chroninoth**
- **مدة الفيلم:** 138 دقيقة.

- **تقسيم الفيلم:**

أ- البداية: معانة و انتقاد:

تبدأ قصة الفيلم مع جاك ، الشخصية الأولى في الفيلم و هو الراوي للأحداث ، يعاني من الأرق و عدم النوم ، يذهب إلى الطبيب ليعطيه دواء خاص بما أن مفعول الأدوية المعتادة لم يعد ينفع ، فيرفض الطبيب و ينصحه بأن يذهب إلى لقاءات مرضى السرطان ليعرف معنى المعاناة الحقيقية.

يذهب جاك إلى هذه الجلسات و من ثم يذهب إلى الجلسات الأخرى للمدمنين و ذوي المشاكل النفسية الأخرى. يتعرف إلى شخصية ثانية و هي بوب ثم يتعرف إلى مارلا و تصبح هذه الشخصية متلازمة معه طوال الفيلم، تنشأ علاقة صداقة بين جاك و بوب و بعض الصراعات الدرامية ذات طابع رومنسي بين جاك و مارلا .

بالموازاة يتضح أن جاك يعمل موظف في شركة سيارات و يعاني من مشاكل في العمل و ينتقد عمله و نفسه طوال اليوم، يحلم ببيت جميل و يعطينا مواصفاته في بعض المشاهد ، و تلك الجلسات التي كان يحضرها يبدو أنها لم تؤثر فيه كثيرا على الرغم من أنها جعلته يتوغل في عالمه الداخلي من خلال إحدى جلسات التأمل الداخلي و يكتشف أن **مارلا** توغلت إلى عالمه الخاص.

ب- نشأة نادي القتال:

خلال إحدى رحلات العمل يتعرف إلي شخصية أساسية و هي تايلر و يصبحان صديقان ، حيث ينتقل جاك للسكن في بيت **تايلر** القديم الهش بعدما انفجر بيته بسبب الغاز، عندما كان غائبا؛ يقدم لنا الراوي **تايلر** على أساس بائع صابون متمرد ذو أفكار متمردة ، يعجب جاك بشخصيته و يصبحان صديقان و

ينشان معا نادي سري للقتال و يكونان له قواعد، و أهم أول قاعدة فيه هي: " ممنوع منعا بات التحدث عن نادي القتال".

يتكون هذا النادي و يتطور و يصبح فيه أعضاء كثيرون و يشيع صيته و ينتقل في كل مكان.

حيث تحدث الشجارات في مكان سفلي للنوادي لليلية.

ج- مشروع الفوضى:

يتطور نادي القتال و يصبح أكثر تنظيما بقيادة **تايلر** و يصبح الأعضاء كلهم تابعين له ، كالجيش بلباس موحد يقومن بتخريب المؤسسات و نشر الفوضى و تفجيرات ، في هذه الإثناء يجد جاك نفسيه بعيدا عن المشروع و هو أخر من يعلم ، فيغضب و يواجه تايلر لماذا لم يخبره بمشروع الفوضى. أخبره تايلر أنه مشروع ضد الشركات الكبرى والمادية و الرأسمالية و أن كل شيء يسير على ما يرام، و على الرغم من ذلك ، تتطور الأحداث بسرعة و يجد دائما جاك نفسيه بعيدا عن الحدث و لما يسأل عن شيء ما دائما يرد عليه الأعضاء بأن "كل شيء يسير وفق المخطط يا سيدي" ، و يخبرونه بأن القاعدة الأساسية لمشروع الفوضى هو أن لا نطرح أسئلة عن مشروع الفوضى، فيرتبك أكثر جاك من مدى خطورة الآمر الذي ألت إليه الأحداث، فيحاول أن يوقف **تايلر** عن جنونه و في هذه الأثناء يغيب **تايلر** و خلال رحلة جاك للبحث عن **تايلر** يكتشف جاك أن **تايلر** هذا في الحقيقة هو شخصية وهمية و يكتشف المتلقي أن جاك لديه مرض **سيكيزفرنيا** و يختلط الأمر على جاك و يحاول إيقاف المشروع و الذي سيقوم بأكبر عملية و هي تفجير مباني من مدن كثير و أهمها برجي التجارة عالميين .

II فلسفة المونتاج في الفيلم:

نعتبر شخصيا فيلم نادي القتال من أفضل الأفلام الفلسفية و السيكولوجية في تاريخ السينما ، كان الفيلم يحتوي على التنبؤات و هو الفريد من نوعه في عام 1999، تقوم مجموعة من الشباب بتفجير برجي التجارة العالميين بنفس الطريقة التي حدثت حقيقة في سبتمبر 2001 .

ومن الواضح أننا نراه إستراتيجية جديدة في المونتاج ، يتمرد على طبيعة الأشياء و العالم و الفن، خطابه موجه إلى ذاته، يخرج عن طور السينما التقليدية الموجهة لعامة الناس.

المونتاج ذو ذهنية بليغة و أسلوب فلسفي متناسق، يجاري انحرافات و انعطافات الفيلم الملموسة من تصوير و زوايا و أفكار و كأنه يصغي لإيقاع الشخصيات ، و الموسيقى ذات طبيعة **بسيكيديليكية** سيكولوجية **psychédélique**، تشكل ملامح الشخصيات و أوضاعهم و خطاباتهم و نفسيتهم حيث تحاكي اللقطات و مرونة التناغم .

مليء بالحيوية و الجموح، ينبثق من توتر الحالات النفسية و زيادة حدة الإيقاع الدرامي للأحداث و يتناسب مع دعوة المتلقي لشدة الأحزمة لما سيحدث حيث يقول جاك : "شدو أحزمتكم، لابد من إستراتيجية جديدة للمحاكاة و مسايرة الأحداث".

نلاحظ أسلوب الراوي الطاغي في الفيلم، يسير العواطف و يعطي لأهم اللحظات زمنها النفسي و الدرامي و إيقاعها.

نقد الذات: الاعتراف بأن الذات قائمة على إشباع الرغبات الاستهلاكية المزيفة و المصطنعة ، أصبحت تثير مشاعر القلق و الغضب الدائم في اللقطات المقربة و النفسية ، ينعطف المونتاج

بإستراتيجية التوازي لينقلنا بين العوالم الحقيقية و الوهمية و تبيين التناقضات بين الواقع و الخيال و بين الضعف و الجرأة و بين الخمول و الحيوية ليحدد الرؤية الإخراجية فهي فريدة في خلقها .

و يحمل رسائل في عمقه قد لا يستوعبها المتلقي مثل ظهور تايلر في الخفاء على شكل رسالة مموهة ،و نجد انسيابية الحركة تخفي القهوة ستربكس starbucs عن العين لتترك المجال للعقل الباطني وحده، مما يسمح لنا بأن نعتبرها وسيلة للتوجيه و التأثير و استحضار عاطفة المتلقي و تهيئتها لما سيحدث ؛ أي الربط اللاشعوري بين واقع القصة و عبثية الأفكار و وهم الحقيقة .

ولأن المونتاج هو امتداد للإخراج و الأحداث و اللقطات وللتعبير عن الحالات النفسية للفيلم و الشخصيات و المتلقي، مع التشديد على توتر اللقطات و انتقال الصور و طرح الأفكار و الظواهر؛ حيث يرصد لنا ذروة الفيلم من خلال تقدم درامي يتوازى مع وقائع الذات على المتلقي.

ويبرز ديناميكية محكمة في الطرح؛ اعتمادا على المونتاج المتوازي و الذهني حيث يضع لكل مشهد خطته و حيويته و تفاصيله البصرية و المعنوية و الصوتية في انسجام و تناسق تامين بين وحدات الصورة .

فكانت متوازنة في تواصلها مع المتلقي من جهة و مع طابع الفيلم و عوالم الشخصيات كما صاغها المونتاج بشكل جمالي حيث يربط الدال بمدلوله تارة و يفصله تارة أخرى بشكل متعمد في محاولة متجددة لخلق استجابة من شانها يدخل المخرج في وعي المتلقي و يسبح المتلقي في خيال المخرج؛ استطاع عن طريق المونتاج الذهني أن يبرز لنا المخرج جمالية الفيلم الفلسفية و نفسيته المتمردة من خلال ظهور **تايلور دردن** ليرتقي الفيلم إلى مرحلة العبث و الإدراك الروحي.

تقديم الشخصيات

جاك: شخص عادي، موظف ممل يكره عمله ، يعاني من الأرق و **الأنسومنيا l'insomnie**، يعاني من اضطرابات نفسية حادة ، جسمه يرفض الأدوية ، خامل ، ناقد لكل شيء. لا يستطيع اتخاذ قرارات شخصيته ضعيفة .

تايلر : جريء، قوي لا يخاف، يتمتع بحرية التصرف، مبدع ذو أفكار فلسفية و متمرد على نظام العالم الجديد ، يعمل بكد و يصل دائما لما يسعى إليه ، يملك ثقة عالية بالنفس، إنسان رافض للرأسمالية لديه قيمه الخاصة رافضا ومدمرا للمؤسسات و لديه نظرته الخاصة للقيم .

اللقطات و زوايا التصوير

عبثية المشاهد أحيانا تعطي إيحاء فلسفي، وسرد الفيلم عن طريق اللقطات القريبة بشكل مكثف و التي تتناسب جدا مع سيكولوجية اللقطات و الشخصيات حيث كان الإطار في مجمله العام مليء بالغموض و الأفكار و الرسائل المكثفة و التي تتناسب مع حركة الكاميرا.

نقد الفيلم:

فلسفة الفيلم:

يبث أفكارا و فلسفة عن التجربة العالمية الجديدة للحياة الجديدة و متغيراتها الملموسة، حيث يمثل تجربة مشتركة مع المتلقي في خلق صراع نفسي و فلسفي ، لجيل الشباب فيتوجه ، إليهم بخطاب ثوري ناقم مليء بالغضب.

يفتتح ديفيد فنشر الفيلم بمشهد درامي في أحد مباني مدينة نيويورك لتايلر يضع مسدس في فم جاك بصورة ليلية مصطنعة توحي بانحراف مسار الأحداث في الفيلم و انعطافها ، حيث تكون علاقة

بين الشخصيتين من خلال حوارهما المبني على صراع الأفكار يوجهان رسالة للمتفرج غير مباشرة مفادها "أنت هو نحن" . الراوي يخاطب و يروي في نفس الوقت عن طريق **جاك**:

People were always asking me,
did I know Tyler Durden.
With a gun in my tongue,
I can feel the rifling in the barrel.
For a second,
I totally forgot about Tyler's whole
controlled demolition thing and
I wondered how clean this gun is.

حيث نفهم، شخصيتين جدليتين؛ مبنيتين على خيط الحوار الداخلي و الراوي بخطابه الجريء و الغامض في نفس الوقت.

We have front row seats for this
Theater of Mass Destruction.
The Demolitions Committee of Project
Mayhem wrapped the foundation columns
often buildings with blasting gelatin.
In two minutes, primarycharges will blow base charges, and those buildings will be reduced to smoldering rubble.
I know this because Tyler knows this.

، ثم نجد خطابا ثانيا مستقلا عن ذات الراوي الأساسي، والمتمثل في الذات المناقضة الدالة على الضعف و التشرد .

Wait. Back up. Let me start earlier
For six months. I could not sleep .
With insomnia, nothing is real.
Everything is far away. Everything
is a copy of a copy of a copy.

يقول ذلك و هو ينظر إلى المتلقي، يبعث على غرابة اللقطة و الوصف فهو يقوم باعتراف يقتصر على رداءة الموقف الذي يحيل إليه.

يتمثل في صياغته لوصف الظاهرة و المعاناة و هو يقوم بتحضير المتلقي و يهيئ لنا جاك بمرضه. مليء بالتقابلات و التناقضات التي تمثلت في النظام و الفوضى، الضعف و الجرأة ....

- نقد ساحق لذات الإنسان التي تحولت إلى آلة استهلاك .
- نقد تصور مجتمع معاصر مبني على الماديات و الاستهلاك.
- نقد الإنسان المملوك و انتقاد أسلوب الحياة و العبودية المعاصرة .**la servitude moderne**
- الإنسان قيمته فيما يملك، النظام يقتل القدرات الفردية، و يصنع الفقر و الرداءة و الجهل و الحروب.
- يجب التكاتف و امتلاك الجرأة في صناعة القرار .
- البحث في المعنى الحقيقي للحياة و فصل الذات عين الزيف.
- فلسفة الفوضى والتحرر من الحداثة، انفجار الطاقات و تحويل الغضب، نبذ الإيديولوجيات المنظمة القائمة، و معاكسة العولمة و النظام العالمي الجديد.

III سيكولوجية الفيلم:

- بناء الصراع الداخلي و العنف بدون غاية
- شخص مصاب بالأرق المزمن.
- نشأة الصراع النفسي بين جاك و نفسه مع تقدم أحداث الفيلم.
- طرح الجانب النفسي المريض للإنسان المعاصر.

- اللقاءات و الجلسات للمرضى و المدمنين.
- خلق الشخصية الوهمية.
- الانفصام في الشخصية.
- توظيف الرسائل المموهة.
- الشجارات و السلوكيات العنيفة و المدمرة.
- العقد النفسية و الاضطرابات
- تبرير العنف من خلال الحوار: "خلال المعركة لم يكن أي شيء يحل ولكن أي شيء آخر لم يكن مهما."
- التشويش النفسي و الملل و البحث عن التغيير.
- تهيئة المتلقي نفسيا للحالات النفسية و العواطف الجياشة في الفيلم.

مستوى الحوار، مستوى الأداء و الموسيقى:

الفيلم مبني على الحوارات ، و السرد الوصفي للراوي، عميق مليء بالغموض و الدلالات التي تتمرد على النظام العالمي الجديد؛ و ذات طابع فلسفي و سيكولوجي على حسب سيناريو الفيلم ، حوارات راقية و ذات مستوى تثقيفي و متخصص عالي و سنستعرض بعض الحوارات الدالة على قداسة المواقف و الحالات النفسية.

- "إذا استيقظت في مكان مختلف، في زمان مختلف، هل ستجد نفسك شخصًا مختلفا؟"

يقولها جاك في حين نرى شخصيته الوهمية في عمق الصورة التي لم تظهر بعد في القصة.

- "سوف أدمر ذاتي من اجل أن اعرف قوة روحي العظمى".

أي يريد أن يتخلص من هذه الذات المملوكة لهذا النظام الفاسد.

- بعدما مات أول رجل في مشروع الفوضى خلال إحدى العمليات ، قال جاك يجب أن ندفنه و سأل عن أسمه.

جاك: ما اسمه

الأعضاء: لا نملك أسماء في مشروع الفوضى

جاك: إنه إنسان و اسمه روبرت ويلسون.

ثم تنشأ قاعدة تلقائيا في مشروع الفوضى لكل شخص يموت يصبح لديه اسم ، و كأنه يشير لمقولة أعرفها في المثل الشعبي " لما مات علقوا له عرجون"؛ أي أن الإنسان يحتاج أن نعطيه اعتبارا لما يكون حيا و ليس لما يموت.

- الأشياء التي تملكها أصبحت تملكك.

أي أن الإنسان متملك بطبعه و يصبح مع الوقت مهووس بما يملك.

- فقدان الأمل بالكامل يعطي الحرية المطلقة.

إيحاء على التمرد و لعب الأوراق الأخيرة و تشبه نوعا ما مقولة **تايلر** عندما قال: فقط عندما تخسر كل شيء ، عندها تكون حرا لفعل أي شي.

أي لم يعد لديك شيء لتخسره أو تخاف أن تخسره و نجدها كثيرا في الأفلام مثلا: فيلم **غلاديتور**: "لا يجب أبدا أن تعلن حربا على رجل ليس لديه ما يخسره."

- نعمل في وظائف نكرهها لنشتري حاجات لا نحتاجها بمال ليس لنا لنبهر أشخاص لا نحبهم"

هذه الجملة الثقيلة جدا و التي تعكس مجتمعا الحالي.

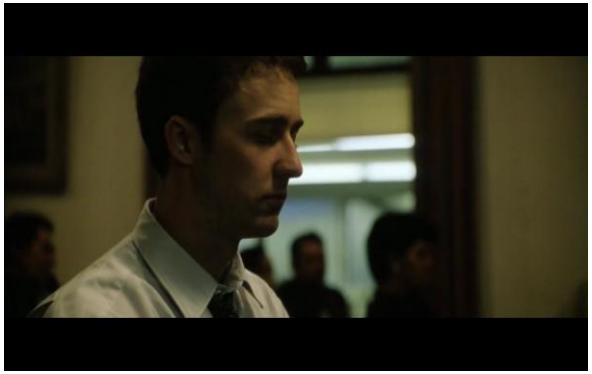
- هل نحن أبناء الإله المغضوب عليهم؟ و التي توحي إلى اليهودية.
- إن مت الآن فبماذا ستشعر اتجاه حياتك؟ أي أنك يجب أن تسأل نفسك عن الحياة التي تقوها هل لها معنى
- أنت هو ذاك الهراء المغني الراقص في هذا العالم.

أي انك أنت الآلة التي يوظفها النظام العالمي الجديد لكي يصل إلى مبتغاه.

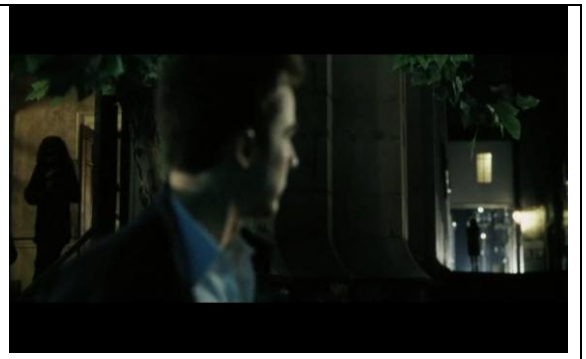
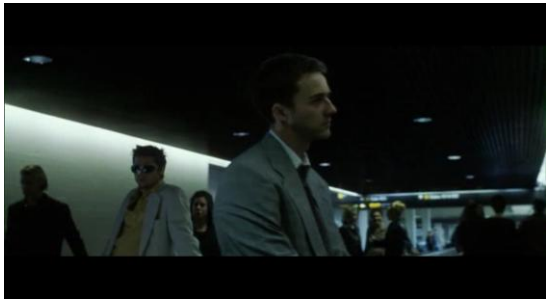
IV تحليل لقطات الفيلم

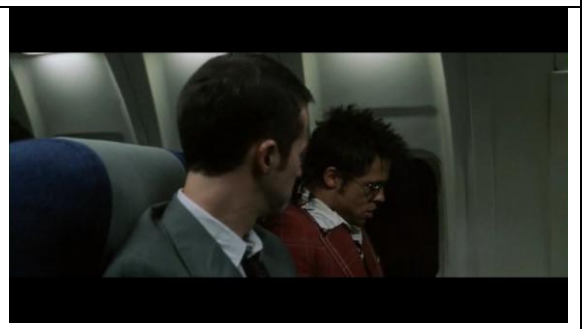
اللقطة	المحتوى	الصوت	الربط صورة صوت	تحليل اللقطة
	جاك جالس على كرسي و في العمق تايلر أمام النافذة من أعلى بناية ، و هو أخر مشهد في الفيلم افتتح به المخرج الفيلم دقيقة 01.	لدينا مقاعد في الصف الأمامي لهذا الغرض. مسرح الدمار الشامل. اللجنة: هدم المشروع لف الفوضى أعمدة الأساس من عشرة مباني مع التفجير الجيلاتين. في دقيقتين ، الابتدائية التهم سوف تهب التهم الأساسية سيتم تقليل تلك المباني إلى حرق الأنقاض. انا اعرف هذا لأن تايلر يعرف هذا.	جاك يحي للمتلقي بأشياء ستحدث حيث يضع تايلر في الخلفية للتركيز على ما يقوله فهو يخاطب المتلقي	الإيحاء بقرابة الشخصيتين و علاقتهما ببعضهما البعض

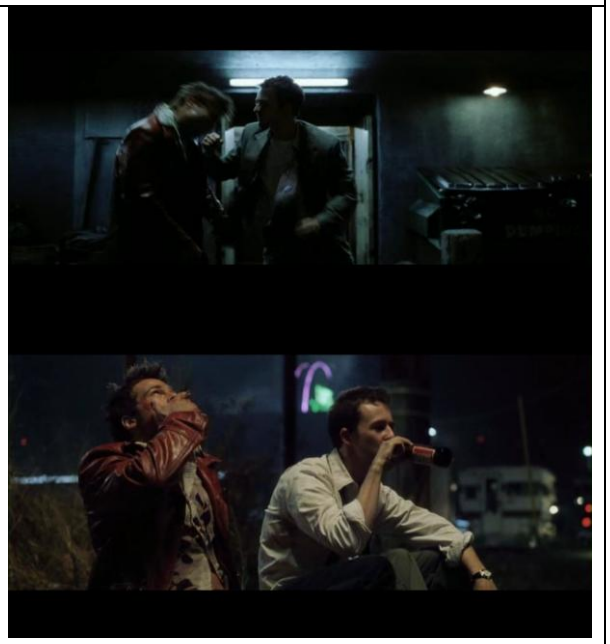
	الطبيب الذي ذهب إليه جاك بسب حالة الإرهاق الذي يعانيه و عد النوم. في الصورة 01 نلاحظ شخصية خلف الطبيب يلبس معطف أحمر. أما الصورة الثانية فهي نفس اللقطة لكن لا يوجد تلك الشخصية ذات المعطف الأحمر	جاك: أرجوك أنا أعاني من الألم الطبيب: تريد أن ترى الألم؟ غذا إلى لقاءات مرضى السرطان أيام الثلاثاء لكي تعرف معنى الألم.	صوت خارج المشهد. ثم تزامن الصوت صورة. لقطة ذاتية تخاطب المتلقي	رسالة مموهة ، و هي عبارة عن شخصية تايلر، يقوم المخرج بتوظيفها للمرة الأولى في الفيلم ، المختطبة لاوعي المتلقي و تهيئته نفسيا للتعرف على **تايلر**

	لقطة ذاتية لجاك في لقاءات مرضى السرطان و نشاهد في الصورة الأولى للمرة الثانية الشخصية ذات المعطف الأحمر و في الصورة الثاني هي نفسها تماما و لكن عدم وجود الشخصية لقطة مقربة لجاك و هو مغمض عينيه و يتخيل نفسه في عالم آخر و هو يستجيب لما تقوله الشخصية التي لا	**قائد الفرقة:** نشكر توم على مشاركته معنا ، و الآن كل واحد منكم يجد مرافق له. **الصوت:** تخيل معاناتك في عالمك الخاص و استخرجها و تخيلها مثل كرة بيضاء مصنوعة من الضوء المخلص.	صوت داخلي، متزامن مع الصورة و هي لقطة أمريكية ذاتية لجاك. صوت خارج الإطار مع لقطة مقربة لجاك حيث يخاطب عقله الباطني	نفس الرسالة المموهة السابقة مقابلة لذاتية اللقطة أي عين جاك. الانتقال بين عالم الحقيقة و الوهم عن طريق المونتاج المتوازي و دمج العالمين عن طريق الصوت.

	تظهر في اللقطة. أما اللقطة الثاني هي الانتقال بالمونتاج المتوازي لعالم جاك و الذي يعبر عن معاناته جاك ينظر إلى شخصية مارلا و هي ذاهبة في عمق اللقطة كما هو موضح في الصورة الثانية	صوت جاك : ينتقد تصرفات مارلا المشينة خلال اللقاءات مع ذوي الإدمان و المرضى سرطان.		تقديم مارلا في ذهن جاك .

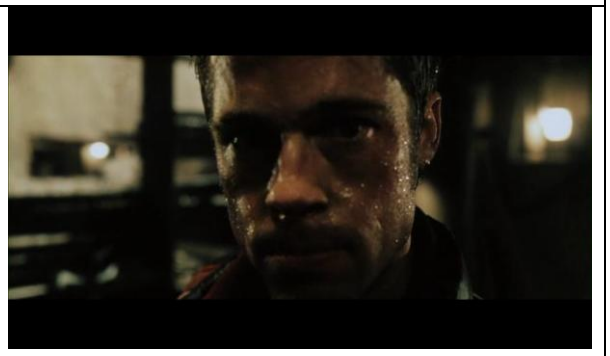
	و في الصورة الأولى نشاهد الشخصية ذات المعطف الأحمر للمرة الثالثة في اللقطة نفسها.			
	جاك على السلم الألي متجه نحو طائرة ليسافر، في عمق اللقطة نشاهد للمرة الأولى شخصية المعطف الأحمر بمعطف أبيض ينظر	جاك: في كل مرة أستيقظ في مكان و زمان مختلفين ، و لكن هل يمكن ان نستيقظ في جسم شخص أخر ؟	ربط الصوت مع حركة تايلر . عن طريق الراوي.	الإيحاء بعلاقة جاك بتايلر الوهمية للمرة الأولى و هي دلالة قوية للمتلقي الفطن كي يدرك الأمر

	إلى جاك			
	لقطة قريبة لجاك و هو ينظر إلى الشخصية إلى جانبه و هي ذاته الشخصية ذات المعطف الأحمر و يتعارفان و يتضح أن اسم الشخصية هو **تايلر**	**صوت تايلر:** في الطائرة على ارتفاع 9000 متر يعطونك الوهم بأنه هناك إجراءات الأمان في حالة سقوط الطائرة.	حديث **تايلر** لأول مرة في الفيلم	حوار **تايلر** يوحي إلى انتقاد شركة الطيران و استهزاءها بسلامة الناس.

	و عمله صناعة الصابون			
	في اللقطة الأولى نشاهد جاك على وشك أن يضرب **تايلر** على وجهه. و في اللقطة الثانية يجلسان معا و يحتسيان جعة و خلال المشاهد ما بين اللقطتين أخذنا جاك في رحلة يخبرنا فيها عن **تايلر** و ما هي تصرفاته و ماذا يحب أن يعمل ثم يعيدنا إلى الشجار و ينتقل إلى اللقطة التالية التي	**تايلر:** أريدك أن تسدي لي خدمة و تضربني بكل قوتك	ربط الصوت بعنف الصورة المفاجئ و المتزامن ومع توظيف مؤثرات.	نشأة نادي القتال مع أول شجار.

	يجلسان معا.			
	تتكرر عملية الشجار في كل مرة عند خروجهما من النادي و في هذه اللقطة نلاحظ ظهور أول شخص يريد أن ينظم إلى الشجار و يرحب به **تايلر**			تطور نادي القتال

	في قبو للحانة **تايلر** يرحب بالمنظمين إلى نادي القتال الذي أنشئه هو وجاك و يلقي عليهم قواعد اللعبة	**تايلر** : أيها السادة مرحبا بكم ، القاعدة الأولى لنادي القتال هي ممنوع التحدث عن نادي القتال و القاعدة الثانية هي ممنوعة التحدث عن نادي القتال	ازدياد لحدة الفيلم و إيقاع الصوت و تناغمه مع الصورة	الاجتماع الأول لنشأة نادي القتال و إرساء قواعده
	لقطة مكبرة على يد جاك و هي تحترق بفعل نترات الصوديوم و اليد التي فيها القفاز هي **لتايلر** يمسك بها.	تايلر: فقط عندما نخسر كل شيء عندها سنكون أحرار لنفعل ما نشاء	صوت غير متزامن مع حدة في نبرة الصوت	انصياع تام لجاك لتايلر أي تفشي مرضه و تكوين كامل للشخصية الوهمية

	اللقطة هي عبارة عن لافتة صنعها أعضاء نادي القتال و تعني : هل تعلم أنك تستطيع استخدام زيت محرك سيارتك في تخصيب العشب؟	موسيقى صاخبة تشجيعية	توافق الإيقاع صوت و صورة	بداية تفعيل أعمال شغب و نشر الفوضى و انتقاد الشركات
	لقطة مكبرة على وجه تايلر و تبرز ملامه و هو غاضب و ناقم	تايلر: أنت لست عملك ، أنت لست حسابك البنكي، أنت لست سيارتك، أنت لست حاملة نقودك، أنت نتاج هذا العالم مستعد لخدمة أي شيء	مخاطبة الحوار للمتلقي عن طريق لقطة ذاتية	انتقاد أسلوب الاستهلاك للبشر
	لقطة لمجموعة من أعضاء نادي القتال	جاك: ماذا فعلتم؟ أحد الأعضاء: سيدي في	مؤثرات صوتية و صوت تلفاز	

	أثناء تنفيذ مشروع الفوضى ، يشاهدون ردة فعل الأعلام على الأعمال الإرهابية التي قاموا بها	مشروع الفوضى لا نطرح أسئلة.		
	لقطة ذاتية لجاك و هو ينظر إلى تايلر مندهشا يعذب احد المسؤولين و يهدده			

	لقطة مقربة في السيارة لتايلر و جاك يتحدثان	جاك : لماذا لم تخبروني عن مشروع الفوضى؟ تايلر : في البداية كان نادي القتال و لكن تطور و أصبح مشروع الفوضى جاك: أنت و أنا خلقنا نادي القتال مع أتذكر تايلر: أتعتقد أن الأمر يتعلق بك و بي؟ أنت لم تفهم شيء و يجب أن تنسى أنك تعي علاقتي بك تتعدى فهمك جاك: ماذا؟ أنت مجنون		خروج الأمر عن السيطرة و ارتباك جاك و غضبه بسبب جهله لمشروع الفوضى

	تطورت الأحداث و اختفى تايلر بعد شجاره مع جاك و خرجت عن السيطرة فبدأ جاك يبحث عنه و يسأل كل شخص من المعارف	أنا لست مخولا لأعطيك هذا النوع من المعلومات حتى و لو كانت لدي إيجابية		جاك يبحث عن تايلر و المشاهد توحي بنوبات استدراج الوعي لجاك و هي علامات الانفصام في الشخصية
	جاك مقابل لأحد الأعضاء و يتبدلان أطراف الحديث و في الصورة الثانية لقطة على يد العضو يحمل نفس إشارة جاك و تايلر	جاك: هل أعرفك ؟ العضو: هل هذا اختبار؟ جاك: ليس اختبار العضو: لقد كنت هنا الخميس المضي و كنت في نفس المكان الذي تقف فيه جاك: من أكون اخبرني ؟ العضو: هل أنت متأكد يا سيدي انه ليس اختبار ؟ جاك. لا ليس باختبار أجب العضو : أنت هو السيد		عدم تعرف جاك على احد أعضاء مشروع الفوضى و استغراب الأعضاء لما يحدث لجاك

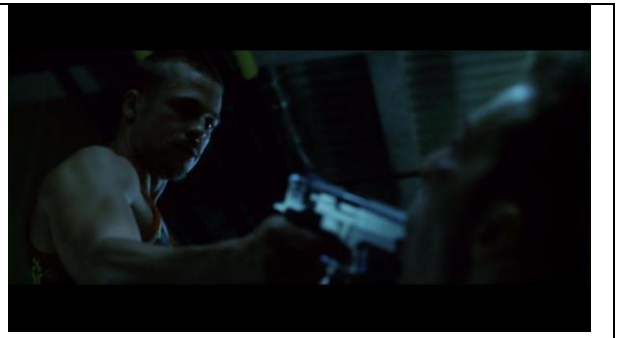
		تايلر دردن و حصلت على هذه الإشارة منك		
	لقطة لظهور تايلر مفاجئ في غرفة فندق كان فيها جاك لوحده	جاك مندهشا: تايلر كيف ظهرت ماهذا الهذيان لماذا الكل يعتقدون إني أنت ؟ تايلر: اجلس، اعتقد انك تعرف جاك: لا أعرف تايلر: لماذا في رأيك يعتقدونك أنا؟		
	فلاشباك لنفس لقطة و لكن بدل تايلر نجد جاك مكانه	تايلر: أدركت الأمر؟ جاك: لاااا مندهشا تايلر : قلها جاك: لأننا نفس الشخص		

	لقطة أولى لجاك يحدث مع شخص وهمي	جاك: لا أصدق ما الذي يحدث		
	لقطة لجاك وحده مع الشخصية الوهمية لتايلر عندما كانا يحتسيان الجعة بعد الشجار	تايلر: أردت أن تغير حياتك و لكنك لم تستطع، و كل ما أردته في الحياة هو أنا و لهذا خلقتني ، عندي الأفكار التي تمنيت أن تكون ، أنا ذكي ، جريء ...و الأهم		فلاش باك لجاك من دون تايلر و بداية استيعابه لما يحدث له

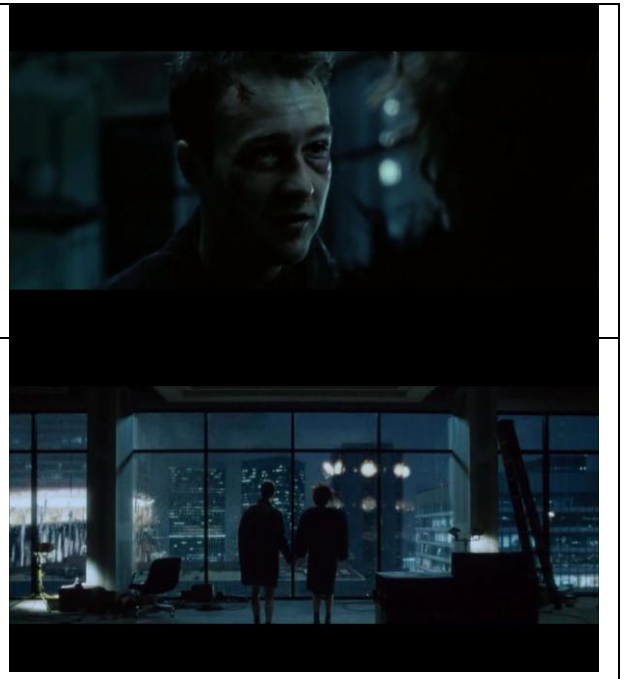
		من كل ذلك أنا حر		
	لقطة متوسطة لإغماء جاك من شدة تأثير الاكتشاف النفسي الذي حدث فجأة			
	جاك يحاول أن يخبر الشرطة بمرضه و انه على وشك القيام بعملية إرهابية هو و مجموعته	جاك: أنا و مجموعة من الأشرار نحضر لتفجير مباني و هدم شركات في خمسة أو ستة مدن شرطي: أحب ما تفعله أنت عبقري سيدي و لكن يا سيدي قلت لنا أي شخص يحاول تدمير مشروع الفوضى حتى و لو كنت أنت يجب أن نتصرف		إيحاء بمدى تفشي مشروع الفوضى و تبنيه من طرف أناس مهمين مثل رجال الشرطة التي ينتقد من خلاله النظام في حد ذاته مريض

	لقطة لأعضاء الشرطة يحاولون إمساك بجاك كما اتضح فهم من أعضاء مشروع الفوضى	جاك: أنا لست تايلر دردن الشرطي : لقد قلت لنا أنك ستقول ذلك جاك : حسن أنا تيلر و يجب أن نوقف هذا المشروع حالا هذا أمر الشرطي : بالطبع و لقد قلت لنا مسبقا أنك يتقول ذلك		
	بعد محاولة فاشلة من جاك بإقناع الشرطة الأعضاء بالعزوف عن المشروع هرب منهم و جاء إلى المبنى الرئيسي للتفجيرات و هذه اللقطة توضح التفسيرات التي جاءت في اللقطة الأولى في			

	الفيلم عندما قال هناك سيارات في المباني مملوءة بالمتفجرات			
	لقطة من كاميرا مراقبة لجاك يمسك بنفسه من شعره و يجر نفسه			
	نفس اللقطة و لكن في ذهنية جاك لازال تايلر من يقوم بهذا التصرف			

	تايلر يضع مسدس في فم جاك و هي استمرارية للقطة الأولى التي بدأ بها الفيلم حيث أن الفيلم بدأ من النهاية	تلايلر: نحن هنا البداية النقطة صفر دقيقتين و ثلاثين ثانية لتحقيق كل ما قمنا به سنفجر الاقتصاد و نحقق خطوة نحو التوازن الاقتصادي جاك: أنت لست حقيقي و هذا المسدس في يدي و ليس في دك تايلر: لماذا ستفجر رأسك؟ جاك. ليس رأسي بل رأسك		اكتمال دورة الفيلم و يعود بنا المخرج لنقطة البداية على لسان تايلر من الجهة المقابلة بعدما بدأها من منظور جاك

	يقوم جاك بوضع المسدس بفمه و يضغط على الزناد و تخرج رصاصة من أذنه يبقى حيا و لك يقع تايلر على الأرض ميتا	جاك: أريد أن تستمع إلى جيدا يا تايلر إن عيناي مفتوحتين و يطل الرصاصة		جاك يعرف كيف يتخلص من مرضه الوهمي
	تفجير رأس تايلر بعد إطلاق جاك الرصاصة			انتهاء تايلر
	وصول أعضاء النادي و يجدون جاك وجهه مفجر و الدماء تسيل و يحضرون مارلا معهم	ما هذا يا سيد تايلر وجهك مارلا وجهك من فعل بك هذا جاك أطلقت على نفسي		

	جاك و مارلا يتحدثان	جاك: لقد دخلتي حياتي في أغرب أوقاتها انطلاق موسيقى تعبيرية لنهاية الفيلم		انتصار الوعي و الحب
	جاك و مارلا يشاهدون التفجيرات	أصوات التفجيرات و موسيقى النهاية الأغنية: مع قدميك على الهواء ورأسك على الأرض جرب هذه الخدعة وتدور ، نعم رأسك سوف ينهار		

		ولكن لا يوجد شيء في ذلك وسوف تسأل نفسك أين عقلي؟ أين عقلي؟ أين عقلي؟		
		المخرج في الماء "**swimmin**نرى ذلك 'في **swimmin**كنت منطقة البحر الكاريبي كانت الحيوانات مختبئة وراء		

		الصخرة باستثناء السمك الصغير لكنهم قالوا لي إنه يقسم "للتحدث معي كوي **Tryin** كوي		

		ين عقلي؟ أين عقلي؟ أين عقلي؟ المخرج في الماء "swimminنرى ذلك مع قدميك على الهواء ورأسك على الأرض جرب هذه الخدعة وتدور ، نعم رأسك سوف ينهار إذا لم يكن هناك شيء في ذلك		انفجار مبنى التجارة العالمي مثلما حدث في 2001 و هو تنبؤ خطير يجعل الفيلم من اخطر الأفلام الفلسفية و النفسية و السياسية في أن واحد.

		وسوف تسأل نفسك		

I إستراتيجية المونتاج الخفي في تفعيل المتلقي

نقترح في هذا الجانب الاستثمار العملي في مفهوم المونتاج الخفي و التفعيل من خلال تمثيله، ليتم إدراكه بطريقة أكثر وضوحا، أيضا نبحث في إمكانية تحقيق استجابة جمالية تتعلق بالبحث في الطاقة الجمالية المفعلة.

تحدثنا عن نهج و سياق المونتاج في الفصول السابقة و في هذا الجانب التطبيقي لما سبق؛ يبدو أنه يعرضنا للأسئلة الرئيسية التالية:

- كيف ولماذا نقوم بتجربة في المونتاج؟
- كيف يمكن للإبداع الفني أن يشكل منظورا جديدا لمونتاج تجريبي في فيلم وثائقي تجريبي؟

تمثل هذه الأسئلة من ناحية علمية بحثا مبتكرا يبحث في إشكالية البحث العام من حيث الممارسة، حيث نعتمد على التجريب و التحليل في ذلك.

نحن لا نقدم تعريفا لهذا المونتاج، و لا نقارنه بأشكال أخرى من المونتاج. إنه تجربة فنية في جانبيها الموضوعي و الشخصي، يعتمد على الخبرات والأبحاث السابقة. والمستوحاة من الطليعة و المخرجين السينمائيين الذين غنوا التجارب منذ السنوات الثلاثين الأخيرة.

لا نكتفي سوى بالصورة و ما تقوله، ما الذي تظهره و ما لا تريد إظهاره، أي قول ما يظهر في عمقها الحقيقي.

المحتوى ليس هو السؤال الأساسي و لا الصور المباشرة التي تمثل حقيقة الحقيقية. الهدف بالنسبة لنا كباحث ومخرج سينمائي هو الذهاب إلى أقصى حد ممكن نحو الفن.

السؤال الجمالي أو الفلسفي هو سؤال شاسع، أما تطبيقه على المونتاج يكون بسلاسة. يعني الطريقة التي تبهرنا اليوم بالعديد من التطورات المعاصرة لرؤية الصور التي لا تقدم الحقيقية ولكنها تفسر وتسمع الأصوات و الصور.

في هذا البحث، كان لنا أول اتصال مع كتابة السياق الأصلي و الفني، و هو سياق مفتوح للسينمائيين الباحثين في فلسفة و جمالية و سيكولوجية الصورة الفيلمية من خلفيات مختلفة: (السينما الوثائقية ، الصور ، المعلومات والاتصالات ، الفنون ، العلوم الاجتماعية ، الإعلام ...).

تستند خصوصية هذا المونتاج إلى الموضوع بين المفهوم وإدراكه وكتابته و تحقيق ما تم عرضه بشكل ملموس، والبحث في نظرة جديدة أو وجهة نظر جديدة، وتصور أو تقديم رؤية فلسفية.

لوضع التصميم الهيكلي واستحضار الفعل الإبداعي للمونتاج تحت عدة علامات ، نحن مهتمون بالمفاهيم الأساسية وهي جمالية و فلسفة و بلاغة المونتاج ، و بناء التصور وبلاغة التصور. ينتج هذا المفهوم عن الفسيفساء التي تغذي قوة المونتاج: كل واحد منهم يصبح جزءا من العمل الفني الذي نعتقد أنه مهم لتوظيفه وهذه المفاهيم الثلاثة المحددة في بحث مستمر. المونتاج في المقام الأول هو الانخراط في إشكالية مع الفلسفة و الجمال و التلقي. عملنا يدور حول سؤال عن طبيعة الصورة الفيلمية والقضايا ذات المعضلة التي تم إنشاؤها بين المونتاج و التلقي.

نفترض أن المونتاج هو أسلوب إنشائي استنادا إلى تجارب سينمائية، فإنه يكتسب اهتماما خاصا. إنه التجربة الفنية والإبداعية ، الملاحظة الملموسة الحقيقية والتفاعل الذي أدته الأدوات التقنية و السياقية و الفنية.

ويستند هذا المونتاج أيضا على تكوين الصورة و جماليتها و غموضها. ما جعلنا أكثر مسؤولية و انجذابا تجاه نوع محدد من الفيلم و هو النوع السيكولوجي: هذا النوع في طبيعة الصورة و التزامها الفني لشكله النهائي.

طوال فترة بحثنا في الجامعة ، من خلال الكتب ، المقابلات مع المتخصصين ، اكتسبنا على وجه التحديد المزيد من الإحساس بالمشكلة الأساسية في هذا البحث . بل و جعلنا نطرح أسئلة أخرى التي قد تكون مواضيع بحث لدراسات و مناسبات أخرى نظرا لأن أي بحث علمي يجب أن يكون مبنيا على مبادئ محضة ، فإن الهدف من بحثنا هو ما يهم. اعتقادا منا أن الفيلم هو خلق مركب في المعنى الذي تحدده جماليات التلقي ، هل هذا يعطينا الحق في تصميم الفيلم كما نريد؟

الفيلم هو عرض مرغوب فيه لمشكلة ما من قبل الباحث بطريقة محددة وللمتلقي المحدد. التعبير السينمائي ناقص تماما باعتباره فكرة مرتبطة بالضرورة الدرامية، لأن فكرة الفيلم التي تنقل الأحداث لم تكن كافية بالنسبة إلينا، مصطلح "قصة " مصدر للارتباك: يمكن أن يكون له أشكال غير مباشرة في وجه الفيلم وليس فقط لرؤية الأشياء كما تتضح في تسلسلها الزمني ، ولكن لتفسيرها من زوايا أخرى في المناقشات النظرية والجمالية والفنية لتكون موثوقة أو ذات مصداقية لمحاولة المضي قدما نحو فعل الخلق.حيث لا نتعامل مع السؤال الشهير عن الموضوعية والذاتية فكل شيء مرتبط بالتأمل و التحليل.

II المونتاج الخفي.

تطور فن المونتاج أدى إلى مزج التواصل بين عناصر الإطار السينمائي، و التي نقصد بها الأداء , الصوت السينمائي و الديكور السينمائي المنتقى بدقة لغرض الإيحاء ،جعل الصورة المتحركة أكثر تركيبا مما تبدو عليه.

لا عجب أن يكون المونتاج هو العملية الإخراجية الثانية التي تتم في أخر مرحلة من خلال شاشة التركيب ، فهو يؤسس أعمدة البلاغة الصورية الخفية . فإلى جانب المرئي و الظاهر في الإطار له القدرة لربط شعور و اللاشعور متلقي بما هو مرئي و غير مرئي في الصورة. يأخذ هذا processus في ظاهره منهجية تسلسلية و في مضمونه جانبا تحليليا نفسيا يعتمد على rhétorique و السيميائيات البصرية أدواته الرسائل الخفية و الأصوات الغير المسموعة.

فهو لا يكتفي بتركيب الصور بمنطقها التسلسلي . سواء كان خطيا أو متوازيا... بل يرتقي إلى التركيب بين الأفكار الأساسية في الفيلم و أحاسيس المتلقي سواء كان المشاهد أو الممثل، فهو يجمع بين التباين و التوافق في الآن نفسه، ويتمثل ذلك في التواصل بين المتلقي و الفيلم و في التواصل بين المتلقي و نفسه، و البعد النفسي الذي يتجلى في الخطاب؛ بصفته الحامل التكتيكي للعلامات المرسلة دالة أو مدلولة كانت في الإطار العام لأحداث الفيلم، فإنه يتعدى مسألة أفق التوقع , يعطي المتلقي الانطباع أنه يمسك بزمام الأمور إلى أن مهمة المونتاج الخفي تتم بامتياز في باطن عقله, هذا المتلقي ينتقل من حالة مستهلك إلى منتوج مركب.

الحديث عن المونتاج الخفي هو في ظاهره تكوين مونتاج لأحداث خفية متوازية مع الأحداث الظاهرة في الفيلم، وهو تجربة إبداعية وجمالية وفكرية، تستثمر في مكونات و دلالات الصورة الفيلمية و تستحضر الظواهر الفلسفية و النفسية التحليلية، مما يجعله يتشكل في ثلاثة محاور أساسية داخل الإطار السينمائي

-محور التصور.

-محور الإدراك و التمويه.

-محور التفعيل.

يكون تلقي المونتاج إضافة تأثير خفي لتجربة التلقي يعتمد على الأسلوب الشاعري في الرؤية العامة للتلاعب بعواطف المتلقي و يعتمد في أسلوبه على عتبة الإدراك الخفي لتعقيد الظواهر و خلق التناقض في الصورة، يعتمد على استجابة المتلقي و الية التلقي لخلق التفعيل عن طريق حوافز خفية في الصورة. و يتمثل تكوين المونتاج الخفي في مستويين

المستوى الأول :

الاستقطاب: يكون بمثابة بوابة التقاء الحافز بالعين و الوعي و إحساس المتلقي من خلاله يصبح موضوع تجربة نفسية محتملة.

الجذب: خلق قناة مباشرة مع اللاوعي للمتلقي.

وهي المرحلة النقدية التي يتم فيها تأصيل ملامح الهوية الخاصة عن طريق تفعيل صدمات الوعي اعتمادا على مجموعة من المرجعيات الواقعية والفكرية والإبداعية والسلوكية والفنية. فإن تأثير العمل الفني مسألة مؤكدة، يمكننا من مجموعة من المعارف والأشياء الجديدة انطلاقا من إجاباته عن بعض المتطلبات والتوقعات خاصة.

المستوى الثاني: فهو مستوى التأثير المفعل الذي يحدث في نفسية المتلقي.

يتكون المونتاج الخفي من جزأين أساسيين:

الجزء البنيوي: و هو الجزء المعنوي للشكل العام للعلامات الموجهة في السياق العام للفيلم **الجزء البسيكانااليزي** : يربط بين الخفي و تبيانه الظاهر في السياقات الخاصة داخل السياق العام.

التفعيل : هو تبادل التأثير بين المتلقي و الفيلم و صاحب الفيلم . يتمثل في l'arrière plan أي الترابط الذهني للرموز داخل الإطار على حسب تسلسل الأحداث و هي التي تقود المتلقي من الزمن

الحقيقي إلى الزمن النفسي، حيث تعيده إلى بداية الفيلم و ترجع به إلى توقع النهاية ثم تكسر وهمه من جديد، يتمثل ذلك في الاكسيسوار أو الديكور و قد يكون أي شيء كتاب أو موسيقى أو حوار أو لافتة اشهارية، تبقى رغم ذلك قاصرة أمام بلاغة الصورة و أولياتها المتفاعلة والمؤثرة، فهي ذات التأثير في نفس المتلقي، و يتشكل في وظائف:

البناء الفني : يتشكل في الأسلوب المبني على الغموض و التعقيد.

التأثير: تحديد التأويل و حصره في مجال معين و من شأنه يتم استقطاب المتلقي و إدراجه.

التفاعل: يحدث نوعا من الهيجان في نفسية المتلقي حيث يعلق بصورة أو لقطة أو صوت أو فعل أو رمز في صورة تحتوي على حافز التنبيه.

التمويه: و يتم من خلال إمكانية التواصل مع العقل الباطن عن طريق الرسائل المموهة و التي يمكن أن تكون في أي شكل ، كتابة أو صورة أو رمز أو صوت... ولكن في المونتاج الخفي تكون متسلسلة و تركيبها يكون مبني على منطق زمني و وصفي متناسق مع وحدات الفيلم و إيقاع الفيلم الظاهرة.

III الطاقة الجمالية المفعلة: إن تمت المراحل بنجاح فإن المتلقي سيكتسب طاقة جمالية و نقصد بها الشغف و الانفعال الموجه مع الصورة و يتم فيها تفعيل كل حواس المتلقي من غضب و فرح و سرور بل و حثه نفسيا على القيام برد فعل مكتسب .

فنجاح الظاهرة يعتمد على مدى رضوخ المتلقي و تهيئته النفسية و امتلاكه قابلية للتفاعل مع الفيلم تماما مثلما يحدث في التنويم المغناطيسي فالهدف منا هو استحضار رد فعل معين بالدرجة الأولى و تعتمد استمراريته على مدى تركيز المتلقي مع العمل الفني في حال توفرت شروط التلقي الجمالية و البصرة و التقنية .

ولكي يتم التفعيل بنجاح ، علينا أن نتقن الأمور التي تتعلق بالتحليل النفسي و نتقن أيضا توظيف العناصر السمعية و البصرية في الإطار و نتقن تكوين الإطار و نتقن خلق الجو المناسب الداخلي و الخارجي، نتقن تقنيات التلقي و التواصل بين المخرج عن طريق الفيلم و المتلقي عن طريق المشاهدة، وسنعتمد في ذالك على الإيحاء بالدال و مدلوله ثم نفصل الدال عن المدلول و تعويضه برموز فاعلة عاطفيا.

IV رؤية فنية جديدة للمونتاج فيلم وثائقي قصير

تقديم الفيلم و مراحل انجازه

الفيلم الوثائقي القصير

إن الفيلم الوثائقي الكامل الذي يتعرض للواقع في شكله العام لإبراز حقيقة ما، له طابع البحث العلمي، يعتمد على التوثيق والأبحاث لفحص واقع معين أو مواجهة قضايا مختلفة. قد يتناول فيه الموضوع حقيقة معينة أو لا ، ولصنع فيلم وثائقي ، من الضروري الأخذ بعين الاعتبار العامل الفني الذي يعني الوجود الإبداعي للمخرج.

« Le documentaire se propose donc, à partir de prises de vues (et sons) considérées comme des documents, de se référer au réel, de le restituer sur l'écran et, éventuellement, de l'interpréter. Il est généralement accompagné d'un commentaire off qui a valeur de présentation et d'explication. »[1]

Albain Michel Ikomb

[1] Collège au cinéma – 2012 - © Albain Michel Ikomb

الفيلم القصير في مفهومه هو عبارة عن طول الشريط السينمائي أي ما يعادل مدة زمنية قصيرة لا تتعدى 20 دقيقة حسب المقاييس المتعارف عليها، قد يكون روائيا أو وثائقيا ، اليوم في عالم الرقميات في الحقيقة تحول اسمه إلى فيديو ارت video art . اصطلاحا يعالج القضايا فلسفيا و رمزيا ليس بالضرورة أن تكون للفيلم قصة واضحة مبنية عقدة بداية وسط و نهاية ، قد يكون مجموعة من الأفكار و العواطف و الفلسفات متشتتة و ملمومة في مسار معين ، كما هو الحال في فيلمنا هذا و الذي سنتطرق إليه بالتفصيل و نتحدث عن ظروف انجازه و دوافع أخراجه انطلاقا من الفكرة إلى أخر تفصيل فيه ، يجب التنويه أولا أن الفيلم سيكون تجريبيا علميا و إن صح التعبير، الأول من نوعه حيث فيه كل شيء مدروس و مضبوط رياضيا و فنيا و فلسفيا لدراسة و تحليل الإشكالية و فرضياتها كما جاء في البحث.

المعالجة التقنية و الفنية للفيلم

هذه المرحلة تؤهل القارئ أو المتلقي للتعرف العام على هيكل الفيلم و طريقة انجازه ، كما تساعد على اكتشاف كيفية التحضير لإنشاء فيلم شخصي ذو طابع بحثي .

مدة الإنجاز :

و هي المدة التي تم خلالها انجاز الفيلم بكامل مراحله انطلاقا من الدافع و الفكرة إلى صورته النهائية و تمر بثلاثة مراحل

- **المرحلة الأولى** : مرحلة تطوير الفكرة و البحث عن المادة العلمية و تتعلق بالإشكالية و الفرضيات
- **المرحلة الثانية** : هي مرحلة خصر المادة و تجميعيها و تحديد أطرافها بصيغتها النهائية مكتوبة و مضبوطة

- **المرحلة الثالثة :** هي مرحلة الجمع و الإنجاز العملي

حيث تطلب منا الأمر لغتمام الفيلم بجميع مراحلة 03 سنوات و نصف.

الجمهور المستهدف

-المتلقي المتخصص في فنون العرض و فن السينما خاصة

-طلاب الفنون و المهتمين بمجال الصورة الفيلمية

-الباحثين الأكاديميين في مجال علم النفس التحليلي

-الدارسين و المختصين في عالم الصورة و الإعلام و المركوتينغ marketing

-السينمائيين

الأدوات المستخدمة في الفيلم

Adobe premiere pro

Adobe After Effects

الصور الخفية الغير المرئية

العوامل البصرية

III أجزاء الفيلم

الجزء الأول: البحث و التطوير

أهداف الجزء الأول

- ضبط الهيكل العام للفيلم .

-ضبط كيفية الإنجاز على حسب البحث

– تحديد الوسائل و الأدوات لتلخيص خطوات الإنتاج

– تحديد مكونات الصورة الفيلمية و أساليبها و التدقيق في محتواها الفني و الفلسفي

الجزء الثاني: هيكلة الفيلم

أهداف الجزء الثاني

– رصد مسار الفيلم و إيقاع الخيط الفيلمي العام.

– تحديد رموز الأحداث و توجيه الأفكار في الفيلم على حسب البحث .

– تحديد و ضبط الرؤية الإخراجية .

الجزء الثالث: الإخراج

أهداف الجزء الثالث

– الشروع في توظيف المبادئ البحثية في الواقع

–تحويل المكتوب إلى التطبيق

– تحديد المسارات السياقية و توظيف التجارب المراد انجازها

– فصل الأحداث و ضبط السيميائية الفيلمية.

تقنيات و فنيات الفيلم

الفكرة: انجاز فيلم وثائقي تجريبي قصير يحتوي على رسائل مموهة و يتم فيه توظيف مونتاج خفي ، حيث نعتمد إشكالية أحلام الشباب كموضوع عام في فيلم .

الملخص. Synopsis :

يتحدث الفيلم عن واقع أحلام الشباب أمام الواقع المعاش ، نقوم من خلاله بالتعرف على أفكار و احلام الشباب من خلال المقابلات لفئات مختلفة من المجتمع.

المعالجة. :

من منا لا يحلم سواء في المنام أو في الطموح ، أي أن الوعي يستحضر أشياء في أذهاننا نود أن نراها على أرض الواقع تتحقق ، "ما بين عامي 1915 و1917 ألقى سيجموند فرويد 28 محاضرة في موسمين جامعيين، أرادها أن تكون مدخلًا لدراسة التحليل النفسي، كان من بينها شروحه وتفسيراته لتأويل الأحلام، افترض فرويد أن الأحلام ليست عارضًا بدنيًا، ولكنها ظاهرة نفسية بدافعٍ شخصي منه نحو تفسير ظواهر الأحلام وربط بعضها ببعض، عندما قال محمود درويش: «سأصنع أحلامي من كفاف يومي؛ لأتجنب الخيبة» لم يكن يعرف أننا بالفعل نصنع أحلامنا، دون أن ندرك ذلك: ففي الأحلام كل الأشياء المُستحيلة تتحقق، «سيجموند فرويد» في كتابه «محاضرات تمهيدية في التحليل النفسي»

إن الحُلم ظاهرة نفسية، وإن عقول الناس تحتضن أشياء معينة يعرفونها، دون أن يدركوا ذلك، مُفسرًا ذلك بأن الإنسان قد تنطوي نفسه على معرفة دون أن يعرف عنها شيئًا، وأن هذه هي حالة الحالم؛ فالحالم بالنسبة لفرويد يشتق حلمه من مجموعة من الأفكار والاهتمامات الحبيسة في عقله، دون أن يدرك ذلك، وأن دور علم النفس هنا هو أن يقدم له يد العون لاكتشاف تلك المنطقة الخفية في عقله؛ وبالتالي تأويل حلمه. [2]

[2] 29 أكتوبر 2017, 22:00 29 أكتوبر,2017 سيكولوجية الأحلام.. هل لأحلامنا تفسير علمي؟
https://www.sasapost.com/the-psychology-of-dreaming

الإنسان بطبعه يحلم ، و يتمنى أن يكون ملموسا ما يرجوه و ذلك بالعمل و السعي و المثابرة ، خلال ذلك يصطدم بالواقع و بالصعوبات فيجد نفسه معلقا بين الواقع و الحلم و الواقع يحلم بواقع أجمل فهو واقع حالم...

هدا الفيلم يعتمد على سيكولوجية الإطار السينمائي و لغة الصورة أن تكتسبا قوة في التصديق، يخلو منها أي عمل تصويري آخر، و تم توظيف الجانب التحليلي النفسي و اللاشعوري، ، عموما، لممارسة ذات طابع إيديولوجي ، تزيد من تفعيل المشاهد إلى حد بعيد. ومن المؤكد أن الفيلم، يزداد تأثيره بشكل لا حد له، إذ يأخذ طريقه إلى المتلقي في موقعه، يضفي عليه طابع المصداقية ، الانفعال أو المواجهة . كما أن المونتاج هو المحور الأساسي للفيلم و الحد الفاصل في إلية التلقي و تفعيل المتلقي من خلال توظيف عناصر اللغة السينمائية.

ما يهمنا في هذا الفيلم و البحث عامة هو الرؤية السيكولوجية من خلال الحضور الشخصي للباحث و تفعليه للمتلقي من خلال توظيف الرسائل المموهة و الأصوات الغير المسموعة في الفيلم . و هنا يكون المونتاج الفيلمي الحد الفاصل في حدوث التفعيل ما بين التلقي و التأثير.

الأسباب الذاتية و الموضوعية للفيلم:

اكتشاف المصلحة الذاتية التي قد تسهم في تحقيق تقدم موضوعي، بسبب القصور الكامن في أسس قرأه الصورة و سيطرة الماضي المثالي عليها، وفشلها في إقامة صلة قوية بين المعرفة من ناحية والعمليات الاجتماعية الحقيقية من ناحية أخرى. لذلك، انطلاقا من أن للسينما المعاصرة دور في التحولات الفردية و التأثير عليها في تشكيل المجتمع . من ناحية أخرى أن نقر بأن أعمال الآخرين بغرض التعبير الفني لا يمكن قياسها المدى البعيد , فالتعبير الفني المعاصر بالذات يرفض مبدأ الفلسفة القديمة، فإن مفكرين

مثل رولان بارت اعتبروا ما يمكن أن يطرح على أنه "إبداع" إنما هو بالحقيقة عملية إعادة تدوير لعناصر ثقافية موجودة بالفعل لم "يصنعها" الفنان أو المؤلف من عدم.

La fiche technique

- **Titre de film** : Une Réalité Rêveuse.
- **Auteur réalisateur** : Mohamed El Amine Begloul.
- **Genre** : documentaire expérimental
- **Durée** : 13 minutes.
- **Langues :** **V.O, (**Français, Arabe).
- **Producteur :** Université Abdelhamid Ibn Badis-Mostaganem
- **Format :** Numérique (AVI).
- **Image et photographie :** Mohamed El Amine Begloul
- **Caméra** : Canon 550D. téléphone portable
- **Montage :** M.A. Begloul
- **Logiciel de montage :** Adobe première pro, version 6.0.
- **Son :** Mehdi Moulai, Sofiane . M.A.Begloul
- **Année de production :** 2015. /2019
- **Année de première sortie: 2016**
- **Année de sortie finale: 2019**

تحديد مشكلة الفيلم:

السينما تشهد تغيرات سريعة في كثير من مجالات التقنية والثقافية والاجتماعية والسياسية و الأيديولوجية ، وما يترتب عليها من تأثير على القيم والبناء المعرفي والثقافي للفرد والمجتمع فإن الحاجة ماسة لإعادة النظر في إلية التلقي السينمائي في التوافق مع كل جديد والتركيز على الصورة مع المحافظة على البناء الفردي والقيم في المجتمع ، وكذلك كيف يمكن أن تكون إسهاماتها ليس فقط لنقل المعرفة والفن ولكن لبناء الفرد في جميع جوانب الشخصية "العقلية ، والاجتماعية ، والجسمية ، والأخلاقية ،

والنفسية، والمعرفية من خلال المونتاج و الإطار السينمائي ، وهذا يحتم علينا ضرورة البحث في دور المونتاج من خلال توظيف المرئي و اللامرئي في الكادر السينمائي في تفعيل المتلقي و التأثير عليه.

تساؤلات الفيلم :

1 كيف يتم توظيف المونتاج لعناصر اللغة السينمائية من خلال البعد السوسيو سايكلوجي ؟

2 العلاقة الثلاثية بين المونتاج , المتلقي و حضور المخرج في الفيلم ؟

3 تأثير الرسائل المموهة و الأصوات الغير المسموعة من خلال المونتاج الخفي ؟

4 من هو المتلقي الخاص المعني بالفيلم ؟

5 إلى أي مدى يمكننا الذهاب بالفيلم من خلال الموضوع العام للفيلم إي الأحلام و الواقع ؟

أهمية الفيلم :

تبدو أهمية الفيلم في جانبين هما :

الأهمية العلمية : وتبدو في :

– الوقوف على واقع آلية التلقي في الوقت الحالي ومافيها من تأثيرات.

– محاولة إضافة تصور جديد للمونتاج السينمائي.

– الاستفادة في مشاريع تطبيقية للسينما المعاصرة في الجزائر و النظر من جديد في نظرية التلقي فيما يخص المتلقي الجزائري و ما أصبح عليه.

الأهمية التطبيقية :

– التقرب من الشباب و خلق الانفتاح على التعبير النفسي و الاجتماعي ، طرح القضايا الاجتماعية للعام و الخاص و الحث على انفجار الطاقات الشبابية ...

أهداف الفيلم:

يهدف مشروع الفيلم الحالي إلى:

- تحليل واقع الشباب و أحلامهم في الجزائر .
- إعداد قائمة معايير لما ينبغي أن يكون عليه الشباب الجزائري أمام الفيلم.
- إعداد تصور مقترح لفيلم سينمائي جزائري يتم فيه دراسة سيكولوجية للتلقي من خلال المونتاج .

فرضيات الفيلم:

بشكل عام، يسعى الفيلم إلى تحقيق المعرفة العلمية، وتكميم الحقائق، بما يؤدي إلى ضياع المعنى الجوهري للظواهر الرمزية و الفلسفية و النفسية. وأنه ارتباطا بذلك، فقد أدى تمثل الوضعية لنموذج الفيلم و المونتاج إلى فصل الذات عن بعدها النفسي ، و فصل الدال عن المدلول هو ما يعني استبعاد الموقف السيكولوجي و السوسيولوجي ، عن طريق الادعاء بأن الفن متحرر من القيمة، وهو ما يعني أيضا أن هذا المونتاج يمكن أن يكون محوريا للتمويه و تأثير و تفعيل التلقي و المتلقي ، و وسيلة للتحكم والهيمنة النفسية.

7 المنهج المستخدم في الفيلم:

المنهج السيميائي

المنهج الاجتماعي

البسيكاناليز psychanalyse

الأدوات المستخدمة في مشروع الفيلم :

مقابلات و اختبارات نفسية.

التحليل النفسي.

لقطات من الأفلام تستعمل كأرشيف لدعم الفيلم

المصادر و المراجع

الأفلام السينمائية المعاصرة

أبحاث و أراء المختصين في علم النفس التحليلي

المقابلات و التسجيلات

السيناريو:

و هو مخطط العمل العام و لا يكتمل بصيغته النهائية إلا بعد انتهاء العمل ، إلا أنه يفضل الكثير من المخرجين انجاز ورقة عمل قبل الشروع في الإنتاج ثم يتم معالجتها في النهاية ، و مر السيناريو بمرحلتين :

المرحلة الأولى:

- تحديد الفكرة العامة و كتابتها
- تحديد سياق و ظروف العمل
- تحديد مواقع العمل و التصوير
- تحديد الفريق التقني و الفني
- تحديد المدة الزمنية للمشروع المتوقعة

المرحلة الثانية:

- تحديد الأشخاص المعنيين بالمقابلات
- تحديد العيينات المعنية بالتجارب
- تحديد أماكن و ظروف عمل المختصين
- تحديد الصعاب المتوقعة خلال العمل
- تحديد إمكانيات العمل

الديكوباج: و هو الفيلم مكتوب حبرا على ورق و يتطلب اكبر جهد و زمن و يتطلب الكثير من الدقة و تم تحديده في الجدول التالي :

بناء الديكور:

يعتبر الديكور جزءا هاما في بناء الإطار السينمائي فهو عنصر من عناصر اللغة السينمائية له وظيفته الخاصة ، تكمن في خلق الفضاء الزمني و المكاني و الجمالي للمشهد و الفيلم، لضبط الجو السينمائي العام ، و الديكور في فيلم واقع حالم موضوع سيميائيا أكثر من أن يكون عنصرا جماليا أو وظيفيا في الفيلم ، قد تم اختيار كل قطع الديكور و الاكسيسوارات لغرض سيميولوجي بالدرجة الأولى غلى الرغم من أن الفيلم بالدرجة الأولى وثائقيا إلا أننا تصرفنا في الديكور لهدف فلسفي ، أما جانب العفوية فيه كان مقصودا أيضا أي أننا حاولنا خلق قصد جمالي و سيميائي من خلال العفوية و الارتجال ، و يتم ذلك من خلا اختيار اللقطات أثناء المونتاج. كان من المفروض أن يكون هناك مسئول ديكور و اكسيسورات في الفيلم إلا أننا استغنينا عنه فهو يزيد من ميزانية و حجم الفيلم.

الملابس:

اعتمدنا في اختيار الملابس على شخوص و شخصيات الفيلم في اختيارها للملابس المناسبة كل ما طلبنا منهم هو اختيار الألوان لخدمة نفسية الألوان في الفيلم و قد تطلب منا ذلك وقتا و مجهودا على الرغم من أنه يبدو بسيطا فنحن في الفيلم نعتمد انسجاما و هرمونية ألوان خاصة تتمشى مع إيقاع المونتاج في الفيلم.

المونتاج :

بشكل عام اعتمدنا عدة أنواع من المونتاج لخدمة فكرة الفيلم و طريقة تقديمها، كل نوع كما هو معروف يهدف لغرض ما في اللقطات الفيلمية كما ذكرنا سابقا في البحث، و لكن في هذه المرحلة سنتحدث عن مونتاج جديد و تجربة جديدة لفن المونتاج و هي المونتاج الخفي كما سلف الذكر، نعتمد فيه التمويه و العبث أي من خلال المسار العام للفيلم هناك مسار عام ثان للفيلم يسير في الخفاء و قد يكون أكثر قصدا من المقصود الظاهر.

الانتقال بين اللقطات:

عدم استمرارية الحركة: بمعنى أن لا تكمل الأشياء والشخصيات حركتها من لقطة إلى لقطة مع تكرار بعض اللقطات على عكس ما هو متعارف عليه سواء في الواقع أو في السينما. و لكن مع توظيف العامل السيميائي الذي يكسر القواعد المتعامل بها في السينما.

وظيفة اللقطة :

تقدم كل لقطة وظيفة معلوماتية تحتوي على رموز معينة جديدة.

كسر الخط الفيلمي التلاعب بالإطار ومواقع الشخصيات و الأشياء حيث يعتبر ذلك خطأ تقني في الحالات العامة و نقصد به تجاوز الحدود حتى يتم التمويه بنجاح.

اتجاه الدخول والخروج من الإطار:

كسر حاجز التكامل التقني لدخول و خروج الشخصيات في الإطار السينمائي لغرض درامي يخدم الفيلم.

اتجاه النظر داخل الإطار:

عدم الخضوع إلى قاعدة التجانس التقني لاتجاه النظر للفيلم و إلك لضرورة درامية تجعل المشاهد يركز مع الخطأ إلا أنه في الحقيقة هناك يتم التمويه للمرة الثانية.

أحجام اللقطات:

ركزنا في هذا الجانب على اللقطات الكبيرة و القريبة لغرض سيكولوجي محض.

التكوينات في الفيلم:

المثلث: كسر قاعدة المثلث حيث يجب أن تكون الشخصية الرئيسية في رأس المثلث لم يعد ضرورة فنية بالنسبة لنا في هذا الفيلم.

الاختلاف:

في العادة يكون الاختلاف عند الشخصيات حيث تولى أهمية للشخصية الرئيسية إلا أننا قمنا في هذا الفيلم بخرق القاعدة لضرورة درامية و تتمثل في إخفاء كل ما هو رئيسي حيث حاولنا من خلال ذلك أن يكون المتلقي نفسه جزءا من الفيلم و يكون له الانطباع بأنه هو الشخصية الرئيسية و يقرر بنفسه من هي الشخصية الرئيسية.

الموسيقى التصويرية:

وجب علينا اختيار الموسيقي بأنفسنا لخدمة البحث و الفيلم فقد تم اختيارها بعناية فائقة و اعتمدنا فيها على الموسيقى الإحساسية فانتقيناها على حسب الحالة النفسية للمشهد و كانت عبارة عن مقاطع

موسيقية من أنواع مختلفة كموسيقى المعدن و الموسيقى الروحية و الموسيقى الغلوريا ... كما أننا اضطررنا إلى خلق مقطوعات قصيرة بأنفسنا لظروف سيميائية في الفيلم.

الصوت :

أكثر ما أتعبنا في الفيلم هو الصوت باعتباره صعب المنال خلال عملية الإخراج و التصوير و التركيب، ساعدتنا طبيعة الأجواء في الصوت عندما تعلق الأمر بعفوية الالتقاط أما فيما يتعلق بالمقاطع المركبة و الممثلة في أستوديو لم ننجح في الأمر و لكن حاولنا استدراك الأمر خلال المونتاج فقمنا بتعديل ما استطعنا منه فكان حسن على العموم .

مستويات الصمت داخل الفيلم

ربما الصمت يرمز إلى الهدوء و قد يحتاج المخرج لصوت للتعبير عن الهدوء و لكن قد يكون ملموسا داخل اللقطة ، "المسافات والأماكن الهادئة لا تعني خُلوها تماما من الصوت، قد يكون هناك تغريد للعصافير وحفيف للشجر وخرير للماء، ولكنها تعني الضرورة القصوى، لافتقارها تماما لأي ضوضاء صنعها الإنسان" **سامانثا لارسون مادلين مشارقة.**

صمت خلال الحوار. هناك أفلام قليلة تعتمد على الحوار ذات طابعي سردي تعطي للصورة بساطة تكوينها و تنقل قوة الفيلم إلى مستوى الحوار و يستدعي الصمت المفاجئ لكسر حدة الحوار مثل فيلم **fences** تكون غالبا هذه الأفلام ذات طابع اجتماعي فلسفي أو سيكولوجي نجده في أفلام المناظرات مثل فيلم great deabaters. عندما يعتمد الفيلم على الحوار يكون الصمت قويا كونه جزءا من الحوار ، قد يكون الصمت مطلقا يبعث على الغرابة أو الحزن أو خيبة أمل أو يكون نسبي أي نسمع في خلفية المونتاج و انتقال اللقطات و حركة الكاميرا نوع من الضجيج الخافت أو موسيقى خلفية ترافق الصمت.

يكون الغرض نفسي لخلق هدوء في الأجواء و فضاء الفيلم و من جهة ثانية يعطي للمتلقي فرصة للانصياع و الهدوء و إبعاده عن التوتر و لكن قد يكون مناقضا تماما يبعث على التوتر مثل فيلم 1408 عندما أصبحت الشخصية لا تستطيع سماع صوتها و خيم الصمت المطلق بعد توتر عظيم حدث في غرفة الفندق حيث يكون الصمت حافزا لنقل المتلقي بحواسه داخل الغرفة المخيفة.

و يضعه في سياق الحدث مثل أفلام الرعب عندما تكون الشخصية في حالة ذعر و هي تحاول التخفي من المجرم أو القاتل مثل سلسلة افلام سكريم. أو أفلام الجريمة نشاهد طفلة تحت السرير تشاهد امها تقتل و لا يمكنها فعل أي حركة أو الصراخ.

| خاتمة |

إذا أردنا حوصلة هذا البحث فإنه يلتزم بما ظهر من المونتاج و ما بطن، بمعنى أن الظاهر فيه قد تبين و الخفي أعمق و أكبر.

خلال مسارنا في هذا البحث الشيق اتضح نوعا ما، إن صح التعبير أن خصوصية هذا البحث ترتكز على الموضوع جوهريا في حد ذاته، بين المفهوم وإدراكه ، والكتابة وجدوى العرض بشكل ملموس ، وتعليم نظرة جديدة ووجهة نظر جديدة ، وتصور شكل جديد ، وثورة فكرية و جمالية على وظيفة المونتاج الأولية التي خلق من اجلها في بادئ الأمر (الفنية والثقافية والأيديولوجية) في الفضاء الفني.

صورة هذا المونتاج تكمن في طموح السينما لاقتحام جميع المجالات و السياقات الإنسانية و العلمية و الفلسفية، وقد تناسب ذلك تماما مع الرغبة الكبيرة في نقل تفكيرنا ورؤيتنا ، وخاصة شغفنا في مسألة السينما الوثائقية في نهاية التدريب الأكاديمي والتعلم المهني ، بعد الحصول على معلومات من المجال الوثائقي ودوره الفني والاجتماعي والثقافي.

أردنا أن تكون خاتمة عملية تحوي استنتاجات و نتائج تطبيقية ملموسة كانت نتاج مسار كامل من البحث و التجريب و التحليل و النقد.

- قوة الوهم من صور الواقع التي يخلقها المونتاج للمتلقي
- جميع الفنون و الميادين تصنع السينما و المونتاج يكون همزة وصل
- التحول الفكري السينمائي الذي حدث بفعل المونتاج
- تكوين علاقة ثلاثية بين المخرج بالمتلقي و الفن
- إعادة إنتاج اللحظة و تعديلها أثناء المونتاج و التلاعب بالعواطف
- معالجة الصورة و تركيبها في ذهن المتلقي
- مصداقية العمل الفني و تقديم وجهة نظر المخرج القدرة على الإقناع و تصديق الوهم

المعايير التي تؤخذ بعين الاعتبار لخلق الكمال الفني ذا الصلة بالأحداث ، سوف يتعرف المتلقي على الأشياء بشكل أفضل إذا كان بإمكانه التمييز بين ما هو حقيقي و ليس حقيقي.

في الختام ، فإن اللقطات التي أماما هي ما يقدمها المونتاج على حسب رغباتنا و هي محاكاة للواقع قد لا يكون حقيقة تأتي في المقام الأول في الفيلم ، يرتكز على التقنية ولكن بفعل الجمال.

يستغل المخرج المقدمات الجذابة لجذب انتباه المتلقي من خلال المونتاج الصوت و الصورة باستعمال موسيقى عاطفية تبعث على تفعيل الأحاسيس المرجوة منه كالحزن أو الارتباك .

التلاعب باللقطات و التلاعب بالمؤثرات ثم التلاعب بوعي المتلقي كالاعتماد على التقارير الإخبارية ذات الطابع الرديء الواقعي و التي تعتمد على صور حية لشخوص عالمية مباشرة تركز من قوة الوهم لخلق الواقع البديل للواقع.

تستخدم مناهج لخلق نظرة توضيحية توحي باهتمام صانع الفيلم لجذب اهتمام المتلقي و يتم خلق سلسلة متراصة من اللقطات بفعل الضوء للانتقال على التوافق مع عين المتلقي حيث يتم تشتيته بامتياز عن طريق سياقات خاصة ، حتى يتم ربط وعيه بالمعنى المتجدد في الصورة و الذي تم الترتيب له مسبقا.

بفضل سلسلة و انسياب اللقطات و الرسائل المموهة عن طريق المونتاج و اعتماد حركات الكاميرا باقترابها و ابتعادها و انغماسها في زوايا متعددة حيث يصبح المتلقي شاهد عيان لما هو مصطنع داخل الإطار:

رؤية المتلقي للعالم الخارجي من خلال الإطار الداخلي لأن اللقطات تتحدث مع المتلقي حيث يدور حديثا ذاتيا بينهما فاللقطات تقدم له المتعة و الفرجة التي تتوافق مع رؤيته الذاتية للظواهر.

قائمة المصادر و المراجع

المصادر و المراجع

المصادر:

- **الغزالي أبو حامد** ، المعيار في علم المنطق، القسمة الثالثة في بيان رتبة الألفاظ من مراتب الوجود. دار المعارف، مصر عام النشر: 1961 م عدد الأجزاء: 1

المراجع العربية:

- **الحمزاوي علاء إسماعيل** ، الأمثال العربية والأمثال العامية مقارنة دلالية ، جامعة المنيا. مكتبة لسان العرب ، د ت .
- **العسكري حيدر فيصل** ، سيكولوجية الصورة السينمائية، 8 فبراير، 2016.
- **القاسمي أحمد** ، الوثائقي في المدرسة السوفيتية: الرجل صاحب الكاميرا لفرتوف نموذجا ، قراءة جديدة في فيلم قديم.
- **الرويلي ميجان** ، **دليل الناقد الأدبي**، د. سعد البازعي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء– المغرب الطبعة الثالثة، 2002.
- **بو حسن أحمد**، من قضايا التلقي والتأويل بو حسن أحمد، ، الرباط ، كلية الآداب والعلوم الإنسانية ، جامعة محمد الخامس، 1995.
- **جورنو ماري تيريز**، معجم المصطلحات السينمائية، ترجمة فائز بشور، الجديدة، جامعة باريس 3.
- **دانسايجر كيف** ، تقنيات مونتاج السينما و الفيديو ، التاريخ و النظرية و الممارسة ، ترجمة و تقديم أحمد يوسف، المركز القومي للترجمة . دت.
- **دولوز جيل** ، الصورة الحركة أو فلسفة الصورة ، ترجمة حسن عودة، الفن السابع منشورات وزارة الثقافة، المؤسسة العامة للسينما، دمشق 1997.
- **داين يونج سكيب** ، السينما و علم النفس علاقة لا تنتهي، ترجمة سامح سمير فرج، مراجعة إيمان عبد الغني نجم. ، مؤسسة هنداوي للتعليم و الثقافة الطبعة الأولى 2015.

- **دي جانيتي لوي** ، فهم السينما، ترجمة جعفر علي، السينما و الأدب المكتبة السينيمائية، منشورات عيون منتديات سور الأزبكية.
- **طه محمد عبد الفتاح** ، طبيعة الدور التعبيري الاتصالي للمونتاج في الأفلام السينمائية، كلية الإعلام ، جامعة الشرق الأوسط، أوت 2016.
- **عصمت رياض** ، نظريات الجمال و الفنون البصرية ، المدير العام لهيئة الإذاعة و التلفزيون سورية، الإذاعات العربية عدد2. 2003 .
- **علي إسماعيل إبراهيم** ، التفكير الناقد بين النظرية و التطبيق، دار الشروق للنشر و التوزيع، 2015.
- **عبد حافيظ إسماعيلي** ، القراءة ، القارئ و التلقي، أرشيف ديوان أدباء ، شعراء و مطبوعات، منتديات ستار تاميز. د.ت .
- **فضل صلاح** ، مناهج النقد المعاصر ومصطلحاته، نيريث للنشر و المعلومات، القاهرة، الطبعة الأولى 2002.

المجلات والدوريات:

- **عبد سليمان أحمد**، قراءة أولية في نظرية المخرج السينمائي إيزنشتاين و فلسفته في المونتاج الذهني، قسم الدراما جامعة اليرموك إربد، الأردن المجلة الأردنية للفنون مجلد 6 عدد 1 2013.
- **فياض علي**، دور الموسيقى التصويرية و المؤثرات الصوتية في تعزيز الإحساس الفيلمي، فلم القلب الشجاع أنموذجا"، المجلة الأردنية للفنون، مجلد 8، عدد 1، 2015.
- **كاظم عدنان**، التضمينات السيكولوجية في الفيلم الروائي المعاصر، منسق المديرية العامة للتعليم المهبي بغداد، لارك للفلسفة و اللسانيات و العلوم الاجتماعية العدد 2018/31.
- **هاشم، محمد هاشم** دراسة المونتاج السينمائي في تشكيل صورة العدودة المصرية، هاشم محمد هاشم، فصيلة إضاءات نقدية، السنة 5 العدد 17 ربيع 1394 .
- **هولب روبرت** ، نظرية التلقي، ترجمة: عز الدين إسماعيل ، جدة ، النادي الأدبي، ط1، 1994

مواقع الإنترنت:

- **الهدى ريان** ، محاضرات في فن المونتاج ، https://fr.scribd.com 2017/05/19
- **الهدى ريان**، مفهوم المونتاج بين بودوفكين و ايزنشتاين، مفهوم المونتاج بين النظرينتين، https://fr.scribd.com 2017/05/19
- **الحقيوي سليمان**، الموسيقى التصويرية أوركسترا تحريك المشاعر، www.elmanchour.com تم النشر في 10 ماي 2015 ، تم الإطلاع 20 جوان 2019 .
- **الحلبي علاء** ، الرسائل الخفية Subliminal Advertisementالباب السري للتأثير على عقلك الباطن https://www.mo7itona.com
- **الرميثي عدنان الحساني**، رمزية علامات الظهور ودلالاتها... قراءة سيميائية في نطاق فلسفة التاريخ ، الشيخ عدنان الحساني الرميثي، 29 – 09 – 2016.
- **العروسي موليم** ، السينما و المتفرجون، السينما العربية : تاريخها و مستقبلها و دورها النهوضي. نظرية التلقي ، قراءة في المفاهيم الأساسية، عرض نظرية التلقي، يوسف لعجان ، الأحد 16 جوان 2013 .
- **العمري أمير** ، عناصر المونتاج السينمائي: الزماني والمكاني والإيقاعي، رئيس التحرير عين على السينما، الخميس 02 ماي 2013 15:00:00، تم الإطلاع في 2017/05/19
- **الغريب محمد** ، دلالات فلسفية في السينما المعاصرة ، من فيلم "حصان تورينو" لبيلا تار عين على السينما، ،لأربعاء 18 فبراير 2015 19:28:00. تم الاطلاع في 2018/07/07 .
- **براون دارون** ، التجارب النفسية و التنويم المغناطيسي عند 2015 street hypnose.
- **بركات حسام**، عندما تلعب الموسيقى التصويرية دور البطولة، حسام بركات www.hayatweb.com 02 أفريل 2018.
- **جرامون روبير لافون** ، الوظيفة السيكولوجية للسينما، السينما المعاصرة، ترجمة موسى بدوي. https://keeko1993.wordpress.com

- **جنادي محمد عمر** ، من أبرز الثنائيات التعاون بين السينما و الموسيقى، manshour.com 04 02 2019 تم اطلاع 2019/06/19.
- **خروب غسان** ، الموسيقى التصويرية نصف الصورة الفيلمية، تم النشر في 04 ديسمبر 2011 ، تم الإطلاع 19 جوان 2019 .
- **صابر أحمد** ، تقنية الصوت السينمائي، المنشور www.manshour.com
- **لبويري عبد الجليل**، الحوار السينمائي: بين الصياغة و عبقرية اللغة، جريدة الاتحاد الاشتراكي 2016/15/4 ، http://cinesett.com
- **لوتمان يورى**، واقعية الصورة في مواجهة المونتاج https://newtime-com.blogspot.com
- **المراجع بالفرنسية:**
- **Araszkiewiez Jacques**. L'influence des images subliminales: Une approche critique, télévision et ses influences, De Boeck; INA, pp.208, 2003.
- **Cerveau** &Psycho – n° 49 janvier –février 2001
- **Dehaene Stanislas**, L'inconscient cognitif et la profondeur des opérations subliminales
- **Eisenstein S.M**, ma conception du cinéma, Buchet Chastel 166 boulvard du Montparnasse paris XIV.
- **Ekman Paul**, Emotions Revealed,Recognizing Faces and Feelings to Improve Communication and Emotional Life, Psychology paul ekman.
- **Emig Giti** , star wars sound travk , newyork,usa.
- **Etiévant Hugo**. Le pouvoir des messages subliminaux Qu'est ce que c'est? 23/02/2002 http://cyberzoide.developpez.com.
- **Guilane Nachez Erica**, Reprogrammez-vous avec Le Subliminal Visuel, Strasbourg Éditions Neo Cortex ,Strasbourg – France www.cd-de-relaxation.cowww.neo-cortex-editions.com

- **Imbert Thomas** .Dossier réalisé Cerveau &Psycho – n° 49 janvier – février 2012
- **Imber Thomas** ▪ jeudi 2 janvier 2014 – 06h0
- **Régnier Georges**, le cinéma d'amateur, Librairie ; 17 rue du Montparnasse. Paris.
- **Signe Stéphane Roger**, perception et signification : du subliminal au pédagogique Nice
- **Imber Thomas** ▪ jeudi 2 janvier 2014 – 06h0
- **Nachez** Erica Guilane, charre de psychologie cognitive expérimentale, premier cours

قائمة المحتويات

اهدءا

شكر و تقدير

مقدمة عامة

الفصل الأول: المونتاج السينمائي بين الشكل و المضمون.....10

بنية المونتاج السينمائي و أنواعه.....10

المونتاج بين بودوفكين و إيزنشتاين:.....10

1.1المونتاج السينمائي: 10

1 . 2 مفهوم المونتاج السينمائي..... 15

3.1 دور المونتاج السينمائي.....17

IIعناصر المونتاج السينمائي و وظائفه..... 22

1.2 عناصر المونتاج.....22

أ – الزمن و المونتاج:..... 23

ب – العنصر البصري:..... 24

ج– وظائف المونتاج السينمائي: 25

IIIأنواع المونتاج السينمائي و خصائصه..... 26

1.3 المونتاج الخطي:..... 27

–المونتاج الطولي..... 28

–المونتاج الأفقي: 29

–المونتاج العمودي:..... 31

–المونتاج المتري:.....31

–المونتاج النغمي:..... 34

–مونتاج التتابع:..... 34

–مونتاج التناقض: 35

–مونتاج التشابه: 38

- المونتاج الإيقاعي.....40
- المونتاج الفكري 41

- المونتاج الذهني أو الإيديولوجي 43
- المونتاج التناوبي..... 50
- المونتاج داخل اللقطات: 53

التلقي السينمائي و جمالية فن المونتاج.....57

I جمالية التلقي السينمائي..... 57

1.1 التلقي السينمائي.....57

2.1 المتلقي..... 58

IIدور المتلقي في تكوين جمالية الصورة السينمائية..... 62

فلسفة الخطاب الفيلمي والتذوق الفني:..... 71

III جمالية فن المونتاج..... 76

بنية الحوار الفيلمي.....81

آلية المونتاج في الخطاب الفيلمي.....81

دور المونتاج في خلق جمالية الحوار:..... 82

دلالات الأقوال المأثورة في الفيلم: 87

فلسفة الأداء السينمائي: 93

دور المونتاج في تقديم الشخصيات الفيلمية:..... 93

III **الأداء و تكوين شخصية الشخوص في الفيلم:..... 99**

IV مونتاج الصوت السينمائي:..... 104

1.4 دخول الصوت إلى السينما: 104

2.4 القيمة الجمالية للصوت السينمائي:..... 110

3.4مونتاج الموسيقى الفيلمية:..... 112

5.4علاقة الصوت بالمونتاج المتوازي و الذهني:.....117

6.4سيكولوجية الإطار السينمائي:..... 120

7.4التكوينات النفسية في الأفلام الأمريكية..... 144

الرسائل المموهة: 147

الفصل الثالث بنية المونتاج الخفي و دلالاته في الفيلم دراسة تطبيقية.....156

المبحث الأول إستراتيجية المونتاج في فيلم نادي القتال.....161
أولا: القسم التقني التحليلي. 161
بطاقة تقنية للفيلم 161
- تقسيم الفيلم: 162
- فلسفة المونتاج في الفيلم: 164
نقد الفيلم: 166
- فلسفة الفيلم: 166
- سيكولوجية الفيلم:.....168
- تحليل لقطات الفيلم..... 172
المبحث الثاني إستراتيجية المونتاج الخفي في تفعيل المتلقي.....197
المونتاج الخفي.....199
رؤية فنية جديدة للمونتاج فيلم وثائقي قصير 203
تقديم الفيلم و مراحل انجازه 203
1.2 الفيلم الوثائقي القصير 203
2.2المعالجة التقنية و الفنية للفيلم.....204
3.2 الأدوات المستخدمة في الفيلم 205
أجزاء الفيلم 205
–الجزء الأول: البحث و التطوير.....205
–أهداف الجزء الأول.....205
–الجزء الثاني: هيكلة الفيلم..... 205
–أهداف الجزء الثاني.....205
–الجزء الثالث: الإخراج 206
–أهداف الجزء الثالث.....206
تحديد مشكلة الفيلم: 209
التكوينات في الفيلم: 215
خاتمة..... 222
قائمة المصادر و المراجع 224
قائمة المحتويات 226

Abstract

This philosophical research carries practical investment in the concept of montage and its impact on the mechanism of receiving through its representation, to be perceived in a clearer way, also looking at the possibility of achieving aesthetic response related to research in the activated aesthetic energy.

We talk about the methods and contexts of the montage where we address the following key questions:

- How and why we do a montage experiment?
- How can artistic creativity form a new perspective for experimental editing in an experimental documentary?

These questions are scientifically an innovative research that examines the problem of public research in practice, where we rely on experimentation and analysis in it.

We do not provide a definition for this new montage we are looking at and do not compare it with other forms of montage. It is an artistic experience in both its objective and personal aspects, drawing on past experience and research. Inspired by avant-garde and filmmakers who have sung experiences since the last 30 years.

Résumé

Cette recherche philosophique implique un investissement pratique dans le concept de montage et son impact sur le mécanisme de réception par le biais de sa représentation, pour être perçu de manière plus claire, en examinant également la possibilité d'obtenir une réponse esthétique liée à la recherche dans l'énergie esthétique activée.

Nous parlons des méthodes et des contextes du montage où nous abordons les questions clés suivantes:

- Comment et pourquoi faisons-nous une expérience de montage?
- Comment la créativité artistique peut-elle créer une nouvelle perspective pour le montage expérimental dans un documentaire expérimental?

Ces questions constituent scientifiquement une recherche innovante qui examine le problème de la recherche publique dans la pratique, où nous nous appuyons sur l'expérimentation et l'analyse. Nous ne fournissons pas de définition pour ce nouveau montage que nous examinons et ne le comparons pas à d'autres formes de montage.

C'est une expérience artistique, à la fois objective et personnelle, qui s'appuie sur des expériences et des recherches antérieures. Inspiré par les avant-gardes et les cinéastes qui ont vécu des expériences chantées au cours des 30 dernières années.

ملخص

يحمل هذا البحث في طياته الفلسفية الاستثمار العملي في مفهوم المونتاج وتأثيره على آلية التلقي من خلال تمثيله، ليتم إدراكه بطريقة أكثر وضوحا، أيضا نبحث في إمكانية تحقيق استجابة جمالية تتعلق بالبحث في الطاقة الجمالية المفعلة.

نتحدث عن مناهج و سياقات المونتاج حيث نتعرض للأسئلة الرئيسية التالية:

- كيف ولماذا نقوم بتجربة في المونتاج؟
- كيف يمكن للإبداع الفني أن يشكل منظورا جديدا لمونتاج تجريبي في فيلم وثائقي تجريبي؟

تمثل هذه الأسئلة من ناحية علمية بحثا مبتكرا يبحث في إشكالية البحث العام من حيث الممارسة، حيث نعتمد على التجريب و التحليل في ذلك. نحن لا نقدم تعريفا لهذا المونتاج الجديد الذي نبحث فيه و لا نقارنه بأشكال أخرى من المونتاج. إنه تجربة فنية في جانبيها الموضوعي و الشخصي، يعتمد على الخبرات والأبحاث السابقة. والمستوحاة من الطليعة و المخرجين السينمائيين الذين غنوا التجارب منذ السنوات الثلاثين الأخيرة.