# جماليات الصورة الفلمية في الأفلام الأسطورية فيلم ( طروادة) أنموذجا

**م.د. خضير عبيس جياد القريشي**
**المديرية العامة لتربية واسط**

**ملخص البحث**

إن جمالية الصورة تنشأ من التكوينات التشكيلية من خطوط وكتل وفضاءات التي تشترك بعلاقات بنائية تعمق المضمون الدرامي ، وان الأفلام الاسطورية ذات الخصوصية الملحمية في تناولها لموضوعات ذات طابع تاريخي تعتمد على المجاميع والأبطال الذين يقتربون من الابطال الخارقون ، أنصاف الإله في العهود القديمة . لذا جاءت اللقطة الفلمية في هكذا نوع من الافلام تحمل ملامح ومميزات، وان عملية البحث عن جمالية اللقطة يتطلب التعرف على العناصر التي تسهم في إبراز الجانب الجمالي للقطة ،لذا تصدى الباحث لعملية البحث عن جمالية اللقطة (الصورة) في الأفلام الاسطورية عبر التساؤل الآتي: ماهي جمالية الصورة في أفلام الأسطورة؟

**Abstract:**

The Aesthetic of picture arises from the fine formations such as lines, spaces and masses that participate in the constructive relationships deepen the dramatic content. The legendry movies with heroic feature in discussing the historic subjects relied on groups and heroes who are approaching from the superheroes and the equity of the old ancients goddess .So, the movie snapshot came in such movies carrying features and advantages. The searching process about the aesthetic of snapshot requires identifying the

snapshot(picture) in legendry movies by asking the following: what is the aesthetic of snapshot in legendry movies?

**مشكلة البحث:**

يحتل الإحساس بالجمال مركزاً مهما في الحياة ، فالفنون التشكيلية والموسيقى والفنون السينمائية هي ابرز صورة يظهر بها اهتمام الإنسان بالجمال ،وان الفن السينمائي حد الفنون التي استطاعت ان تجذب المتلقي لما تحمله من تجربة جمالية تنمي عقل وحس المتلقي بما تحمله من تكوينات بصرية ذات طابع جمالي . وتعد الكاميرا العنصر الأساسي في إعطاء تلك المكونات الأهمية الكبرى كونها السارد الأول في الفيلم السينمائي مشكلة مجموعة من اللقطات في تنوعها، التي تعطي الجانب التعبيري بما تحمله من مكونات والجانب الجمالي من خلال تكونه في تشكيلات على المستوى الفيلمي العام والفيلم الاسطوري خاصة .

وتتمظهر الصورة الفيلمية عبر الحركة للمكونات والشخوص تضعها لرؤية المخرج الكاميرا وحركاتها، التي تعد السارد الأول في الفيلم السينمائي ، وان تلك الحركات تعطي لنا انواع اللقطات التي من خلالها يمكن لنا ان نقرأ المعنى الفيلمي من خلال التجاورات التي تحصل بين تلك اللقطات في

elements that participate in showing the aesthetic of the snapshot. So, the researcher thwart to the searching process about the aesthetic of

علاقات بنائية للمعنى ، وان كل لقطة تعطي لنا جزء من المعنى يكمله اللقطة التي تسبق واللقطة التي تليها تتبع طبيعة السياق . وان الأفلام الاسطورية ذات الخصوصية الملحمية في تناولها لموضوعات ذات طابع تاريخي تعتمد على المجاميع والأبطال الذين يقتربون من الأبطال الخارقون أنصاف الإله في العهود القديمة .لذا جاءت اللقطة الفيلمية في هكذا نوع من الافلام تحمل ملامح ومميزات . فعملية البحث عن جمالية للقطة تشترك في جانبين جانب جمالي المأتى من التشكيلات التي يصنعها المخرج داخل اللقطة بغية تحقيق معاني واستنطاق المكونات التشكيلية للقطة ، والجانب التعبيري في كونه تعبيرا عن رؤية صانع العمل وفهمه وفلسفته الفكرية ورؤيته الذاتية للموضوعة الفلمية. من كل ما تقدم نستخلص ، هل هناك رؤية جمالية للقطة في الفيلم الاسطوري ؟وهو ما سيتصدى له الباحث بالسؤال الاتي :

ماهي جمالية اللقطة في الفيلم الأسطوري؟

**أهمية البحث:** في ضوء الموضوعة التي يتناولها البحث في أهمية اللقطة ودورها

الجمالي الهام في بنية الفيلم السينمائي ، وإنها الأساس الذي ننطلق منه في قراءة المعنى الفيلمي ، فضلا عن اشتغاله الجمالي ا في الفيلم الاسطوري.

**أما الحاجة إليه:** فتكمن في كونه يتصدى لمفردة اللقطة في عملية البناء الفيلمي وجماليتها ولا يمكن فصل اللقطة عن سياقها الذي تأتي به . كذلك حاجة المكتبة الدراسية هكذا بحوث تساهم التنظير لموضوعات فلميه. و يفيد الباحثين والدارسين في المجال السينمائي والتلفزيوني.

**هدف البحث:**يرمي البحث الى تحقيق الهدف الآتي: الكشف عن اشتغال الجمالي اللقطة في الفيلم الاسطوري.

**حدود البحث:** يتحدد لبحث موضوعيا بدراسة جمالية اللقطة في الفيلم الاسطوري،و يتحدد البحث بدراسة عينة قصديه سيتم اختيارها لأسباب سيوردها الباحث في فصل اجراءات البحث.

**تحديد المصطلحات:** حدد الباحث المصطلحات التالية وإيجاد تعريف إجرائي لها:

**اللقطة ، الاسطورة، الجمالية.**

**اللقطة:**

الوحدة الرئيسة في بناء الفيلم واللقطة تستمر من أول دوران آلة التصوير لتسجيل المنظر او الشيء المراد تصويره حتى تتوقف، في الفيلم بعد عمل المونتاج، وهي طول الجزء الموجود بين ضربتين مقص. وتختلف اللقطات السينمائية من اذ الطول والحجم . ومن هذه اللقطات يتكون المشهد او الموقف ومن مجموعة هذه المشاهد يتكون الفيلم. فاللقطة هي وحدة اللغة السينمائية ،كما ان الكلمة هي وحدة اللغة الأدبية([١]). و يعرف جان متري **اللقطة** " بأنها مؤلفة من سلسة صور لحظية تستهدف فعلا واحدا او الشيء ذاته ، وفق زاوية تصوير هي نفسها ، وفي حقل تصوير ثابت لا يتغير".[٢]

**اللقطة : يعرف ( كيفن جاكسون) اللقطة في قاموسه "السينما الناطقة"**

العنصر الأصغر في النحو السينمائي الذي تتألف منه صورة واحدة متواصلة تستمر إما لأقل من ثانية واحدة (كوميض فلاش) أو تستغرق بكرة كاملة من شريط التصوير ( كما الحال في اللقطات التي يبلغ طول الواحدة منها ١٠ دقائق في فيلم الحبل (هتشكوك). كما يمكن للقطة الواحدة إن تغطي مواضيع مختلفة ، وان تمر بأي عدد من الزوايا ،لكنها تنتهي بقطع الانتقال الى لقطة جديدة.[٣]

التعريف الإجرائي: يتفق الباحث مع تعريف (كيفن جاكسون) للقطة ويعده تعريفا إجرائيا .

**الأسطورة: لغويا**

(سَطَرَ) – الكتاب–ُ سطْرً كَتَبَهُ . (اسطر ) الشيء: اخطأ في قراءته. ويقال اسَطر أسمى تجاوز السَطْر الذي هو فيه. (سَطْرَ) الكتاب : سَطَرَهُ و– العبارة : ألفها : ويقال :سَطْرَ الأكاذيب: وسَطَرَ علينا :قَص علينا الأساطير. (الأساطير) الأباطيل والأحاديث العجيبةُ. وفي التنزيل العزيز (إن هذا إلا أساطيرُ الأُولين ) وإحداها: إسطار : وأسطير ، وأسطورُ. (٤)

**الاسطورة: اصطلاحا** :– مأخوذ من الكلمة اليونانية التي تعني كلمة او الشيء المنطوق،وهي نمط قصصي مصطلح قائم بذاته ،وليس من السهل ان يختلط بغيره من الأنماط ذات الطابع الخرافي او حكايات السحر والأديان.(٥)

**الاسطورة:** هي قص أحداثا مقدسة ،بالنسبة للجماعة ، يعتقد إنها جرت في زمن بدائي خيالي . وكيف انها شكلت حقيقة ما ،تعيشها جماعة من الجماعات ،قد جاءت الى الوجود، وذلك بتأثير القوى والكائنات العليا.(٦) التعريف الإجرائي:

ويتفق الباحث مع هذا التعريف ويعده تعريفا إجرائيا .

**الجمالية:** ان الجمالية كمذهب فلسفي ،فبعض الفلاسفة الجماليون يرجعونه الى الشيء ذاته وبعضهم الآخر يرجعه الى الانسان وما يسقطه على الاشياء ،أي الانفعال الانساني كما يعرفه (سانتيانا)

" ان الجمال عنصر انفعالي ، أي لذة من لذاتنا، ومع ذلك فنحن نعتبره صفة في الاشياء "(٧).

ويعرف شاكر عبد الحميد الجمال صفة في ذات الشيء ،وان الفنان يقدم تلك الصفة عند تصويره الجمال "ان الجمال الطبيعي شيء جميل ، في حين ان الجمال الفني تصوير جميل لشيء ما" (٨).

ان الجمالية في الفنون تختلف من خلال مقاييسها كونها فن وصفي ولا يعتمد على المعايير وإنما يعتمد على الذائقة الجمالية للفنان ،الذي يختار الشكل المناسب لكي يعبر من خلاله عن ما يحمله من رؤيته للواقع الفني والقراءة التي يتبناها في تقديمه لذلك الواقع بصيغة فنية وجمالية.

ويعرف (ثامر مهدي) الجمالية– على أنها " علم وصفي في المقام الأول، اذ تركز اهتماماتها في الكشف عن الحقائق الخاصة بالفنون والعمل على تعميمها، فضلا عن دراسة كل ما يتصل بهذه الفنون من قوى وفعاليات إنسانية فلا تنأى بنفسها عن إشكاليات القيمة ، إلا أنها تمسها طريق غير مباشر من خلال تحري فهم أوسع للطبيعة الفعلية للفنون وتحديد أعم لتأثراتها ووظائفها المختلفة "(٩). التعريف الاجرائي: يتفق

الباحث مع هذا التعريف ويعده تعريفا اجرائيا.

## الاطار النظري / المبحث الاول : الاسطورة في السينما

**الأسطورة** تشكل الاسطورة منذ العصور القديمة شاغلا للفكر الإنساني ،في بحثه عن غوامض بداية الخلق وأسرار الطبيعة ونشوء الكون، وعالم السحر المقترن بهما احيانا كوسيلة للاتصال بقوى غيبية طلبا لحل مشكلة ما او تحقيق امل او طموح . وان اختلاط الاسطورة بالخرافة والحكاية الشعبية والوهم كونها تتعامل مع احداث وظواهر حدثت للبشر دون ان يكون هنالك تفسير علمي او سند مادي او مشابهة تاريخية تؤكد حدوثها. لقد عبرت الاسطورة بشكل رمزي ودرامي عن النشاطات الطقوسية التي مارسها الانسان القديم ،بوصفها نموذج بدائي اقرب للخيال ،امتزجت فيه الاسطورة بالتأملات الغيبية والوهم والسحر.

وتتحدث الميثولوجيا(علم الأساطير) عن وجود عالم اخر الى جانب عالمنا ،يدعم عالمنا. والإيمان بهذا الواقع اللامرئي ،والأكثر جبروتا ،والذي يدعى احيانا عالم الإلهة،هو موضوع اساسي للميثولوجيا،وان كل ما يحدث في هذا العالم ،وكل ما نستطيع سماعه ورؤيته هنا في الحياة الدنيا له نظيره في الميدان الالهي،هذا الميدان اكثر غنى ،وقوة واستمرارية من عالمنا ،وعليه فان جميع الحقائق الأرضية هي مجرد ظل شاحب لنموذجها البدائي ،وهي مجرد نسخة ناقصة عنه.هكذا فان الأساطير تمنح حجما وشكلا واضحين لواقع شعر به الناس عن طريق الحدس، وأظهرت لهم كيف كان الهة يتصرفون (١٠).

**نشأة الاسطورة :** وبدأ لابد لنا من ان نبحث في الأسباب التي أدت الى نشوء الاسطورة(١١):

اولا: البحث عن إجابات للأسئلة التي كان الإنسان البدائي يطرحها:من صنع العالم؟كيف سينتهي؟ومن أين جئنا ؟ لماذا تنتقل الشمس عبر السماء كل يوم ؟ ولماذا ، يكبر القمر ويتضاءل ؟ من يتحكم بعالمنا؟وكيف نستطيع التأثير في عالمنا ،وفي الكائنات الحية باذ تكون حياتنا اسهل وكذلك غياب المعلومات العلمية ،وغيرها من الاسئلة التي كانت تدور في خلد الانسان البدائي ،لذا ابتكرت مجتمعات الزمن الغابر في جميع انحاء العالم اساطير الخلق ،وأساطير الانبعاث والأنظمة المعقدة للكائنات فوق الطبيعة،لكل منها قوى معينة وقصص حول افعالها. ومن الباحثين من ربط الاساطير بتاريخ الاجناس البشرية ،وفقا لرأي هؤلاء ، ان الناس اللذين عاشوا منذ زمن بعيد من زمننا ، كانوا ينقلون شفاها الى اجيالهم اذ لم يكن هناك تاريخ مدون ،احداثا

ترتبط بتاريخهم ،لكنهم كانوا غير قادرين لأسباب غامضة كما يدعي هؤلاء على ينقلوا تلك الاساطير بلغة مباشرة،فقد نحو الى الرمز والتمثل [١٢].

ان هذا الرأي يمثل بداية المحاولة للبحث عن تفسير علمي على اعتبار ان منشأ الاسطورة موغل في القدم وقبل اختراع الكتابة ،لذا كانت الاساطير تنقل شفاها من جيل الى اخر – مما يضفي عليها سمات الجيل الذي تنقل اليه.وهو ما يحتم التأثر بالتاريخ المحلي لتلك القبائل والشعوب .وعلى هذا الاساس نجد التشابه في الرموز والدلالات في جميع انحاء العالم على اعتبار ان الاسطورة مرحلة فكرية عايشتها الشعوب العالم بأسره. وهناك من يرى بان الاسطورة أساسها التأمل في نظام الكون وخلق الانسان ،وفي ذلك يقول(ادرو لانج) "من الطبيعي اصل العالم والجنس البشري كان بمثابة مشكلة شغلت الانسان القديم ، ومن الطبيعي ان هذه المشكلة تشغل أدنى العقول تطورا،فلابد ان الانسان في كل مكان وقف برهة وتسائل من انا ؟ ومن اين جئت؟ وكيف نشأالكون؟ [١٣].

ثانيا: ان الناس كانوا في الغالب معزولين بعضهم عن بعض،فان معظم الأساطير نشأت على نحو مستقل ،غير ان الأساطير المتنوعة متفاوتة بصورة مدهشة خاصة أساطير الخلق فنشأت الحاجة الى رواية واحدة للأسطورة من الأساطير من خلال القص ،ثم وضع ذلك في شكل مكتوب مما ادى الى ان تصبح جزءا من انظمة الدين ،ودمجت بالشعائر والاحتفالات الدينية التي كانت تتضمن الموسيقى والرقص والسحر.

ثالثا: لتبرير نظام اجتماعي قائم وتفسير طقوسه وتقاليده ،وانها احدى القواعد الثابتة للميثولوجيا او علم الاساطير .ان كل ما يحدث بين الالهة يعكس الاحداث على الارض،خاصة الاساطير عند الاغريق– الرومان ،وفترات القرون الوسطى تقوم بإيضاح المبادئ الأخلاقية بالأمثلة ويشكل متكرر من خلال الأعمال البطولية التي يقوم بها البشر الفانون [١٤].

**سمات الأسطورة**

تميزت الاسطورة كجنس أدبي بالعديد من السمات تميزها عن باقي الأنواع الأدبية كالحكاية الشعبية والطقس الديني والخرافة .وفي ماياتي السمات التي تميزت بها الاسطورة [١٥] .

١- قصة ممكن روايتها بالكلمات، تتضمن احداثا تؤدي الى تغيير ما قابل للتميز في الظروف.
٢- خلفية او وضع في الماضي البعيد لم يبق تقريرا مباشرا يخصه في مصدر من خلال ذلك الزمن ،ولا شاهد مازال على قيد الحياة.

٣- مغزى خارج العادي بالنسبة للقصة اذ تعلن أحداثها اما لاتسامها بالأهمية في الطريقة التي تعاش بها الحياة.او تكون ذات طبيعة نادرة يحفظ ذكراها بعض الناس او جميعهم.

٤- ان تكون قد حدثت– وان لا تكون خيالية،بغض النظر عن لا احتماليتها.

٥- ان يكون ابطالها الهة او انصاف الهة.

٦- ان الاسطورة لا ترتبط بزمن بل بنيتها انية.

٧- لبس هناك من مؤلف ، ويعد اول من يقدمها مؤلفها.

ان هذه السمات تشترك فيها اغلب الاساطير من احتواء الاسطورة على تلك السمات يجعل منها ذات بعد انساني .رواية (دون كيخوت) للروائي الاسباني **سيرفانتس** الذي يصور فيها رجل مهووس بقصص الغريبة في القرون الوسطى لدرجة ان يتوهم احداثا تنسجم وطبائع الفروسية في تلك القرون ، فيكون اضحوكة للناس الذين يتعامل معهم هكذا، لو أخضعنا تلك الرواية لمعايير الاسطورة نجد انها تنطبق عليها بعضها وبعضهم الاخر لا ينطبق ، نظرا لان هذه القصة مؤلفها الاصلي المعروف ،ون ثم فأنها ليست اسطورة ،وكذلك مع معظم الاعمال الادبية.

**الاسطورة في السينما:**

استلهمت السينما الكثير من الموضوعات المستمدة من المسرحية والرواية والقصة في بداياتها لحداثة الوسيط والحاجة الى موضوعات جديدة، فقامت بتحويل الكثير من المسرحيات والروايات بالاقتباس المباشر والغير مباشر لتلك الروايات " الرواية يمكن ان تعد للسينما اعدادا امينا بترجمة خصائص الرواية الى خصائص سينمائية" [١٦] كذلك الحال بالنسبة لفنون الاخرى. ومن تلك الموضوعات لجأت السينما الى الاسطورة ، كونها تتمتع بخصائص تميزها عن باقي الاجناس الادبية كالرواية والمسرحية... فالأسطورة " هي حكاية لا عقلانية تحتوي مجموعة من الافعال التي تجسد من خلال شخصيات مؤلهة متداخلة ومتفرقة وسط اماكن مجهولة سحرية ، في زمن لا حدود له وبلا ملامح حقيقية تؤكد انتمائها للواقع "[١٧]

ان حكاية الاسطورة فيها من الخيال الذي لا ينتمي في مصادقه الى الواقع على اعتبار انها تجسد افعال يعجز البشر العاديون عن تجسيدها ، اذ جاءت بشكل صوري يحمل الابهار في تناولها لطقوس دينية تعتمد على الإيماءة والحركة الجسدية والأفعال الخارقة التي يقوم بها ابطال خارقون في زمان غير

محدد، والمكان يمتلك من الغرابة في تجسيده والسينما تعالج المكان بطريقتين "فهي اما تكتفي بان تعيد بناءه وتجعلنا نجول فيه بحركات الكاميرا ،او تحققه بخلق أبعاد مكانية إجمالية تركيبية."[١٨] وهو ما يحدث في الافلام الاسطورية في إعادة خلقها للمكان الاسطوري وتقديمه بطريقة تبرز فيها التفاصيل الاسطورية في عمق المكان وغرابته والشخصيات التي تتناولها الحكاية الاسطورية.

تناولت السينما الاسطورة في شكلين سينمائيين :- [١٩]

**اولا- الشكل المباشر** : أي نقل الاسطورة حرفيا او جزء من أحداثها او احدى شخصياتها ،التعبير عنها بواسطة الوسائل السينمائية المتاحة.

**ثانيا- الشكل** غير المباشر: نقل المعنى المسيطر على الاسطورة او الفكرة الاسطورية من خلال موضوعات واقعية حديثة او حتى قصص تمثل موضوعات الخيال العلمي.

قد تناولت السينما الأساطير بشكل واسع في اقتباسها للأسطورة في نمطين الصياغة سينمائية كما قدمها (كريفث)المخرج الأمريكي في فيلمه(التعصب)، اذ كانت إحدى الموضوعات التي تناولها في صراع الخير والشر ، وطبيعة التعامل الانساني،وقد تناولها **كريفث** حسب مرجعياته ،وربط بين اربع حكايات تختلف في الزمان والمكان لكن الرابط هو الفكرة العامة، انعدام التسامح والتعصب المتوارث عبر العصور . فقد اخذت الاسطورة البابلية كواقعة تاريخية ،وقدمت في محاكاة للأسطورة القديمة على شكل موضوعة سينمائية في تقديمها للمكان والشخصيات الاسطورية بطريقة تاريخية.[٢٠]

وهكذا تولت التقديمات السينمائية للأسطورة في اقتباسها المباشر وغير المباشر ، مستفيدة السينما من اجواء الحكاية الاسطورية في شخصياتها المؤلهة وأماكنها الغريبة والأجواء التي تبعث على الانبهار في اعطاء القيمة الجمالية للقطة الفيلمية كونها قائمة على الاستعمال الدرامي والجمالي لعناصر اللغة السينمائية في تناولها للحكاية الاسطورية .

## المبحث الثاني / توظيف اللقطة في الفيلم السينمائي

**أنواع اللقطات:**

تعد اللقطة الوحدة البنائية في الفيلم السينمائي، وتتخذ اللقطة الحيز الذي يتمثل أمام الكاميرا ، يمكن تعريف اللقطة " بأنها صورة من الكاميرا، وهي الوحدة الأساسية للمشهد اذ تسبقها وتلحقها لقطات أخرى. فتكون مع بعضها البعض وحدة متكاملة " [٢١].الا ان اغلبها تتدرج تحت سبعة أنواع أساسية وهي كالأتي: [٢٢]

**اللقطة البعيدة جدا اللقطة البعيدة اللقطة الكاملة اللقطة المتوسطة اللقطة الكبيرة، اللقطة الكبيرة جدا، اللقطة ذات البعد البؤري العميق**

**توظيف اللقطة في الفيلم السينمائي**

إن التطور الذي حصل في استخدام الوسيط السينمائي من اداة تقديم قصة مرئية الى نص فلمي تتعالق في البنية السمعية مع البنية البصرية في علاقات تجاوريه وبنائية، وان اللقطة احدى مكونات البنية الصورية التي باتحادها مع اللقطات الاخرى مكونة المشهد الفلمي الذي يسهم في اعطاء المعنى في المنجز الفلمي.في اشتراطات الزمان والمكان الفني ،إذ تعد اللقطة " احد العناصر الاساسية لمفهوم اللقطة هو تحديد المكان الفني" (٢٣).

**توظيف اللقطة في الفيلم السينمائي**

ان التطور الذي حصل في استخدام الوسيط السينمائي من اداة تقديم قصة مرئية الى نص فلمي تتعالق في البنية السمعية مع البنية البصرية في علاقات تجاوريه وبنائية، وان اللقطة احدى مكونات البنية الصورية التي باتحادها مع اللقطات الاخرى مكونة المشهد الفلمي الذي يسهم في اعطاء المعنى في المنجز الفلمي.في اشتراطات الزمان والمكان الفني ،اذ تعد اللقطة " احد العناصر الاساسية لمفهوم اللقطة هو تحديد المكان الفني". (٢٤)

ان السينما بنقلها الصورة المرئية والمتحركة للواقع تقوم بتجزئته الى شرائح (لقطات) ،ويرتدي هذا التقطيع مظاهر متعددة فهو" بالنسبة لصانع الفيلم تقطيع وترتيب الى لقطات منفردة لا تلبث، عند عرض الفيلم ان تحدد وتذوب بعضها مع البعض الاخر" . (٢٥) كما يحدث في الشعر اذ تذوب المفردة مع مجموع القصيدة، اذ لا تعني وحدها معنى الا بالعلاقة مابين المفردة التي تسبقها ، والمفردة التي تليها . اما المتلقي" فيرى فيها تعاقبا لاجزاء من الصورة تبدو كأنها تذوب في كل واحد على الرغم من بعض التغيرات التي تحدث داخل اللقطة". (٢٦) ان معرفة أحجام اللقطات تؤدي الى معرفة الوظيفة التي يؤديها كل نوع معين، على اعتبار ان توظيف اللقطة يخضع لطبيعة الحدث الدرامي. فالأفلام الاسطورية تتميز باستخدام اللقطات العامة فضلا عن الأنواع الأخرى من اللقطات. وان التميز باستخدام تلك اللقطات جاء لبيان حجم وضخامة الأحداث الاسطورية في تميزها في الزمكاني .

**اللقطة و الزمن الفيلمي :**

إن ما يميز فن الفيلم هو القدرة على الانتقال بحرية تامة في الزمان والمكان والحدث، وهذا الانتقال مكَّن فن الفيلم من الرحيل مع الشخصيات عبر ذكرياتهم، أو تلبية لنزعات ذاتية مستقبلية أو رؤى آنية في حركة مستمرة

تحاول ربط الماضي بالحاضر في تعاقب للأحداث تجعل من حدث يمهد للحدث الآخر الذي يلحقه وهو انتقال يضعه صانع العمل نصب عينيه في كونه يؤدي الى جعل الحكاية الفلمية مفهومة ، أما الانتقال غير الواعي فيؤدي لاختلاط زماني ولاسيما في وحدة المكان المرئي ،باذ يتحول الفيلم إلى الغاز زمنية لانفك رموزها إلا بأكثر من مشاهدة واحدة للفيلم .

أن " **القفز في الزمن بدون مبرر يحتمل أن يصيب الجمهور بالصخب وبذلك ينكسر الوهم بأنهم يشاركون الشخصيات حياتها**"(٢٧). إلا في الأفلام التي تتناول موضوعات تندرج تحت تيار الوعي، تكون اللقطات فيها خاضعة لمبدأ التنظيم السردي للنوع نفسه، وتتابع اللقطات، لذا من الممكن أن تمتلك الانتقالات السردية في الفيلم ما يبررها على صعيد الشخوص والأحداث وتكوينات الفيلم التشكيلية التي يمكن أن تختلف في الاستخدام حسب السياق السردي للحدث وطبيعة الأسلوب الذي يتبعه المخرج عند تغيير الحدث والتغيرات التي يحدثها صانع العمل في المبنى الحكائي ، مما يؤدي إلى دفع الحكاية إلى مرحلة ابعد أو الانتقال إلى مكان مختلف فالمخرج يهدف من الانتقال إلى إبراز التغير في اللقطة بصورة واضحة لكي يعطي المتلقي فرصة ليكيف فيها نفسه ويتمكن من متابعة القصة بسهولة اكبر من خلال استخدام المونتاج السينمائي في ربط الأحداث فيما بينها "**ان القوة الفائقة جدا للمونتاج ،...هو استمرار الانتقال من مكان إلى آخر ومن لحظة إلى أخرى** "(٢٨) ، اذ يعطي المونتاج للقطة دورها البنائي مع باقي اللقطات الاخرى مما يحيلنا إلى أن نعّرف اللقطة وهي " **اصغر وحدة حركية بنائية في الفيلم وتتحدد ببداية ونهاية ،أي ما يسمى دورة كاميرا دون توقف .واللقطة قد تشكل جزءاً من المشهد الفيلمي الذي يفهم على انه لقطة أو سلسلة لقطات موحدة الزمان والمكان** "(٢٩). ويمكن أن تفهم اللقطة على أنها "**حادث أو مشهد بدون انقطاع في الزمان والمكان يصور دون مقاطعة فعلية أو ظاهرية**"(٣٠). وان تلك اللقطة لها زمن محدد، فزمن اللقطة يساوي جزءاً أو كلاً من مدى الفعل في المكان ضمن فضاء المشهد.

ان تحديد طول اللقطة زمنيا هو إتباع منظومة التحسس والإدراك السمعي والبصري لدى الإنسان (المتلقي ) الذي يضع بدوره تحديدات (زمنية– إدراكية ) يطلق عليها(ذروة الإدراك الحسي).وهذا النظام يؤشر العلاقة بين الحواس والفيلم لكونه علاقة زمنية، إذ ترتبط المدركات العقلية للمشاهد بروابط زمنية، نستطيع خلالها أن نحدد زمن اللقطة (طول اللقطة )، منطلقين من كون ذروة الإدراك البصري (مثلا) تعني

– اقل زمن كافٍ لإدراك مجمل المحتوى البصري للمجموع المرئي في وحدة تكوين الصورة (اللقطة)المعروضة على الشاشة آنيا.(٣١)

وفي ضوء هذا النظام يمكن لنا أن نقسم اللقطة إلى ثلاث مناطق حيوية في توليد المفاهيم، وهي منطقة ما قبل ذروة الإدراك، ومنطقة ذروة الإدراك، ومنطقة ما بعد ذروة الإدراك. إن الانتقال يتم على وفق منظومة الإدراك الحسي.ولما كان الفيلم السينمائي هو فن درامي يقوم على قواعد و أسس في بنية العناصر الدرامية ،والعلاقة القائمة بين المشاهد والدراما في الفيلم تُوضَّحُ لا من خلال المدرك من مجمل المثيرات الحسية ،بل من خلال الشبكات التي ينشئها العقل ، ومنها ما يعطي أو ما يمكن توقعه أو تخيله من مستويات دلالية لأزمنة أفعال تبنى وفق السرد الأفقي ،ومن هنا ولدت الحاجة إلى نظام يحدد الانتقال و يتيح لنا إدراك مستوى من العلاقات القائمة بين عناصر السرد السابقة والحالية وفق قواعد البنية الدرامية للفعل ،وهو ما سمي القطع وفقا إلى(ذروة منحنى المضمون)، وتمثل الزمن الكافي المتاح للمشاهد لإدراك مكونات الصورة الفيلمية(٣٢)، وفي ضوء ذلك يمكن لنا أن نحدد ثلاثة مواقع مهمة للتعامل مع المضمون الدرامي وهي: ما قبل ذروة منحنى المضمون، وفي الذروة وبعد ذروة منحنى المضمون وتحديد هذه المواقع تعني "**تحديد الروابط الزمنية بين المضامين الدرامية من جهة ومنظومة الفهم أو الإدراك عند المشاهد من جهة أخرى**"(٣٣).

تستغرق اللقطة مقداراً محدداً من الزمن أثناء عرضها على الشاشة وتلقيها من لَدُن المتلقي،ويمكن لنا أن نحدد لكل لقطة مظهرين مختلفين:

١- المضمون الفكري،الذي يستمده المتلقي من خلال المكونات الموجودة داخل اللقطة .

٢- المضمون الزمني الذي لايمكن للمتلقي رؤيته إنما يحسه ويشعر به.(٣٤).

ومن كل ما تقدم يمكن لنا أن نحدد **نوع اللقطة** تبعا للمضمون الدرامي للقطات، وما تحتويه، وطبيعة النوع الفيلمي، والأسلوب الذي يتبعه المخرج في الصياغات الفنية والجمالية لسرد الحكاية الفيلمية التي تحتاج، فيما تحتاجه، الى صور معبرة، وشواهد تدفع بالعملية السردية إلى الأمام، في بحثها عن مديات من المعنى ،من خلال الشفرات التي تعطي المتلقي المشاركة في اكتشاف المعنى.

**أحجام اللقطات : الوظيفة – الجمال**

في حياتنا اليومية نوجه رؤيتنا بكاملها على موضوع ما عن طريق تركيز انتباهنا علية هو ما يوازي في السينما اللقطة الكبيرة ، فضلا عن تنوع اللقطة حسب تنوع رؤيتنا

لها، وهو ما يمكن إجراءه بصورة إرادية واعية ،لكننا بحكم العادة نميل الى التركيز على ما يثير انتباهنا لمكونات الواقع وعزل ما يركز عليه أبصارنا في عملية تجعل من العين المدرك البصري في تلقينا لمعلومات عما يحيط بنا ان " الإدراك هو عملية تنظيم وتقسيم المعلومات الحسية عن طريق ربط هذه المعلومات بنتائج خبرة سابقة " [٣٥].

ان اعتماد التدرج في أحجام اللقطات هو ما يوازي التجربة البشرية في الرؤية في تجزئة الواقع العيني الى مجموعة من الاجزاء، وطالما ان السينما فن تصويري في نقلها للواقع الفيزيائي بطرق فنية. فإنها ( أي السينما) تقدم لنا اللقطات استنادا على ما يظهر فيها من تفاصيل ،وان من اهم تلك اللقطات هي اللقطة القريبة " ان من ادخل هذه اللقطة في السينما هو السينمائي الأمريكي " اودين سين بورتر" في عام ١٩٠٣ في فيلم سرقة القطار الكبرى" . [٣٦] ويقف في الاتجاه الأخر السينمائي الأمريكي ( دابليو كريفث) اذ كان الأول في " **استخدام اللقطة القريبة لأسباب سايكولوجية وليس فيزيائية بحتة**". [٣٧] اذ وظف اللقطة دراميا مما ادى الى ان يشاهد الجمهور ادق التعبيرات وأصغرها في وجه الممثل. فأهمية اللقطة القريبة كونها تظهر لنا تعبيرات الممثل مما يؤدي الى إعطاء المتلقي الحالة السردية التي وصلت اليها القصة الفلمية من خلال تعبيرات الممثل والحوار والحركات والتكوينات مابين الأشخاص والأشكال. "**فاللقطة القريبة هي أساسا سردية**". [٣٨] كونها تضعنا في تواصل مع الشخصية ، وهي الاساس الذي ينطلق منه السرد السينمائي في تعالقه مع المكونات الاخرى من احجام اللقطات.

**زاوية النظر في السينما:**

ان الزاوية التي تصور منها اللقطة يمكن ان تعطي لنا مايريد ان يقوله صانع العمل حول اللقطة، وتحديدا عن المعنى المراد إيصاله، أي تعكس زاوية النظر موقف المخرج اتجاه الموضوع. ان صورة (لقطة) رجل تم تصويره من زاوية مرتفعة توحي في الواقع عكس المعنى الذي توحي به نفس اللقطة وقد أخذت من زاوية منخفضة. يميل المخرجون الواقعيون الى تجنب الزوايا المتطرفة واستخدام زاوية بمستوى زاوية العين في محاولة للحصول على رؤية اوضح للموضوع . والمطابقة مابين زاوية النظر وزاوية العين على اعتبار ابتعادهم عن التشويه للاشكال المنظورة ،وعلى العكس يلجا المخرجون الانطباعيون الى زوايا متطرفة تشمل دائما على تشويهات وكلا الاتجاهين" **يعلم بان المشاهد يميل الى يشخص نفسه بعدسة الة التصوير، الواقعي يرغب في ان يجعل الجمهور ينسى بان**

**هناك الة تصوير اطلاقا ، في حين ان الانطباعي يثير الانتباه دائما بوجودها.**"[٣٩]

هناك خمس زوايا التصوير أساسية في السينما وهي كالآتي: [٤٠]

١- زاوية نظر الطائر.
٢- الزاوية المرتفعة.
٣- الزاوية المنخفضة.
٤- لقطة مستوى النظر.
٥- الزاوية المائلة.

ويحلل " جانيتي" زوايا النظر اذ يقول عن زاوية نظر الطائر هي" الزاوية الأكثر تشويها بالنسبة لكافة الزوايا، اذ انها تشمل على المشهد مصورا من الأعلى " .[٤١]

ونادرة الحدوث على المستوى الواقعي كونها تشوه الرؤية الواقعية، لكنها قد تكون مؤثرة في بعض الاستخدامات . كما في فيلم " سايكو" للمخرج (هتشكوك)، في تناوله الموضوعات التي تتعلق بالقدر المحتوم والمصير الذي تعانيه الشخصيات. اما زاوية مستوى النظر فهي تطابق الرؤية البشرية، وبذلك تحقق الجريان الواقعي للحدث ، والزاوية المرتفعة تعطي الاحساس بارتفاع الجمهور.

وإنها "**اقرب الى النظرة المتفوقة في التعبير الادبي**" .[٤٢] كما في فيلم " بوني وكلايد " للمخرج الامريكي( ارثر بن) ترتفع زاوية النظر قليلا مبرزة جمالية اللقطة ودلالة على السقوط والوقوع ،فهي (الزاوية المرتفعة)تجل المتلقي يشعر بإحساس السقوط والخذلان الذي نعانيه الشخصية في لقطة لا تحتوي سوى العشب ،وليس هناك تكوينات تستند عليها او اجسام يحتويها الكادر ، فاللقطة فضاء فارغ الا من الضحيتين وهما يسقطان على الارض.

والزاوية الواطئة تجعلنا نشعر بهيمنة الشخصيات علينا ، ويكثر استخدامها في افلام الويسترن التي تمجد الشخصية وتعطيها الهالة الكبيرة كما في فيلم ( من اجل حفنة من الدولارات) اذ الشخصية الرئيسية(كلينت ايستوود)يظهر في لقطة ذات زاوية منخفضة تعطينا الجانب الجمالي في هيمنة الشخصية وملئها للكادر، مما يجعلنا نحس بقوة الشخصية وسطوتها على الآخرين .

ان زاوية النظر في السينما تعطي عند استخدامها في مجالين الاول في التعبير عن معنى ما من خلال الطريقة التي صورت بها اللقطة، وجماليا من خلال اعطاء التكوينات التشكيلية ابعادا جمالية تشعر المتلقي وتشده للحدث من خلال اختيار زاوية النظر المعدة عن الموضوع.

**البناء التشكيلي في اللقطة:**

ينطلق فن التشكيل من فن الرسم لأنه يعد من اقدم الفنون التي مارسها الانسان منذ القدم اذ وجدت رسومات الانسان البدائي على الكهوف جدران المعابد، والمرونة التي

يتمتع بها الوسيط تجعل من الفنان يصنع شكلا معينا ذا معنى خاص به يستمد ذلك من طريقته في العمل . والبناء التشكيلي هو الاطار العام الذي ينتظم بداخله التكوين الذي تتحدد عناصر" الخطوط ، والمساحات ، والكتل، والفضاء ، واللون ، والضوء والظلال ،والخامات، وحدود الاطار الذي ينظم هذه العناصر"[٤٣]. وتلك العناصر نجد لها صدى في الصورة السينمائية(اللقطة) اذ تتواجد تلك العناصر في اللقطة الثابتة في تكوينات تشكيلية،على اعتبار ان " **الميزانسين في السينما يشبه فن الرسم في كونه تقديم لصورة ذات شكل فيه نماذج وحجوم على سطح مستو محاط باطار**"[٤٤]، ان الاختلاف مابين فن السينما وفن التشكيلي. ان المرئيات في الفن التشكيلي تكون ثابتة،وان كان هناك إيهام بالحركة من خلال اللون وتدرجاته والضوء والضلال ، اما في السينما يكون البناء التشكيلي داخل اللقطة ذا حركة مستمرة نتيجة لتحرك المرئيات فضلا عن حركة الكاميرا، مما يجعله اكثر صعوبة في رسم الكادر من فن الرسم ، ان اللقطة السينمائية هي نتاج حركة الكاميرا وزاوية التصوير والنسب بين المكونات الموجودة داخل اللقطة، اذ التكوين الجيد هو " **ترتيب العناصر المصورة في وحدة مترابطة ذات كيان متناسق**" [٤٥] . اذ يعتمد البناء التشكيلي داخل اللقطة على ايجاد علاقات شكلية ودلالية بين عناصر التكوين التي تكون في تناغمها تشكيلات تضفي جمالية في اللقطة الفلمية بالفضلا عن العلاقات البنائية بين عناصر التكوين التي تضفي الى انتاج معنى.

## المبحث الثالث / الاستخدام الجمالي للقطة في الافلام الاسطورية

**الموقف الجمالي**

إن الموقف الجمالي الذي يعد احد ركائز التجربة الجمالية ، اذ يعرفه (جيروم ستولينتر) بأنه " انتباه وتأمل متعاطف منزه عن الغرض، لأي موضوع للوعي على الإطلاق" .[٤٦] ان كلمة انتباه تعطي لنا في البداية ان الموضوعة الجمالية تحيز على صفة الانتباه أي تثيرنا لامتلاكها خصائص جمالية، اما التأمل فهو اعطاء الوقت الكافي للموضوعة الجمالية حتى تؤثر فينا وهما صفتان مهمتان في تمييز الموضوعة الجمالية،اما التعاطف فهو خلق اتصال حميمي مابين الموضوعة الجمالية و المتلقي فبدون تلك الصفات لا تكون هناك موضوعة جمالية .

**الاستخدام الجمالي للقطة في افلام الاسطورة:**

يتميز فن الفيلم عن باقي الفنون الاخرى بقابليته على تجسيد الموضوعات التي

يتناولها مانحا إياها المصداقية للفعل في اقترابه من عالم الواقع. بيد ان عالم الفيلم يمتلك سمة اخرى تعد غريبة الى حد ما " ان السينما في جميع الحالات لا تقوم بإعادة عرض الواقع في تكامله بل تتناول فقط جزءا منه تقتطعه بحجم الشاشة" (٤٧) ،وبذلك ان العين تتوجه نحو هذا الجزء المقتطع الذي يحمل جزء من صفات الواقع مقدمة بطريقة فنية. ان الفرق ما بين العالم الواقعي والعالم الفيلمي ، هو ان الأول غير مجزأ مستمر وان عالم الفيلم هو ذاته عالمنا المرئي لكن مضافا اليه عنصر التجزئة( اللا استمرارية ).عالم مجزأ الى أجزاء متفرقة، يكتسب فيه كل منها بعض الاستقلالية مما يتيح كثيرا من العلاقات و التالفات عبر فن المونتاج لإنتاج الدلالات والمعاني.

يسمح لنا عالم الفيلم المجزأ الى لقطات ، بعزل أي لقطة وتسليط الضوء عليها " وتستمتع اللقطة بنفس القدر من الحرية التي تتمتع بها الكلمة" (٤٨)، لذا يمكن فصل لقطة ما عن سياقها وتركيبها مع لقطات اخرى وفق قوانين الربط والتجاور ، ففي فيلم ( المدرعة بتومكن) للمخرج الروسي **ايزنشتاين** الذي يقوم بالربط بين لقطة للمتظاهرين وهم يطلق عليهم النار من قبل جنود القيصر ولقطة اخرى لثيران تذبح داخل المذبح، ان المبدأ الاستعاري الذي اتى به ايزنشتاين من اذ اشتغال اللقطة في علاقاتها التجاورية مع لقطات اخرى معطيتا معنى جديد مضافا الى معنى اللقطة السابقة. ان المفهوم الفني للقطة من وجهة نظر التصوير هي جزء من الشريط المطبوع للحظة التي يبدا فيها محرك الكاميرا العمل واللحظة التي يتوقف فيها، ومن وجهة نظر المؤلف هي الجزء الموجود بين ضربتي مقص ثم بين لصقتين، اما التعريف السيكولوجي والجمالي للقطة فانه اكثر دقة " فاللقطة هي كل ديناميكي في حالة صيرورة يتضمن في ذاته ما ينفيه" (٤٩)

ان اللقطة باحتوائها على نقص –عدم توازن جمالي او درامي –تحتاج الى لقطة اخرى تكمله بصريا او سايكولوجيا.والحركة تنتج الكثير من الجماليات كونها تعطي ابعادا جديدة في اللقطة من خلال حركات الكاميرا وكذلك حركة المرئيات والمكونات التكوينية داخل اللقطة مما يمنح اللقطة البعد الجمالي على اعتبار ان التكوين ينشا لدور وظيفي أي تعبير من فكرة ما او حث درامي، وكذلك الدور الجمالي الذي تعلبه الحركة في انشائها لجمالية اللقطة ، مما يحتم ان يكون الدور الجمالي اساسيا ومهما داخل اللقطة الفلمية.

**حركات آلة التصوير:**

إن حركة الكاميرا ذات مسافة زمنية ومكانية (أي لانتقال من مكان إلى آخر ومن زمان إلى آخر) ،في ظل التطورات التي

حدثت للسينما، وبعد اكتشاف حركات آلة التصوير أدّت إلى تحرر آلة التصوير من جمودها ، بتغير زاوية الرؤية في المشهد الواحد في الانتقال من منظر إلى آخر وبعد التطور التقني أصبحت حركات الكاميرا أكثر فعالية في براز الحدث وتفاصيله والانتقال بين تفصيلاته بصورة سلسلة ومعبرة. لقد أدى تغيير موقع آلة التصوير إلى تحطيم المسافة التقليدية بين المتلقي ومكونات الصورة السينمائية ، و الانتقال بين وجهة النظر الموضوعية الى وجهة النظر الذاتية من خلال حركات الكاميرا يسهم في دفع الحكاية السردية الى الأمام وبيان جمالية اللقطة من خلال تلك الحركات التي تعطي مديات ابعد في البحث عن المعنى.

ولبيان الدور المهم لحركات الكاميرا في التعبير عن جمالية اللقطة يمكن أن نميز وظائفها المتعددة من وجهة التعبير الفيلمي:– (٥٠).

١– مصاحبة شيء أو شخص متحرك : أي تقوم آلة التصوير بالحركة مع الشيء المراد تصويره ،وتحّددُ سرعة الحركة وزاوية الرؤية طبيعة الموضوع .

٢– خلق وهم بالحركة لشيء ثابت : إن اهم خصائص الصورة السينمائية الإيهام بالحركة التي هي علة الوجود الفيلمي ، وان آلة التصوير قادرة إن تشعرنا بالإيهام بحركة الشيء المصور إلى الأمام أو الخلف .

٣– وصف مكان أو حدث ذي مضمون مادي أو درامي محدد ، فلآلةِ التصوير القدرة على الحركة في كل الاتجاهات مما يتيح لها التنقل بحرية واصفة المكان التي تجري فيه الأحداث وإعطائها الإبعادَ الدرامية وبيان زمان ومكان الحدث.

٤– تحديد العلاقات المكانية بين عنصرين من عناصر الحدث أو بين شخص وشيء بإدخال شعور بالتهديد أو الخطر ، إن الكاميرا في حركتها تظهر العلاقات الدرامية للأحداث من خلال تأكيدها للإبعاد المكانية مثال ذلك في فيلم بطولة (أنتوني هوبكنز)*. في لقطة مقربة للشخصية وهي تستريح في الغابة بعد مطاردة مع احد الدببة تقوم الكاميرا بحركة ( ) لترينا الخطر المحدق بالشخصية في وجود الدب بقربها وهو إبراز لمكان أوسع مما يراه المتلقي وكذلك نقل الإحساس بالخطر الذي تعانيه الشخصية الى المتلقي وهي بذلك تبرز جمالية اللقطة في بينها تفصيل تلك اللقطة والعلاقة بينها وبين اللقطات الأخرى الدرامي للحدث في انتقاله إلى الأمام في جعل الحكاية الفيلمية مفهومة من قبل المتلقي جماليا وتعبيريا .

٥- التجسيم الدرامي لشخصية أو لشيء مقدر له أن يؤدي دورا مهماً في بنية الحدث، إن الكاميرا في تركيزها على الشيء أو الشخصية تعطيه لذلك الشيء الأهمية

الدرامية وتجعل المتلقي يشعر بتلك الأهمية وتنقل عملية السرد الفيلمي إلى الأمام .

٦- التعبير الذاتي عن وجهة نظر شخصية متحركة في فيلم (الاسطورة١٩٠٠) عندما يعزف الأسطورة وصديقة على آلة البيانو تقوم الكاميرا بتبني وجهة نظرهم في رؤية الأشياء وحركتها وحركة الكاميرا في تناغم مع العزف الموسيقى، وتجعلنا نشعر بما تشعر به الشخصية من شعور من خلال حركتها التي أخذت مكاناً بديلاً للكاميرا في سرد الأحداث.

٧- التعبير عن التوتر العقلي للشخصية، الكاميرا هنا تتبنى وجهة النظر الذاتية في حركتها لترينا ما تفكر به الشخصية .

إن هذه الأنواع من الوظائف أما تكون وصفية بحتة أي إن حركة آلة التصوير ليس لها قيمة بذاتها بل تدع المتلقي إن يرى ما موجود داخل الصورة ، أو تكون حركة الكاميرا ذات قيمة درامية. أي أن الحركة نفسها لها دلالة درامية وتستهدف التعبير عن عنصر مادي أو سيكولوجي أي إن الحركة للعنصر " يلعب دورا حاسما في تطور الحدث ،بإبراز ذلك إبرازا خاصا ،كما يوضع خط تحت الكلمة لإبرازها "[٥١].

**جماليات الإضاءة في اللقطة الفلمية في الافلام الاسطورية:**

تعد الإضاءة مستوى دلالياً عنصراً من عناصر اللغة السينمائية ويكون أكثر شمولية من العنصر في تبديه وتشكله في مستويات تدل عليه[٥٢]، وتسهم الإضاءة في خلق (الجو) الدرامي للفيلم والتعبير عن الأحداث وأفعال الشخصيات الدرامية ،كما تعد الإضاءة عنصر يعبر من خلاله عن الزمن الفيلمي فالضوء المنبعث من نافذة في غرفة دلالة على زمن حدوث الفعل وفي الوقت نفسه يُعَد دلالة درامية تأتي في ظل سياق الحدث ،و كتب "(ارنست لندجرن) أن الإضاءة تفيد في تحديد وسبك انحناءات واستدارات الأشياء ،وفي خلق الإحساس بالعمق المكاني ،وفي خلق جو انفعالي ،بل وبعض المؤثرات الدرامية"[٥٣]، ويشير هنا إلى أن الإضاءة تحدد أشكال الأشياء من خلال إبراز التكوينات والتجسيد المادي لتلك الأشكال والإحساس بالبعد المكاني من خلال الضوء ومساقطه وانتشاره في المكان في إعطاء أبعادٍ درامية في فيلم الاسطوري ( ) يبدأ الفيلم بشاشة سوداء ثم يتوهج نور عود ثقاب نرى شخص يجلس على كرسي يمسك بريشة الكتابة ويكتب الحكاية التي حدثت في الزمن الغابر ان الإضاءة ونوعها تحدد الفترة الزمنية من خلال تحديد مصدر الإضاءة الذي يعطي لنا ابعاد المكان كذلك تستخدم الإضاءة وسيلة جمالية داخل اللقطة و الانتقال من لقطة إلى أخرى أومن مشهد إلى آخر باستخدام "الظل والضوء واللون كوسيلة انتقال حركي ضوئيا

وبالتالي تشكيل او تشييد بنية ما يمكن لنا أن نسميه النص الضوئي والمحسوس بطريقة تثير فينا الحركة المرئية والتي تبعث فينا ذلك التوهج في الأحاسيس"[٥٤].

والإضاءة بوصفها عنصراً جماليا تسهم في إعطاء السرد دفقا إلى الأمام والتنبؤ بالأحداث قبل عرضها في سابقة درامية كما تؤدي الإضاءة دورا مهماً في إضفاء المزاج النفسي على المشاهد ويمكن توظيفها كمؤشر لأحداث قائمة ،أو كإرهاص بعدم التوازن أو الاضطراب القادم، ففي مشهد من فيلم الاسطوري (بيضاء الثلج والصياد) في إعطاء الإضاءة العالية على وجه الملكة الأم وإبراز السمو الملكي من خلال الاستخدام الجمالي للاضاءة داخل اللقطة الفلمية من اذ عزل الأبطال والتركيز عليهم واعطاء القدسية كونهم ابطال لا يقهرون. كذلك تستخدم للتميز بين الشخصيات الشريرة والشخصيات التي تقاتل الشر فالإضاءة تبرزهم أشخاصا ذو ملامح باهتة والاضاءة على وجوهم قاتمة اما الشخصيات الاسطورية فتبرز ذات اضاءة ساطعة وملامحهم تبرزها الاضاءة بشكل جمالي داخل اللقطة الفلمية.

مؤشرات الإطار النظري

**أولا: لعناصر التكوين الخطوط والمساحات والفضاء دورا مهما في إضفاء الجمالية على اللقطة في أفلام الاسطورة .**

**ثانيا: تسهم حركات الكاميرا بأنواعها في إبراز الجانب الجمالي للقطة في أفلام الاسطورة .**

**ثالثا :–تعد الإضاءة عنصر تعبيريا وجماليا داخل اللقطة في أفلام الاسطورة**

**الفصل الثالث / اجراءات البحث**

سيقوم الباحث بتحليل فيلم طروادة . الكاتب: ديفيد بينوف ، المخرج ولفانج بيترسن ، التصوير روجير برات. الموسيقى جيمس هورنو. مونتاج بينر اونيس، انتاج ٢٠٠٤

تمثيل : براد بيت ، ايرك بانا ، اورلاند بلوم.

قصة حرب طروادة

تعني كلمة " إلياذة"قصة اليوس ، أي مدينة طروادة التي كانت تقع في الشمال الغربي من اسيا الصغرى. والإلياذة : منظومة ملحمية طويلة تقع في اربعة وعشرون نشيدا ، تتألف من خمسة عشر الفا وخمسمائة وسبعة وثلاثين من الشعر، ،وتعالج الملحمة احداث وقعت في سبع وأربعين يوما في السنة العاشرة من الحرب التي جرت بين اليونانيين والطرواديين، وحصار مدينة طروادة حدث تاريخي ، وقد جرى العرف التاريخي على تحديد سقوط مدينة طروادة عام ١٩٨٤ ق.م . ومع ان بعض الشخصيات تاريخية فعلا ، الاان القصص التي وردت **بالالياذة** ليست الا

مجموعة من الاساطير والخرافات التي تلعب بها الابطال والالهة دورا رئيسيا.(٥٥)

ويتلخص موضوع الحكاية الاسطورية، في ان زوج الامير بولونيوس (هيلين) قد احبت الامير باريس،ابن الملك (براديم)ملك طروادة ،هربت معه الى طروادة ،مما اغضب الامير (بولنيوس)ذهب الى اخية الملك(اغاممنون) يطلب منه استرجاع زوجته من الطرواديين ، فجهز الملك اليوناني جيشا قويا للذهاب الى طروادة التي كانت حصينة، فحاصرها لكنه لم يستطيع دخولها لحصانتها وشجاعة اميرها (هكتور) ،فارسل اغاممنون في طلب البطل(اخيلس) الذي رفض في البداية ، مما ادى الى هزيمة بني وطنه هزيمة منكرة ، وافق اخيلس على ان يعير صديقه باترو كلوس سلاحه ودرعه ،فنزل الاخير الى المعركة ،واستطاع ان يهزم اعدائه،الا ان البطل الطروادي هكتور كرّ عليه وصرعه ، فاستبد الغضب باخيلس لموت صديقه واندفع الى ارض المعركة يحارب بكل عنف حتى انزل بالطرواديين الهزيمة ، وقتل الامير هكتور انتقاما لصديقه، واستمر حصار طروادة حتى لجا اليونانيين الى حيلة الحصان الخشبي( حصان طروادة) ،فنجحوا في الدخول الى طروادة بالحصان الممتلئ بالمقاتلين الذين انتظروا الليل ليخرجوا ويفتحوا الابواب للجيش اليوناني ليدخل ليعبث بالمدينة فسادا ويقتلوا النساء والأطفال ويحرقوا المدينة،واخيلس يقتل بسهم من الامير باريس وهو في حضن براديس ، والمدينة تحترق.

**تحليل العينة على ضوء مؤشرات الإطار النظري:**

أولا: لعناصر التكوين الخطوط والمساحات والفضاء دورا مهما في إضفاء جمالية اللقطة في أفلام الاسطورة . نهار / خارجي

| ت | الصورة | الصوت |
|---|---|---|
| ١– | ل.ع من الامام الكاميرا تدخل على قلعة طروادة وتظهر اللقطة الكتل الرخامية بشكل خطوط راسية ، وبحركة بان تستعرض أحدى نقاط الحراسة من اعلى | اصوات تراتيل حزينة |
| ٢– | ل.ع لقصر طروادة من الداخل بزاوية منخفضة تظهر ارضية القصر على شكل مستطيل اضلاعه مقاعد رخامية اصطفت بشكل متوازي على الجانبين يتوسطها مسبح على شكل كمستطيل وقد ظهرت فيه صورة ملك طروادة يقف وحده | أصوات تراتيل حزينة |
| ٣– | ل.ع الكاميرا ترتفع الى الأعلى لتظهر لنا الآلهة وهو يتوسط الكادر والملك يقف أمامه وقد بدا حجمه صغيرا أمام الإله | أصوات ترتيل حزينة |
| ٤– | ل.ك لملك طروادة يفتح ذراعيه أمام الإله وعلامات التوسل على وجهه، وجهة نظر الإله | تراتيل حزينة |
| ٥– | ل.ع من فوق قلعة طروادة تظهر الجنود في حركة دائبة عربات تتحرك وجنود تحمل رماح وأعمدة في اسفل القلعة ورماح متوجهة الى جهة البحر في اعلى القلعة | اصوات الجنود والعربات وهي تتحرك |
| ٦– | ل.ع من زاوية اخرى تظهر الجنود وهم يصنعون اعمدة ذات رؤوس مدببة لصد الهجوم المرتقب من قبل اليونانيين | أصوات طرق الأعمدة |
| ٧– | ل.ع من الأسفل لقلعة الطرواديين ويقف في مقدمتها تمثالين من الرخام على جانبي البوابة يتقدمهم اله الشمس وهو يصوب سهمه باتجاه اليونانيين | تراتيل الحزن مستمرة |
| ٨– | ل.ع للقصر من الداخل تظهر مخدع هكتور وهو يداعب طفله الصغير وقد جاءت اليه زوجته و وقفت | |

| | | |
|---|---|---|
| | الى جانبه | |
| ٩– | ل.ك للطفل في حضن والده يداعبه تتحرك الكاميرا وتظهر زوجته وهي تبتسم وهي تنظر اليه | |
| ١٠– | ل.ك لزوجة وهي تنظر اليه وهي تبتسم قطع | |
| ١١– | ل.م لجنود طروادبين وهم يحملون نصف عمود غليظ معلق بحبال يضربون به دورق مقلوب على شكل جرس إيذانا ببدء الحرب قطع | صوت ارتطام العمود بالدورق |
| ١٢– | ل.م لزوجة هكتور امير طروادة وهي تنظر الى الكاميرا بعد سمعا صوت طبول بدء الحرب | طرقا قوية تنذر ببدء الحرب |
| ١٣– | ل.ع من خلف هكتور الى البحر وقد ظهرت سفن اليونانيين على شكل نقاط بيضاء | اصوات طبول الحرب |
| ١٤– | ل.م زوجة هكتور وهي تحمل طفلها يصرخ والوجوم على وجهها | اصوات طبول الحرب تستمر |
| ١٥– | ل.م قريبة للجنود اربع وهم يطرقون طبول الحرب بقوة يحملون جذع شجرة ضخم | اصوات الطبول تتعالى |
| ١٦– | ل.ع لطروادة من الداخل الناس في الاسواق وهم يتحركون مضطربين بعد سماعهم اصوات الحرب | اصوات صراخ وعويل للنساء والاطفال |
| ١٧– | ل.ع االكاميرا تتابع حركة الناس وهم يدخلون الى داخل القلعة والجنود وهم يتحركون الى خارج القلعة واحدهم يصرخ بالجنود | –تمركزوا |
| ١٨– | ل.ع للكاميرا تتابع في حركة استعراضية من فوق للسفن اليونانية وهي تتجه الى قلعة طروادة يمين الكادر | |
| ت | الصورة | الصوت |
| ١ | ل.م لاحدى السفن اليونانية والجنود وهم يجدفون بكل حيوية ونشاط وتظهر اللقطة سيقان الجنود وهم يقفون على سطح القارب | اصوات صرخات الجنود تختلط مع اصوات ارتطام الواح التجديف بالماء |
| ٢– | ل.ع لسطح القارب اليوناني من الامام وبدا الجنود يجلسون على جانبي القارب ويجدفون بقوة وفي الوسط يقف الجنود اليونانيين متمركزين على سطح القارب | صيحات الجنود الحماسية تتصاعد |
| ٣– | ل.ع الكاميرا تتحرك الى الخلف وتتابع حركة احد القادة وهو يتجه الى مقدمة القارب اذ يقف اخيلس وهو يصيح عليه: | – مولاي ، هل ننتظر الآخرون |

| | | |
|---|---|---|
| | | |
| ٤– | ل.ع من الامام يظهر في مقدمة الكادر اخيلس وهو ينظر الى قلعة الطرواديين والجنود وهم يجدفون ويجيب على المناداة<br>يجيبه القائد وهو ينظر باتجاه ماينظر اليه<br>اخيلس يرد عيه وهو مازال ينظر باتجاه الامام | –احضرنا الى هنا للمحاربة ، اليس كذلك؟<br>–لكن أوامر اغاممنون.<br>– هل تحارب في خدمتي،يودوروس او اغاممنون؟ |
| ٥– | ل.ع من الأمام اخيلس والقائد خلفه ويجيب اخيلس | – في خدمتك مولاي |
| | | |
| ٦– | ل.ق من الامام واخيلس ينظر باتجاه الامام ويرد بحزم على القائد | –حارب اذا في خدمتي ودع جنود اغاممنون يحاربون تحت اوامره |
| ٧– | ل.ع تظهر السفن اليونانية والرماح تقف بشكل مستقيم والقائد اليوناني الأعلى يتحرك على سطح السفينة، ويقف قرب مجموعة من القادة واحدهم يقول وهوينظر الى الامام باتجاه سفينة اخليس ويرد عليه القائد الاعلى | – الشراع الاسود<br>– انه اخليس. اذا يفعل الابله؟<br>سيستولي على شاطىء طروادة مع ٥٠ رجل ؟ |
| ٨– | لقطة عامة للبحر والسفن اليونانية تسيده وفي مقدمة الكادر سفينة ذات شراع اسود سفينة اخليس | موسيقى حماسية للحرب |
| ٩– | ل.ع لسفينة اخليس وتظهر جنوده وهم يملون الرماح بشكل مستقيم واخليس ينادي على احدهم | باتروكولوس |
| ١٠– | ل.ع لسفينة اخليس ويقف في مقدمتها اخليس ويقف بقربه باتروكولوس وهويحمل رمحا ودرع ويقول له اخيلس<br>باتروكولوس يرد عليه<br>يجيبه اخيلس | – انزل رمحك<br>– سأحارب الطرواديين<br>– ليس اليوم |
| ١١– | ل.ق لباتروكولوس وهويتوسل الى اخليس بان يشاركه الحرب | انا جاهز ، علمتني كيف احارب |
| ١٢– | ل.م لاخليس من خلف باتروكولوس وهو يتحدث اليه | –وانت تلميذ مجتهد،ولكنك لست مرميدي بعد |

| | | |
|---|---|---|
| | اخليس وهويمسك باتروكولوس من كتفه ويشير الى الرجال في السفينة وهو يقول | – انظر الى هؤلاء الرجال |

يستخدم صانع العمل الخطوط والكتل والمساحات لإظهار جمالية اللقطة، فيبدا المشهد بلقطة عامة لقلعة الطرواديين فيظهرها كبناء من حجر تبدو صلبة وكأنها ستدافع عن نفسها ،يقف في مقدمتها تمثال من الذهب للإله الشمس(ابولو) . فالخطوط الطويلة العمودية توحي بالقوة والشموخ، والسور العالي الذي يحيط بالقلعة يمتد حولها بشكل دائري دلالة على التحصين والصعوبة الوصول الى داخلها ،فالشكل الدائري يعطي الحصانة والقوة وعدم التكسر والانفلات وعدم المرور اليها من قبل الاعداء،وبذلك يعطي المخرج لنا القوة التي يتمتع بها الطرواديين ، ونأتي الى داخل القلعة اذ يظهر لنا المخرج القلعة من الداخل وهي تستند على اعمدة رخامية توحي بالقوة والصلابة،والتكوينات التي يعطيها المخرج تسهم بالجانب التشكيلي والجمالي للقطة، وان تلك الخطوط هي وهمية ترسم لأغراض التحليل. نجد صانعوا العمل عند الموازنة بين الكتلتين الطرواديين واليونانيين يظهر تفوق اليونانيين حسب الخطوط التي تشير الى الاعلى دلالة على القوة والسمو ،وفي الجانب الاخر تكون رماح الطرواديين على شكل خطوط منحنية .ضخامة الاله كشكل يتربع على قاعدة رخامية ،فيعمل ككتلة تأخذ حيزا كبيرا من المكان(القصر) ما يوحي لنا بالبعد الديني الذي يتمسكون به الطرواديون،الملك داخل القصر وحدة دلالة على عدم وجود حلفاء لديه، وقوفه امام الاله يعطي لنا انطباع على ضعف الملك امام الاله وإظهاره كتلة صغيرة امام كتلة الاله الكبيرة في موازنة للكتلتين، الموازنة بين احجام الجنود الطرواديين والجنود اليونانيين تميل الكفة لصالح اليونانيين كون كتل اجسام الجنود اكبر لدى اليونانيين من اجسام الطرواديين.

تظهر اللقطات قلة اعداد الجنود الطرواديين وتظهرهم كتل متفرقة على العكس يظهر اليونانيين بأعداد ضخمة مكونين كتل بشرية ضخمة مما يعطي لهم في الموازنة مابينهم وبين اليونانيين الغلبة لليونانيين الفضاءات استطاع صانعوا العمل اعطاء فضاءات مفتوحة عند الجنود اليونانيين كما في الصورة رقم [١] و وجودهم في يسار الكادر يجعل من تكويناتهم مهمة بينما نجد الطرواديين يحصرون داخل اماكن ضيقة والفضاء محدود امامهم وتوضع كتلهم في يمين الكادر مما يضعف تكويناتهم ويجعلها هشة ،وان وجودهم في الجزء الايسر

من الإطار يجعلهم في الموقف الدفاعي على العكس من اليونانيين نجد الفضاء مفتوح امامهم. القادة اليونانيين ياخذون وسط الكادر لاعطاء الاهمية لهم وجعلهم في مركز اهتمام المتلقي، ويوضع الطرواديون في احدى جوانب الإطار على اعتبار ضعفهم وقلة قوتهم امام اليونانيين ، وجود الكتل الحجرية امام القلعة يحتمي خلفها الجنود تعطي تلك الكتل بعض القوة لديهم .

ان الاستخدام الجمالي للخطوط التي يضعها صانع العمل بمساعدة الفنيين الذي يعملون تحت إمرته يأتي لبيان المضمون الدرامي للحدث ،اذ يجعلنا صانع العمل ننشد الى الحكاية الفلمية كذلك يعطينا دلالات على قراءة الأحداث مبكرا. ان الأهمية التي تكتسبها عناصر التكوين تبع من انها تسهم في تعزيز الحكاية الفلمية والدفع بالحدث الدرامي الى الأمام ،.وهوما يبتغيه صانع العمل من ان تكون الحكاية الفلمية مفهومة فضلا عن الجانب الجمالي الذي يعد عنصر مهم وضروري في الشكل الفيلمي في تعزيز تلك الأحداث .

ان الخطوط التي يستخدمها صانع العمل لبيان الجانب الجمالي للفيلم وتكويناته التشكيلية لذا تبرز تلك التكوينات في افلام التي تتناول موضوعات الاسطورية التي تتميز باستخدام المجاميع الكبيرة من الكومبارس ، وان استخدام تلك المجاميع وهي تحمل الرماح والسيوف ينتج لنا خطوط تتكون بحسب السياق الدرامي للحدث، فالجيش اليوناني تكون رماحه على شكل خطوط عمودية في بيان لقوته ،في المقابل تكون الخطوط لدى المقاتلين الطرواديين خطوط مائلة دلالة على الانكسار والانهزام الذي سيصيبهم .

ان صانع العمل يقدم لنا قراءة للحكاية الفلمية عبر الحلول التكوينية من خطوط ومساحات وفضاءات التي تسهم في اضفاء الجانب الجمالي للقطة ، عبر التكوينات الخطية والفضاءات التي استطاع صانع العمل ان يوظفها بطريقة فنية للدفع بالحكاية الفلمية الى الامام ،والفضاءات التي يحتلها الجنود اليونانيين اكبر من تلك التي يحتلها المقاتلين الطرواديين ، على اعتبار القراءة التشكيلية لصانع العمل بان الغلبة ستكون لليونانيين مما يجعل تكويناتهم تكون على الجانب الايسر والفضاء امامهم الجزء الايمن كبير في تكوينا تشكيليا يضفي الجمالية على اللقطة ، بالاضافة ان اللقطات التي يكون فيها البطل الاسطوري(اخيلس) ضمن الكادر يحتل مركز الكادر في اشارة الى الاهمية التي يحتلها ضمن الحكاية الفلمية .

**ثانيا :تسهم حركات الكاميرا بأنواعها في إبراز الجانب الجمالي للقطة في أفلام الاسطورة .**

| ت | الصورة | الصوت |
|---|---|---|
| ١– | ل.ع من خلف **اخيلس** للبحر والسفن والقوارب الصغيرة تشق عبابه، الكاميرا ثابتة و**اخيلس** يتحرك ، من خلف ظهره ترينا الكاميرا الاعداد الهائلة من الجنود كأنهم قطع شطرنج ، **اخيلس** يرفع سيفه ويصرخ صرخة المحاربين واللقطة العامة مستمرة. | موسيقى تنذر بالحرب<br>أصوات الجنود تتعالى بالصراخ |
| ٢– | ل.ك لید **اخيلوس** وهي تحمل السيف بشكل مائل تتحرك الكاميرا لترينا **اخيلس** وهو ينظر باتجاه الجنود نظرة تحدي ويديه ملطخة بالدماء. | اصوات الجنود تتعالى اخيلس...اخيلس |
| ٣– | ل.ع متابعة للسفن من فوق وهي ترسو على الشاطئ وتظهر الاعداد الهائلة للجنود اليونانيين | موسيقى حماسية |
| ٤– | ل.ع بعيدة تظهر لنا الكاميرا عمق البحر والجنود كانهم قطع شطرنج لبعد المسافة والامتداد للفضاء | اصوات الموسيقى الحماسية |
| ٥– | ل.ع قريبة تظهر **اخيلس** وهو يضع درعه يتجه باتجاه اليسار ويناديه احدهم يلتفت خلفه ويناديه | – اخيلس<br>–اجاكس |
| ٦– | ل.م الكاميرا في حركة دولي أمام الشخصيات ، **اخيلس** يسير مع **اجاكس** وهما يتحدثان **اجاكس** يقول ل **اخيلس** | – أنت شجاع مثل الإله، يشرفني ان أحارب معك |

تعد آلة التصوير (الكاميرا) السارد الرئيس في السينما ، وكل ما يتلقاه المتفرج من معلومات يستمد من الكاميرا ومحتويتها ،من العدسات وأنواعها. لذا يعطي صانعوا العمل الأهمية الكبرى للكاميرا وحركاتها كونها تمثل العين التي يرى بها المخرج الأحداث ويقدمها ،والحكاية الاسطورية كونها تمثل تراث شعوب وأمم، فإنها تحتوي على الكثير من الأحداث الغنية بالموقف البطولية، مما حدا بصانعوا العمل الى ان يبرزوا الدور الخلاق للكاميرا وحركاتها ،فهب تقرا لنا الأحداث وتقدمها على شكل لقطات ذات جمالية ناشئة من الكاميرا وحركاتها،فاللقطة العامة لها جماليتها الخاصة في الافلام الاسطورية كونها ذات فضاء واسع وقادرة ان تحتوي على مجاميع كبيرة من الاعداد وهو ما يتصف به قصص مثل (طروادة) وحربها التي استمرت لسنين كما تقول الاسطورة.

وفي لقطة عامة من خلف البطل الاسطوري(اخيلس)ترينا الكاميرا البحر وما يسير فوقه من سفن وكأنها تقول ان (اخيلس) يسيطر او تحت إمرته كل هذه السفن، تظهر لنا اللقطة العامة وقد بدت التفاصيل في البحر كأنها قطع صغيرة بالنسبة **لاخيلس**، كذلك هيمنته على الجنود تظهرهم الكاميرا بشكل جمالي تحت يديه وطوع أمره.

ان التكوينات التي تشكلها الكاميرا ولتفاصيل التي تظهرها للمتلقي من خلال حركاته تعطي جمالية للقطة ، من خلال حركة التكوينات داخل اللقطة وكذلك حركة الشخوص، وتكون حركة الكاميرا بموازاة مع الموسيقى التصويرية اذ تتحدان مقدمة لنا جانب جمالي للحركة الموسيقية والموسيقى المتحركة عبر الكاميرا ،في تكامل الصورة مع الصوت ليخلق انا جمالية اللقطة عبر حركات الكاميرا الذي تعطي جمالية اللقطة فضلا عن الجانب التعبيري والوظيفي الذي وضعت من اجله النوع الحركي للكاميرا، ان الحركات التي تظهرها الكاميرا تظهر المدى الجمالي للحركة داخل اللقطة في اظهارها للتفاصيل داخل الكادر ، ففي حركة متابعة من الامام لشخصية (اخيلس)وهو يتحدث مع احد الجنود والحيوية والنشوة التي حققها بالانتصار على جنود طروادة ،تظهر لنا ذلك الكاميرا بشكل جمالي معطيا .

ان الابعاد الجمالية داخل اللقطة ومظهرة حركة الشخوص وحركة الكاميرا ومتابعة تلك الشخصيات ، اذ تصبح معبرة عن ما تشعر به الشخصيات من المدى الانفعالي .وان الكاميرا وهي تتحرك لترينا الأشياء التي تؤثر على الاحداث، وتقيم حوارا حتى مع الكتل الصلدة في جانب جمالي مبرزة جمالية التكوينات المرئية في اسلوب فني وجمالي ،ففي احدى اللقطات بزاوية فوق مستوى النظر التي تعطي معنى السقوط والوقوع في الفخ تظهر لنا الكاميرا عبر حركتها ماسيؤل له مصير القلعة الطروادية الصامدة ورغم الاعداد الكبيرة من الجنود وهم يحرسونها وهي تنسحب الى الخارج مبينة اعدادهم الضخمة وضخامة القلعة ثم تنزل الكاميرا في لقطة متابعة وبشكل جمالي لترينا الجيش الطروادي وقد اصطف صفين مبرزة جمالية اللقطة الكبيرة ودورها الوظيفي(اللقطة– المشهد) كل ذلك يتم دون قطع كأنها ترينا الترابط مابين الجنود والقلعة وانهم مستعدين للتضحية بارواحهم في سبيل وطنهم ،على العكس من الجيش اليوناني الذي اتى من خلف البحار ليحتل ارض ليست له لذا تظهر لنا الكاميرا بشكل جمالي الجنود اليونانيين ومن خلف الفضاء المفتوح على العكس من الجنود الطرواديين وهم يلوذون بوطنهم،جمالية للقطة

تحققها الكاميرا وحركاتها في بيان التفاصيل التي تضفي جمالية على اللقطة .

تستعيد الكاميرا حيويتها التعبيرية في ابراز الجانب الجمالي لتلك الحيوية في اللقطة وتفاصليها الجمالية،والمواجهة بين **باريس و بولونيوس** من اجل الحسناء **هيلين** التي من اجلها قامت الحرب ،تقدم في لقطات متوسطة مبرزة تعابير الخوف والانتظار التي يعانيها كل منهما، والقطع مابين باريس وأبيه الملك في إبراز عاطفة الأبوة والقطع بين هيلين وباريس لإبراز العلاقة غير المستقرة بينهما .

تتميز الافلام الاسطورية باستخدام حركات الكاميرا بشكل متميز زاوية النظر مثل زاوية فوق مستوى النظر وزاوية عين الطائر ،وذلك لاحتواء تلك الافلام على مجاميع كبيرة من الاعداد لا تغطيها الا باستخدام تلك الزوايا ، بالفضلا عن ان حركات الكاميرا تظهر الدور الجمالي للقطة الفلمية على اعتبار ان الحركة هي علة وجود السينما وغايتها،وما يميزها عن باقي الفنون لذا يعمد صانعوا هكذا نوع من الافلام الى الاهتمام بحركة الكاميرا واعطائها الدور الوظيفي والجمالي ،فقد ابرزت الكاميرا من خلال حركاتها عمق المجال داخل اللقطة وهو ما يضفي جمالية للقطة الفلمية اذ التفاصيل تظهر للمتلقي بوضوح وتحقق غايات صانع العمل في البعد الشاسع للفضاء الفلمي . تجمع اللقطة الفعل ورد الفعل بشكل جمالي ففي لقطة بولونيوس وهو يسل سيفه لمقاتلة باريس من اجل هيلين تظهر الغربان السوداء تحوم خلفه دلالة جمالية لى المصير الذي ينتظر باريس وبذلك تظهر لنا الكاميرا وحركاتها الشكل لجمالي للقطة.

**ثالثا : تعد الإضاءة عنصر تعبيريا وجماليا داخل اللقطة في أفلام الاسطورة .**

**مشهد ليل/ داخلي**

| ت | الصورة | الصوت |
|---|---|---|
| ١- | ل.م في مخدع الأمير باريس من خلف ظهر هيلين وهي تتحدث | – هم قادمون من اجلي |
| ٢- | ل.م من الأمام لهيلين وبدا خلفها باريس وهي تقول | – الريح تقربهم |
| ٣- | ل.ع لهيلين تدير راسها باتجاه باريس الذي يحادثا وتجيبه هيلين | – ماذا لو غادرنا الليلة<br>– اليلية، الان |
| ٤- | ل.م لباريس يحتضن هيلين التي تتكئ على احد أعمدة المخدع الخرسانة ويتحدث اليها | –ماذا لو ذهبنا الى الإسطبل اخذنا حصانين وغادرنا |

مشهد ليل / داخلي

| | | |
|---|---|---|
| ١- | ل.ع من الامام طاولة مستطيلة الشكل يجلس عليها اليونانيين وامراء طروادة ، الاميير بولينوس يخطب بهم ٠ | –يالمراء طروادة في اخر ليلة لنا |
| ٢- | ل.م لبولونيوس ولازال يخطب والاضاءة وزعت على جاني القاعة | –انا والملكة نحييكم |
| ٣- | ل.ع لفتيات يرقصن على ايقاعات الرقص في حركات دائرية حول المادة | اصوات موسيقى راقصة |
| ٤- | ل.م لبولينوس وهو يحتضن هكتور من خلف هكتور | اصوات الموسيقى تتصاعد |

تسهم الاضاءة في الفيلم السينمائي اسهامات كثيرة . من أهمها ان الفيلم لاوجود له بدون الضوء الذي من خلاله تسجل التكوينات المرئية على شريط الفيلمي، ولهذا يعطي صانع العمل الاهتمام الكبير للإضاءة كونها توجه انتباه المشاهد الى موقع الاحداث عن طريق توزيع الاضاءة عن طريق مدير التصوير في إيجاد الحل الاضائي التعبير عن الحكاية الفلمية.

ففي مشهد في مخدع الامير باريس يقدم لنا صانع العمل لقطات ذات إضاءة خافتة لبيان الحالة النفسية التي يعنيها الابطال في هذا المشهد ،فبعد هروب **هيلين** مع امير باريس اصبحت تخاف من ان تهاجم طروادة في أي وقت ، ولكي يوضح المخرج الحالة التي تشعر بها **هيلين** ،فيقوم بإعطاء اضاءة واطئة مما يضفي حالة جمالية على اللقطة، على العكس عندما تكون اللقطات في مخدع الامير هكتور تصبح الاضاءة ذات درجة عالية والأبواب مفتوحة لتدخل الإضاءة من الخارج في تقليد للإضاءة الطبيعية ،كونه يمثل الامير الشجاع لدى طروادة فإعطاء

الإضاءة العالية جزء من السيناريو الاضائي الذي يضعه مدير التصوير، فالجانب الجمالي يأتي بعد تحقيق الوظيفة التعبيرية للاضاءة.

وفي مشهد اخر احتفال بولونيوس بامراء طروادة ، يعطي لنا التوزيع الاضائي للمشهد الجانب الجمالي مابين الازياء التي يرتدها اليونانيين اللون الارجواني والإضاءة التي تبرز ها اللون بالفضلا عن الملابس التي يرتديها امراء طروادة في اللون الازرق الفيروزي حيت تبرز الاضاءة القوى المؤثرة في الحدث ،وتنبأ ما سيحدث بعد هذا المشهد ، في اضاءة وجه الامير باريس وهو ينظر الى هيلين، فهي تجعل المتلقي يركز على حدث معين ، وتوجه الانظار الى ذلك الحدث مبرزة الاهمية الدرامية للحدث ومحققة الجانب الجمالي للقطة في توزيع الاضاءة بطريقة تحقق التكوين الجمالي للاضاءة،

في الافلام التي تتناول موضوعة الاسطورة يتم تقليد او محاكاة النوع الاضائي للفترة التي تقدم فيها الاحداث ،فنجد في اسطورة طرادة التي حدثت في الزمان السحيق ،يلجا المخرج الى مشاعل النار على اعتبار ان اختراع النار قديم ،وان كان يبرز لقاء الجيشين بصورة فيها من الاضاءة جماليا ،وكذلك ابراز الابطال وهم يتلقون الاضاءة التي تعطي لهم الاهمية في مجاراة الاحداث، وإبراز الموقع الدرامي الذي تحتله الشخصية. فنجد في المشاهد الليلية يصبح الكادر مظلما الا من المشاعل التي توضع على مداخل الخيام مما تضفي جمالا شاعريا ينعكس بدوره على جمالية اللقطة ،فصانع العمل يبحث عن كل ما يضفي على اللقطة جمالا من تكوينات تشكيلية عبر اضائته مناطق في الحدث لإبرازها وجعلها مركز اهتمام المتلقي .

## النتائج:-

١- للبناء التكويني في اللقطة في الافلام الاسطورية دورا هاما في تعميق المضمون ،كما ظهر جليا في لقطات المواجهة بين الجيوش ، والهجوم على قلعة طروادة والسفن في البحر في العينة فيلم (طراودة).

٢- جاءت حركات الكاميرا في فيلم طروادة كتوظيف تعبيري وجمالي، مستوعبة الاعداد الضخمة لحركة الشخوص داخل اللقطة الفيلمية في الافلام الاسطورية، واستطاع صانع العمل في فيلم طروادة ان يحرك الشخوص والمكونات بطريقة جمالية في تكوينات معبرة عن المعنى ومعطيتا دلالة في الاستخدام الجمالي لحركات الكاميرا.

٣- للإضاءة الفلمية دورا اساسيا في اضافة جانب تعبيري وجمالي وقراءة متجددة للمعنى ومعطية معاني مضافة للصورة الفيلمية .

٤- الفيلم الاسطوري يستخدم القصص الفرعية تتشعب وترتبط بأصل الحكاية جزء من تعبير جمالي للموضوعة الاسطورية في الفيلم .

٥- تميزت الافلام الاسطورية باستخدام اللقطة الطويلة ، اضافة لوظيفتها التعبيرية ، اذ تستوعب الاعداد الهائلة والأماكن المفتوحة ، اذ الفضاء الشاسع والحركة في اكثر من اتجاه في افلام الاسطورة ، وفيلم (طروادة) الذي تتميز بالحركة الاستعراضية للجيوش المشاركة في الحرب ، والزوايا المرتفعة التي جاءت لتبرز جمالية اللقطة في اعطائها التكوينات التشكيلية.

## الاستنتاجات

١- تتحقق جمالية اللقطة عبرها تضمنها عناصر الابهار والدهشة من التكوينات الصورية. والتأسيسات التي يضعها المخرج للموضوعات وشكلها وبنائها الصوري ، اذ تشكل الخطوط في اعدادها الهائلة والأجسام في حركتها الدائبة جمالية اللقطة كما يتجلى في العينة فيلم طروادة.

٢- جسامة الاحداث والبعد الاسطوري لها جعلها تمتلك ، عامل حسي لاجتذاب المتلقي الى متابعة الحدث وتفاعله معه.

٣- الحركة كانت الباعث على جمالية اللقطة كما في فيلم طروادة عبر تجسيدها في الفضاء المكاني.

٤- اللقطة العامة احدى المميزات المهمة في الافلام الاسطورية في استيعابها للمكان والأحداث.

## الهوامش

(1) – **خيرية** البشلاوي:معجم المصطلحات السينمائية، مراجعة هاشم النحاس، الهيئة المصرية للكتاب،٢٠٠٤،ص١٧٥.

(٢)–جان متري:المدخل الى علم جمال وعلم نفس السينما،تر عبدالله عويشق،المؤسسة العامة للسينما،دمشق،٢٠٠٩،ص١٣٨.

(٣) –كيفن جاكسون: السينما الناطقة،تر علام خضر،المؤسسة العامة للسينما، دمشق،٢٠٠٨،ص٤١٩.

(٤)– ابراهيم مصطفى واخرون: المعجم الوسيط،ج١ج٢،مكتبة رضوي ،٢٠٠٦،ص٢٤٩.

(٥) نبيلة ابراهيم:الموسوعة الصغيرة، دار الشؤون الثقافية، بغداد ١٩٧٩،ص٦.

(٦) Mircea Eliade: Aspect du , mythe

,Paris,Idees,Gallimard,1963,p14

نقلا عن لؤي زيتوني: مفهوم الاسطورة ورمزيتها الأدبية، دار فكر،بيروت، ٢٠٠٩،ص١٥

(١)– جورج سانتيانا، الأحساس بالجمال، ترجمة : محمد مصطفى بدوي، القاهرة : مكتبة الانجلو مصرية ، ب.ت . ص ٧٣

(٨) شاكر عبد الحميد ، التفضيل الجمالي ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت ، ١٩٩٠، ص١٠٥ .

(٩)– ثامر مهدي ، الجمالية ، بغداد : دار الشؤون الثقافية ، ٢٠٠٠ ، ص ٨ – ٩ .

(٤)– ينظر : كارين ارمسترونغ: موجز تاريخ الاسطورة، تر اسامة اسبر، دار بدايات للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق،٢٠٠٧،ص٥–١٤.

(١)– عادل كامل : الاسطورة والنظريات الميثولوجية في الغرب،دار المامون للترجمة والنشر،بغداد،٢٠٠٥،ص٩.

( ٢)– نبيلة إبراهيم :الاسطورة،الموسوعة الصغيرة، دار الشؤون الثقافية، بغداد ، ص٨–٩.

(٣) –نبيلة إبراهيم : المصدر نفسه ،ص ١٠.

(٤) – عادل كامل ،المصدر السابق، ص ١٠

(٥) –عادل كامل : المصدر نفسه، ص٤٢–٤٣

(١) – البرت فولتون: السينما الة وفن ، تر صلاح عز الدين وفؤاد كامل، المركز العربي للثقافة والعلوم، القاهرة،ب.ت،ص ٣٢.

(٢) – ماهر مجيد ابراهيم: التناص الاسطوري في السينما العالمية، دار الشؤون الثقافية،بغداد، ٢٠١١،ص٣٢

(٣) – مارسيل مارتن : اللغة السينمائية، ترجمة سعد مكاوي ، الدار المصرية للتاليف والنشر، القاهرة١٩٦٤،ص٢٢١.

(٤)– ماهر مجيد إبراهيم : التناص الاسطوري في السينما العالمية، مصدر سابق،ص٧٤.

(١)– ينظر عبد القادر عبد الرزاق: التوظيف الإعلامي لحضارة العراق القديم قبل الميلاد في الدراما المرئية،رسالة ماجستير غير منشورة، كلية الفنون الجميلة ، جامعة بغداد،٢٠٠٢،ص٦٠–٧٥.

(٢)– رستم ابو رستم: جماليات التصوير التلفزيوني،المعتز للنشر والتوزيع ،الاردن،٢٠١٠،ص١٤.

(٣) – لوي دي جانيتي ،المصدر السابق ص٢٥.

(٤) –يوري لوتمان،:مدخل الى سيميائية الى الفيلم السينمائي ، تر نبيل الدبس ،المؤسسة العامة للسينما،دمشق،٢٠٠٤، ص٤٣.

(٣) –يوري لوتمان ،المصدر نفسه ص٤٣.

(٤)– يوري لوتمان ،المصدر نفسه، ص٤٣.

(٥) – يوري لوتمان ،المصدر نفسه،ص٤٣.

(١)– اوجين فيل: تقنيات كتابة السيناريو ،تر: جعفر علي، المكتبة الأكاديمية العراقية ،بغداد،١٩٨٦ ، ص٤٩.

(٢)– جيل دولوز :الصورة – الزمن ،المصدر السابق،ص٢٩٦.

(٣)– ألبرت فولتن: .السينما آلة وفن ،المصدر السابق، ص٢٠.

(٤)– كين دالي :الأساليب الفنية في الإنتاج السينمائي ،تر عصام المصري ، الدار العربية للموسوعات بيروت،١٩٨٧ ،ص١٩٦.

(٥)– ينظر: دريد شريف محمود:الكيفيات الحركية لنظم بنية الزمن في الفيلم الروائي، أطروحة دكتوراه،(غ.م) ، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد ، ١٩٩٩، ص١٣.

(٦) ينظر: دريد شريف محمود:الكيفيات الحركية لنظم بنية الزمن في الفيلم الروائي ،المصدر السابق، ص١٤.

(١)– دريد شريف محمود:الكيفيات الحركية لنظم بنية الزمن في الفيلم الروائي ،مصدر سابق، ص١٤.

(٢)– ينظر: جوزيف و هاري فيلدمان،دينامية الفيلم تر: محمد عبد الفتاح قناوي الهيئة العامة المصرية للكتاب ،القاهرة ١٩٩٦ ، ص٤٠.

(٣) –عزت سيد اسماعيل: علم النفس التجريبي،وكالة المطبوعات ، الكويت، ١٩٨٣،ص ١٢٥.

(٤) –البرت فولتون : السينما الة وفن،مصدر سابق، ص٨٧.

(٥)– لوي دي جانيتي، مصدر سابق،ص١٦٠.

(٦)– فيران فنتورا :الخطاب السينمائي– لغة الصورة، تر علاء شنانة، المؤسسة العامة للسينما، دمشق،٢٠١٢،ص٣٠.

(١)– لوي دي جانيتي ، مصدر سابق،ص٣١.

(٢)– لوي دي جانيتي، المصدر نفسه، ص٣١.

(٣)– لوي دي جانيتي، المصدر نفسه،ص ٣١.

(٤) – لوي دي جانيتي، مصدر نفسه،ص٣٤.

(١) – عبد الفتاح رياض: التكوين في الفنون التشكيلية، دار النهضة العربية، القاهرة،١٩٧٣،ص٥٨.

(٢) – لوي دي جانيتي، مصدر سابق،ص٧٦.

(٣) – جوزيف ماشيللي، التكوين في الصورة السينمائية، تر هاشم النحاس،الهيئة المصرية للكتاب ،١٩٨٣،ص٣٠.

(٤)– جيروم ستولينتر: النقد الفني ،تر فؤاد زكريا، مطبعة جامعة عين شمس، القاهرة،١٩٧٤،ص٤٥.

(٥)– يوري لوتمان: مدخل الى سيميائية الفيلم المصدر السابق،ص٤٢.

(١)– يوري لوتمان ، المصدر السابق،ص٤٢.

(٢) – مارسيل مارتن ، المصدر السابق،ص١٤٨.

(٣)– ينظر مارسيل مارتن :اللغة السينمائية ،المصدر نفسه،ص٣٤–٣٥.

* – الحافة the Edge سيناريو ، ديفيد ماميت ، اخراج لي تاموهورس، بطولة، انتوني هوبكنس

(١)– مارسيل مارتن :اللغة السينمائية ، المصدر السابق،ص٣٤.

(٢)– ينظر: رعد عبد الجبار ثامر : المستويات الدالة للمرئي والمحسوس في النص الضوئي ،أطروحة دكتورا ،غ.م، كلية الفنون الجميلة ، جامعة بغداد١٩٩٦ ،ص١٣.

(٣)– مارسيل مارتن، اللغة السينمائية ، المصدر السابق ،ص٥٤.

(١)– رعد عبد الجبار ثامر ، المستويات الدالة للمرئي والمحسوس في النص الضوئي ، المصدر السابق ،ص٩٧.

(١)– ارسطو: فن الشعر،ترجمة وتعليق ابراهيم حمادة، ، دار هلا للنشر والتوزيع،ب.ت، ص٩٧.

## المصادر


١- ابراهيم ،نبيلة: الاسطورة ، الموسوعة الصغيرة ، دار الشؤون الثقافية، بغداد ،٢٠٠٠.

٢- ابراهيم ،ماهر مجيد: التناص الاسطوري في السينما العالمية،دار الشؤون الثقافية،بغداد،٢٠١١.

٣- ابو رستم ،رستم : جماليات التصوير التلفزيوني،المعتز للنشر والتوزيع،الاردن،٢٠١٠.

٤- البشلاوي ،خيرية: معجم المصطلحات السينمائية، مراجعة هاشم النحاس،الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، ٢٠٠٤.

٥- ارمسترونغ،كارل: موجز تاريخ الاسطورة، ترجمة اسامة اسبر،دار بدايات للطباعة والنشر، دمشق،٢٠٠٧.

٦- ارسطو : فن الشعر، ترجمة وتعليق ابراهيم حمادة ، دار هلا للتوزيع والنشر ، ب،ت.

٧- جاكسون،كيفن: السينما الناطقة، ترجمة علام خضر ،المؤسسة العامة للسينما ،دمشق،٢٠٠٨.

٨- عبد الحميد،شاكر: التفضيل الجمالي،عالم المعرفة ، المجلس الوطني للثقافة والفنون،١٩٩٠.

٩- رياض،عبد الفتاح: التكوين في الفنون التشكيلية،دار النهضة العربية ،القاهرة،١٩٧٣.

١٠- سولينتز،جيروم: النقد الفني ،ترجمة فؤاد زكريا،مطبعة عين شمس ، القاهرة، ١٩٧٤.

١١- فنتورا،فيران: الخطاب السينمائي– لغة الصورة،ترجمة علاء شنانة، المؤسسة العامة للسينما،دمشق،٢٠١٢.

١٢- سنتيانا ،جورج: الاحساس بالجمال ، ترجمة محمد مصطفى بدوي، مكتبة الانجلو، القاهرة، ب.ت.

١٣- سيد اسماعيل، عزت: علم النفس التجريبي ،وكالة المطبوعات ، الكويت، ١٩٨٣.

١٤- فولتون،البرت: السينما الة وفن،ترجمة صلاح عز الدين،فؤاد عز الدين،فؤاد كامل، المركز العربي للثقافة والعلوم ،القاهرة، ب.ت.

١٥- عبيدات،ذوقان: البحث العلمي – مفهومه وأدواته وأساليبه،ط٦، دار الفكر للطباعة والنشر،عمان،١٩٩٨.

١٦- كامل ،عادل : الاسطورة والنظريات الميثولوجية في الغرب، دار المأمون ،بغداد،٢٠٠٥.

١٧– سانتيانا،جورج : الاحساس بالجمال ،ترجمة محمد مصطفى بدوي،مكتبة انجلو المصرية،القاهرة،ب.ت.

١٨– زيتوني،لؤي: مفهوم الاسطورة ورمزيتها الادبية،دار الفكر، بيروت ،٢٠٠٩.

١٩– لوتمان ،يوري: مدخل الى سيميائية الفيلم، ترجمة نبيل الدبس، المؤسسة العامة للسينما ، دمشق،٢٠٠٤.

٢٠– ماشيللي ، جوزيف : التكوين في الصورة السينمائية، ترجمة هاشم النحاس، الهيئة العامة المصرية للكتاب، القاهرة، ١٩٨٣.

٢١– مارسيل مارتن : اللغة السينمائية، ترجمة سعد مكاوي ، الدار المصرية للتاليف والنشر، القاهرة١٩٦٤

٢٢– مهدي ،شامر: الجمالية،دار الشؤون الثقافية، بغداد ،٢٠٠٠.

٢٣– مصطفى ،ابراهيم وآخرون : المعجم الوسيط، مكتبة رضوي،٢٠٠٦.

٢٤– متري ،جان : المدخل الى علم جمال وعلم نفس السينما ،ترجمة عبدالله عويشق، المؤسسة العامة للسينما ،دمشق،٢٠٠٩.

**المصادر باللغة الانكليزية:–**

25– Mircea Eliade: Aspect du , mythe ,Paris,Idees,Gallimard,1963,p14

**الرسائل والاطاريح**

٢٦– عبد الرزاق عبد القادر : التوظيف الاعلامي لحضارة العراق القديم.ق.م في الدراما التلفزيونية ،رسالة ماجستير ،غ.م ،كلية الفنون الجميلة ،جامعة بغداد،٢٠٠٢.

٢٧– ثامر ،رعد عبد الجبار : المستويات الدالة للنص المرئي والمحسوس، اطروحة الدكتوراه،غ.م ،كلية الفنون الجميلة ،جامعة بغداد،١٩٩٦.

**٢٧– دريد شريف محمود:الكيفيات الحركية لنظم بنية الزمن في الفيلم الروائي، أطروحة دكتوراه،(غ.م) ، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد ، ١٩٩٩,**

٢٨– رعد عبد الجبار ثامر : المستويات الدالة للمرئي والمحسوس في النص الضوئي ،أطروحة دكتورا ،غ.م، كلية الفنون الجميلة ، جامعة بغداد.١٩٩٦