

تعبيرية انفتاح الإطار من الصورة المرئية إلى الصورة المدركة في الفيلم السينمائي

فادية فاروق سعيد، الفنون السينمائية والتلفزيونية، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد، بغداد، العراق

عدراء محمد حسن، الفنون السينمائية والتلفزيونية، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد، بغداد، العراق

تاريخ القبول: 2018/5/15

تاريخ الاستلام: 2018/1/23

Expressionism in Openness of the frame from the Visual Image to the Perceptible Image in Movies

Fadya Saeed, University of Baghdad, College of fine Arts, Film and T.V. Department, Baghdad, Iraq

Athraa Hassan, University of Baghdad, College of fine Arts, Film and T.V. Department, Baghdad, Iraq

Abstract

The study dealt with the issue of the openness of the frame in movies, which materializes clearly in The organic structure of the film. This openness is intended to make the audience not just focus on the borders of the displayed image on the screen whose limits embrace everything within, such as characters and configurations, but makes the audience aware of what is behind the picture, outside the frame, reaching to the mental image at the end. This type of style makes cognition something that prefers to create and tarnish the meaning and create eloquence and conciseness. Here we emphasize that openness does not mean a change of meaning but rather the process of giving birth to an idea from the image which not visible outside the frame. On that basis, the movie could be rich with symbols, metaphors, and references that mean more than they appear to mean. This study can confirm that the openness of the frame could be as great and important in the expression of the dramatic value as the other elements of the film.

Keywords: Frame, Frame openness, Image, Film expression, Building of the meaning.

الملخص

تتناول هذه الدراسة موضوع انفتاح الإطار السينمائي الذي يتجسد بشكل واضح في البناء العضوي للفيلم ككل. فالانفتاح هنا يقصد به أن نذهب بالمتلقي إلى أبعد من حدود الصورة المعروضة على الشاشة التي يحد حدودها إطار يحتضن كل ما هو معروض ومجسد من الأحداث والشخصيات والتكوينات بما في ذلك الدلالات السمعية والمرئية، بل كل ما يمكن أن يبصر وتقع عليه العين أو تتحسس الأذن إلى ما هو خارج حدود المبرص؛ ليتسامى إلى الصورة المتكونة في الذهن بشكل حسي جراء المبرص من الصورة أو حتى الصوت، وهنا لا نقصد الانزياح بالمعنى وإنما التواء جلاء ما هو كائن ومبصر، وهذا لا يعني أنها عملية تغييب؛ وإنما هي توالد وانشطار وتشظي ذو علاقة بما يدور، وهذا ما يسمى الانفتاح. وهذا الانفتاح يخلع على السرد الفيلمي قوة تعبيرية تمنح الأحداث بلاغة وإيجازاً، وتعميقاً وتأكيذاً للمعنى، بعد أن يتوسع الإطار إلى ما هو أبعد من حدوده بأسلوب يتصف بالانفتاح على المعنى والمراد، فعرض الأشياء فلمياً ضمن إطارها قد يذهب بالمتلقي إلى خارج حدود الإطار والعرض بشكل قسري لإتمام الأحداث بعد أن يكون الميتغى هو التفسير والتعليل إلى ما هو كائن وصولاً إلى التنبؤ بما يكتنف حيثيات الأحداث من ثيمات ومكانن وحيكات وأهداف.

هذا كله يتطلب أن تخلق عند المتلقي عملية الانتباه والإدراك البصري ومن ثم العقلي لما يجري عبر بناء نسيجي محكم وسياق متجانس للأحداث، وبعدها تأتي عملية التفسيرات التي لا تبتعد عن الواقع المصنوع داخل هذا الإطار بكل الموجودات إلى ما في ذلك الرمز والاستعارة التي تشحن بمعان كبيرة تأويلها في الأساس يكمن خارج حدود الشكل. وخلاصة القول إن انفتاح الإطار هو مغزى تعبير يضاف إلى عناصر الفيلم الأساسية.

الكلمات المفتاحية: الإطار، انفتاح الإطار، الصورة،

التعبير الفيلمي، بناء المعنى.

مشكلة البحث

لا يوجد شيء من صنعة الإنسان لا يحده حد، أو يحتويه إطار معلوم يكون بمثابة الوعاء الذي يحيط بهذا النتاج الإنساني المرئي، بل إن البصر الذي يدرك الأشياء حوله يكون له حدود في تحسس ما يمكن أن يبصره أو يراه، كون المحدد في كل الأحوال قد يأتي محددًا بإطار لا يبصر ما سواه، أما في الفن أو في المنجز الإنساني فإنه لا بد من أن يكون هنالك أطر تحتوي ما كان من دلالات وأشياء يسعى إليها الإنسان حتى ينظمها في عمل تحده حدود وأبعاد، وتفصح عن نفسها وتكون مقام التعبير الإنساني بشكل فني خلاق. ولعل الإطار هو المفهوم المتطور لعمليتي الاختيار والتنظيم التي قال فيهما أرسطو في معرض تصديده لمناقشة إخضاع الفن للواقع بدلاً من الأنموذج الأفلاطوني المثالي، ولا يكون هذا الواقع فجأة كما هو، بل من خلال عمليتي الاختيار والتنظيم ووضع الموضوع الفني داخل إطار، فإما أن يكون طبيعياً أو مصطنعاً من قبل الفنان؛ لذا من هنا تكمن أهمية الإطار وما يحقق من إحياءات تعبيرية تخص كل ما يكون ضمنه أو ما يكون خارجه، فهو يخضع لعمليات الإدراك والتفسير الحسي والنفسي.

أما الإطار الذي يتجسد بشكل واضح في الفنون المرئية بشكل عام والسينما بشكل خاص أحد فهو أبرز وأهم المحددات التي تمنح المواضيع المعروضة والمعالجة على الشاشة السينمائية أهمية كبرى؛ كون الإطار أو (الكادر) يحتضن كل ما هو معروض ومجسد من الأحداث والشخصيات والتكوينات، بل كل ما يمكن أن يدور في ثنايا العرض الفلمي السينمائي من حركة أو حركة مركبة للكاميرا. والإطار هنا لا نقصد به حجم الشاشة من حيث حجم العرض إلى الجدار، وإنما يتركز البحث على ما هو داخل الإطار، دون الالتفات إلى الحجم الخارجي للإطار في تطوره وتبدله عبر تاريخ السينما وتحوله من إطار مربع تقريباً (4/3) إلى عريض جداً (سينما سكوب)، ثم استقراره منذ ستينيات القرن الماضي إلى عريض نسبياً يقوم على قاعدة النسبة الذهبية (16/9)، ثم إلى ثلاثي الأبعاد في عصر السينما الرقمية، وإنما نبحت بما هو داخل حدود الإطار بغض النظر عن الطول والعرض لحدود الشاشة، فدراستنا تحاكي تأثير الإطار على عملية التأثير والاستقبال الفيلمي بما للإطار الفيلمي من قيمة تعبيرية عند حدود التجسيد والانفتاح.

على العموم، إن الإطار الذي يتجسد بشكله قد يحيلنا إلى معانٍ أكبر تتجاوز بنا إلى خارج حدود الإطار المرئي، وصولاً إلى صورة ذهنية تكشف عالم المغيب من الصورة، وتكون ذات تأثير تعبيرية أكبر ومؤثر عند حدود التلقي، هذا الأمر يجعلنا نطرح التساؤل الآتي: هل الإطار (الكادر) السينمائي عند حدود التعبير يمكن أن يحيلنا إلى إدراك مفردات ومفاهيم تكمن خارج حدود المرئي؛ أي تكوين صورة مدركة على الرغم من غيابها من الإطار؟

أهداف البحث

يهدف البحث إلى الكشف عن القيمة التعبيرية والموضوعية جراء انفتاح حدود الإطار (الكادر) من الصورة المرئية ضمن أطرها إلى الصورة المدركة خارج حدود الإطار. وإلى الكشف عن الآليات التي ينفث بها الإطار (الكادر) ليكشف لنا المعنى المرتجى عند حدود التعبير.

أهمية البحث والحاجة إليه

يعد موضوع بحثنا هذا من المواضيع التي تستوجب الاهتمام بها؛ لما يشكل الإطار وحدوده من أهمية في إيجاز التعبير نتيجة لما يمكن أن يحمله به صانع العمل السينمائي من رموز ودلالات وشخصيات وتكوينات تشكل بتظاferها الصورة السينمائية، بدءاً من اللقطة المفردة، إلى مجموعة اللقطات، إلى المشهد لحين اكتمال الفيلم. ولهذا الإطار المحدد خاصية تعبيرية لا تقتصر على ما يوجد في داخله كونه محددًا، بل إن الإطار بفعل الإدراك الحسي والنفسي للمتلقي قد ينفث إلى معانٍ أوسع من المعاني المجردة عرضاً من داخل الصورة السينمائية المدركة بصرياً، وهنا تكمن أهمية البحث في تعبيرية انفتاح الإطار للصورة المدركة

فيزيائياً من قبل المشاهد إلى الصورة التي تكمن خارج الإطار؛ لا بشكلها المادي ولكن بشكلها المدرك حسيّاً ونفسياً من قبل المتلقي.

وإجمالاً يمكننا القول إن هناك أسساً مهمة تتمحور حولها وظائف الإطار ومسوغات البحث في كفاءته وتتمثل بالتالي:

1. إظهار ما هو بالغ الأهمية كقيمة فكرية وكانفعال

يرى الباحثان أن هذا هو الأساس الأول الذي وجد الإطار من أجله لتركيز عملية الانتباه والإدراك البصري ومن بعده العقلي لما يجري في داخله أنياً، بعيداً عن أي تفسيرات تتبع عن الواقع المصنوع داخل هذا الإطار ومن ضمنه الانفعالات التي تعاني منها الشخصيات التي تتحرك في داخله، وهو أساس تشترك فيه الفنون الدرامية بأجمعها.

2. يشكل الأساس للتكوين وهو يمنحها البناء والتوازن والمعنى

يرى الباحثان أن هذه الوظيفة مكملة للوظيفة السابقة الأولى التي تحدثت عن تأثير الإطار في تركيز أهمية ما يعرض، وهي أقرب إلى المضمون، أما هذه الوظيفة فهي أقرب إلى الشكل المرئي للدراما؛ فلا يمكن أن يكون هناك تكوينات سائبة وغير منضبطة بإطار يمثل الجدار العازل بين التكوينات وبين ما يحيط بهن من أشياء تخل بتوازن التكوين، وبالتالي تؤثر على المعنى الضمني المراد إيصاله إلى المتلقي.

حدود البحث

إن هذه الدراسة رُسمت لها حدود موضوعية فقط، وهي التي انبثقت من العنوان في الأصل، إن حدود بحثنا هذا لا يمكن تحديدها بمدة زمنية معينة ومحددة، ولا مكانية، وهي غير مشروطة في الكثير من الأبحاث العلمية، ولكن الحدود الموضوعية هي الأكثر أهمية، فهي ترسم الخطوط العامة للباحث لتحقيق النتائج؛ لأن دراسة البحث انطوت على دراسة ظاهرة متواجدة في عموم الأفلام وضمن سرديات الصورة الفيلمية التي تتعلق بعملية الإدراك الحسي وإمكانية الإدراك والتأويل، ومن هنا يمكن القول إن حدود البحث تهتم بدراسة ظاهرة انفتاح الإطار من الصورة المتجسدة لتحقيق معنى تعبيرى خارج حدود الإطار المرئي الذي يتبلور بشكل صورة ذهنية مدركة محملة بمعان وافية توجز التعبير وتفصح عن الخطاب الفيلمي، لهذا كانت الدراسة هذه خارج نطاق الحدود العملية للبحث، ولكن بقيت ضمن حدود الموضوع المطروح وحالة الدراسة.

تحديد المصطلحات

هنا يمكننا أن نؤكد أن البحث يسعى أولاً إلى التعريف النظري بمفهوم (الإطار)، والمصطلح السينمائي المتداول هو (الكادر)، وأهميته من خلال كونه يستوعب ويحتوي داخله جميع العناصر البصرية أو المرئية والسمعية والسردية الأدبية في علاقاتها المتبادلة وتفاعلاتها المتداخلة. ولأن الحديث هنا يدور حول الإطار السينمائي تحديداً، وهو إطار متحرك من حيث هو تتابع للقطات منفردة أحياناً أو متشكلة كمشاهد متكاملة. من ناحية ثانية، هو ينتقل إلى المرحلة الثانية من الحديث عن أهمية الإطار؛ إذ يهتم بعرض وتحليل العلاقات المتبادلة داخل عناصر الإطار (اللقطة السينمائية)، ودور كل منها في تشكيل التكوين السينمائي، وخاصة الكاميرا، من خلال زوايا التصوير وأحجام اللقطات قريبة كانت أم بعيدة، وما ينتج عن ذلك من معان ودلالات، ما يؤدي بالنتيجة إلى تحول الصورة المرئية المسموعة إلى صورة مدركة من قبل المتفرج المستقبل وفق ما ينطبق عليه موضوع بحثنا، ومع هذا لا بد لنا من تحديد تعريفات تفيد البحث لتوضيح كيفية المصطلح داخل البحث.

الإطار:

الإطار كما ورد في تعريفه ومعناه في معجم المعاني الجامع هو كل ما أحاط بالشيء من خارج. أما التعريف الذي ينطبق على المصطلح في حدود بحثنا فهو: الإطار في الفيلم هو ذلك الوعاء المحدد بحدود الشاشة الذي نبصر كل ما يدور في ثناياه، وهو الحيز الذي يحتوي على الدلالات المعروضة والمتشكلة بفعل التكون إلى صورة تعبيرية وقد يطلق عليه مصطلح الكادر.

الصورة:

يمكن أن نعد الصورة (Picture) مركزاً أساسياً لخلق الاتصال والتواصل المعرفي والإنساني، كون الصورة مصدراً ثرياً لإنتاج المعاني، حيث يمكن أن نوجه المتلقي ونستدرجه من خلال الصورة فتارة نوهمه، وتارة نشيره، وتارة نجعله يتساءل ويتقصى عبر مسالك الصورة وقوتها السحرية، فالصورة هي البناء المشكل مادياً ليكون مدركاً بشكل موضوعي وتعبيري، ليحيلنا إلى خلق التصورات والانطباعات الذهنية اللامادية أي المشاركة في الشيء عن طريق النظر إلى ذاته، فهي في كل الأحوال مشاهد تخيلية لحركة ما في الشكل، والهيئة، والحقيقة، والصفة. ومن هنا يمكن القول وبما يتوافق وموضوع بحثنا، إن الصورة هي تشكيل مادي ويمكن إدراكها بصرياً ضمن حدود إطار معين يحدّ حدودها، ومن الممكن إبصارها، لتحيلنا يعد ذلك إلى صورة ذهنية ينتج عنها تصورات أو تهيئات معينة تنطلق من دلالاتها المتجانسة.

التكوين:

إن كلمة تكوين مشتقة من كَوّنَ يكوّنُ تكويناً، وكيونة الشيء صورته، وجمعه تكوينات الصورة والهيئة. وللتكوين عدة عوامل مساعدة أو عوامل رئيسة في تكوين الشكل فهو ربط ومزاوجة وترتيب مختلف عناصر العمل الفني، من تصميم وحركة وبناء، ومع ذلك فهو ليس صورة. فالتكوين قادر على التعبير عن شعور وكنه حالة الموضوع والمزاجية من خلال اللون والخط والكتلة والشكل لأنه لا يروي الحكاية. لذا فموضوع التكوين يتعلق بعملية ترتيب العناصر المرئية داخل الإطار أو الكادر. والتكوين المثالي يتمحور في محورين: الأول: يمكن أن تكون كل عناصر الصورة متفاعلة ومتأصرة مع عناصر المحيط (البيئة).

الثاني: القدرة على إيصال الرسالة حيث يكون على شكلين الأول معبر بذاته عن ذاته، والثاني معبر عندما يكون مع الكل؛ أي ضمن البناء الكلي للفيلم؛ أي ضمن النسيج. وللروس جولة في هذا الموضوع فقد اقترح (إيزنشتين) مصطلح ميزان كادر (mise- En- Cadre) وتطور الموضوع أكثر لتغيير التسمية إلى الميزان. صورة (mise- en- image) ويقصد هنا بناء المشهد بفعل اللقطات المتراصة؛ أي جمع اللقطات التي ينتج عنها بناء المشهد.

ومن هذا نجد أن الروسي (بوتوفكين) يعد الميزانين هو المحور الأساس في توضيح الفكرة بالعلاقة بفيزيائية المكان وفيزيائية الشخصية وموقع آلة التصوير.

الإطار النظري

الإطار والصورة

كما أسلفنا في مشكلة البحث أن قضية الإطار قديمة قدم الفنون الصورية والدرامية التي قال عنها أرسطو⁽¹⁾، إن إن الواقع والطبيعة التي ستكون المادة الخام لأي عمل فني شكلاً ومضموناً، وعلى الرغم من أنها منظمة بطبيعة تكوينها الإلهي، إلا أن لها تكويناً آخر لا يستطيع أي إنسان أن يستخرجه ما لم يمتلك عيناً مدربة ووعياً ثقافياً وفنياً لا يمكن أن يتوافر لدى جميع الناس، وهو ما يميّز الفنان عن بقية أفراد المجتمع، إذ إن تشكّل الصورة داخل الإطار لا يتم إلا بوجود تلك العين المبدعة المنطلقة من عقل ذي إبداع وخيال تمكن من عملية اختيار العناصر المكونة لها، ومن هنا تبدأ عملية تنظيم تلك العناصر حيث تكون هذه العملية قادرة على أن تكون صورة عن الواقع وصورة أخرى مدركة تتمكن حواس الإنسان وعقله

من استنباطها. تتشكل الصورة داخل الإطار الذي هو وسيلة عزل في جانب ويركز الانتباه ويوجهه -في جانب آخر- إلى مكونات الصورة، كما أنه "يشير إلى العملية الفكرية والمادية المعتمدة في الصورة وتتلاقى مسألة تأطير الصورة أيضاً وبشكل جزئي مع عملية التركيب" (امون، 2013، 163). إن جميع الآراء حول وظيفة الإطار لا تكون بمستوى واحد من حيث إعطاء الأهمية له فيها هو جان ميتري يقول: "إن الإطار ضروري في الفيلم وليس ضرورياً في الحياة" (ج. دادلي، 1987، 96)، كونه يسخر كل الحواس للتركيز على ما في داخله ثم استثماره للتأمل.

ورأت الباحنتان أن (ميتري) هنا يحاول أن ينفى التأطير الأولي في الحياة الواقعية وهو الأساس الذي أخذ منه الإطار الفلمي الذي منحه ضرورة قصوى.

أما (اندريه بازان) فهو يرى أن "الإطار يخفي الواقع عنا"، في حين يرى أرنهايم أنه "ينظم الأشياء التي يحويها" (ج. دادلي، 1987، 96).

وهنا يمكن أن نقول أن الإشارة واضحة إلى عملية السياق الذي يكون الإطار جزءاً منه وليس معزولاً عنه؛ فالعزل له دور أكبر إذ يتمثل بربط عناصر التكوين بعضها إلى البعض وجعلها وحدة كاملة، والعزل هنا لا يعني اقتطاع الصورة عن مجتمعها المكمل من الصور الأخرى التي يحيطها الإطار، وإنما العزل هنا لغرض شد التركيب العضوي للتكوين المرئي للعناصر الموجودة داخل هذا الإطار، وجعلها معبرة عن المعنى والمضمون المراد إيصاله من خلال هذا الترتيب لعناصر التكوين داخل إطار الصورة.

إن عملية ضبط الكادر لا تتم إلا بالتأطير "وتتضمن الاستعمالات الفنية للتأطير حقيقة أن وجوده ينشئ مكاناً سينمائياً، وتحمل الأحداث التي تجري في نطاق هذا المكان دلالة لا تحملها الأحداث التي تجري في مكان غير محدود" (ستفنسون وجان دوبري، 1963، 96).

وينظر إلى الإطار من ناحيتين؛ أولهما إذا كان الفيلم يمثل الواقع وجزيئات هذا الواقع، فيكون إطار الصورة في تلك الحالة عملية توجيه قسري للأحداث المقتنصة من الواقع والمحاولة إلى الواقع الفني الذي يعرضه الفيلم، أما الناحية الثانية فهي أن نتعامل مع الفيلم كنوع حياتي مستقل نتعرف عليه ما إن يبدأ عرض الفيلم، وتدخل في تفاصيل القصة والأحداث والشخصيات القائمة بالفعل، وهنا يكون الإطار مسؤولاً عن هذه الحياة المصغرة المعروضة داخل الفيلم، كما يكون مسؤولاً عن جذب انتباه المتلقي وإطلاعه على كيفية تشكل الأحداث من خلال الوعي القصدي للمتلقي. وهذا يبين أن "السينما تقوم بتكبير التجربة الإدراكية، وأنها تعطي أكثر وأقل بالنسبة للتفاعل المعاش" (كاسبيار، 1989، 108) وفق محاور العرض والتناول الذي تبدو فيه وتتجسد عبره.

إن الإطار والصورة في علاقة جدلية قائمة على الوجود الفعلي السياقي لكل منهما فبدون الصورة لا يوجد إطار، وبدون الإطار لا توجد صورة مادام الأمر يتعلق بالفنون الدرامية القائمة في بنائها على مبدأي الاحتمال والحتمية. وبيّز هنا دور السياق الذي يكشف المعنى ويثبتته ضمن البناء الدلالي لحكم الإطار الذي يحيط بمقدرات الصورة. إن لا يمكن أن نتجاهل الدور الوظيفي للصورة في السياق الفلمي، فقد أصبحت هذه الصورة بما تمتلك من قدرة كبيرة في إيجاز التعبير لما تحتوي في ثناياها من القدرة الدلالية والتعبيرية لتربعها على الرموز والأيقونات والدلالات والإيحاءات التي يمكن أن تحملها الصورة معاني غير التي تبدو فيها "ويمكن التوسع في معاني الرمز إلى ما وراء عالم القصة" (يونج، 2015، 24) ليصبح بذلك للصورة شحنة إضافية قد تتعدى حدود إطارها إلى ما هو متخيل، كما أن قدرة الصورة قد تمنح المتلقي فضاء تأملياً رحباً يتسع لكل الأحداث التي تعبر عنها هذه الصورة، ليستوعب جل الأطياف الوجدانية التي تنجم عن تفاعل المتلقي مع الصورة، وهذا ما يمكن أن نطلق عليه أحياناً الكادر "فالكاادر هو الصورة على شاشة العرض التي تتوافق مع الصورة في عين آلة التصوير أثناء التصوير، والتي بدورها هي جزء من الموضوع

المصور المحدد بحواف الصورة أو بحافة الإطار" (الخيمي، 2013، 10). إن الصورة بهذا المعنى تعد وحدة بنيوية لها منطقتها الداخلي من كونها ذات دلالات؛ فهي تتحرك على أبعاد من كونها صورة تدرك بصريا بل تتجاوز المرئي إلى الحد الحسي بكل تجلياته الصوتية والحركية الأدائية والتكوينية، لتكون بعد ذلك "صورة حسية جديدة متحولة عن الأصل" (جاسم، 2010، 533) لتذهب إلى حيز المجاز ولكنها لا تستقر عند المجازي فقط، بل تتعداه إلى مستويات سيميائية تنهض بمهمة بناء النص في شكله البصري، حيث تتحول كل صورة في السياق المتجسد إلى أيقونة أو إشارة رمزية، وحيث تشكل إشارة ورسالة يمكن أن تأخذنا إلى خارج حدود الموقف "فئمة رسالة غير مرئية تتسرب خارج الحدود الرسمية للصورة" (عابدين، 2012، 118)، إذ الصورة ومقوماتها من الدلالات لا تعمل بمفردها، بل تكون ضمن بناء متجانس وعلاقات من السياق الفيلمي لإيصال المعنى وإتمامه أيا كان تجسيده، بل ضمن متواليات من اللقطات ونسيج ينتظم في بناء، وينسجم فيها ويتألف اللون والحركة والأصوات والإضاءة والعلامات والدلالات وفق إيقاع يحكمها يعرف بالتكوين الذي ينتج بالضرورة الأثر الدرامي وتوخي المعنى، أو ما يراد من توليد المعنى وبناء للتأويل الذي يقوم بدورة "فهو يوسع أفق التأويل بالانفتاح" (الزبيدي، 2012، 24)، الذي يخلق بدوره الشعوري التفاعلي عند المشاهد، وهذا هو المبتغى، حيث يتسع خزان العاطفة والمشاعر على اتساعه، هذا الأمر يدعو المتلقي إلى أن ينطلق بإحساسه من الصورة المتجسدة ضمن حدود الإطار إلى ما هو متخيل في ذهنه، التخيل الذي قد يحيلة إلى خارج حدود الإطار الذي تتجسد فيه الصورة "ليصبح بذلك مجرد صورة ذهنية غائبة عن الحاضر" (الرفاعي، 2016، 116).

إجمالاً لا بد من أن يكون هنالك هامش كبير من الخيال، يولده ويكشفه لنا السياق من أجل أن يحيلنا إلى إدراك صورة أخرى متولدة بفعل الخيال إلى صورة أخرى؛ أي هنا يمكن أن يكون "درس الخيال هو المدخل المنطقي لدراسة الصورة" (صالح، 1994، 7)، وهذا الأمر يكون مدركاً بشكل واضح في المسرح، فعلى سبيل المثال "إن الفضاء المسرحي غير المنظور ليس أقل حقيقة وأهمية من الفضاء المسرحي المنظور" (ميردوند، 16)، وهذا يقترب إلى أن يضاف إلى السياق الذي يكشف المعاني ويفجر الصور الذهنية جراء الانتقال مما هو واقعي متجسد إلى ما هو متخيل مدرك، حيث يتحكم في التعبير والتأويل للمفهوم، "فالدال هو صورة سمعية أو بصرية، والمدلول هو تصور ذهني غير عادي" (جلال، 1992، 26). وبذلك نحن ننطلق من واقع ما هو معروض إلى واقع ما هو متخيل لترسم صورة أخرى منبثقة من الصورة الأصل.

تعبيرية الإطار في التكوين

تتشرك السينما مع الفن التشكيلي في اعتمادها على عناصر التكوين ذاتها الموجودة في الفنون التشكيلية، إلا أنها تختلف عنها بوجود الحركة التي على أساسها يقوم المعنى التعبيري للتكوين في الصورة السينمائية إلا أن بقية العناصر تبقى مشتركة والأكثر ثباتاً في الإطار المحدد للقطعة السينمائية وترابطها مع بقية اللقطات لتشكيل المشهد، ومن ثم الفيلم ككل، معبرةً بذلك عن مستويين من الإدراك أولهما الحسي بالنظر والسمع، وثانيهما الإدراك الفكري الذي يكون بالعقل، وتشكل الوعي عند المتلقي هو الفيصل في عملية تمثله. إن السينما "فن عميق الصلة بفنون مجاورة أخرى مثل الفن التشكيلي في الرسم والنحت والجرافيك من نواحي تطور الصلة بمكونات الصورة من الخط إلى الشكل، والشكل إلى الحجم، فإلى الملمس وإلى اللون" (عبد، 2005، 44). وكل ذلك يُحيلنا إلى أشياء مرتبطة بالحواس البشرية، ومن خلالها يصل الفيلم السينمائي بطاقته التصويرية المعبرة عن المضمون القصصي إلى المتلقي، ولكن لو لم تُؤطر تلك العناصر فستكون هناك امتدادات لا نهائية من التشكيلات البصرية التي ستشتت انتباه المشاهد الحسي أولاً، ثم تشتت بعد ذلك المدركات ما فوق الحسية التي تثيرها تلك الصور، ولذا فإن لعناصر التكوين علاقة ترابطية مع إطار

الصورة أو اللقطة المفردة سواء أكان هذا الإطار مصطنعاً من قبل صانع الفلم أم طبيعياً من اختياره أيضاً، ومن دون الإطار يبقى الفضاء مفتوحاً على تأويلات عدة. لذا "إن الفضاء يشكل أحد البديهيات الأولى في حساسيتنا الإنسانية، ومن هذا المنطلق يصبح المفهوم واحداً من الأسس الأولى لأن نعلم ما الفضاء" (جاسم، 2008، 89)، "وهو ليس فضاءً افتراضياً، وإنما له حدود مؤطرة ويمكن الإحساس به والإمسك بمكوناته، فالفضاء هو ذلك الحيز الذي تتحرك فيه الأجسام" (عبو، 1982، 294). وطالما أن هذه الأجسام بقيت كاملة أو بقي جزء منها داخل إطار الصورة فهي من ضمن المحسوسات، أما إذا غابت وخرجت من الإطار لفترة طويلة فقد لا يتمكن المتلقي من إدراكها، فالإطار هنا مهم لتحديد الفضاء الذي تتحرك فيه هذه الأجسام. فالنقطة وهي أصغر وحدة تكوينية لا قيمة لوجودها ما لم تكن منتظمة في إطار تنظيمي "مجموعة من النقاط قد تعطي شكلاً أقرب إلى الصفوف، ومجموعة أخرى تعطي شكلاً أقرب إلى البناء أو المبنى المائل بحسب ما بينها من مسافات" (عبد الحميد، 2001، 252).

لذا فإن النقطة التي تسبح في فضاء لا متناهٍ لا تحتل معنى، وعندما يؤطر هذا الفضاء على اتساعه فإنها تؤدي وعياً محسوساً للمتلقي كما في فلم (أوديسا الفضاء) لستانلي كوبريك، إذ تشكلت نقاط النجوم بعد رمي العظمة إلى الأعلى وتحولها إلى سفينة فضاء محاطة بنقاط تدل على اتساع الفضاء المحيط بها، والذي سيطر على اتساعه إطار الصورة، ولأن الإطار عبارة عن خطوط، فهو ذو علاقة قوية بالخط التعبيري في التكوين السينمائي بما يبرز القيم الجمالية والتعبيرية للشكل المرئي، وتختلف أهمية الخطوط باختلاف "قدرة الفنان والمصمم على استخدامها بشكل صحيح محتفظاً بقيم جمالية من خلال جهود إبداعية تثير الكثير من المعاني التي تمتد من الاستقرار والاتزان والثبات إلى الإحساس بالحركة والاندفاع والتوتر" (رزاق، 1977، 200).

وتشكل الخطوط إطاراً آخر يزيد من تركيز وتحديد الموضوع المراد التركيز عليه وجعله في بؤرة الأحداث والصراع مع الوسط والذات، كما في قلم (الماتكس)، إذ تحاصر المصفوفة بخطوطها شخصية (نيو) التي تحاول التوازن والاقتران بالعالم الافتراضي الذي كانت الشخصية تعيش فيه. وللأشكال في التكوين أهمية تعبيرية قصوى لما لها من دور في الإفصاح عن المضمون. والأشكال كمظهر خارجي "تتنوع في الحجم والقيمة واللون، وقد تكون هندسية الطابع على هيئة مثلث أو مستطيل أو دائرة، وقد تكون بمنزلة التركيبات الخاصة من هذه الأشكال، وقد تكون الأشكال واضحة أو مستقرة يكشف عنها من خلال حركة خط أو من خلال حركة فنية" (عبد الحميد، 2010، 256).

وتتعلق الأشكال مع الإطار أيضاً، وقد يتخذ الإطار شكلاً معيناً يتناسب ومضمون ما يقدمه الشكل الموجود في الصورة، وقد يكون الإطار العام جزءاً من الشكل كما في فلم (سيد الخواتم)، إذ يميل الإطار العام للقطات القريبة للخاتم إلى الشكل الدائري الذي يرمز إلى لا نهائية الشر الموجود في العالم مقابل لا نهائية الخير الموجود فيه.

ومن خلال ما تقدم تتشكل كتلة الأشياء الموجودة أمام الكاميرا من ممثلين وديكورات واكسسوارات ثابتة ومتحركة. ويعد توزيع الكتل داخل إطار الصورة من المهام الدقيقة للتكوين إذ "تسيطر الكتلة الضخمة على المنظر إذا ما وضعنا في مقابلها كتلة أو أكثر من الكتل الصغيرة، ويمكن زيادة حجم الكتلة داخل الإطار بالاختيار الدقيق لزاوية الكتلة في الصورة" (بوجز، 1995، 44) ويلعب الإطار دوراً مهماً في إعطاء الأهمية للكتلة من حيث ابتعادها عنه أو اقترابها منه أو التصاقها به أو خروج جزء منها إلى خارج الإطار، ففي مسلسل (الحساء والوحش) في الحلقات الأولى التي سبقت تعرف (كاترين) على (فنسنت) نرى دائماً أن هناك جزءاً من كتلة فنسنت خارج الإطار الأصلي للصورة وخارج الإطار الذي تشكله الإضاءة المنبعثة داخل عالم الأنفاق.

ومادام الحديث يدور حول الكتل تبقى مسألة التوازن بين الكتل داخل الإطار مهمة جداً من حيث إيجاد التعادل البصري أو الإخلال القصدي بهذا التعادل البصري الذي "يؤدي إلى وظيفة مهمة في تقديم العمل الفني والاحساس براحة نفسية حيث النظر إليه" (رياض، 1973، 298).

فالتوازن المرئي داخل الإطار الصوري مطلوب لتحقيق نوع من التركيز البصري المتعادل ما بين الموضوعين حتى لا يطغى أحدهما على الآخر. ففي فلم (سيدة المافيا) تتقابل سيدة المافيا مع رجل العصابات (روبرتو) في مطعم يغلب على أثائه اللون الأحمر، ويجلسان متقابلين وجهاً لوجه: هي السيدة الرقيقة، وهو السيد المخضرم في عالم الجريمة، ولكنهما متوازنان إلى أن تبدأ المذبحة من داخل مطبخ المطعم خروجاً إلى الصالة "وبالإمكان أن نفسر مبدأ التوازن من خلال التماثل وهو تماثل الأجزاء عند توزيعها. فهدف التوازن هو جمع قوى متضادة متصارعة مما يعطي للعناصر الثابتة قيماً ديناميكية وحيوية" (مطر، 1974، 43) والتوازن ليس مختصاً بالكتل فقط، بل بالمكونات المحيطة بالكتل التي تضفي على الكتل إضافات معينة من الظل والضوء والقيمة والتوازن اللوني والتوازن في الملمس. ولأن السينما فن قائم على الحركة الفيزيائية المدركة بصرياً، وهذا ما يميزه عن باقي الفنون التي تعتمد الصورة، نجد الإطار أيضاً في حركة دائبة يرافق حركة الكتل من ممثلين واكسسوارات وديكورات مع توازن ملحوظ في كل انتقاله من مشهد إلى آخر "حيث بإمكان الحركة وحدها أن تخلق التأثير المطلوب عبر ايقاعها وتطورها، إن الحركة في اتساعها هي التي تخلق البعد الدرامي" (اجيل، 1980، 15).

وترتبط سرعة تشكيل الإطار مع سرعة الحركة في الفلم السينمائي. ففي الحركة السريعة "تتحرك بشكل أسرع من الواقع، ويتم ذلك حين تنخفض سرعة آلة التصوير السينمائي عن (24) صورة في الثانية" (رياض، 64). وتماثل سرعة تغير الإطار سرعة حركة اللقطات، وقد خرجت سرعة اللقطات من الرداء الكوميدي الذي كانت تضفيه على أفلام بدايات السينما وأفلام (شابلن) إلى أبعد من ذلك من خلال سرعة جريان الزمن وسرعة العودة إلى الماضي، وسرعة الانتقال للمستقبل، أو إعطاء بعض الفرادة للشخصيات التي تتحرك بسرعة أكبر من الواقع عن طريق المدركات العقلية كما في فيلم (NEXT) حين يتحرك البطل بعقليته ورؤيته ليسبق الأحداث ويتنبأ بها. كذلك يتأثر الإطار بالحركة البطيئة التي تكون أبطأ من حركة الواقع "الإبطاء بالزمن يسمح بإدراك الحركات فائقة السرعة التي لا تلتقطها العين المجردة" (مارتن، 1964، 204) كما في فلم الماتركس عندما يقوم نيو بالتحرك السريع جداً الذي يوازي سرعة اطلاق المسدس، إذ لا يمكن للعين البشرية إدراك مثل تلك الحركات فيلجأ المخرج إلى الحركة البطيئة لإظهار مدى تطور قدرات (نيو) العقلية والجسدية. وتظهر قوة الإطار عند تجميد الحركة أي تستقر حركة الأجسام الموجودة في اللقطة أو المشهد السينمائي وذلك في محاولة للحصول على تأثير أكبر؛ مثال ذلك تجمد حركة عين الضحية الأولى في فيلم (سايكو) لهتشوكو لتنبئ المشاهد إلى سرعة صدمة القتل الذي عانته تلك الشخصية إذ تأطرت العين بالإطار العام للصورة وبالإطار الخاص والمتمثل بوجود الضحية أو ما ظهر من وجه الضحية أي المتمثل بالمنطقة المحيطة بالعين.

ومما تقدم نخلص إلى أن للإطار علاقة ترابطية متماسكة تشترك في انشاء تعبيرية التكوين الذي على أساسه تشكلت اللقطات وتحركت المشاهد في الفلم السينمائي، إذ لا بد من وجود خارجي يحوي عناصر التكوين المختلفة إضافة إلى محدد داخلي آخر تفرضه عناصر التكوين وفقاً للحاجة التعبيرية للحدث الدرامي المعروض على الشاشة.

العلاقة بين الإطار والصورة المدركة

تكمن في الفن السينمائي قدرة لا متناهية على مخاطبة الشعور والوعي الإنساني من خلال ما تعرضه الصورة الفلمية من أحداث درامية لا تقف عند شكل واحد مع تطور التقنيات التي وصلت إليها السينما بالمكتشفات البشرية الحديثة في عالم الرقميات والحاسوب، إلا أن الفيلم السينمائي له شكله التعبيري الذي بقي متجدداً متطوراً؛ إذ يعكس الفن السينمائي الأفكار وملامح الحياة التي تكون الأفكار جزءاً منها، فيجد الإنسان نفسه وفكره وأحاسيسه متمثلة بشكل أساس في الصورة السينمائية على الصعيد البيئي والنفسي وحتى التاريخي إذ "إن قوة الصورة وخوفنا منها وتلك الرغبة التي تنتابنا وتشدنا نحوها هي أشياء حقيقية وفعلية لا يمكن انكارها، والوسيلة الوحيدة التي يمكن أن يدافع بها المرء عن نفسه إزاءها هي أن يغض عينيه " (أ، 1995، 9).

وهنا تكمن أهمية الصورة المدركة عندما يقوم المتلقي بتلك الإغماضة التي ستحملة إلى خارج إطار الصورة المرئية إلى آفاق الصورة المدركة التي هي المكون الشرعي للصورة المرئية؛ إذ تكون ناشئة بتأثير منها وبناءً ذهنياً من قبل المتلقي الذي لا بد أن تكون له خلفياته، فالصورة الذهنية المدركة ليست صورة وهمية أو محض خيال. وإنما هي مبنية على أسس موجودة أصلاً في وعي المتلقي. والصورة الذهنية المدركة هي التقديم الفعلي لأي شيء لا يمكن تقديمه بالحواس بشكل مباشر، أو هي إحياء أو محاكاة لتجربة حسية، كما أنها قد تكون تجربة حسية ارتبطت بعواطف معينة.

وهذا التعريف يقودنا إلى الابتعاد عن الوهم؛ فكل شيء تقريباً حقيقي في الصورة المدركة عن الصورة المرئية في الفيلم السينمائي، وبعد التصوير وأحجام اللقطات والزوايا يدخل عنصر المونتاج كعامل مهم في إخراج الصورة المدركة ذهنياً بعيداً عن الصورة المرئية داخل الإطار، فغالباً ما تقودنا العلاقات الصورية التي تقام على أساس المونتاج إلى خارج الصورة المرئية، فالمونتاج عنصر عملي تعبيرى واسع يمنح الأحداث الدرامية أبعاداً جديدة يستنبطها المتلقي عبر سياق اللقطات وتسلسلها التي تبث الكثير من الرموز الفكرية والأيقونية، إن وظيفة المونتاج الأساسية "تشكيل صيرورة المادة الدراماتيكية للفيلم وديناميكيته وتحدد معناه بدرجة أكبر من الكلمة ذاتها" (همبر، 1993، 184).

لهذا يمكن أن نعد المونتاج أساس الفيلم كما يقول (بودفكين) أو هو الجزء الحيوي في أي عمل سينمائي إلى جانب العناصر الأخرى كما يرى (ابرنشتاين). فإن الصورة المدركة ذهنياً من قبل المتلقي والمتشكلة خارج إطار الصورة المرئية داخل الإطار تتم بتبادل المونتاج وحركة الكاميرا وتكوينها. ففي بعض المشاهد التي تقدم حدثاً اجتماعياً مهماً أو حلقة تأمرية أو مشهداً جنسياً حميمياً نجد أن الكاميرا تنسحب بهدوء لتركز عدستها على تفصيل آخر من تفاصيل المكان الذي يجري فيه الحدث مع بقاء الصوت والمؤثر الصوتي للعملية التي تجري، فالصوت والصورة مكملان لبعضهما في إنتاج المعنى وإيصال المعلومة، والصوت "يزيد من تأثير الصورة وتعميق مضمونها" (الموسوي، 1984، 28) أو هنا يكون له دور مهم في تشكيل الصورة المدركة ذهنياً من خلال انتقالات الرموز والإيحاءات والإشارات الصوتية التي تحيل بالتالي إلى الصورة المبنية ذهنياً والمدركة عقلياً من قبل المتلقي ويكون هنا للإطار دوره الأساس في تلك العملية من خلال:

1. تحديد المكونات الجديدة للصورة المدركة بالاعتماد على التأطير لعناصر الصورة المرئية.
2. تحديد التحولات التي جرت على الصورة المرئية خلال عملية تحولها إلى صورة مدركة لها نفس الإطار المادي والفكري للصورة المرئية.
3. مساعدة الإطار للصورة المرئية على تحديد العناصر التي لها تأثير أكبر من غيرها داخل الصورة المرئية التي ستبقى تمارس نفس التأثير في الصورة المدركة ذهنياً.

وبما أن السينما فن مكاني والإطار يعمل على تحديد المكان أو جزء من المكان من خلال الكاميرا بحركاتها وحجومها والزوايا المختارة للتعبير عن الحدث، فإن كل ذلك يؤدي للتعبير عن الحدث الذي يجري في المكان المؤطر "فالمكان خاضع خضوعاً مطلقاً للحدث" (مارتن، 1964، 230).

وهذا ما يجعلنا نؤكد على أن الإطار هنا يلعب دورين فعالين؛ أولهما يتمثل بتحديد المكان المدرك بصرياً في الصورة المرئية التي يراها كل المتلقين، وثانيهما هو الإحالات النفسية والرمزية للمكان الذي يقع خارج الإطار الذي تقع فيه الأحداث. ففي وجود حدثين متوازيين زمنياً مرتبطين درامياً فإن كل حدث يجري في مكان مختلف يُوجب انتقالاً مرئياً ما بين كل حدث، ولا يعني الانتقال المرئي من المكان أن وعي وذهن المشاهد سيكون بعيداً عنه إنما سينشغل ذهن المشاهد بصور إدراكية مؤطرة للمكان السابق استعداداً للعودة إليه في أية لحظة يقرها أو يحددها البناء الدرامي للحدث.

وللشخصيات المنفذة للحدث الدرامي دورها المهم في التعامل مع الإطار الذي تتحرك ضمنه ولا تخرج عنه في ضرورات الصورة المرئية، لذا نجد أن الصورة المدركة يُطررها ضرورات التعامل النفسي والاجتماعي والفكري، وكل ما يلعب دوراً فعالاً في بناء وتطوير الشخصية وعلاقتها بالمكان والإطار المحيط بالمكان فكلمنا ضاق الإطار وانحسر المكان وضاق "فإن التوتر الذي تولده الصراعات السيكولوجية يكون أشد قوة تفجيرية حينما يكون مكانه ضيقاً ومحصوراً" (بوجز، 1995، 261).

إن هذا الضيق والإطار الذي يحاصر المكان والشخصية ينتج صورة أخرى مدركة ذهنياً خارج الإطار الضيق، لنجد لها اشتغالات أخرى كثيرة مرمزة برموز مأخوذة من جنس ما يجري لتكون حاضرة مع الصورة المرئية المشاهدة⁽²⁾، كما في مشاهد أفلام القتل التي يكون فيها القاتل مجهولاً، إذ كلما تقدم القاتل نحو الشخصية ليحاصرها يضيق الكادر والمكان والإطار، وعندها تنطلق الصورة المدركة في توقع من يكون القاتل الذي يحاصر هذه الضحية.

إن الإطار لا يقتصر عمله فقط على تأطير الصورة المرئية بل يمتد عمله إلى الصور المدركة التي تستعير ذات الإطار ليبقى المتلقي على اتصال كامل واع مع الفلم الذي يشاهده.

ومما تقدم نخلص إلى أهم المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري:

1. ينفتح الإطار في الصورة المرئية إلى الصورة المدركة من خلال حركات الكاميرا والزوايا المقطعة في المشاهد المصورة.
2. ينفتح الإطار في الصورة المرئية إلى الصورة المدركة من خلال طبيعة النوع المونتاجي المستخدم الذي يحيل تعبيرياً إلى الصورة الموجودة خارج الإطار والمدركة ذهنياً من قبل المتلقي.
3. ينفتح الإطار في الصورة المرئية إلى الصورة المدركة من خلال تضييق المكان ليصبح كل ما هو خارج الإطار هدفاً للصورة المدركة ذهنياً.
4. ينفتح الإطار في الصورة المرئية إلى الصورة المدركة من خلال الاستخدام الفعال لعنصر الصوت في الإيحاءات والرموز التي تنتج عن الحوارات والمؤثرات الصوتية من خارج إطار كادر الصورة.

إجراءات البحث

أولاً: منهج البحث

اعتمدت الدراسة على المنهج الوصفي التحليلي الذي يصف الظواهر وتراكيبها وظروفها السائدة.

ثانياً: مجتمع البحث

نظراً لاتساع مجتمع البحث قمنا باختبار عينة قصدية من أجل الوصول إلى النتائج وتحقيق هدف البحث.

ثالثاً: أداة البحث

اعتمدنا على مؤشرات الإطار النظري كأداة للبحث ومن ثم تحليل العينات والتي تمحورت بالشكل التالي:

1. يفتح الإطار من الصورة المرئية إلى الصورة المدركة من خلال حركات الكاميرا وزواياها المقتطعة في المشاهد المختلفة.
2. يفتح الإطار من الصورة المرئية إلى الصورة المدركة من خلال طبيعة النوع المونتاجي المستخدم الذي يحيل تعبيرياً إلى الصورة الموجودة خارج الإطار والمدركة ذهنياً من قبل المتلقي.
3. يفتح الإطار من الصورة المرئية إلى الصورة المدركة من خلال تضيق المكان ليصبح كل ما هو خارج الإطار هدفاً لإنشاء الصورة المدركة ذهنياً.
4. يفتح الإطار من الصورة المرئية إلى الصورة المدركة من خلال الاستخدام الفعال لعنصر الصوت في الإيحاءات والرموز التي تنتج عن الحوارات والمؤثرات الصوتية من خارج إطار كادر الصورة.

رابعاً: عينة البحث

قمنا باختيار عينة قصدية لتحقيق أدق النتائج وتحقيق هدف البحث وذلك من خلال فلم (كلاود أطلس) وذلك للأسباب الآتية:

1. التنوع المونتاجي المستخدم في الفلم.
2. طبيعة السرد الفلمي متعدد الأزمنة والأمكنة الذي أتاح الفرصة أمام الاشتغال الذهني للصورة المرئية.
3. الانتقال من عوالم الفتازيا إلى العوالم الواقعية والحركة من المستقبل إلى الماضي وبالعكس ومن ثم إلى المستقبل البعيد. والقراءات المتعددة للأحداث جعلت الفلم أنموذجاً في تركيب الصورة المدركة ذهنياً.

خامساً: وحدة التحليل

تم اختيار المشهد واللقطة كوحدات تحليل يركز عليها تحليل العينة.

سادساً: صدق الأداة

بعد أن تحددت أداة البحث قمنا بعرضها على لجنة من الخبراء، وقد أظهر السادة الخبراء نسبة اتفاق على فقرات الأداة بنسبة 100% من خلال استخدام معادلة كوير.

$$Pa = \text{نسبة الاتفاق}$$

$$Ag = \text{عدد مرات الاتفاق}$$

$$Dg = \text{عدد مرات الاختلاف}$$

سابعاً: خطوات التحليل

قامت الباحثتان بعدة خطوات لإنجاز تحليل البحث.

1. قامت الباحثتان بمشاهدة عينة البحث لعدة مرات من أجل فرز الخصائص والسمات المرئية والمدركة في العينة.
2. قامت الباحثتان بتفريغ المشاهد حسب المراحل الزمنية التي تناولها الفلم.
3. قامت الباحثتان بمشاهدة عدة للربط بين أحداث المراحل الزمانية المختلفة.

ثامناً: تحليل العينة

اسم الفيلم: سحابة أطلس *Cloud Atlas*

انتاج: الماني امريكي 2012 م

بطولة: توم هانكس وهالي بيرى

إخراج: توم تايكور والاخوة وتشاوسكي

عن رواية: ديفيد ميتشل

قصة الفيلم⁽³⁾

الفلم يقدم قصة البشر بواسطة ست قصص من أمكنة وأزمنة مختلفة لشخصيات مختلفة تعيش في ظروف مشابهة وتختبر نفس المشاعر الإنسانية التي تبقى في روحها شيئاً واحداً مع اختلاف الأسباب والنتائج والتفاصيل. يعرض لنا الفلم انعكاس تصرفاتنا الفردية علينا، وقد تؤثر في حياة الآخرين في الماضي والحاضر والمستقبل، لأن كل شيء مترابط بيننا، وأي تصرف بسيط قد يُلهم ثورة في المستقبل البعيد، وأي عمل خير أو شر نقوم به يبقى له تأثير في الزمن وقد ينعكس علينا. مواضيع الفلم الأساسية هي: الحب والحرية والعدالة والطموح والحياة والثورة ومقاومة الظلم والاستغلال الإجرامي. ويجمع الفلم بين الخيال العلمي والدراما والكوميديا.

أمكنة وأزمنة الفلم

1. جنوب المحيط الهادي سنة 1849
2. عاصمة اسكتلندا سنة 1936
3. مدينة سان فرانسيسكو / امريكا سنة 1973
4. لندن / انكلترا سنة 2012
5. نيو سول / كوريا الجنوبية سنة 2114
6. جزيرة هاواي سنة 2346 (106 سنة بعد السقوط)

التحليل

1. ينفتح الإطار من الصورة المرئية إلى الصورة المدركة من خلال حركات الكاميرا وزواياها المقطعة في المشاهد المختلفة:

شكلت حركة الكاميرا وزواياها الثقيل المهم إلى جانب الشغل المونتاجي في الفلم، إذ لم تكن الكاميرا مجرد أداة أو وسيط لنقل الصورة وإنما كانت في أغلب الأحيان تأخذ دور الراوي الذي يكون أدوات للربط ما بين زمان وآخر ومكان وآخر، وذلك للفواصل الزمنية الكبيرة والطفرات النوعية في شكل المكان والديكورات والاكسسوارات مما جعل التصوير يحمل مسؤولية تشكيل لوحة واحدة من هذا الاختلاف الزمني والمكاني. في بداية الفلم ومنذ المشهد الأول يضعنا المخرج في كونية ما سوف يقدمه لنا من أحداث إذ يفتتح الفلم بلقطة عامة للسماء من الأسفل إلى الأعلى مع عملية نزول بطيئة للكاميرا إلى صورة الشخص الذي يبدأ برواية أحداث القصة ولأن اللقطة على الشخص كانت قريبة جداً لتحديد بعض المعالم والوشوم والملامح التي سيحتاجها المتلقي للتعرف على هذه الشخصية في سياق القصة ودورها فيه، وهي شخصية (زاكري) توم هانكس الذي أخذ على عاتقه رواية أحداث ما جرى قبل السقوط بـ(106) سنة على لسان (سونمي) التي تعد بمصاف الآلهة، إلا أن انغلاق الإطار على صورة (زاكري) الكبيرة فتح أفق التوقع خارج الإطار بصورة مدركة مفادها لمن يوجه زاكري قصته، فهو لا ينظر باتجاه الكاميرا ولا باتجاه الجمهور وإنما ينظر إلى السماء تارة وإلى شيء ما أمامه، مما أعطى أكثر من احتمالية للصورة المدركة خارج الكادر، والتي سيجيب عنها المخرج في نهاية الفلم عندما يكتشف المتلقي أن (زاكري) كان يروي هذه القصة المتشعبة لمجموعة من أحفاده وهم في مكان ما من الكون غير الكرة الأرضية. وتبقى مسألة مطابقة الصورة التي

حشرها المخرج في نهاية الفلم مع الصورة المدركة عند المتلقي في بداية الفلم مفتوحة على آراء شتى وتوقعات لا تعد ولا تحصى كلما كبر عدد المتلقين، ويدخلنا المخرج إلى قصة الفلم من خلال لقطات سريعة ومغلقة الإطار ليسمح للمتلقي ببناء صورته المدركة بعيداً عن الصورة التي يحددها الإطار. فعلى سبيل المثال يبدأ في المشهد الأول بعد رواية زاكري إلى العام 1849 وبداية تقديم شخصية المحامي آدم ومن ثم انتقاله للتعريف بشخصية المؤلف الموسيقي الشاب فوربشر 1936م ومن ثم انتقاله لتقديم الصحفية التي تلعب دورها هالي بييري ومن ثم الانتقال إلى لندن 2012م، لتقديم شخصية المؤلف والناشر كافندش، بعد ذلك تكون طفرة زمنية ومكانية إلى نيو سول عام 2114 م، والتعرف الأول على سونمي الإنسان المصنع ومن ثم الانطلاق نحو عام (2346) أي بعد (106) عام على سقوط حضارة البشر. وهنا تظهر الشخصية التي تروي الأحداث؛ شخصية زاكري المحاصرة بخوفها من المتوحشين أكلة لحوم البشر ومن خوفه من الشيطان الذي يتجسد له في مواقف عديدة ليثبط من عزيمته ويسيطر على أفكاره، في عودة إلى تحول الصراع المادي إلى صراع روحي وصراع أفكار ما بين الخير والشر الموجودين في الإنسان، بعد إذ دمرت الآلة والمادة والتطوير كوكب الأرض وأعادت الحضارة إلى بدايتها مما أثر سلباً وإيجاباً في حركة الكاميرا سلباً للاستخدام المفرط للصور المصنعة غير المصورة وإيجاباً بأن تكون الكاميرا الراوي الرديف لزاكري الذي ربط تلك الأحداث من خلال الذاكرة التصويرية للإنسان المصنعة سونمي التي عادت كإله.

وبالعودة إلى المشهد 126 الذي تجري أحداثه في العام 1973 م تلعب زوايا الكاميرا وإطار الصورة دوراً مهماً في خلق تراكمات من الصور المدركة ذهنياً أثناء تهديد الصحفية بمحاولة قتل، إذ تم تضيق الكوادر بأطر ضيقة جداً خلال الحوار بينها وبين رجل الأمن في الشركة النووية، إذ يروي لها رجل الأمن ما سيكون وكيف سيتهم العرب الفلسطينيين بهذه الجريمة التي تتم فيما بعد بتفجير طائرة العالم النووي أيزك. وفي المشهد 156 الذي يعود إلى العام 1936، الموسيقار فوربشر وصديقه سكسمث يبدآن بتحطيم الأطباق ضمن عدة أطر للصورة التي بدأت اللقطات الأولى فيها قريبة، ومن ثم كبر الإطار ليشمل الغرفة بأكملها، وأبقى المخرج ما هو خارج هذا الإطار وتبعات هذا العمل كصورة مدركة من قبل المشاهد وتقييمه للشخصيتين المنفلتتين من قوانين عصرهما والأخلاق الاجتماعية.

2. ينفث الإطار من الصورة المرئية إلى الصورة المدركة من خلال طبيعة النوع المونتاجي المستخدم الذي يحيل تعبيرياً إلى الصورة الموجودة خارج الإطار والمدركة ذهنياً من قبل المتلقي.

لهذا نجد أن عينة البحث فلم سحابة أطلس من الأفلام القائمة في سردها على المونتاج بجميع أنواعه تقريباً، إلا أن المونتاج المتوازي كان النوع المسيطر على سرد الأحداث على الرغم من معرفتنا بأن هذه الأحداث ما هي إلا قصة تروى من قبل سارد لم يكن مشاركاً فيها ولا مطلعاً عليها من أرض الواقع، وإنما وصلت إليه كإرث تاريخي لنضال الإنسان على الأرض في سبيل إدراك حريته، والطريف والغريب في الأمر أن فكرة التحرر لا تخص الإنسان الآتي من رحم امرأة، بل حتى الإنسان المصنع جينياً، وهذا ما أعطى دفعة قوية للفلم وجعل من الإنسان المصنع سونمي بمصاف الآلهة؛ لأنها تجردت من عوامل الخوف والضعف الإنساني في عملية تصديدها للثورة على عبودية الإنسان، وهكذا أصبحت سونمي رمزاً من رموز الحرية، إن لم تكن قد أصبحت آلهة لدى أحد الشعوب من خلال آرائها وكلماتها.

وفي المشاهد 15 و 16 و 17 من الفلم عُرض التوازي في الأحداث على الرغم من اختلاف المدد الزمنية، إلا أنها كانت تجري على لسان الراوي وكأنها تجري في زمن واحد، إن ذلك يجري كون الراوي في كوكب آخر خارج حدود الزمان والمكان الأرضي. ففي المشهد رقم 15 عودة إلى المؤلف الموسيقي فوربشر 1936 ووجود نصف كتاب مذكرات وانتقاله إلى المشهد 16 بنفس التدفق السوري للمحامي المحتضر آدم في الباسفيك 1849 ومن ثم مزج يؤكد استمرارية الأحداث إلى العام 1973 والصحفية التي تبحث عن

الحقيقة في اغتياالات علماء الذرة. وفي المشهد 17 يتم الربط بين د. سكسمث وهو في العام 1973 يقرأ رسالة صديقة وعشيقة فوريشر عام 1934، وهنا يتضح خيط آخر تنتظم به الأحداث التي بقيت تجري متزامنة متوازية على لسان الراوي أيزك في ذلك الكوكب البعيد. وفي المشهد 18 يحيل المخرج مونتاغياً خطوط جميع الأحداث إلى الناشر والمؤلف كافندش عام 2012 حيث تتصاعد الأحداث بقطع سريع إلى المشهد 19 في الباسفيك 1849 لهروب العبد أوتور على ظهر سفينة المحامي آدم، بعدها قطع سريع إلى العام 106 بعد السقوط في المستقبل البعيد لأيزك مع الفضائية وهي تحاول اقناعه بمساعدتها في أن يكون دليلاً لها في الصعود إلى المرصد القديم في عملية تصاعدية في الأحداث لتصل إلى المشهد 21 وبالعودة إلى العام 1973 حيث تم اغتيال سكسمث عالم الذرة. وفي المشهد 22 تنقسم الشاشة إلى جزأين مؤطرين بإطارين: إطار داخل الغرفة وإطار خارج الغرفة؛ داخل الغرفة القاتل خلف الباب يصبو السلاح باتجاه الباب الذي تقف خلفه الصحفية، والإطار الثاني خارج الباب يمثل الصحفية التي قد تقتل، وهنا تتجلى الصورة المدركة حول ما إذا كانت الصحفية ستلقى حتفها أم لا، إلى أن ينتهي الأمر بانسحابها من مسرح الأحداث.

وفي المشاهد 64، 65، 66، 67، 68، 69 و 70، 71، 72، عودة إلى توازي الأحداث مونتاغياً حسب رواية أيزك. في المشهد 64 قطع إلى هروب سونمن وهايجو 2114، وفي المشهد 65 قطع إلى سفينة عام 1849 في الباسيفيك حول اختيار العبد الهارب كبحار، ومحاولة قتله وهو يركض على ساري السفينة. في المشهد 67 العودة إلى هروب المصنعة سونمي 2114. وفي المشهد 68 تظهر جلياً عملية توازي الحركة ما بين حركة هروب 2114 المصنعة سونمي مع هايجو على الجسر والمشهد 69 لسير العبد الهارب على خشبة الساري والبندقية مصوبة نحوه.

ومن المشهد 85 إلى المشهد 99، هناك قطع سريع ومتلاحق مع تطور الأحداث في القصص جميعها فإما تحول أو نهايات؛ ففي المشهد 93 حادث سيارة الصحفية وانفجار طائرة العالم النووي 1973. في المشهد 94 في عام 1936 نهاية تأليف مقطوعة سحابة أطلس لفوريشر. والمشهد 95 وقوع سيارة الصحفية في الماء، وضياح للتقارير التي تدين قتله سكسمث. عودة إلى المشهد 96 عام 1934 الموسيقا تكتمل نهائياً ويطلق عليها سحابة أطلس السداسية. في المشهد 97 عام 2114 تحرير السجينة المصنعة سونمي من العبودية. المشهد 98 عام 2012 هروب الناشر كافندش من المصحة.

إن المخرج هنا بقطعه السريع لم يعط المشاهد فرصة التفكير خارج إطار الصورة المدركة بصرياً إلى أي صورة ذهنية أخرى خارج إطار الكادر، كون المخرج يبغى من ذلك حصر اهتمام المشاهد بذروات أحداث القصص التي يعرضها أمامه تاركاً له فسحة من التفكير في ختام هذا القطع السريع المتواصل.

3. ينفتح الإطار من الصورة المرئية إلى الصورة المدركة من خلال تضيق المكان ليصبح كل ما هو خارج الإطار هدفاً لإنشاء الصورة المدركة ذهنياً.

لأن فلم سحابة أطلس من الأفلام التي تبحث في قضية أساسية في حياة البشر وهي قضية الحرية والتحرر بكل أشكاله وعودة الإنسان من العبودية المفروضة عليه إلى الحرية التي خلق عليها، ولأن للمكان سطوته في تكامل شكل الحرية البشرية، فإن الفلم عبر بشكل عميق عن ذلك من خلال وضع شخصيات الفلم في أماكن مغلقة وضيقة تنبئ بالحالة التي هم عليها وبخطورة العالم الخارجي إذ إن للحرية ثمننا يصل إلى التضحية بالحياة من أجلها.

ففي معظم مشاهد قصة المحامي آدم عام 1849، كان المكان مغلقاً داخل غرف السفينة التي يروم آدم فيها الرجوع إلى مدينته حيث يقع ضحية لطبيب بشع يحاول أن يسرق مفتاح صندوق الذهب الذي برفقة المحامي آدم. ففي المشهد 75 ينغلق المكان أكثر ما بين الطبيب و آدم على سرير غرفته والطبيب يجبره على تناول السموم من أجل قتله، ويبقى المشاهد يترقب أي شيء يحدث خارج إطار المكان المغلق من أجل إنقاذ آدم من براثن الطبيب الفاسد. وفي المشهد رقم 157 عندما حاول المخرج فتح المكان وخروج آدم إلى

سطح السفينة تهب عاصفة تجبر آدم والعبد الهارب على العودة إلى المكان المغلق في الغرفة وعودة سيطرة الطبيب على علاج آدم في محاولة أخيرة وحاسمة لقتله.

وفي مشاهد بداية قصة 1973 من المشهد 18 و 19، يُحتجز الدكتور سكسمث مع الصحفية في مصعد، ويدور بينهما حوار حول ما يملكه الدكتور من معلومات، وما تسعى إليه الصحفية من الوصول إلى الحقيقة فيما يخص تأمر شركات الكهرباء على العلماء الذين يعملون في تجارب إنتاج الكهرباء النووية، إذ ينغلق المكان انغلاقاً تاماً بسبب عطل المصعد وحتى الإضاءة تصبح خافتة جداً بسبب عطل الإضاءة الرئيسية وإضاءة الطوارئ، ويصل ضيق المكان إلى ارتفاع درجة الحرارة مما يفضي إلى أن الدكتور والصحفية يخلعان ملابسهما، وقد وفر انغلاق المكان فرصة لهما لتبادل الثقة كون المصعد ضيقاً والمسافة تكاد تكون حميمية بين الشخصين، كذلك انفتح المكان خارج الإطار لتوقعات شتى في أن تكون هناك علاقة مستقبلية بين الدكتور والصحفية، وهذا ما تم التعبير عنه بعد مشهد المصعد المغلق، إذ يقوم الدكتور سكسمث بمنح الوثائق للصحفية بطريقة حاول أن لا يشعر بها أحد، ولكن سرعان ما تصل إليه أيدي القتلة، فيقتل في غرفته. وفي المشاهد 23 و 24 ينطلق المكان مرة أخرى على الصحفية مع جثة الدكتور سكسمث إلا أن الانفلاق هنا يفضي إلى عثور الصحفية على مجموعة من الوثائق التي تدين قتلة علماء الذرة من شركات الكهرباء، فضلاً عن مذكرات سكسمث وفوبشر الموسيقار التي أصبحت جزءاً من حكاية 1973.

وفي بناء مشاهد انتحار فوربشر الموسيقار وعشيق سكسمث 207 و 9 و 20 و 211 نجد الإطار والمكان ينغلقتان على فوربشر الذي يكتب رسالة إلى صديقه وعشيقة سكسمث يخبره بوجود الذهاب إلى عالم أفضل من العالم الذي نعيشه، وكل هذا الحصار -ونتيجة للشخصية الحاملة الرومانسية المترددة لفوربشر- لا يمكن بأي حال من الأحوال أن يكون أفق توقع المتلقي بأن فوربشر سينتحر، وهنا تكون المفارقة قبيل وصول سكسمث ينتحر فوربشر، ويسمع سكسمث الإطالة وهو على سلم الفندق، وهنا مغايرة ذكية من قبل المخرج في مخالفة الصورة المدركة لفوربشر خارج الإطار المعلن وخارج المكان الضيق في غرفة منعزلة بفندق رخيص.

4. ينفتح الإطار من الصورة المرئية إلى الصورة المدركة من خلال الاستخدام الفعال لعنصر الصوت في الإيحاءات والرموز التي تنتج عن الحوارات والمؤثرات الصوتية من خارج إطار كادر الصورة. شكل الصوت ومنذ بداية الفلم انطلاقة فكرية مهمة تجاوزت التشكيل الصوري، إذ يبدأ الفلم ويعتمد على رواية زاكري 106 عام بعد السقوط الذي تجمعت لديه كل خيوط القصة؛ قصة محاولة الإنسان الدائمة لتحرر من العبودية بشتى أشكالها بدءاً من عبودية الزنجي الأسود إلى عبودية الإنسان المصنع وعبودية زاكري وشعبه للقتلة المتوحشين. لذا اعتمد المخرج اعتماداً كبيراً على التنقلات الصوتية ما بين قصص الفلم لتشكيل الرابط الأساس فيما بينها وتشكل التدفق الذهني لترابط الصور خارج الإطار مشكلة الصورة المدركة التي تربط جميع الصور التي تم إنتاجها فعلياً لجميع قصص الفلم. ويشكل عبور صوت مرحلة إلى مرحلة أخرى ميزة مهمة جداً في هذا الفلم الذي يتطلب تركيزاً لإعادة تشكيل الصور؛ فهو من عنوانه (سحابة أطلس) يوحي بذلك والسحابة هي عبارة عن متغير يعاد تشكيله بين فترة وأخرى.

ففي المشهد 38 وفي قصة العام 1973، وعندما تتعرف الصحفية على فوربشر المؤلف الموسيقي من خلال مذكرات سكسمث تتوجه إلى متجر الموسيقى لتشتري سمفونية سحابة أطلس التي ألفها فوربشر قبل انتحاره، لتشكّل هذه الموسيقى الخلفية التي تربط جميع قصص الفلم. وفي المشهد 52 من عام 2012 حيث يدخل كافندش المؤلف صورة وصوتاً في القصة إلا أنه ينسحب صورة ويبقى صوته في كل الأزمنة التي تختلط صورياً ويبقى صوت كافندش يحيل المتلقي إلى صور مدركة حسيّاً من خلال ترجمة للكلمات التي ينطقها بقوة الإيحاء الذهني.

وفي المشهد 53، يدخل صوت المصنعة سونمي 2114 على عام 2012 وهو مشهد تصادر فيه حرية المؤلف كافندش، ويعاد إلى مصح كبار السن، ليخرج الصوت من هنا بنتيجة تداخل الأزمنة تقدماً ورجوعاً إلى الوراء، وكل صوت يكمل رواية للقصة من جانبه خارج الإطار المرئي إلى صوت ذي تدفق ذهني غير منقطع. ويعاد هذا الأمر بصورة معكوسة في المشهد 74 عام 2012، صوت المؤلف كافندش يدخل إلى الدفق الصوري لعام 2114 للمصنعة سونمي، وهي تحاول الهرب نحو عالم الحرية بعيداً على الأجواء الخائفة لعالم البشر المصنعين ويرافقها صوت كافندش في رحلة الهرب كما هو يحاول الهرب من مصح كبار الذي سجن فيه؛ لتشكيل صورة وسطية مدركة لمحاولتي الهروب هاتين ونزوع الإنسان إلى الحرية مهما كان الثمن.

وفي المشهد 84 العودة إلى عام 2114، المشهد للمصنعة سونمي وهي تصل إلى أولى محطات الهرب في عالم البشر الواقعي، والمشهد مرتبط بتعليق عام 1973 للعالم الذري أيزك إذ يخلق صوته صوراً ذهنية مدركة لما يريد أن يفعله من خلال محاولته الهرب من قبضة الشركات وتنافسها المميت إلى توازي المشاهد الذي يجري أمامنا ما بين مدة زمنية وأخرى.

وفي المشهد 99 عام 1934 صوت فوربشر وهو يروي حميمية العلاقة بينه وبين صديقه سكسمث والصورة لسكسمث وهو يواصل الهرب من عادات وتقاليده العائلة الأرستقراطية.

وفي المشهد 117 عودة لصوت زاكري الراوي 106 عام بعد السقوط والصور لسونمي التي يروي زاكري كيفية تحولها إلى إله مقدس عبد من خلالها لأنها أول إنسان مصنع ينادي بالحرية، والحرية سواء جاء نداؤها من إنسان ولد من رحم أو إنسان ولد في خزان. الكل يطلب الحرية تاركاً للصورة المدركة للخزان أن تلعب دوراً فاعلاً في محاولة إيجاد طريقة نشوء الإنسان المصنع ووصوله إلى فكرة الحرية.

وفي المشهد 150 عام 1934 فوربشر يكتب رسالة إلى سكسمث والانتقال من المشهد 151 إلى العام 1849 إلى المحامي آدم وهو يحتضر بفعل السموم التي يعطيها له الدكتور، وهنا لا بد من صورة مدركة يكون الرابط فيها الصوت الذي يحاول أن يكون خلافاً لها من خلال تدفقه العفوي باتجاه المتلقي لخلق تلك الصورة المدركة التي ستربط ما بين المشهدين.

وفي المشهد 213 عام 2114 المصنعة سونمي تلقي بيان الحقيقة والعودة إلى الثورة ليلخص فلسفة الفلم بأكملها (حيواتنا لا تنتمي لنا من الرحم إلى القبر، نحن متصلون مع الآخرين في الماضي والحاضر، وكل جريمة وإحسان تشكل مستقبلنا) لهذه الكلمات التي تحيل إلى عشرات الصور المدركة يفصح الفلم عن فلسفته. وفي المشهد 214 يبقى صوت سونمي من انتقالات إلى مختلف الأزمنة.

وفي المشهد 215 عام 1849 الصوت لسونمي والصورة للمحامي آدم وهو يصل إلى أسرته. وفي مشهد 220 عام 1973 الصحفية تنجح في فضح العصاية التي قتلت علماء الذرة.

وفي المشهد 221 الصوت لسونمي والصورة عام 2012 لكافندش وهو ينهي كتابة روايته.

وفي المشهد 224 العودة إلى عام 1849 الصوت لسونمي ينادي بالحرية والصورة للمحامي وهو يحرق صكوك العبودية. وينتهي صوت سونمي لنتقل إلى المشهد 223 لأبي زوجة آدم المحامي عام 1849 وهو يحاول أن يقنع آدم بالعدول عن فكرة الحرية، هنا الصوت صوب أبي الزوجة ينتقل المستقبل عام 2114 والصورة إعدام سونمي لتشكيل صورة مدركة لدى المتلقي، إن نهاية كل ثورة نقية من أجل الحرية هو الموت.

وفي المشهد 227 والمشهد 228 العودة إلى بداية الفلم إلى الراوي زاكري 106 عام بعد السقوط وهو قد أكمل رواية القصص كلها من أجل الوصول إلى الحرية التي ينشدها الجميع لتكتشف أن زاكري يروي القصة بأمان لأنه خارج كوكب الأرض ويروي من كوكب آخر لتتشكل آخر صورة مدركة ذهنياً وهي أن لا حرية على الأرض مطلقاً.

نتائج البحث

1. كان لحركات الكاميرا الدور الأكبر في التأسيس للقصة في المشهد الأول من فلم سحابة أطلس حيث يضعنا المخرج في كونية الأحداث المقدمة من خلال غموض شخصية زاكري الذي يروي الأحداث.
2. انغلاق الإطار على وجهة نظر زاكري بلقطة كبيرة فتح أفق التوقع خارج الإطار لصورة مدركة مفادها لمن يوجه زاكري خطابه، فهو ينظر إلى السماء وكان على المتلقي أن ينتظر إلى نهاية الفلم حيث تكمن الإجابة.
3. استخدم المخرج اللقطات السريعة مغلقة الإطار ليسمح للمتلقي ببناء صورته المدركة بعيداً وقريباً في نفس الوقت عن الصورة التي يحددها الإطار.
4. كان المونتاج المتوازي هو النوع المونتاجي السائد في الفلم.
5. حفل الفلم بمشاهد التوازي ففي المشاهد 15 و 16 و 17 تم عرض التوازي في الأحداث على الرغم من اختلاف المدد الزمنية إلا أنها كانت مصاحبة لرواية زاكري.
6. لأن الفلم سحابة أطلس يتناول قضية حرية الإنسان نجد أن معظم الأماكن التي تجري فيها الأحداث مغلقة الحدود والجوانب ومؤطرة بإطارات إضافية توحى بصورة مدركة لما سيجري خارج هذه الأمكنة المغلقة.
7. شكل الصوت في الفلم انطلاقة فكرية مهمة تجاوزت التشكيلات التصويرية المرافقة له.
8. اعتمد فلم سحابة أطلس اعتماداً كبيراً على التنقلات الصوتية ما بين قصص الفلم لتشكيل الرابط الأساس فيما بينها ولتشكيل التدفق الذهني لترابط الصور خارج الإطار مُشكلة الصورة المدركة التي تربط جميع الصور التي تم إنتاجها.

استنتاجات البحث

1. ترك المخرج حرية تشكيل الصورة المدركة للمشاهد كما يفعل الهواء وهو يشكل السحاب وهو استخدام نادر في الأفلام السينمائية.
2. أعاد الفلم الأهمية الكبيرة لدور الصوت في بناء وربط أحداث مختلفة في الزمان والمكان ومتشابهة الهدف والسعي لتحقيقه.
3. تدرج الفلم في قصة من كلاسيكيات العبودية إلى أحدث نماذجها وأكثرها خطورة وهي عبودية العقول قبل الأجساد.
4. التدفق الموحد للمقطوعة الموسيقية ربط أحداث وقصص الفلم المتفرقة مكانياً وزمانياً.

الهوامش

1. ينظر ارسطو، فن الشعر، ترجمة وتعليق إبراهيم حمادة، دار هلا للطباعة والنشر، عمان .
2. يعتقد الباحثون انلا يمكن هنا تحديد واضح للصورة المدركة ذهنياً لأنها ستكون قطعاً متميزة ما بين متلقي وآخر تبعاً للثقافة والبيئة والحالة النفسية التي تشترك كلها في عملية تشكيل الصورة المدركة ذهنياً من قبل المتلقي.
3. عن موقع ويكيبيديا
[https://ar.wikipedia.org/wiki/%D8%B3%D8%AD%D8%A7%D8%A8%D8%A9_%D8%A7%D9\(%84%D8%A3%D8%B7%D9%84%D8%B3_\(%D9%81%D9%8A%D9%84%D9%85_2012](https://ar.wikipedia.org/wiki/%D8%B3%D8%AD%D8%A7%D8%A8%D8%A9_%D8%A7%D9(%84%D8%A3%D8%B7%D9%84%D8%B3_(%D9%81%D9%8A%D9%84%D9%85_2012)

المراجع

1. أ، فوغل. (1995). *السينما التدميرية*. ت: أمين صالح. بيروت: دار الكنوز الأدبية.
2. اجيل، هنري. (1980). *علم جمال السينما*. ت: إبراهيم العريس. بيروت: دار الطليعة للطباعة والنشر.
3. امون، جاك. (2013). *الصورة*. ت: ريتا خوري. بيروت: المنظمة العربية للترجمة.
4. بوجز، جوزيف. (1995). *فن الفرجة على الأفلام*. ت: داود عبد الله. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب.
5. ج، دادلي اندرو. (1987). *نظريات الفلم الكبرى*. ت: جرجس فؤاد الرشيدى. الهيئة المصرية العامة للكتاب.
6. جاسم، بلاسم محمد. (2008). *تأويل الفراغ في الفنون الإسلامية*. عمان: دار مجدلاوي.
7. جاسم، علاء الدين عبد المجيد. (2010). *الثابت والمتحول في الابداع السينمائي*. مجلة كلية الاداب. ع93. جامعة بغداد
8. جلال، زياد. (1992). *مدخل إلى السيميائية في المسرح*. عمان: منشورات وزارة الثقافة.
9. الخيمي، محمد نعيم. (2013). *دكتاتورية التباين السينمائي*. الفن السابع 232، دمشق: وزارة الثقافة المؤسسة العامة للسينما.
10. رزاق، سامي. (1977). *مبادئ التذوق والتنسيق الجمالي*. ج1. القاهرة: مكتبة منابع الثقافة العربية.
11. الرفاعي، محمد. (2016). *التوزيع التشكيلي البصري ودوره في بناء الصورة التعبيرية الحية مسرحية هاش تاج انموذجا*. الأردن: المجلة الاردنية للفنون. مجلد 9. عدد 2.
12. رياض، عبد الفتاح. (ب.ت)، *المرشد العلمي للمصورين السينمائيين*. القاهرة: مكتبة الانجلو المصرية.
13. رياض، عبد الفتاح. (1973). *التكوين في الفنون التشكيلية*. القاهرة: دار النهضة العربية.
14. الزبيدي، عبد السلام عبد الخالق. (2012). *النص الغائب في القصيدة العربية الحديثة*. الأردن: دار غيداء للنشر والتوزيع.
15. ستفنسون، رالف وجان دوبري. (1963). *السينما فنًا*. ت: خالد الحداد. دمشق: المؤسسة العامة للسينما.
16. صالح، بشرى موسى. (1994). *الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث*. بيروت: المركز الثقافي العربي.
17. عابدين، طارق. (2012). *قراءة الصورة التشكيلية بين الحقيقة والإيحاء*. السودان: مجلة كلية الفنون التطبيقية لجامعة السودان للعلوم والتكنولوجيا، العدد الأول.

18. عبد، طاهر مسلم. (2005). الخطاب السينمائي من الكلمة إلى الصورة. ط1. بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة.
19. عبد الحميد، شاكرا. (2001). التفضيل الجمالي. الكويت: مجلة سلسلة عالم المعرفة. 267. المجلس الأعلى للثقافة والفنون والآداب.
20. عبو، فرج. (1982). تحكم عناصر الفن. ج1. إيطاليا: دار دلفين للطباعة والنشر.
21. كاسبيار، الان. (1989). التذوق السينمائي. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب.
22. مارتين، مارسيل. (1964). اللغة السينمائية. ت: سعد مكاوي. القاهرة: الدار المصرية للتأليف والنشر.
23. مطر، اميرة حلمي. (1974). فلسفة الجمال من افلاطون إلى سارتر. القاهرة: دار الثقافة للطباعة والنشر.
24. الموسوي، صباح مهدي. (1994). الفلم المونتاجي الولادة والتطور. بغداد: مجلة الاكاديمي 6، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد.
25. ميردوند، جيمس. (ب.ت). الفضاء المسرحي. ت: محمد السيد وآخرون. القاهرة: مركز اللغات للترجمة.
26. همبر، ريجمونت. (1993). جماليات فن الإخراج. ت: هناء عبد الفتاح. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب.
27. يونج، سكيب داين. (2015). السينما وعلم النفس علاقة لا تنتهي. ت: سامح سمير. القاهرة: مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة.