

البناء التشكيلي للصورة السينمائية وأثره في تطوير المدرك الحسي

The plastic construction of the cinematography and its impact on the development of sensory perception

¹ندى علاء الدين عبد الحفيظ حسن ، ¹هشام محمد حسن الجباس

¹جامعة المنيا _ كلية الفنون الجميلة _ قسم ديكور

Email address: ahmed.navy59@gmail.com

To cite this article:

Nada Alaa dien, Journal of Arts & Humanities.

Vol. 8, 2021, pp. 157-165. Doi: 8.24394/JAH. MJAS-2112-1039

Received: 15, 12, 2021; Accepted: 20, 12, 2021; Published: Dec 22, 2021

المخلص :

تشكل الصورة العنصر الاساس في الفيلم كون الفيلم قصة تروى بالصور ، و عليه فإن الاهتمام ببناء الصورة يشكل نقطة ثقل رئيسية في بنية العمل الدرامي ككل ، حيث تتوقف مقومات الفيلم على الصورة ، فهي العنصر الحامل لكل القيم التعبيرية من إخبار ، و اعلام مباشر إلى الإيحاءات والتلميحات التي تعمل على تحفيز واثارة مخيلة المتلقي لاستحضار صور ذهنية مضافة الى الصور المرئية لتعمق من دلالاتها ومعانيها ، أن كل مكونات الفنون المرئية حاملة لعناصر ورموز ترتب في نسق معين لتعطي معاني خاصة ودلالات محددة ، غير أن الانسان اكثر استجابة للمرئيات الناتجة عن تناسق معين بسطح وشكل وكتل الاشياء ، لان ذلك التناسق يعمل على خلق الاحساس بالمتعة ، بينما يؤدي الأفتقار لمثل هذا التناسق الى خلق شعور بعدم الارتياح ، واللامبالاة أو حتى عدم الرضا والنفور على حد التعبير ، و عليه فإن التناسق والإنسجام في ترتيب وتنظيم عناصر الصورة السينمائية يؤدي الى خلق حالة الارتباط والتوحد مع الصورة الفيلمية وبالتالي يقبل العمل الفيلمي كوحدة واحدة ، من هذه الحقائق انطلق هذا البحث الذي عني بدراسة البناء التشكيلي للصورة السينمائية كمدرک حسي في دراسة عينة من الأفلام .

الكلمات الدالة

المدرک الحسي ، التشكيل ، الصورة السينمائية ، الابداع الفني .

1- المقدمة :

ففي الفن السينمائي اختلط العلم الذي يعنى بالحقائق ، مع الفن الذي

يهتم بالخيال ، حتى أصبحت أحلام وتطلعات المبدع السينمائي

مرحلة بين الحقيقة والخيال ، أي بين العلم والفن ، الحقيقة المتحولة

والمتمغيرة دائماً، وتباعاً لذلك تتشكل صورة جديدة لوعي المبدع ،

فأصبح الإبداع السينمائي مشروع تحول دائم عند الفنان السينمائي

، ولأن كل عملية إبداع تبدأ مع الإدراك الحسي لأشياء الواقع كما

اتسم الفن السينمائي منذ نشأته بالفاعلية ، والتجدد من خلال

استثماره لكل معطيات الواقع وكل المستجدات التي طرأت عليه ،

فقد عاصر هذا الفن النمو التقني ، وسخره لإثراء وسيطه التعبيري

مثلما استثمر كل التحولات التي شهدتها الفنون ، والآداب

المجاورة ليثري كل عناصر البناء الفيلمي المختلفة .

مبين في ضبط المصطلحات أو حدودها ، فالإبداع السينمائي لا يبتعد عن هذه الحقيقة حيث " يجب على النظرية السينمائية أن توجه اهتمامها نحو السينما كادراك حسي مؤكد، وهذا يعني التحول من الطبيعة الثابتة إلى الطبيعة الديناميكية للمبدأ السينمائي " ، فالإبداع السينمائي يبدأ بالإدراك الحسي وصولاً إلى عنصر الخيال عند المبدع ، ويتضمن البحث محورين ، المحور الأول خصائص حاسية السمع والبصر : والاهتمام بتلك الخصائص يأتي من كونها تشكل الدافع الأساس عند المبدع السينمائي لخلق وابتكار ما يتوافق مع تلك الخصائص فيعمل على إثراء تلك الحاستين اللتين يقوم عليهما الفن السينمائي، أما المحور الثاني فاعلية الحواس وأثرها على التحولات الإبداعية في الفيلم : فهو يتناول طبيعة تلك الخصائص عند تطبيقها على فن الفلم ، وأيضا التطرق إلى التحولات الإبداعية التي شهدتها السينما على مستوى الصوت والصورة ، مع إن غاية البحث لا تتمثل في استعراض أو رصد تلك التحولات بقدر ما يسعى إلى البحث في علاقة تلك التحولات بالجانب الحسي للمبدع ، وأخيرا استعراض لأهم نتائج البحث .

مشكلة البحث :

وتقوم مشكلة البحث في التساؤل الآتي :

هي كيفية جمع الرموز التشكيلية لبناء مضمون تعبيرى ناجح يدعم القيم ، والمضامين الحسية للصورة السينمائية المقصودة .

هدف البحث :

يهدف البحث إلى إبراز دور عناصر التشكيل ، ووسائل تنظيمها في إغناء الصورة الفيلمية حسيًا لدى المخرجين المعاصرين .

أهمية البحث :

تتمية الاحساس بالصورة السينمائية وطبيعتها تشكيليا لدى مشاهدي السينما.

تسجيل الفروق الواضحة ، والنتيجة عن التطور التكنولوجي على مر السنين ، وتسجيل المواضيع الجديدة التي تتناولها السينما المعاصرة من ناحية الصورة الفيلمية .

وصف وتحديد عناصر الصورة السينمائية ، وكيفية الربط بينهما لانتاج أعلى قيمة جمالية .

منهجية البحث:

أستخدم البحث المنهج الوصفي التحليلي.

مسلمات البحث :

السينما لا تعتمد في ترويجها على التجارة والصناعة فقط ، بل هي أيضا نوع من أنواع الفنون ، ويتأثر كل عنصر من هذه العناصر بالآخر، كما يحتاج كل عنصر من عناصرها إلى دراسات وبحوث في علومه ، ولا يمكن أن تتقدم السينما بشكلها الفردي فقط لأحد عناصرها ، بل كل العناصر يجب أن تتقدم معا لإخراج الصورة السينمائية المطلوبة.

الحاجة الإنسانية بشكل عام جعلت من دخول التكنولوجيا وتطورها نتيجة طبيعية لتطور الحياة نفسها في مختلف مجالاتها ، والتي كان لها أثر كبير على المفاهيم النظرية والفلسفية والجمالية المتنوعة للمبدع السينمائي فلها كل الفضل في تطور التقنية المستخدمة وذلك لكونها وليدة التجربة العملية ، حيث أن الفيلم السينمائي يتطلب أدوات ومعدات وتقنيات متطورة لغرض فرض المصادقية للصورة السينمائية وإعطائها شكلا جمالي ، حاملة للمعاني والدلالات الفكرية للصورة.

على الرغم من ظهور التقنيات الحديثة وتجسيدها في الصورة السينمائية، فإنها لم تؤثر مطلقا على روح الفيلم الذي هو نتاج إبداع فني لمخرج ذي رؤية وأسلوب وإنما أضافت جمالية ذات تعبير صادق، لها تأثير على متلقي الفيلم، وأن هذه التقنية لم تكن حالة انقلابية لصالح التقنية على حساب روح الفيلم .

مصطلحات البحث :

الإدراك الحسي :

" من اللفظ اللاتيني التصور «Perceptio» ، بمعنى التجميع أو الاستلام ، هو تنظيم المعلومات الحسية وتحديدتها وتفسيرها من أجل تمثيل وفهم المعلومات أو البيئة المقدمة".

ينطوي الإدراك الحسي على إشارات تمر عبر الجهاز العصبي، والتي تنتج بدورها عن التحفيز الفيزيائي أو الكيميائي لجهاز الإحساس على سبيل المثال، تتضمن الرؤية إصابة الضوء لشبكية العين؛ تتم عملية الشم نتيجة وجود جزيئات الرائحة؛ في حين يتضمن السمع موجات ضغط.

"أثبتت دراسة الوهم والأشكال الملتبسة أن أنظمة الإدراك الحسي في الدماغ تحاول بشكل نشط ومسبق الوعي فهم مدخلات الحواس، على الرغم من النظر إليها تقليدياً على أنها مستقبلات سلبية ، ما يزال هناك جدل قائم حول المدى الذي يكون فيه الإدراك الحسي عملية فعالة لاختبار الفرضيات، بشكل مماثل للعلم ، أو ما إذا كانت المعلومات الحسية الواقعية غنية بما يكفي لجعل هذه العملية غير ضرورية".

تُعد أدمغة الإنسان والحيوان مبنية وفق نموذج معرفي، مع وجود مناطق مختلفة تعالج أنواعاً متعددة من المعلومات الحسية. تأخذ بعض هذه الوحدات شكل خرائط حسية، إذ ترسم خرائط لبعض جوانب العالم المادي عبر جزء من سطح الدماغ ، و"ترابط هذه الوحدات المختلفة وتؤثر على بعضها البعض ، على سبيل المثال ، يتأثر الذوق بالرائحة بشكل واضح .

يستخدم ديلويز وغواتاري مصطلح الإدراك الحسي أيضاً لتحديد الإدراك بمعزل عن المدركين".

الصورة السينمائية :

يتحدث البعض أو الأغلبية عن الصورة السينمائية بلغة تغيب فيها القراءة والتحليل، ويحضر فيها الكثير من الانبهار والدهشة، إلى درجة يبدو أن صانعي هذه الصورة كائنات ميتافيزيقية، أي أنهم يتحدثون عنها بدون أدنى وعي بلغتها وبصناعتها، وغالباً ما يتم الخلط منهجياً بين الصورة السينمائية التي لها وجود مادي ونتائج لمجموعة من العمليات الفنية والتقنية، ولعمل جماعي، وبين الصورة الأدبية التي لها وجود ذهني، وذات وظيفة بلاغية مجازية سينمائية، "نعني بالصورة محتوى الإطار (Le cadre) من مساحات وإضاءة، وظلال، وألوان إلى غير ذلك، وهي العملية التي يكون المسؤول عنها مدير التصوير" ، انطلاقاً من تصور المخرج، وأخذاً بعين الاعتبار أولاً طبيعة السيناريو ثم الديكور، الملابس، والمكياج.

لأن هذه العناصر، كمكونات الصورة، هي التي ستستقبل الإضاءة، وتعكسها لتكون هناك صورة لها طابع خاص، ولون مهيم وتكوين ما ، أي الصورة كهوية بصرية للفيلم وليس فتوغرامات .

حاستي السمع والبصر كمدرّك حسي لتأكيد الفعل الدرامي :

الإنسان لا يولد ولديه استراتيجية واضحة ومحددة للتعامل مع المحسوسات المحيطة به ، وإلا لأصبح كل البشر يتوجهون توجه واحد ناحية الإحساس بالأشياء ، "فالحواس بحاجة إلى التعلم كي تستطيع بناء هذه الاستراتيجية الخاصة بكل فرد تحديداً ، حيث ستصبح موضوعة التذوق الفني قائمة على قواعد عامة، فتغدو الذائقة الجمالية والفنية واحدة لكل البشر، مهما اختلفت أفكارهم وعقائدهم ، وبتشابه الأنواق ستتشابه الأشياء أي المثيرات الحسية إلى حد ما وستضمحل العملية الإبداعية والفكرية ."

وبناءً عليه لا يعتبر أثر العنصر المرئيلي الحواس هو العنصر الأكيد ، و الوحيد ، الذي يساهم في خلق الإحساس بالاستمتاع

العضوين معا، وكأن تجربة كل منهما تكمل تجربة العضو الآخر ، وب تطبيق تلك النظرية في مجال الفن السينمائي ، نجد أن العين اليمنى لا تستطيع الالمام بنفس المرئيات التي تستطيع العين اليسرى أن تلم بها ، كما أن الإنسان لا يمكن ان يستخدم عين واحدة في تقدير المسافات فهي لا تستطيع تقدير البعد الثالث ، فالإنسان الطبيعي يقدر العمق بسبب وجود عينيْن اثنتين ، فعليه إن غياب إحدى العينين يفقد الإنسان إدراكه للأبعاد والمسافات العميقة وإذا كانت قدرة الإنسان على السير والاقتراب من الأشياء والتحقق من المسافات على مستوى الواقع الذي يعيشه ، فان هذا الأمر يشكل خلا كبيرا على الجانب الوظيفي والجمالي في الفيلم لان البعد الثالث في السينما قائم على وهم وليس حقيقة ملموسة .

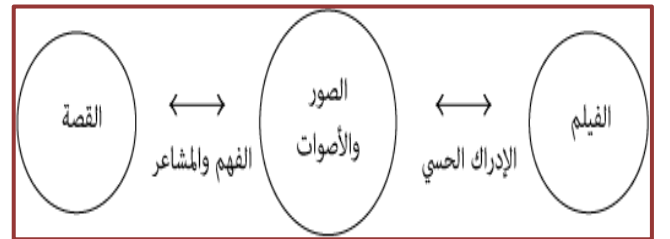
"ولا تختلف حاسة السمع كثيرا عن حاسة البصر لان الإنسان الذي يفقد القدرة على السمع من خلال إحدى أذنيه ، يستطيع أن يحرك الأذن السليمة نحو مصدر الصوت ليتحقق من تفاصيل الصوت على مستوى الواقع ."

أما في السينما فان في هذه الحالة سيحرم المتلقي من هذه الخاصية والقدرة على الاستمتاع بالصوت المحيط ويقصد بذلك تقنية نظام دولبي * ، حيث نظام توزيع قنوات الصوت في صالة العرض ، محسوب على أساس مجموعة قنوات توضع في الجهة اليسرى من قاعة العرض التي تتوجه صوب الأذن اليسرى ، والمثل مع الأذن اليمنى التي تتلقى الصوت من قنوات الصوت المحاذية لها ، لتستقبل حاسة السمع كل العناصر الصوتية في الفيلم بشكل متوازن ومدرّوس ، وفقدان إحدى الأذنين يفقد المتلقي القدرة على السمع وسوف يخلق حالة عدم توازن في استقبال الأداء الصوتي للفيلم .

وبالنظر في الاستجابة للمحسوسات فان الأذن تتفوق في سرعتها على استقبال المحسوسات على العين، وعلى الرغم من إن هذه

الجمال ، بل يتحد معه بالقدر نفسه - يسهم بصورة كبيرة في خلق المتعة الجمالية ، حيث تزداد المتعة غنى كلما كان المعنى أكثر اقترابا من فكر المتلقي ؛ فالفيلم على سبيل المثال عندما يخاطب مواضيع مهمة و التي تمس جوانب كثيرة في حياة المشاهد - وان كانت مواضيع الاهتمام هذه غير جمالية في حد ذاتها- إلا أنها تسهم بشكل ملحوظ في بعث الانتباه لدى المشاهد وتزيد من قوة التذوق الجمالي عنده .

وعند محاولة الربط ما بين التذوق الفني وكل من هذه العوامل الحسية ، يمكن ملاحظة إن الأزياء الخاصة بالهنود الحمر "على سبيل المثال لها شكل جمالي متميز عند الهنود الحمر بذاتهم ، في حين اخر من الممكن ان لا تعجب بعض البلدان الأخرى والعكس صحيح ، ومردود ذلك هو تأثير البيئة على التذوق الجمالي لدى الإنسان ، وأيضا للمرحلة الزمنية تأثير أيضا" ، فمثال على ذلك الراحة النفسية والاسترخاء التي كانت تحدثها الأغاني ذات الإيقاع البطيء في الخمسينيات من القرن الماضي ، وأثرها على مسامع المتلقي ، أما اليوم فقد تغير التذوق الجمالي للمستمع فأصبحت الأذن تهوى الاغاني ذات الإيقاع السريع .



شكل (1) يوضح رسم توضيحي لعملية تحويل الفيلم من قصة الى تسجيل

صوتي ومجموعة صور تؤثر على حس وفكر المشاهد

ومن جانب آخر فإن الحاسة التي تعتمد على عضوين متشابهين كالرؤية والسمع واللمس ، لا تكون حاسة مثالية إلا بتعاون

" وتباعا لذلك فهذه المثيرات الحسية يمكن إخضاعها لصور فنية واضحة ومرئية ، وفي هذه النقطة يمكننا الاستشهاد بفلم (العطر 2006 * Perfume) للمخرج توم تيكوار Tom Tykwer كونه يمثل الإجابة العملية على تلك الحقيقة العلمية " ، شكل (2)



شكل (2) لقطة من فيلم perfume 2006 للمخرج توم تيكوار تصف

طريقة صنع البطل للعطر من أجساد النساء

لم يكن العالم بالنسبة للبطل في هذا الفلم شيئاً سوى الروائح ، يبدأ بها وينتهي بها ، كل مشهد بل كل لقطة من هذا الفلم تقود المشاهد إلى صورة تنثير حاسة الشم مشابهة ، بل إن الفيلم خلق لنا صور شبيهة جديدة بقيت عالقة في الأذهان دون استخدام حاسة الشم لدينا حتى ، وهذه الصور ما كانت لتستحضر في ذهن المشاهد لولا فاعلية حاستي السمع والبصر ، حيث عملا كوسيط فاعل ومؤثر في خلق مناخا حسيا خاصا بالحواس الأخرى.

ونجد أيضا لقطة أخرى للفيلم بعد القبض على البطل وحكم عليه بالاعدام ، يلجأ إلى حيلة مكررة للهروب من مصيره المشؤم إلى مصير لا يختلف عنه كثيرا بل أكثر بؤسا من قرينه ، فيقوم بالقاء زجاجة عطر مجمعة من روائح جميع أجمل نساء الأرض كما خيل للبطل و الذين قام بقتلهم ، ليراه الناس وكأنه ملاك ، فيقومون

الحاسة تنبهنا بطريقة سريعة عن بقية الحواس عن ما سنلقاه من محسوسات " حيث إن (الأصوات المسموعة التي تلتقها حاسة السمع لا يمكن للعين أن تجاريه ، إذا أردنا ترجمة كل علامة سمعية بمقابلها البصري قدرا بقدر ، وعليه فقد ابتعد المبدع السينمائي عن الحوار الركيك ساعيا نحو الحوار ذو معنى وفكر ، وهو بذلك يحقق نقطتين مهمتين تتمثل الأولى في "إفساح المجال أمام الصورة لتعبر عن ذاتها دون الاعتماد على الكلمة المنطوقة ، وهذه هي طبيعة الفن السينمائي كون السينما هي لغة صورة مرئية ، والنقطة الثانية إفساح المجال أمام التلاعب بزمن الصورة المعروضة ، وذلك بتقليل الإشباع البصري للمشاهد وعليه ستتحقق كمية أكبر من الإثارة والتشويق ، وكل ذلك ما كان ليتحقق مع قدر أكبر من لغة القول في الفيلم."

وتنطبق حقيقة علمية أخرى على الفيلم السينمائي ، فالمتعة الحسية التي يحققها الفيلم للمشاهد تتناسب عكسيا مع تكراره لمشاهدة الفيلم ، إلى الحد الذي يجعل المشاهد يستصعب مشاهدة الفيلم لعدة مرات ، لأن الملل سيصيب حاسة البصر مع تكرار المشاهدة ، وقد يستمتع بعض المشاهدين بتكرار مشاهدة بعض الأفلام المتميزة كونه يكتشف في كل مرة عناصر وارتباطات جديدة لم يلاحظها في مشاهدته للفيلم للمرة الأولى أو الثانية وهذه حقيقة ، لكن المتعة الفلمية هنا ناتجة عن تدخل الجانب العقلي وليس الجانب الحسي أي "أن المتعة هنا هي ليست متعة بصرية بل متعة ناتجة عن تدخل الخيال الذي شارك باستحضار دلالات غائبة عن المشاهد ، كما إن العملية الإبداعية كلها معتمدة على الجانب الخيالي ، حيث ان الفنان السينمائي لا يختلف عن الفنانين الآخرين ، فهو يجعلنا نشاهد الواقع في نتاجه الفيلمي على غير ما نألفه وعلى غير ما نشهده يوميا ."

ووصولاً إلى حاسة اللمس نجد أنها أيضاً تشترك مع حاسة البصر في معرفة ثقل حجر ما ، ففي مشهد فلمي دون الحاجة إلى رفع الحجر ، بل الاكتفاء بقياس ثقل حجمه بالرؤية و الاستعانة بالشعور العضلي لحركة المؤدي ، عندها سيصبح بالإمكان تحديد ثقل ذلك الحجر ، وذلك بناءً على دمج تجاربنا السابقة في مجال الاستخدام الحركي لتحريك مثل ذلك الحجر ، أي إن الكتل تحفز الخيال على أن يحس بها وهذه الحقيقة يطلق عليها الناقد المعاصر برنار برنسون * فكرة (القيم اللمسية) ، "ومثال آخر عند مشاهدة رجل مقتول العضلات سوف ندرك قدرته على القتال وهو ما يظهر كثيراً في الأفلام ، وفي الحقيقة إن ذلك الإدراك الحسي ليس محصلة الرؤية البصر فحسب بل من خلال اندماج الرؤية مع الإحساسات اللمسية للعضلات المقتولة والمكتسبة من تجارب سابقة " ، وعلية فبمجرد رؤية أي من الملموسات ستتدفق الأفكار والصور المشابهة لذلك الملمس داخل العقل البشري ، وكذلك الحال مع مشاهدة الاصناف العديدة من الطعام والشراب في المشاهد الفلمية ، وبناءً على ذلك توصلنا إلى أن السينما تستطيع أن توحى بانطباعات اللمس والتذوق والشم بدون وجود أي تجربة حسية حقيقية .

وفي ضوء ما تقدم يمكننا القول أن الحواس الأساسية يمكن أن تشعر بظاهر الأشياء التي يقدمها الفيلم ، وذلك بالاعتماد على الشكل العام فقط لا غير .

كمشاهدة الشخصيات الخيالية في أفلام الخيال العلمي أو رؤية حديقة أو منظر طبيعي جميل في الفيلم ، فهي لا تحتاج إلا قدراً بسيطاً من مشاركة المشاهد ، فكل شيء منتظم وكل عناصر الشكل واضحة ومرتبطة بغيرها من العناصر ارتباطاً منطقياً ، وكل ما على المشاهد هو الاستمتاع بالشكل الجمالي الذي تقدمه لصورة السينمائية للفيلم ، "كما أنه قد يثار المشاهد جمالاً من خلال استنباط المعاني الداخلية التي قد ينطوي عليها الشكل ذو الدلالة أي الحامل لمضامين غاطسة وغير مفهومة ، من خلال استخدام مخيلته الخصبية ، وهذه المتعة أيضاً لم تكن لتحدث لولا إسهام حاستي السمع والبصر بناءً على القاعدة المعروفة (إدراك حسي - صور ذهنية - فكر) . "

فاعلية الحواس وأثرها على التحولات الإبداعية في الفيلم:

السينما عبارة عن مجموعة من الصور الثابتة والتي قائمة بالأساس على تفاعل الحواس لدى الإنسان ، فلو لا وجود أثر لبقاء الصورة على شبكية العين لما ظهر الوهم الحركي أساساً في ذلك

بفك قيوده وذلك تباعاً لرائحته العطرة التي جعلت الناس من حوله يرونه في صورة غير هيئته الأصلية الرثة المتسخة ، و لا يستحق الموت بل يستحق شيء أكبر من ذلك وهو التهامه حياً من شدة عشقهم له من خلال رائحته كما يقال مجازياً (يأكل الشيء من شدة جماله) ، وهنا ربط المخرج بين حاسة الشم وترجمت بحاسة البصر عن طريق تدخل عنصر الخيال المنفذ بالتقنية المعتمدة كلياً على المدرك الحسي وهي حاسة الشم ، مما جعلهم يأكلونه حي من شدة جماله وهو شيء غير ملموس بل محسوس شكل (4،5).



شكل (4) لحظة سكب البطل العطر على نفسه ليقابل مصيره



شكل (5) لقطة نهاية الفيلم بعد أن سكب البطل على نفسه قنينة العطر كاملة ليذهب إلى مصيره وهو الأكل حياً .

غالبا ما يترك أثره على التذوق الحسي عند المشاهد حتى ظهور بنية حسية جديدة ، فبدخول الصوت الى عالم الفيلم في العقد الثالث من القرن الماضي أسهم بصورة كبيرة وواضحة في إثارة حاسة السمع عند المشاهد بطريقة جديدة تختلف عن استقبال هذه الحاسة ، فالموسيقى التي كانت تؤديها الفرقة المرافقة للعرض السينمائي مثال على ذلك و لان الصوت هنا أصبح جزءا من عملية تكوين الصورة المرئية للفيلم الحديث فأصبح جزء لا يتجزأ من وحدة الفيلم وليس عنصر خارجي يضاف يدعمه من الخارج ، وهذا الشكل الجديد لاستخدام الصوت غير من بنية العالم المرئي لدى المشاهدين إلى عالم آخر أكثر غنى وتعقيدا على المستوى الجمالي ، لأنه بات يشرك حاسة جديدة كانت معطلة إلى حد ما وخصوصا قبل مرافقة الفرق الموسيقية للعروض السينمائية .

وهذا الشكل الجديد المتمثل في ارتباط الصوت بالصورة في بنية الفيلم وصل إلى أعلى مستوى من التطور والتقدم ، إلى الحد الذي لم يعد يلبي متطلبات المشاهد فقط بالصيغة التقليدية ، فاستمرت تقنية الصوت في تطور سعيا وراء سبل جديدة ومتطورة للصوت ، تمثلت في اتجاهين ، ويتمثل الاول في السعي وراء خلق طرق جديدة لإيصال الصوت إلى المشاهد بدرجة نقاوة عالية ، و مصادقية كبيرة تستمتع بها الأذن من خلال بث صوتي يشبه الصوت الطبيعي تماما ، " أما الاتجاه الثاني فينصب اهتمامه على خلق تراكيب صوتية غاية في التعقيد كما انها لها بنية صوتية غير تقليدية يسعى صانعيها إلى إرضاء أذن المشاهد على مستوى التذوق الجمالي من خلال استحضار تلك التراكيب غير المألوفة على مستوى الواقع . "

فالتطور التقني في مجال الصوت السينمائي والذي يتمثل في الاتجاه الثاني والخاص بصنع تراكيب صوتية متميزة ، فيمكن النظر إليه باعتباره تأسيس فردي ورؤية خاصة لصناع الفيلم والذي يتطلب موضوع جديد أو شخصية جديدة في الفيلم بحيث يثمر ذلك التركيب عن تذوق جمالي يمتاز بالتفرد والتميز وبذلك يحظى برضا وقبول خاص من أذن المشاهدين ، فهي تعتبر تركيبات صوتية جديدة تساهم في غنى وثراء البنية السمعية لدى المشاهدين الذين يستمتعون بكل ما هو جديد ، "لذا فان نمو التراكيب الصوتية وبناءها لا يمكن أن يقاس إلا بمدى خصب الخيال الذي يثيره صناع الفيلم عن طريق الصوت والصورة . "

المدرک الحسی السینمائی ووعي المشاهد:

الترتيب الصوري "حيث إن السينما في الحقيقة تعيد تأليف الحركة من مقاطع مصورة ساكنة لا تفعل إلا ما يفعله الإدراك الحسي البصري لذا فان الإبهار الذي صنعه الفن السينمائي مبني على الحواس ، كما إن كل التطورات والمتغيرات التي طرأت على هذا الفن وستطرأ هي إرضاء للحواس البشرية . "

وقد سعت السينما منذ بداياتها إلى الاهتمام بالحضور الملموس أكثر من ما هو رمزي ، حيث تعتبر السينما وسيلة من وسائل الإمتاع البصري ، فالإبهار الذي تحققه السينما ينبع من استمتاع عين المشاهد التي باتت ترى الصور تتحرك خصوصا وان الحركة في ذاتها تشكل عنصر جذب للعين البشرية ، بل أكثر من ذلك ، حيث مجرد الإحياء بالحركة يمتع العين ويشدها ، وذلك لان تركيب الشكل من خطوط يوحي إلى العين بالشعور بالحركة وذلك نفس الحال بالنسبة للصورة السينمائية التي تتسم بالحركة المتواصلة.

لم تترك السينما وسيلة إلا واستعانت بها من اجل أن تواكب تعليم الحواس التمتع بالمحسوسات المحببة بصورة أفضل من ذي قبل ، فمثلا بدلا من أن تكون خامة الفيلم الأساسية هي نترات الفضة و التي تتأكسد عند تعرضها للضوء مباشرة استبدلت بمادة السيلوليد الملون لإمتاع العين باللون أكثر ، وبدلا من التصوير بإمكانيات اقل في الإضاءة تنوعت إمكانيات الإضاءة إلى مستويات أعلى ، بل أكثر من ذلك "استطاعت السينما استثمار الإضاءة بالليزر لخلق التصوير الضوئي المجسم Holograph وأيضا التحولات الإبداعية شملت كل عناصر اللغة السينمائية ، بل إن هذه التحولات شملت حتى الرواية الفيلمية فأصبحت تتناول اتجاهات ومداخل مختلفة " ، بالإضافة إلى الجانب التقني كان المؤثر الاساسي في مجال الإبداع السينمائي ، ولان هذا الجانب يطور بالتعلم ، فالتطور التقني الذي شهدته السينما ، أسس له بتعلم واستثمار الاكتشافات العلمية وغير العلمية والتحرك بها ناحية الفن السينمائي ومن ثم تقييم ذلك التوظيف وأثره على هذا الفن من خلال النقد الذي يعمل على تصحيح عملية التوظيف تلك مما يجعلها تنفرد بطابع فني إبداعي ، وليس مجرد اندماج الجانب التقني بالجانب الفني ، حتى لا يؤخذ على هذا الفن استثماره للجانب التقني كعنصر تجاري لا يهتم بالعملية الإبداعية عند الفنان .

فهذا الفن السابع ومن خلال استثماره للتقنيات الحديثة ، حرر الشكل الفيلمي من كل القواعد التي كانت تصنع فكرة صنع الفيلم السينمائي وهذا الشكل الفيلمي الجديد يتميز بثبات في مرحلة ما

ولدي الفيلسوف هنري برجسون، والفيلسوف الآخر ميرلو بونتيي، نظرة الي حد ما سينمائية، تجاه تأثير المدرك الحسي علي الوعي، حيث يعرف هنري برجسون الوعي بأنه يعتمد علي الصيرورة في الزمن، ويتضمن جميع العمليات السيكلوجية الشعورية، وهذا الوعي لا يقتصر بأي طابع نسبي أو ذاتي، حيث أنه دائم الحضور في حياة كل إنسان، لا يقبل القسمة إلى لحظات شعورية مرتبة بشيء ما، أو موقف معين، بحيث تتدفق و تنساب عبر الزمن حتى يصعب التمييز بين لحظاته.

وهذه الرؤية هي الأقرب الي فيلم "المرأة"، لتاركوفسكي، حيث التكثيف المجازي للوعي والصيرورة في الزمن، وتدفق الاشياء عبر الزمن بأنواعه الثلاثة (الماضي- الحاضر- المستقبل). ويأتي المدرك الحسي في تكوين هذا الوعي، ليشمل براح هذا المدرك، في الزمن والمكان، بل انه يتجاوز ذلك اذا تعلق الامر بالسينما، فعل الحركة، والحريات المتاحة للتلاعب الزمن في المادة الفيلمية يتيح كثير من حرية المدرك الحسي.

النتائج :

_الإبداع الفني هو علاقة وطيدة بين المدرك الحسي والنتائج الإبداعي ، فالمدرك الحسي أو الحواس السمعية والبصرية بشكل عام لها دور كبير وتأثير على التحولات الإبداعية في الفيلم ، فهي تتناول طبيعة تلك الخصائص عند تطبيقها على فن الفيلم ، وأيضاً التطرق الى التحولات الإبداعية التي شهدتها السينما على مستوى الصوت والصورة .

_لم يبق المبدع السينمائي أي من عناصر البناء ألفلمي ثابتاً ومحدداً ، عندما يدرك انه فقد مبررات وجوده المبهرة. حتى باتت قدرات السينما على التحول والتجديد اكبر مما كان مؤملاً منها.

_إن أولى خصائص السينما هو اعتمادها على الحواس العليا ، لان الفلم قائم على مساهمة حاستي السمع و البصر ، بناءاً على طبيعة وخصوصية هذا الفن.

_يشكل إرضاء الحواس دافعاً أساسياً لتواصل المبدع السينمائي مع التطور الهائل الذي تشهده السينما .

قائمة المراجع :

1. صبحي، تيسير، (1992)، الموهبة والإبداع: طرائق التشخيص وأدواته المحوسبة، دار التنوير العلمي، عمان.

كما أن ما يظهر في الصورة، هو اشكال تدرك بالحس، خلافا للسيناريو والحديث والحوار، فمثلا حركة الجسد، والمشاعر المتبادلة من حب وكره، انتقالا الي مراحل الصراع، ونظرات العين، وصور المكان، وحركة الزمن، كل ذلك يذهب مباشرة الي المدركات الحسية، فالداخلية بمكوناتها في الفيلم كلها تدور في فلك الادراكية الحسية.

وفي المفهوم الفلسفي، الادراك الحسي ينشط الوعي في حالة اليقظة، والانتباه للحياة، كما يؤكد علي ذلك الفيلسوف الانجليزي برتراند رسل، الذي أكد على تلازم الوعي مع حالة اليقظة، وبمعني فلسفي آخر، نطاق تأثير الادراك الحسي علي الوعي مرتبط بمساحات ضيقة منها الحالة الزمنية والمكانية، والعقلية والحسية ايضا، فالانسان في لحظة الوعي الواحدة مرتبط بشئ ما محدد، ومغلق في ذاته، عكس السينما التي تحوي خطابات اثارة الخيال والمدرك الحسي بشكل مكثف، وعالي مقارنة بالواقع.

"وخير دليل علي ذلك فيلم "المرأة"، للمخرج الروسي اندريه تاركوفسكي*، حيث كانت هناك حالة من الادراك الحسي تفوق كل شئ، ويصنف هذا الفيلم كأعقد فيلم في التاريخ، فالفيلم تجاوز الرمز، والاشارة، والعلامات، وبني نفسه كلياً في كثافة مجازية مدهشة، فليس هناك تصنيف تقليدي للمجاز في هذا الفيلم"، فالمجازات المختلفة تدور في فلك المشهدية في كل لقطة، وذلك بالاختلاف مع المخرج اليوناني ثيو أنجيلوبولوس في فيلمه "تحديقة عوليس" حيث نجد في المشهدية هناك مجازات متعددة، وهناك هدوء نسبي في المجاز، فيجد المشاهد بعضاً من الراحة البصرية والذهنية شكل (6).



شكل (6) لقطة من فيلم المرأة لاندريه تاركوفسكي

- (1) <https://mygulitypleasures.wordpress.com/2014/03/07/murder-has-never-been-so-sweet/perfume-hands-fanpop-com>
- (2) <https://collectiveliterature.blogspot.com/2017/11/perfume-story-of-murderer.html>
2. ببير انطوان كوتون. (1999). تقنيات الصوت بالسينما
_ ت فيفي فريد. القاهرة: الهيئة العامة للآثار
3. د. علاء الدين عبد المجيد جاسم. (العدد 93). مجلة كلية
الاداب،
4. ببير انطوان كوتون. (1999). تقنيات الصوت بالسينما
_ ت فيفي فريد. القاهرة: الهيئة العامة للآثار
5. جان بريتلبي. (1997). بحث في علم الجمال _ ت أنور
عبد العزيز. القاهرة: دار نهضة مصر
6. جان ميترى. (2000). علم نفس وعلم جمال السينما _
ت عبد الله عويشق . دمشق: منشورات وزارة الثقافة
7. حسين السلطان. (2006). قراءات في الفرضية الجمالية
للسينما. بغداد: دار الشؤون الثقافية
8. والف ستيفنسون. (1993). السينما فنا _ ت خالد حداد
. دمشق: المؤسسة العامة للسينما
9. طارق عبد الواحد. (ع ٥٨ , 2006). الصورة
السينمائية _ عصر مابعد القراءة. مجلة الحياة السينمائية ،
10. جون هوارد لوسون. (2002). السينما العملية الإبداعية
_ ت علي ضياء الدين . بغداد: دار الشؤون الثقافية
11. جيل دولوز. (1997). فلسفة الصورة (الصورة
الحركة) _ ت حسن عودة . دمشق: المؤسسة العليا للسينما
12. موريس ميرلوبونتي. (1987). المرئي واللامرئي _ ت
سعاد محمد خضر. بغداد: دار الشؤون
13. نجم عبد حيدر. (2001). علم الجمال آفاقه وتطوره .
بغداد: مطبوعات التعليم العالي
- 1-Schacter,Daniel (2011).
- Psychology.Worth Publishers. 31 يوليو 2020.
- 2-Gustav Theodor Fechner. Elemente
der Psychophysik. Leipzig 1860
- 3-Deleuze and Guattari, What is
Philosophy?, Verso, 1994
- 4-Gollisch, Tim; Meister, Markus (28
January 2010). "Eye Smarter than Scientists
elieved: Neural Computations in Circuits of the
Retina". Neuron