

التوظيف الفني والجمالي لعمق المجال في بنية الفيلم الروائي الحديث

الفصل الاول : الاطار المنهجي

مشكلة البحث :

إن الصورة السينمائية تخاطبنا بأصوات عدة ، عن طريق بنائها التشكيلي الذي ينهض عبر عناصر التكوين المعروفة كالخط ، والكتلة ، والحجم ، والشكل ، والفضاء ، إضافة إلى الشخصيات والديكور والإضاءة ، لذلك نجد الصورة عبارة عن بنية سردية كاملة قائمة بذاتها تبتث معلومات ويتضاعف معناها ما أن تلتحق بسياق ، والهدف الأساسي لصانع الفلم هو خلق صورة ناجحة فنيا ، ومعبرة دراميا وتكمن أولى العقبات ، والتحديات أمامه في خلق إيهام بالعمق (البعد الثالث) في تكوينه المرئي الذي سيعرض لاحقا على شاشة مسطحة ، لأن الصورة المسطحة مهما كانت براعة تكوينها تبقى عبارة عن وجود مبتسر غير مؤثر بصريا ، لذلك يتوسل صانع الفلم بعدد من التكنيكات التقنية والفنية من أجل خلق هذا البعد الذي يكمل الصورة ، ويجعلها مدركة حسيا ، تتماهى مع الصورة الواقعية ، وبذلك يحدث التأثير وتتم عملية الاتصال .

إن العمق في الصورة أصبح بحد ذاته وسيلة تعبير أضيفت إلى بقية الوسائل الأخرى ، وقد أنحاز إليها عدد من المنظرين والمخرجين الذين ينتمون الى مدارس واتجاهات واقعية وضعت عمق المجال كأحد الحلول الإخراجية للمشاهد السينمائي كونه أقرب الى أدراك المشاهد واقعيًا وبالإمكان استثمار وتفعيل مستويات الصورة بشكل متزامن مما يولد تأثيرا بنائيا مختلفا عما في المونتاج التقليدي بفعل البناء الداخلي لهذه الصورة ، وبذلك يتجلى توظيف عمق المجال كحل أخرجي للمشاهد ككل أو كلقطة ذات طاقة سردية مندرجة ضمن سياق مشهدي ومن هنا جاءت مشكلة البحث في (ما الكيفية التي يوظف بها عمق المجال إخراجيا في بنية الفيلم الروائي الحديث) .

أحمد جبار عبد الكاظم العبودي

أهمية البحث والحاجة إليه .:

تكمن أهمية البحث في تسليط الضوء على واحدة من أهم الوسائل التعبيرية لدى المخرج السينمائي وهي (وسيلة عمق المجال) ، التي يستعين بها في حالات معينة كحل أخراجي للمشهد كاملا محققة ما يعرف ب (اللقطة - المشهد) أو كلقطة مندرجة في سياق ترتبط بلقطة سابقة وبلقطة لاحقة. والهدف هو خلق انفعال من نوع خاص عن باقي الانفعالات المتولدة من وسائل تعبيرية أخرى . ومن هنا تتجلى أهمية البحث في كون الدراسة :

١ . تسد نقصا في المكتبة السينمائية . ٢ . افادة العاملين والدارسين في كليات ومعاهد الفنون الجميلة .

أهداف البحث :

يهدف البحث الى الكشف عن تعبيرية عمق المجال و توظيفه إخراجيا .

حدود البحث .:

يتحرك البحث ضمن أفلام حدثوية ، تم أشتغال عمق المجال فيها بأقصى مدياته الدلالية والجمالية .

الفصل الثاني : الإطار النظري

تعبيرية عمق المجال في النظرية الفيلمية

ولدت أفكار بازان حول ما أسماه بتقنية عمق المجال من فيلم (المواطن كين) تحديدا، إذ عدّه بازان العينة المثلى للتوظيف الإخراجي الواعي والمدرك لعمق المجال كوسيلة تعبيرية في السرد السينمائي الواقعي، إذ يرى بازان في فيلم المواطن كين ثلاثة أبعاد محتملة من الواقعية التي يخلقها عن طريق توظيفه لعمق المجال إخراجيا ” واقعية وجودية تعطي الأشياء كثافة مجسمة واستقلالا وواقعية درامية ترفض فصل الممثل عن الديكور وواقعية سيكولوجية تعيد المشاهد الى الأحوال الحقيقية للإدراك ”^(١) ، ولا يمكن أن نقول أن بازان أول مكتشف لتعبيرية عمق المجال وإنما يعدّ أول من نظر لهذه الوسيلة التعبيرية كتوظيف إخراجي مبتكر لسرد الأحداث . وكانت لطروحاته أثرها الدال في بناء أسس سينمائية واقعية لاسيما بنائية عمق المجال كحل إخراجي للمشهد بالكامل . إذ يرى بازان أن ” أسلوب الملاحظة الطويلة بدون تدخل من الخارج يمكن التوصل إلى الحقيقة وإبراز الخصائص الأصلية للحدث المراقب ”^(٢) ، وهذا ما يسمح للفضل أن يتطور في وقت واحد وعلى مستويات متعددة في الصورة مما يخلق من الناحية الإخراجية بناء علاقة درامية بين الأفعال الجارية في هذه المستويات داخل كادر الصورة و يولد تواسلا زمانيا ومكانيا بدون تهشيم الحدث الى لقطات عدة فضلا عن الاعتماد على ربط عناصر التكوين مع بعضها البعض مولدة وحدة موحدة وهذا

(١) ج.دالدي أندرو ، نظريات الفلم الكبرى ، ترجمة: جرجس فؤاد الرشيدى ، القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٧ ، ط١ ، ص١٥٧ .

(٢) عدنان مدانات ، بحثا عن السينما ، بيروت: دار القدس ، ١٩٧٥ ، ط١ ، ص١٤٨ .

الاستعمال” يجيذه بازان عن وسائل المونتاج الأخرى كونها تضيي مزيداً من الإحساس الواقعي عبر ذلك التواصل في زمن الحدث”^(٢) وهذا ما يشابه تدفق الأحداث في الواقع وهذا ما يجعل عمق المجال وسيلة مناسبة لأهدافه الواقعية مما يجعل الحدث حقيقة نقنتع بها، إذ ينحاز بازان في بنائه للمعنى عن طريق تفعيل البناء التشكيلي في عمق المجال بأقصى قدر ممكن محققاً ما يسميه بالمونتاج الداخلي حيث يرى أن عمق المجال يتيح” تشكيل المظاهر في علاقات ذات معنى لأن الواقع سيبدأ في أشعاع معناه الخاص”^(٣)، وبذلك عد بازان عمق المجال جوهر الظلم الواقعي، فهو يصر على تقديم الواقع من خلال عمق المجال لأنه أكثر صدقاً وأمانة من المونتاج، وعلى الرغم من كل ذلك الطرح الجاد من بازان حول واقعية عمق المجال أكثر من المونتاج. يرى الباحث بأنه لا يوجد فيلم بدون مونتاج باستثناء تجارب فيلمية حاول صناعتها استثمار التقدم التكنولوجي لتقنيات التصوير في محاكاة الزمن الحقيقي للحدث في السينما ويرى (جان ميري) أنه يوجد فيلم واحد يخلو من المونتاج وهو العالم الواقعي الذي تجري فيه آلاف الأحداث بتزامن، ومع كل ما سبق لا يمكن تخيل السينما بدون مونتاج ولكن المخرج يعمل على وفق الطريقتين حسب المضمون والانفعال المطلوب من كل وسيلة تعبير، ويؤكد ذلك جان ميري في انتقاده لبازان حيث يقول” أن بازان في انجرافه مع حماسه يراهن بشكل كفي على أختفاء مفهوم اللقطة لصالح (اللقطة – المشهد)، في حين أن هذين نمطان لكل منهما معنى مختلف تماماً”^(٤). لكون المخرج في حالة تقطيعه للمشهد الى لقطات فإنه يجعلنا نحيط بالمشهد كاملاً من حجوم وزوايا مختلفة وعليه يجعلنا نشترك بالحدث، بعكس عمق المجال الذي يجعلنا نرى كل الأحداث في أن واحد مما يجعلنا خارج الموضوع مهتمين بالحدث ذهنياً، ومن هذا نجد أن اللجوء الى توظيف عمق المجال” من أجل استفزاز المتلقي ليرتبط فكراً مع ما يعرض عليه”^(٥)، فصانع العمل في هذه الحالة يريد منه الانفكاك عن الموضوع بهدف الانتباه وليس الانفعال، وفي كل مرة يطالبنا المخرج بانفعال مختلف لذلك يلجأ صانع الفلم الى حلول إخراجية مختلفة ولذا يرى الباحث أن على بازان أن لا ينحاز بهذا التطرف لعمق المجال لكونه ليس الحل الإخراجي الأمثل لأي حالة أو موقف أو حدث فهو وسيلة أضيفت الى غيرها من الوسائل ولا يمكن أن تعوض أو تحل محل أية وسيلة أخرى .

ويحدد (بازان) قاعدة يكون فيها المونتاج مسموحاً أو ممنوعاً، وهذا يعني أن بازان لم يرفض المونتاج كوسيلة تعبيرية لسرد الأحداث وإنما يرى في عمق المجال بوصفه وسيلة سردية أكثر حداثة وبذلك يضع قانون جمالي لامتاع المونتاج وهو عندما يكون” جوهر حادث متعلق بوجود عاملين أو عوامل متعددة من عوامل الحدث معا فإن المونتاج يصبح ممنوعاً”^(٦)، فالكادر الذي يجمع أكثر من حدث في مستوياته التي تجري في أن واحد ويتم عرضها في دفعة واحدة

٢ رعد عبد الجبار ثامر الشاطي، الفن السينمائي بين النظرية والتطبيق، ص ٢٢ .

٤ أندريه بازان، ما هي السينما، ترجمة: ريمون فرنسيس، القاهرة: مكتبة الانجلو المصرية، ص ٨٦ .

٥ جان ميري، علم نفس وعلم جمال السينما، ترجمة عبد الله عويشق، دمشق: وزارة الثقافة السورية – المؤسسة العامة للسينما، ٢٠٠٠ م، ص ٦٥ .

٦ ماهر مجيد أبراهيم وصلاح محمد طه، التوظيف الدلالي لبناء اللقطة – المشهد عند الموجة الفرنسية الجديدة، مجلة الأكاديمي – كلية الفنون الجميلة، العدد ٥٢، ٢٠٠٩، ص ٢٠٠ .

٧ أندريه بازان، مصدر سابق، ص ١٤٠ .

على سطح الصورة دون الاعتماد على القطع والربط وبالتالي عدم تفكيكه أو المحافظة على نقل الواقع السردي الزماني والمكاني والحداثي . يضيف طابعا من الصدق في الحال، لذا يعد بازان تقنية عمق المجال أكثر ملائمة لسرد الأحداث الفيلمية، فبازان يفضل الاستخدام الواقعي في المعالجات الإخراجية لوسائل التعبير الفيلمية ومنها عمق المجال ، لأنه يعيد المتلقي الى سحر الجمالية الواقعية أي ” العمل باتجاه خلق خيال بصري يرتبط بجذور الواقع المرئي وبذلك يمكن إيجاد أنماط سردية أكثر ارتباط بالواقع”^(٨) وهذا يعني أن عمق المجال عند بازان يعد وسيلة أكثر واقعية وإقناع ، وهذا الإحساس بالواقعية يتولد بسبب كثافة المعلومات وتواجدها بشكل متزامن مما يخلق ثقلا دراميا بسبب تماس الممثل بالديكور ، وعدم انفصال مقدمة الصورة عن خلفيتها ، وهذا بدوره يخلق واقعية نفسية بالنسبة للمشاهد بسبب تطابق لقطة عمق المجال مع إدراكه الحسي في الواقع . وهذا عكس المونتاج فالمتلقي إزاء المشهد المونتاجي يكون خاضعا للرؤية الذاتية للمخرج ، وعلى الرغم من محاولات المخرجين في جعل المونتاج مسابرا للحدث و مطابقا لحركة الانتباه الطبيعية للإنسان إلا أن الحدث يبقى خاضعا للسياق الذي ركبه المخرج ، وحتى في عمق المجال فقد قَدِمَ أُنذريه بازان موضوع عمق المجال كوسيلة تعبير بألية تلقي المتفرج ، إذ عدها وسيلة متفردة كونها تعطي المتفرج حرية كاملة ليخلق عن طريقها مونتاجه الخاص به ، لأنه يرى كل شيء دفعة واحدة وبذلك يختار على هواه وهذا فعل أمانة إزاء المشاهد ، “أن كثرة اللقطات الشاملة وصفاء الصورة التام في الخلفيات يسهمان مساهمة كبيرة في طمأنة المشاهد وفي ترك الامر بين يديه ليراقب ويختار على هواه”^(٩) هكذا كتب بازان . ويرى الباحث أن لحرية للمشاهد إطلاقا طالما أن المخرج على وفق بناء التشكيلي يحرك بصرنا داخل الصورة بحركة خطية تقتضي من العين أن تقوم بمجموعة من الحركات (العمودية والافقية والدائرية) وانطلاقا من هذه الحركات للبصر تتشكل الصورة ”^(١٠) ، فحرية المتفرج واحدة وهي أن يرفض مشاهدة الفيلم لاغير ، وما أن يقرر مشاهدة فيلم فسيخضع خضوعا كاملا لإرادة المخرج في ضبط وتوجيه إدراكه ، لأن الفيلم مثله مثل كل النتائج الفنية الأخرى يتطلب من المتفرج الخضوع ، لأن صانع العمل هو من قام بعملية الاختيار والتنظيم وليس المتفرج وإلا فما سبب وجوده ؟ هذا وينتقد (مترى) العرض الذي أدلى به (بازان) حول حرية المشاهد إذ يقول: (أن عمق المجال يترك حرية لحركة شخصيات الدراما ولكن هذه الحرية ليست لها أية علاقة مع حرية المشاهد التي يزعم بازان بأن المشاهد لم يعد آلة بيد السينمائي إذ يتلقى مجددا بفضل جماليات عمق المجال الشروط الموضوعية للواقع ، وهذا مستحيل لأن الفيلم واقع ثان وهذا الواقع الثاني مقدم عبر توسط وسيط يقود الأحداث عن طريقه على وفق الترتيب الذي يراه ومن غير الممكن أن يجد المشاهد شروط الإدراك الحسي مماثلا للذي يجد نفسه فيه عندما يكون حيال الواقع المباشر . ويرى مترى إذا كان بازان يقصد بحرية المشاهد في تلقيه لعمق المجال تحريك استعداد معين لدى المشاهد الحر في أن يختار في إطار الصورة على وفق ما يهوى فهذه مغالطة كبيرة لأن عمق

٨ نهاد حامد ماجد ، آليات أشتغال السرد الحديث في بنية الفلم الروائي ، أطروحة دكتوراه غير منشورة ، جامعة بغداد - كلية الفنون الجميلة ، ٢٠٠٧ م ، ص ٧٨ .

٩ جان مترى ، المصدر السابق ، ص ٧٠ .

١٠ محمد غزالي ، قراءة في السميولوجيا البصرية ، مجلة عالم الفكر ، العدد ١٠ ، المجلد ٣١ ، ٢٠٠٠ ، ص ٢٤٤ .

المجال يكون إزاء أحداث أو أفعال متزامنة، فإذا كان المتفرج حر في انتقاله من واحد للآخر فأن ذلك يؤدي الى هدم التزامن فلكي أعرف أن الأحداث فعلا متزامنة يتعين أن يتلقاها إدراكه الحسي طبقا للتزامن إياه والافاتي التزامن المترابط الوجود بدراية . وإذا أختار المشاهد مرة هذا الحدث ومرة ذاك ففي هذه الحالة تكون قد عدنا الى التجزئة التي يلومها بازان، أو أن يختار حدث كما سيخسر المشاهد الحدث الآخر المتزامن معه، ويرى متري أن المشاهد في عمق المجال يتعين عليه أن يرى كل شيء ناقلا انتباهه في كل لحظة إلى ما هو أهم ولكن هذا الأهم (الحدث نفسه) هو الذي سبقوله للمشاهد وهو الذي يوجه نظر المشاهد وإذا قاد الحدث المشاهد فلن يكون حرا أبدا إنما سيمتلك حرية واحدة فقط في اكتشاف دلالة في الأشياء وهذا يعتمد على كفاءته في استطاق خبايا الأشياء وتحصيل ضلالها المتوارية) (١١) .

مستويات توظيف عمق المجال إخراجيا .

يرى المنظر السينمائي الفرنسي (مارسيل مارتن) في كتابه الموسوم (اللغة السينمائية) أن هناك اتجاهين متعارضين في استخدام عمق المجال ::
 الاول :: ” يميل الى أدماج الشخصيات في الديكور في مناظر ثابتة زمنا طويلا ويؤدي ثبات الكاميرا فيها الى تعزيز قيمة الدراما السيكولوجية“ (١٢) . ويسمى عمق المجال أحيانا بالإخراج الثابت إذ يؤدي هذا الثبات إلى جعل المدة الزمنية محسوسة مما يجعل المتلقي بتماس مع الوضع النفسي الخائق للشخصيات فيكون هذا الثبات ليس مجانيا أي أن ” المدة الزمنية لها دلالة من الدلالات ” (١٣) مثل تعزيز المستوى النفسي أو التأملية لجملة من الأفعال الدرامية مما يجعل المتفرج يعيش حالة السأم والملل والانتظار أو القلق، الأمر الذي يخلق تفاعلا بين العرض ومتلقيه كما في فيلم (مواطن ومخبر وحرامي) للمخرج (داود عبد السيد) إذ تم توظيف عمق المجال كحل إخراجي للمشهد كاملا في مشهد لقاء المخبر مع زوجته في فراش الزوجية إذ جمد المخرج آلة التصوير وجعلها ثابتة بدون حراك للتعبير عن الجمود، وهذا التوظيف اسهم في الايحاء بعجز المخبر عن الاتصال بزوجه فأصبحت استاتيكية الكاميرا تعبيراً عن العجز الجنسي لدى المخبر وهذا توظيف رمزي لعجز السلطة. وهذا التوظيف لعمق المجال (كلقطة - مشهد) أي التصوير بدون توقف حدث يجري أمام آلة التصوير حتى لو تطلب ذلك ثبات الكاميرا لفترة طويلة عن طريق الاستعانة بالتغيرات في أحجام اللقطات أثناء التصوير إذ تسهم في رواية الحدث بفعل مونتاجها الداخلي المتولد بفضل بنائها التشكيلي الذي يتضمن كل عناصر لغة التكوين (الخط ، الكتلة ، الحجم ، التركيب ، التفاعل بين الضوء والظل ، ديناميكية المرئيات، الاصوات) فكل هذه العناصر تسهم في تعميق الدلالة المطلوبة فتكون بنية اللقطة في هذه الحالة مقتربة من بنية المشهد العام والهدف من هذا التوظيف لعمق المجال هو ” أعطاء أنسيابية للحدث في وحدة الزمان والمكان لتعميق الرؤية الواقعية

١١ ينظر جان متري ، المصدر السابق ، ص ٧٠-٧١-٧٢-٧٧ .

١٢ مارسيل مارتن ، المصدر السابق ، ص ١٧٣ .

١٣ جان متري ، المصدر السابق ، ص ٤٧ .

للفعل الدائر وهذا يؤدي الى أن يكون التوليف ممنوعاً بسبب توقيت حدثين في الكادر نفسه وهذا يعطي الحقيقة بعداً جوهرياً في العرض الصوري من خلال شمولية الرؤية^(١٤) أن الوحدة المكانية الحاوية لأكثر من فعل في مستويات الصورة و التدفق الزمني المتصاعد جعل المخرج يفعل دور الميزانسين (تنظيم فضاء اللقطة) بشكل دقيق، مما أدى الى ظهور عملية التوليف في أثناء مرحلة التصوير وامتناعه بعد التصوير في بنية المشهد المكون من لقطة مركبة تضم مسافات قريبة ومتوسطة وبعيدة في أن واحد وضمن إطار واحد وبذلك يتحقق المونتاج في منحى العمق، ويرى متري^(١٥) "أن هذا النوع من التقطيع محمل معنى بأكثر من التقطيع التحليلي وهو لا يقل تجريداً عنه إلا أن التجريد الذي يدمجه بسرد القصة يأتيه بالضبط من زيادة في الواقعية"^(١٥). ويرى الباحث أن هذا التوظيف الإخراجي لعمق المجال لا يرتبط بأسلوب إخراجي محدد حسب طرح الباحث (دريد شريف) بل نجده في كثير من الأفلام التي تتناول موضوعات نفسية وفلسفية وخيالية مصاغة بأسلوب انطباعي طالما يمتلك عمق المجال تعبيريته الخاصة التي لا ترتبط بأسلوب دون غيره، لذا فإن عمق المجال كحل إخراجي نجده^(١٦) " في جميع الأشكال الفيلمية وتجاوز النظرية الواقعية ليستعين به رواد النظرية الانطباعية للتعبير عن رؤاهم"^(١٦) وهذا يعني شمولية تعامل كل الأنواع والأساليب السينمائية مع تقنية عمق المجال كحل إخراجي يعرض "حقيقة قيام الأفعال بتوقيتها وأنيتها"^(١٧) وهذا ما يدحض تحديد عمل عمق المجال داخل أسلوب الواقعية فقط .

الأخر : " يميل الى التركيز على ترتيب الإبعاد في العمق إلى أقصى مداه بهدف درامي ، وبدون إلغاء التقطيع التقليدي"^(١٨) ومن الممكن استعمال لقطة عمق المجال كوحدة مندرجة ضمن سياق المشهد أي يرتبط بلقطة مسبقة ولقطة لاحقة وتكون وظيفة عمق المجال في هذه الحالة أما كلقطة تأسيسية للمشهد أو لإعادة التأسيس .وهنا يوظف عمق المجال كلقطة مفردة داخل بنية المشهد السينمائي محكوم معناها بموضعها السياقي داخل بنائية المشهد، أي عن طريق الرصف الأفقي الذي يجعله يرتبط مع لقطة سابقة أو لقطة لاحقة، وهذا المستوى يولد دلالة أخرى وهذا تأكيد أشتراك المونتاج وعمق المجال في بنائية المشهد السينمائي . ويرى متري أن الاتجاهين عمق المجال (كلقطة - المشهد) وعمق المجال المندرج في سياق لقطوي (المونتاج) متواجدان في بنية الفلم السينمائي " فالسينما امتلكت الشكل السردى المزدوج المباشر وغير المباشر وكان باقيا عليها أن تتمكن من اللعب بالتناوب على العاطفة الانفعالية بواسطة المونتاج وعلى الانتباه بفضل عمق المجال لتوفر له فسحة للانتباه إزاء الفعل قيد الحدوث"^(١٩) على أن يكون الاتجاه المستعمل مبررا ومعللا دراميا .

١٤ دريد شريف محمود ، التوليف وتأثيره الدرامي في الفلم الروائي ، رسالة ماجستير غير منشورة ، جامعة بغداد - كلية الفنون الجميلة ، ١٩٨٧ ، ص ٦٥ .

١٥ جان متري ، المصدر السابق ، ص ٦٧ .

١٦ ماهر مجيد أبراهيم ، المصدر السابق، ص ٩٩ .

١٧ المصدر نفسه ، ص ١٠٤ .

١٨ مارسيل مارتن ، المصدر السابق ، ص ١٧٤ .

١٩ جان متري ، المصدر نفسه ، ص ٦٧ .

مؤشرات الاطار النظري :

١. توظيف عمق المجال كحل إخراجي للمشهد كاملا مكونا ما يسمى ب (اللقطة - المشهد)
٢. توظيف عمق المجال كحل إخراجي يجمع أكثر من زمن في فضاءه الصوري .
٣. توظيف عمق المجال كحل إخراجي يجمع أكثر من حدث في مستوياته الصورية وقد تكون هذه الأحداث مترابطة أو غير مترابطة .

الفصل الثالث : إجراءات البحث

أولا : منهج البحث :

يعد المنهج هو الطريقة التي يسلكها الباحث بغية الوصول الى الإجابة عن الأسئلة التي انطلقت منها مشكلة البحث فالمنهج يتمثل في الإجابة عن التساؤل الآتي وهو: كيف سيحل الباحث المشكلة ؟ .

بغية الوصول إلى نتائج مرضية وبشكل علمي دقيق، ويرى الباحث ضرورة اعتماد المنهج الوصفي الذي ينطوي على مشاهدة العرض الفيلمي تحليل المستويات الفنية والجمالية لتوظيف عمق المجال في بنيته ، بما يضمن تحقيق النتائج المرجوة ، والمنهج الوصفي لا يعني جمع الحقائق والبيانات فحسب، وإنما يشتمل أيضا جانبا من التفسير لهذه البيانات. فعملية البحث تتطلب تنظيم هذه البيانات واستخراج الاستنتاجات ذات الدلالة والمعزى للمشكلة المثارة .

ثانيا : مجتمع البحث :

يتمثل مجتمع البحث في جانبه النظري والتطبيقي في الأفلام التي إنمازت بتوظيفاتها الفنية والجمالية لعمق المجال ، بالأصالة والابتكار كحل إخراجي يفجر عن طريقه طاقة عمق المجال السردية الى أقصاها . ثالثا:عينة البحث .:

إن البحث الموسوم ” التوظيف الفني والجمالي لعمق المجال في بنية الفيلم الروائي الحديث ” قد استعرض معظم المحاولات التي قام بها صناع السينما الحديثة بتوظيف عمق المجال كحل إخراجي ، مستبعدا كل الأفلام الصامتة التي لم يكتمل بعد وسيطها التعبيري ، واستبعد البحث كل الأفلام التجريبية التي لم تجد طريقها للعرض الفيلمي التجاري، لأن الفيلم الحقيقي هو ذلك الفيلم الذي يعرض على جمهور واسع، لأن فن الفيلم هو دون كل الفنون لا ينمو ويتقدم الا بوجود الجماهير التي تدفع تكاليفه، وأي مخالفة لهذه الحقيقة، إنما تؤذن بإختفاء السينما كفن من الفنون والا ما فائدة أفلام لا يراها أحد؟!

بقيت ملاحظة/ نعني بالسينما التجارية ليست الموضوعات وإنما طريقة الانتاج من وجود ميزانية وإنتاج وعرض في صالات عرض يستطيع أي متابع ان يصل اليها.. أي إن الفيلم موضوع البحث فريد في توظيفه الفني والجمالي لعمق المجال ولكنه يعرض بشروط السينما

السائدة في الإنتاج والتسويق والانتشار.

إن العينة المختارة ضبطتها بشكل عام المؤشرات الآتية:

١- توافرها للعرض في دور العرض.

٢- حصولها على جوائز عالمية.

٣- حصولها على تنبيهات نقدية وبحثية في الثقافة السينمائية. ولكن الذي حدث ان العينة المختارة بعد التمحيص قد قدمت توظيف فني وجمالي مبتكر لعمق المجال ، فكانت الأفلام المختارة بعد تمحيص هي:

(البحث عن السيد مرزوق ، أحكي يا شهرزاد ، دوغ فيل ، أنتروبيا)

ثالثا: اداة البحث .:

إن اداة البحث هي المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري، وقد وضعت بايدي الخبراء^(٢٠) الذين اطلعوا عليها ، وقد تم تأشير آرائهم وفحصها على أصل الاستبيان المرفق وبعد التداول معهم تم الاستقرار على المؤشرات الآتية:

توظيف عمق المجال كحل أخرجي للمشهد كاملا مكونا ما يسمى ب (اللقطة - المشهد)
توظيف عمق المجال كحل أخرجي يجمع أكثر من زمن في فضائه الصوري .

توظيف عمق المجال كحل أخرجي يجمع أكثر من حدث في مستوياته الصورية وقد تكون هذه الاحداث مترابطة أو غير مترابطة .

رابعا: وحدة التحليل .:

كانت وحدة التحليل الأساسية هي اللقطة المفردة الذي تتفق والمؤشر المعني به .

خامسا .: تحليل العينات .:

أولا .: توظيف عمق المجال كحل أخرجي للمشهد كاملا مكونا ما يسمى ب (اللقطة - المشهد)

في فيلم (البحث عن السيد مرزوق) للمخرج داود عبد السيد. وعلى الرغم من طول الزماني نسبيا إلا أن المخرج قدم معالجة إخراجية له بلقطة واحدة مع ثبات آلة التصوير (عمق المجال) مما حقق ما يسمى ب (اللقطة - المشهد) وعليه حافظ المخرج على وحدتي الزمان والمكان مستثمرا مستويات الكادر في خلق مونتاج داخلي ينقل بصرنا عن طريق توجيهنا الى الشخص المتحدث أو الى رد فعل الشخص المستمع، الأمر الذي يخلق عند المتلقي تأثيرا مضاعفا نابعا من

٢٠ . الأستاذ الدكتور: يوسف رشيد جبر - أختصاص أدب ونقد مسرحي - كلية الفنون الجميلة - قسم الفنون السرحية .

الأستاذ المساعد الدكتور: يوسف سامي سكندر - أختصاص نقد أدبي حديث - كلية الاداب - جامعة بغداد .

الأستاذ المساعد الدكتور: متي عيو بولص - تلفزيون - كلية الفنون الجميلة - قسم السمعية والمرئية .

الأستاذ المساعد دكتور: ماهر مجيد ابراهيم - سينما - كلية الفنون الجميلة - قسم السمعية والمرئية .

الدكتور: أحمد عبد العال - تلفزيون - كلية الفنون الجميلة - قسم السمعية والمرئية .

حدوث الفعل ورد الفعل في أن واحد ، وهذا ما يعزز قيمة المعلومة الصادرة من المتكلم وفي الوقت نفسه قيمة رد فعل متلقي المعلومة الشخص المستمع ، ومما لا خلاف عليه أن الحركة لها أعظم دور في جذب الانتباه وفي هذا المشهد كانت الحركة من الشخصية ، لأن الكاميرا ثابتة الأمر الذي فعل طاقة العمق إذ يدخل الضابط عمر من الباب في عمق الكادرو يتحاور مع يوسف وسيد ونعرف عن طريق هذا الحوار معلومات كثيرة عن سيد مرزوق الشخصية المشفرة والمفغزة بالنسبة ليوسف والمتلقي معا . وهذا ما يطلق عليه (مارسيل مارتن) بالإخراج الثابت فالشخصيات هي التي تتحرك على وفق خطة مرسومة والكتل تتوزع في مستويات اللقطة وفق ميزان كادر دقيق وآلة التصوير متجمدة في مكانها والمونتاج الداخلي تولد من انتقالنا ، فالتركيز في بداية المشهد على مقدمة الكادر حيث يسرد لنا وليوسف سيد مرزوق حكايته وحكاية الفيل الذي كان يملكه كونه من العوائل الملكية الارستقراطية، ولكن بنوم (سيد مرزوق) تم تفعيل وسط الكادر إذ تم تركيز انتباهنا على يوسف وردود أفعاله وإيماءاته . وبدخول الضابط عمر الشخصية الثالثة في المشهد من الباب في عمق الكادر تم تفعيل هذا المستوى مما جذب الانتباه إليه بالكامل ، فأصبح لدينا ثلاث مستويات متفاعلة كلها بتزامن السيد مرزوق في مقدمة الكادر نائم وفي الوسط يوسف يستقبل عمر بعينيه وعمر يتحرك متكئا الى جدار الحوض الحجري ويتحاور مع يوسف عن السيد مرزوق مما عزز من قيمة المستويات الثلاثة بالكامل (المتكلم ، المستمع ، المتكلم عنه) . وبنهوض سيد مرزوق تم تفعيل المقدمة مرة أخرى بتزامن مع تحرك عمر من العمق باتجاهها مما جعل العمق مهملا فتركيز الحدث الحوارى عن الشخصية المهتدة لسيد مرزوق وأنصت يوسف للحوار الدائر بين عمر وسيد مرزوق وبانتهاء الحوار وتحرك عمر الى العمق مرة أخرى أستعاد المستوى الثالث للصورة فاعليته . إن هذا التوظيف لعمق المجال كحل إخراجي زاد من التوتر لدى المشاهد عن طريق نقل اهتمامه كل مرة إلى مستوى من مستويات الصورة، لذا نرى الفعل ورد الفعل بتزامن وكل المتغيرات التي تطرأ على بنية الصورة بدخول عنصر جديد وخروج عنصر منها مما ولد كثافة سردية للمشهد وبنفس واحد ، مما يفعل طاقة المشاهد في بقاء تركيزه فاعلا من بداية المشهد وحتى نهايته عكس المونتاج الذي يفتت الحدث وينقله لنا من زوايا وحجوم متباينة مما يجعلنا نقتررب ونبعد على وفق بناء مونتاجي مأسورين له ويجعل المتلقي أكثر سلبية، ولكن التساؤل الذي يعرضه الباحث ماذا يحدث لو كان الحل الإخراجي لهذا المشهد عن طريق المونتاج التقليدي . لكان المشهد قد فقد الكثير من مصداقيته ومن توتره الناجم من بث كل المعلومات بتزامن مما حقق تفاعلا مضاعفا من الصعب تحقيقه عن طريق المونتاج التقليدي، الذي يجعلنا ننقل مرة إلى هذا الشخص ومرة الى ذاك مركزين أما على الشخص المتكلم أو على رد فعل الشخص المستمع أو ننقل إلى الشخص الذي دخل المشهد وبذلك يتولد لدى المتلقي انفعالا أحاديا بسبب تهشيم استمرارية المشهد الزمانية والمكانية وخلق استمرارية نابعة من المونتاج غير حقيقية، والافتقار يكمن في عمق المجال نتيجة تحقق الفعل في (الآن) والزمن يتصاعد كما يتصاعد في الواقع بشكل مستمر بدون قطع . وهذا لا يعني انحياز الباحث الى عمق المجال كحل إخراجي ولكن

الإخراج في عمق المجال مثلما يقول جان ميري يولد انفعال مختلف عن المونتاج، وتبقى وسائل التعبير السينمائية متباينة من ناحية تأثيرها الانفعالي على المتلقي لذا على المخرج أن يفكر بالأثر الذي يريد إيصاله إلى المتلقي ومن ثم يبحث عن الوسيلة التي تحقق له هذا الأثر. وهذا التوظيف لعمق المجال (كلقطة - مشهد) أي التصوير بدون توقف حدث يجري أمام آلة التصوير حتى لو تطلب ذلك ثبات الكاميرا لفترة طويلة عن طريق الاستعانة بالتغيرات في أحجام اللقطات أثناء التصوير إذ تسهم في رواية الحدث بفعل مونتاجها الداخلي المتولد بفضل بنائها التشكيلي الذي يتضمن كل عناصر لغة التكوين ، فكل هذه العناصر تسهم في تعميق الدلالة المطلوبة فتكون بنية اللقطة في هذه الحالة مقترية من بنية المشهد العام وفي وحدة مكانية حاوية لأكثر من فعل في مستويات الصورة، و التدفق الزمني المتصاعد جعل المخرج يفعل دور الميزانسين (تنظيم فضاء القطة) بشكل دقيق مما أدى الى ظهور عملية التوليف أثناء مرحلة التصوير وأمتاعه بعد التصوير في بنية المشهد المكون من لقطة مركبة تضم مسافات قريبة ومتوسطة وبعيدة في أن واحد وضمن إطار واحد وبذلك يتحقق المونتاج في منحنى العمق .

ثانياً :، توظيف عمق المجال كحل أخراجي يجمع أكثر من حدث في مستوياته الصورية وقد تكون هذه الاحداث مترابطة أو غير مترابطة .

في إحدى لقطات فيلم (أحكي يا شهرزاد للمخرج يسري نصر الله ، نجد استعمالاً بلاغياً وإيحائياً ل (عمق المجال) بمستوياته المتعددة في لقطة مرتبطة بسياق من لقطات مشهد وكانت اللقطة كما يأتي :

مشهد / نهار خارجي

مطعم على كورنيش النيل

الصوت	الصورة / لقطة عمق المجال
	المستوى الأول هبة جالسة وجهها باتجاه آلة التصوير وظهرها إلى المستوى الثاني حيث يجالس زوجها شخصية حكومية مهمة وجمالها بطريقة تستفز هبة وفي العمق مربية تدفع عربة فيها طفل . يدخل من يمين الكادر نادل يضع الطعام على الطاولة مقرباً وجهه من هبة
صوت حوارات كريم الرجل المهم	
	تمر باخرة متوسطة الحجم خلفية المشهد
يمتزج صغيرها المنفر بمجاملات زوجها	

في هذه اللقطة ذات المستويات المتعددة التي تضافرت فيها علامات صوتية وبصرية متعددة المستويات :

١. أتجاه نظر هبة في المستوى الأول المعاكس للمستوى الثاني يدل على امتعاضها من ترك زوجها لها على حساب مجاملة الرجل المهم التابع للسلطة التي تتخذ منها هبة موقفا شخصيا في برنامجها المثير للجدل .

٢. وسط الكادر عبارة عن موجودات خالية تفصل مقدمة الكادر عن عمقه مما ولد هوة عميقة بين المستويين .

٣. حجم المسافة بين المستوى الأول للصورة والمستوى الثالث يدل على تشظي العلاقة بين المستويين (عالم الزوج) البرجماتي الذي يناغم السلطة، وعالمها الراض مجاملة السلطة واستعداد زوجها لكسر أي رابطة بينه وبينها من أجل مصالحه ، فضلا عن الطفل في عمق الكادر البعيد المثال بسبب المسافة الفاصلة بينها وبين زوجها حيث اقتراب الطفل من عالم الرجل وتوجده في مستوى العمق نفسها .

٤. دخول النادل من يمين الكادر واقترابه منها بشدة كاسرا الحاجز معها . مما يدل على أن زوجها وضعها عرضة للتحرش من أجل مجالسة الرجل المهم .

٥. صوت الباخرة المنفر الذي يمتزج مع حوارات زوجها والرجل المهم ، أعطى رمزاً واضحاً على حواراتهم المعيقة للأذن، وبالتدرج يطغى صوت الباخرة على الحوار بالكامل وكأن حواراتهم مثل صوت الباخرة الذي يصم الأذان رمز بالغ الوضوح ومبرر ، لأنه تولد عن عالم الصورة المتجسدة أمامنا .

إن الأحداث الثلاثة المتواجدة في مستويات عمق المجال ظاهريا تبدو غير مترابطة ولكنها تتربط ذهنيا عند المتلقي إذ ولد الإخراج في عمق المجال زخما علاميا سمعصري متولد من بؤرتين في كادر واحد موزعة في مقدمة الكادر وعمقه وكل هذه المستويات في وضوح متعادل مما جعل اهتمام المتلقي ينصب على كل هذه الأحداث في أن واحد وبتزامن فلا يوجد مستوى أكثر هيمنة من المستوى الآخر . فمقدمة الكادر لها أهمية كبيرة وفي الوقت نفسه نجد أهمية كبيرة للمسافة الفاصلة بين الحدث الجاري بالمقدمة والحدث الجاري في العمق ، فالوسط عبارة عن مجموعة موجودات تفصل الحدثين ومما أعطى للعمق قيمة أكبر وبه نقل المخرج اهتمامنا له عبر وجود المربية الأجنبية التي تدفع عربة الطفل . ومرة أخرى تم تفعيل مقدمة الكادر حال دخول النادل وكسره للمسافة الرسمية مع الشخصية فأصبح الفعل في العمق سببا للفعل في مقدمة الكادر ومن ثم تم خلق لقطة ذات كثافة سردية وإيحائية عالية بفضل توظيف عمق المجال كحل إخراجي لللقطة مندرجة ضمن سياق المشهد السينمائي، وبمرور القاطرة في خلفية المقدمة الجالسة فيها (هبة) وتشابه وامتزاج صوتها المزجج مع حوارات الشخصيات الجارية في العمق فعل من نشاط مقدمة الكادر وخلفيته، وفي الوقت نفسه تم الإحساس بحضور العمق من دون أن نراه من خلال سماعنا للحوارات . والملاحظ أن هذا التوظيف للعمق في اللقطة داخل هذا المشهد السينمائي لم يبلغ البناء المونتاجي للمشهد ككل بل كان حلا إخراجيا لجزء من المشهد (لقطة) ارتبطت سابقيا بلقطة مسبقة ولقطة لاحقة

مما أدى إلى اشتراك المونتاج وعمق المجال في بناء هذا المشهد السينمائي .
 أما في العينة الأخرى وهي فيلم (دوغ فيل) للمخرج لارس فون تراير في هذا الفلم يكتسب المكان خصوصية كبيرة جدا كونه عبارة عن ستيج مسرحي مفتوح والأماكن الجزئية داخله تفصل بينها حواجز وهمية غير موجودة في الصورة المرئية ولكننا ندرك وجودها عن طريق الأداء الإيمائي لتعامل الشخصيات مع هذه الحواجز فاللقطة العامة أو لقطات عمق المجال بمستوياته الثلاثة عكس لنا أكثر من حدث في مستوياته التصويرية، وقد تكون هذه الأحداث مترابطة أو غير مترابطة ، وفي حقيقة الأمر كل حدث عبارة عن مشهد مستقل قائم بذاته وله حدوده المكانية المتعينة ولكن بسبب غياب الحواجز أصبحت المشاهد مشهدا واحدا وأصبحت اللقطة السينمائية ليست مجرد لقطة بل مجموعة مشاهد تجري بداخلها أحداث نراها بتزامن . إذ نرى حدث في مقدمة الصورة بالوقت الذي نرى حدث آخر في الوسط والعمق مما أدى الى تعقيد اللقطة الواحدة في عمق المجال كونها تحتوي ثلاث مشاهد متباعدة من الناحية المكانية ولكنها تجري في زمن واحد ظهرت في لقطة واحدة .
 وفي ما يأتي أهم التوظيفات لعمق المجال الذي يحوي بداخله أكثر من حدث ترتبط أو لانترباط هذه الأحداث مع بعضها . كما في اللقطات الآتية .:

	1. في مقدمة الكادر أطفال مزارع التفاح وفي العمق منزله حيث يمارس فعل الاغتصاب الجنسي مع غرايس على الأرض الجرداء .
	2. في مقدمة الكادر عامل المكوى في موقع عمله والذي هو نفسه موقع سكنه وفي خلفية اللقطة نرى فعل الاغتصاب .
	3. في معمل جلي الصحنون نرى النساء الثلاثة في مقدمة الكادر وفي الوسط مجموعة حواجز تدل على أمكنة مختلفة وفي العمق يظهر جزء من فعل الاغتصاب .
	4. في مقدمة الكادر سيارة الشرطة وفي الوسط الشرطة تستجوب بعض شخصيات سكان البلدة عن غرايس وفي العمق نرى فعل الاغتصاب .

في اللقطة الأولى نحن إزاء مشهدين المقدمة مشهد في مكان والعمق مشهد في مكان ما والمستويين غير مترابطين دراميا . كذلك في اللقطة الثانية والثالثة ، أما اللقطة الرابعة فنجد ثلاث مستويات المستوى الاول سيارة الشرطة والوسط استجواب الشرطة لشخصيات المدينة عن غرايس وفي المستوى الثالث غرايس يفتصبها الفلاح الغليظ القسمات . فنحن هنا أمام مشهدين يجريان في أماكن مختلفة ولكن في زمن واحد وهذا هو فعل المونتاج المتزامن ولكنه أصبح في عمق المجال مونتاج متزامن داخلي ينبع من داخل الصورة، وهذه الأحداث المترابطة

زمانيا ودراميا بسبب خضوع غرايس للاغتصاب بسبب تواجد القوى المهددة لها في الخارج واستغلال الفلاح لها للسبب نفسه، فضلا عن ذلك فالحدث في المستوى الوسطي للكادر يدور حول بؤرة واحدة وهي شخصية غرايس وفي العمق نجد غرايس نفسها تغتصب، ولكنها مختلفة مكانيا والمتفرج يدرك هذه الاختلافات المكانية ولكن أدراكه أدراكا ذهنيا، ولكن على المستوى المرئي لا نجد هذه الحواجز إنما نكون صورة ذهنية عنها .
وفي موضع آخر في الفيلم تم توظيف عمق المجال للربط بين ثلاث أحداث في أمكنة متفرقة ولكنها تحدث في زمن واحد حيث تم التوظيف كما يأتي :

من زاوية فوق مستوى النظر . في يمين مقدمة الكادر غريس مكبلة بالسلاسل الحديدية ومربوطة في عجلة حديدية ثقيلة الوزن ونائمة على سريرها في غرفتها . في وسط وسط الكادر نرى توم يسير في الطريق الملتوي وفي أقصى يمين عمق الكادر نرى الاجتماع الذي يتألف من سكان البلدة .

مرة أخرى نرى مونتاخ متزامن في عمق المجال ولكن هذه المرة بتنغيع المستويات الثلاثة مع هيمنة المستوى الوسطي الذي يتحرك فيه توم، فالحركة هنا استحوذت على انتباه المتلقي لكونها حركة تتم عن التوتر والتردد الذي تعانیه الشخصية بسبب الخيار الصعب الذي وضعه اجتماع القرية فيه فأما أن يختارهم بصفتهم أهله أو ينصاع الى رغبته تجاهها .
والمشهد في مقدمة الكادر كان ستاتيكي بسبب تلبد الشخصية واستسلامها للقيود وفي الوسط نجد أن اتجاه حركة توم له دلالة في حد ذاته فقد اتجهت حركته إلى أقصى يمين الكادر الذي يضم أهل القرية وهذا ما يعزز خياره لهم بسبب برود مشاعر غرايس تجاهه حسب ما لمسناه في المشهد السابق .

ثالثا: . توظيف عمق المجال كحل إخراجي يجمع أكثر من زمن في فضائه الصوري .
وفي فيلم (أنتروبيا) تم توظيف عمق المجال كحل إخراجي يجمع أكثر من زمن في فضائه الصوري ففي كادر واحد يتزامن حدثين ، الحدث الأول يحدث في الماضي تم إدراكه زمنيا من خلال ذكريات سارد مشخص منذ بداية الفيلم ينقلنا إلى مشهد في الماضي إذ تتجمد الصورة أي تتوقف الحركة ويتحول المشهد الماضي الى صورة فوتغرافية . ثم يدخل في المشهد الماضي المجدد السارد بالحاضر الآن . فيكون التكوين السينمائي عبارة عن عدة مستويات في المقدمة (السارد في الحاضر الآن) متجسد عيانيا في مشهد ماضي متوقف الحركة من تداعياته الشخصية إذ تظهر صورة السارد في الماضي، ثم تم تجسيد زمنين بتزامن الحاضر (الآن) في مقدمة الكادر والماضي المجدد الحركة في عمق الكادر، ويكون المونتاخ الداخلي هنا بتحكم من السارد وحضوره في المشهد الاستذكاري الذي ينتقل انتباهنا اليه بفعل توقف الحركة بالوقت الذي يدخل فيه السارد المشخص في مقدمة الكادر الذي يبدأ بالتحكم في نقل انتباهنا

مرة إليه في مقدمة الكادر ومرة إلى العمق عن طريق تعليقه على المشهد المستدعى . إن هذا الحضور المتزامن للماضي والحاضر في أكثر من مستوى داخل بنية الصورة ولد كثافة سردية عالية فعلت من ساردية المتلقي في استقبال زمنين بينهما فاصل كبير ولكن تحكهما علاقة مباشرة إذ تتمظهر الشخصية نفسها في الماضي بعمق الكادر وفي الحاضر الآن في مقدمة الكادر. إن هذا التوظيف ولد ثراء سرديا بسبب تزامن عرض الزمنين في تكوين بصري واحد بدل الانتقال إلى الماضي وعرضه على حدة ثم العودة إلى الحاضر في البناء السردى التقليدي الذي يعتمد على الانتقال المونتاجية في العودة إلى الوراء محققا بذلك مخرج الفلم استمرارية بالزمان والمكان بين الماضي والحاضر .

وخلاصة القول أن الحاضر (الآن) والماضي أو المستقبل المتخيل عبارة عن مشاهد منفصلة بالزمان والمكان ولكن عن طريق عمق المجال يتجسد المشهدان في أن واحد محققا بذلك مونتاج داخلي متزامن بين حدثين متباينين من ناحية زمن الأحداث والفرق بين اشتغال عمق المجال في العينتين السابقتين ففي العينة الأولى الحاضر يقتحم الماضي إذ يدخل السارد إلى المشهد الماضي ويعلق عليه أما في العينة الثانية نجد الحاضر الواقع (الآن) والمتخيل الرؤية المستقبلية .

النتائج :

- ١ . تم توظيف عمق المجال كحل إخراجي للمشهد كاملا كما في العينة الأولى البحث عن السيد مرزوق للمخرج داود عبد السيد) فكان المشهد عبارة عن لقطة واحدة ثابتة من بداية المشهد حتى نهايته وقد تم خلق مونتاج داخلي بواسطة تفعيل مستويات اللقطة بالكامل (المقدمة - الوسط - الخلفية) بوضوح محايد لكل المستويات محافظا بفعل البناء التشكيلي للصورة وحركة الممثلين طوليا من مقدمة الكادر إلى عمقه وبالعكس فكان المخرج ينقل اهتمامنا في كل مرة إلى مستوى معين بالصورة . وبذلك تمت المحافظة على وحدتي الزمان والمكان مما ولد استمرارية توازي استمرارية الحدث الواقعي وتجسيد العلاقة بين الشخصيات عن طريق المسافات الفاصلة بينهم .
- ٢ . تم توظيف عمق المجال لتجسيد مشهدين بينهما فاصل زمني في العينة الثانية، إذ تم الانتقال في العينة الأولى إلى الماضي بفعل سارد مشخص ودخول هذا السارد الحاضر (الآن) في المشهد الماضي الذي يتوقف عن الحركة مما يولد لدينا لقطة عمق مجال في مقدمتها السارد وفي العمق مشهد مستدعى من الماضي . أما العينة الثانية فقد تم تجسيد الحاضر والرؤية المتخيلة في كادر واحد وبالتالي حقق صناع هاتين العينتين تزامنا بين مشهدين متباينين بالزمان والمكان .
- ٣ . تم توظيف عمق المجال لتجسيد أكثر من حدث في أن واحد وقد تكون هذه الأحداث منتمة إلى مكان واحد وبينهم علاقة مباشرة كما في فيلم (دوغ فيل) أو تجسيد أكثر

من مشهد أو حدث منفصلين بالمكان والزمان في كادر واحد وبه تتحقق عملية سرد أكثر من حدث متباينين بالمكان ولكن يحدثان في زمن واحد وهذا ما نطلق عليه بالمونتاج المتزامن ولكنه هنا يحدث في كادر واحد .

الاستنتاجات :

١. إن الصورة الخالية من العمق وجود مبتسر وخال من أي مطابقة للإدراك الحسي للمشاهد لذا يتوسل صانع الفيلم بتكنيك معين تقني أو فني لخلق وهم بالبعد الثالث للصورة مولدا وسيلة تعبير تسمى ب (عمق المجال) وهي تنوع للقطعة العامة الحاوية على حجوم مختلفة للقطعات من القرية إلى المتوسطة إلى العامة أي تحوي كل شرائح المكان دفعة واحدة محافظة على وحدته .
٢. إن عمق المجال كوسيلة تعبير ليست (داء لكل دواء) على حد تعبير (جان ميري) أي غير صالحة كحل إخراجي إلا في حالات خاصة جدا تتطلب حدوث أكثر من فعل أو حدث يحدثان بزمن في مكان واحد وزمان واحد مما يجعل المونتاج ممنوعا حسب بازان .
٣. إن المونتاج الداخلي المتولد من هذه الوسيلة يتولد عن طريق البناء التشكيلي للكادر السينمائي وعن طريق تفعيل مستوياته أما بوضوح محايد أو سيادة مستوى أو مستويين متفاعلين على بقية المستويات وبذلك يتولد تأثير مضاعف لا يمكن الحصول عليه من المونتاج التقليدي القائم على القطع والربط .
٤. عمق المجال يمكن أن يكون حلاً إخراجياً لمشهد كامل أو للقطعة مندرجة في سياق . وفي الحالات تكون أمام مونتاج داخلي .
٥. إن لقطعة عمق المجال تحمل فيض هائل من العلامات مكونة نسقاً متراساً عناصره تتشابه بصياغة قصدية من علاقات الأشياء لا الأشياء ذاتها لتكون وحدة عضوية الأولوية فيها للكامل على الأجزاء وأي تغيير في موضع عنصر أو استبداله يؤدي إلى تغيير النسق بالكامل .
٦. يمكن لعمق المجال أن يعبر عن أكثر من زمن في أن واحد كأن تكون المقدمة بالحاضر والوسط ماضي والعمق ماضي بعيد أو مستقبل .
٧. إن توظيف عمق المجال كحل أخراج يجب أن يكون مدروسا ومتوائما مع المضمون الدرامي للحدث الذي يتطلب حضور أكثر من فعل داخل اللقطعة منتجا تأثير مضاعف عند المتفرج لا يمكن حدوثه عن طريق المونتاج التقليدي

قائمة المصادر

المصادر العربية :

١. عدنان مدانات ، بحثا عن السينما ، بيروت : دار القدس ، ط١ ، ١٩٧٥ م .

٢. رعد عبد الجبار ثامر الشاطي ، الفن السينمائي بين النظرية والتطبيق ، بغداد : مطبعة المعارف ، ١٩٩١

المصادر المترجمة :

١. أندرية بازان ، ماهي السينما ، ترجمة : ريمون فرنسيس ، القاهرة : مكتبة الانجلو المصرية ، ط١ ، ١٩٦٨ م .

٢. ج. دادلي أندرو ، نظريات الفيلم الكبرى ، ترجمة : جرجس فؤاد الرشيدي ، القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ط١ ، ١٩٨٧ م .

٣. جان ميري ، علم نفس وعلم جمال السينما ، ترجمة عبد الله عويشق ، دمشق : وزارة الثقافة السورية – المؤسسة العامة للسينما ، ٢٠٠٠ م .

رسائل الماجستير :

١. دريد شريف محمود ، التوليف وتأثيره الدرامي في الفيلم الروائي ، رسالة ماجستير غير منشورة ، جامعة بغداد – كلية الفنون الجميلة ، ١٩٨٧ م .

أطاريح الدكتوراه :

١. ماهر مجيد أبراهيم ، التراكيب الزمنية في سردية الفيلم الروائي المعاصر ، أطروحة دكتوراه غير منشورة ، جامعة بغداد – كلية الفنون الجميلة ، ٢٠٠٥ م .

٢. نهاد حامد ماجد ، أليات أشتغال السرد الحديث في بنية الفلم الروائي ، أطروحة دكتوراه غير منشورة ، جامعة بغداد – كلية الفنون الجميلة ، ٢٠٠٧ م .

البحوث المنشورة :

١. ماهر مجيد أبراهيم وصلاح محمد طه ، التوظيف الدلالي لبناء اللقطة – المشهد عند الموجة الفرنسية الجديدة ، مجلة الاكاديمي – كلية الفنون الجميلة ، العدد ٥٢ ، ٢٠٠٩ م .

الدوريات :

١. محمد غرافي ، قراءة في السميولوجيا البصرية ، مجلة عالم الفكر ، العدد ١ ، المجلد ٣١ ، ٢٠٠٠ م .