المعالجات الإخراجية للزمن في الفلم السينمائي

م.د. حسن قاسم مطشر

شبكة الإعلام العراقي/ رقم الهاتف: 07901386980

Directional Processing of Time

Hasan Qasim Muttashar

hasanqasim980@gmail.com

Iraqi Media Network

ملخص البحث

استخدم المخرجون السينمائيون في أيام السينما الصامتة وقبيل ظهور الألوان الانتقالات المونتاجية للإشارة إلى التغييرات الزمنية في السرد الفلمي ومنها العودة بالأحداث إلى الوراء (backflash) ومشاهد الأحلام وومضات المستقبل (flash future)، ولكن وبعد ظهور الفلم الملون بدأ العمل باستخدام تقنية اللونين الأبيض والأسود للتعبير عن الارتداد الزمني لأن تلك التقنية غالباً ما تحيلنا إلى الماضي بحكم الاعتياد على مشاهدة الأفلام المصورة باللونين الأبيض والأسود والصور الفوتوغرافية القديمة، وبالتالي فإن هذين اللونين قد تم تحديدهما سايكولوجياً للإشارة إلى الماضي، وعليه، فالبحث يعنى بدراسة العلاقة بين اللون والزمن من خلال تحليل بعض الأفلام التي عولجت إخراجياً باستخدام تقنيات معينة للإشارة إلى الزمن الماضي، وقد تضمن البحث على إطار منهجي يحتوي مشكلة البحث وسؤالها: ما هي آليات معالجة الزمن في الفلم السينمائي؟ وإطار نظري يضم مبحثين، الأول: اللون بين الواقع الفيزيائي والواقع السينمائي، والمبحث الثاني: توظيفات الأبيض والأسود في الفلم الملون. وضم البحث أيضاً تحليلاً للعينة ومجموعة من النتائج والاستنتاجات.

كلمات مفتاحية: معالجات، الألوان، الزمن، إخراج، أفلام

Abstract

In the days of silent cinema and before the advent of color, film directors used montage transitions to indicate temporal changes in film narratives, including flashbacks, dream scenes, and flash future. However, after the advent of color film, black and white techniques were used to express time travel. This technique often refers to the past, given our familiarity with black and white films and old photographs. Therefore, these two colors have been psychologically identified as a reference to the past. Accordingly, this research examines the relationship between color and time by analyzing certain films that were edited using specific techniques to reference past time. The research includes a methodological framework that encompasses the research problem and its question: What are the mechanisms for processing time in cinematic film? A theoretical framework encompassing two sections: the first: Color between physical and cinematic reality, and the second: The uses of black and white in color film. The research also includes an analysis of the sample and a set of results and conclusions. .

Keywords: Processors, colors, time, film directing, movies.

الفصل الأول الإطار المنهجي

أولاً مشكلة البحث

منذ ثلاثينيات القرن الماضي تساءل رودولف آرنهايم عما سيكون لدى الفلم الملون ليعرضه عندما يبلغ كماله الفني (آرنهايم، 1960، ص 158)، وكان سؤاله الاستقرائي هذا، والمبكر من عمر السينما، يأتي من باب موقفه الخاص من الفلم الناطق والفلم الملون والشاشة العريضة والفلم المجسم وتنبؤاته حول كل تلك التغييرات. ولكن وبعد مرور كل تلك السنوات والوصول إلى السينما الرقمية ما يزال المخرجون

السينمائيون يشعرون بضرورة العودة إلى تقنيات الأبيض والأسود في أفلامهم كلما أرادوا كسر مسيرة الزمن والدخول إلى عالم الأحلام أو استعادة بعض الذكريات، وبعد طغيان الألوان، سارت السينما في طريق ليس من السهولة الخروج منه بسهولة، لأن ذلك يخالف واقعيتها ورمزيتها، وبعد أن بدأت دور العرض السينمائية تكتب كلمة (بالألوان) على ملصقات الأفلام التي تعرضها. كان ذلك بعد دخول الألوان إلى فن الفلم، ومنذئذٍ، تحاول السينما بتقنياتها المتجددة الوصول إلى صورة طبق الأصل عن الواقع. وإذا كانت تقنية التصوير بالألوان (technicolor) هي الطريقة الأدق والأكثر تكلفة في طبع الفلم الملون، فإن كثيراً من الأفلام السينمائية تعود إلى الوراء قليلاً متخليةً عن الثوب الملون الذي يكسوها، لتقدم لقطات أو مشاهد بالأبيض والأسود، مشيرةً إلى الماضي، الأمر الذي أصبح عرفاً سينمائياً، يلجأ إليه المخرجون في أفلامهم الملونة، كلما أرادوا التغني بالماضي، إلا أن ثلاثة أساليب مختلفة لاستخدام تقنية الأبيض والأسود يمكن من خلالها معالجة موضوعة الزمن الماضي، وهذه الأساليب أو الطرق الثلاث هي المتاحة، وكل ما عداها يعد تنويعات لها، وتظهر واضحة في الأفلام الآتية: جي أف كي للمخرج أوليفر ستون، وفلم قائمة شندلر للمخرج ستيفن سبيلبيرغ، وفلم ناصر 56 للمخرج محمد فاضل. ويمكن وضع مشكلة البحث بالسؤال الآتي: ما هي آليات معالجة الزمن في الفيلم السينمائي؟

ثانياً أهمية البحث والحاجة إليه:

تأتي أهمية البحث من أهمية موضوعة الزمن في الفلم السينمائي، والطرق والمعالجات الفنية التي يتبعها صانع العمل للتعبير عن الماضي وانصرام الزمن، وتغيراته، والإشارة إليه، وما يمثله الزمن من المعاني والرموز التي تنشأ من استخدامه في فن الفلم.

ثالثاً: هدف البحث

يهدف البحث إلى الكشف عن مجموعة التقنيات والآليات المستخدمة في الفلم السينمائي لمعالجة الزمن، وكذلك التعرف على أهم ثلاثة أشكال من المعالجات من خلال عينة تمثل ثلاثة أفلام مختلفة.

رابعاً حدود البحث:

تنحصر حدود البحث بدراسة طرق معالجة الزمن في ثلاثة أفلام سينمائية مختارة كعينة لأسباب سترد في نهاية الفصل الثاني، وهي:

1- فلم جي أف كي للمخرج أوليفر ستون.
2- فلم قائمة شندلر للمخرج ستيفن سبيلبيرغ.
3- فلم ناصر 56 للمخرج محمد فاضل.

خامساً تحديد المصطلحات:

المعالجات: في معجم المعاني الجامع مصدره عالج، وعَالَجَ الْمَعَادِنَ: خَدَمَهَا، صَبَّهَا. والمعالجات بين المادة وأخرى: هي إجراء تفاعل بينهما يؤدي إلى إنتاج مادة ثالثة، ومن العلاج التداوي والإصلاح.

الإخراج: مصدره أخرج، وأخرجَ الشَّيءَ: أبرزه وأظهره، والإخراج في الفن السينمائي عمليّة نقل القصة بالوسائل الفنيّة إلى الشاشة، وهي مجموعة الترتيبات الفنيّة اللازمة للتمثيل والتصوير والمونتاج في المشاهد السينمائيّة.

الزمن: المدة من الوقت قصيرها وطويلها، والجمع أزمنة.

سادساً التعريف الإجرائي:

ويعرفها الباحث بأنها آليات سرد الزمن في الفلم السينمائي باستخدام تقنيات صورية وصوتية تم التوافق عليها فنياً، وترسيخها كرموز وكنايات للإشارة إلى الوقت السينمائي.

الفصل الثاني الإطار النظري

المبحث الأول:

اللون بين الواقع الفيزيائي والواقع السينمائي

هنالك جدل يثار حول كون اللون الأسود لوناً، فمن الناحية الفيزيائية تنتج الألوان بامتصاصها للأشعة أو الموجات الضوئية، وإن انعكاس جزء منها يكون هو اللون الذي نراه، فعندما نرى اللون الأصفر الجميل في زهرة عباد الشمس على سبيل المثال فهذا يعني أن أوراق الزهرة قد امتصت قسماً كبيراً من الأشعة الضوئية، وعكست الموجات ذات الطول الموجي الخاص باللون الأصفر، بينما ينظر إلى اللون الأسود على إنه نتاج لغياب الضوء.

لا يعد الأسود لوناً بسبب عدم وجوده ضمن ألوان الطيف الشمسي، ويعود سبب السواد إلى أن الأجسام السوداء تقوم بامتصاص جميع الموجات والأشعة ولا تعكس أيّاً منها، بينما يعود تشكل اللون الأبيض إلى كون الأجسام البيضاء تقوم بعدم امتصاص أيٍّ من الموجات وإنما عكسها جميعها، واللون الأبيض يعد لوناً بحسب المفهوم الحسّي لإدراك الألوان، لكنّه بالحقيقة لون من غير صبغة، فهو مجموع كافّة الألوان في الطيف المرئي، بالتالي فهو لا يعدّ لونًا كحال اللون الأسود الذي ينتج من عملية امتصاص الألوان جميعها، في حين ينتج اللون الأبيض من انعكاس الألوان جميعها " اللون الأسود بالنسبة للفيزيائي هو فقدان جميع الألوان، واللون الأبيض هو امتزاج الألوان جميعها، أما بالنسبة للرسامين فإن الأمر ليس كذلك: فالأسود والأبيض بحسب فان كوخ هما لونان أيضاً، وإن تناقضهما المتبادل مثير أكثر من تناقض اللونين الأخضر والأحمر " (سيرينج، 1992، ص 420).

ينتشر اللون الأبيض كثيراً في الطبيعة كالغيوم والثلوج والأحجار الكلسية وأنواع عديدة من الورود والزهور كالقرنفل الأبيض، وقد دخل اللون الأبيض في الثقافات المتعددة كرمز للنقاء والبراءة، فهو لون المواطنة في روما، واللون المفضل للكهنة

المصريين القدامى، ولرجال الكنيسة الرومانية الكاثوليكية، ولون إحرام الحجاج المسلمين، ولون بدلات العرس للنساء كتعبير صارخ لعذريتهن.

كان التصوير بالأبيض والأسود يمثل تحدياً للواقع الفيزيائي لأنه واقع ملون يتحول على شاشة السينما إلى واقع سينمائي خالص، منزوع الألوان، بسبب قصور الوسيط السينمائي آنئذ، ولكن السينمائيين جعلوا من ذلك القصور مزية فنية مضافة إلى مزايا السينما الأخرى كالحركة والصوت والمونتاج والإيقاع، وقد تم إنتاج آلاف الأفلام الجميلة التي اعتمدت تدرجات اللون الرمادي الواقعة بين اللونين الأبيض والأسود والتي كانت تشع جمالاً " استطاع التصوير بالأبيض والأسود أن يختزل الألوان جميعاً إلى سلم اللون الرمادي ونشأت عن ذلك وسيلة فنية مستقلة عن الطبيعة وتفترق عنها بقدر كاف. وليس هناك في الفلم الملون احتمال كبير لحدوث مثل هذا التحويل في سلسلة الألوان الموجودة في الواقع" (آرنهايم، 1960، ص 159).

ويعد غياب اللون في الفلم السينمائي واقعاً متخيلاً وافتراضياً باعتباره واقعاً فيزيائياً لا يمكن إغفاله، ويمثل استخدام الأبيض والأسود في أي فيلم صورةً لما يشعر به الحالم، وهما يقفان على طرفي نقيض بسبب الإحالات النفسية التي تنبع من تأثيراتهما الفيزيائية والسايكولوجية فهما يمثلان النور والظلام، الفرح والحزن، الطهارة والدنس، العدالة والظلم، ويمثلان أيضاً الخير والشر، وكلُ بحسب القراءات الرمزية لمستخدميها " لرمزية الألوان أساس فيزيولوجي. ففي بعض التجارب عند الإنسان، تسرع رؤية الأحمر أو الأصفر النبض، وترفع توتر الضغط الشرياني، وللأخضر والأزرق والأسود مفعول معاكس، وفي غرف الأطفال، يؤثر المحيط الملون: فالأزرق الفاتح والأخضر، يبدوان مشجعين لانشراحهم، والأحمر يبدو منمياً لعدوانيتهم، ويؤدي الأسود لإنقاص حصيلتهم العقلية " (سيرينج، 1992، ص 420). ويملك التتابع الفعلي للصور على شاشة العرض خاصية فيزيائية تسهم في خلق الوهم البصري بالحركة المتدفقة ولكنه يعود إلى انطباع الصور فرادى على شبكية العين " تحتفظ العين بالأثر المرئي للحظة بعد أن

يختفي المؤثر، ويحدث هذا مثلاً إذا أغمضنا أعيننا بعد أن ننظر إلى الشمس " (أندرو، 1987، ص 24).

إن استمرار الصور على نحو مثابر في اتجاه شبكة العين– الأساس الفسيولوجي للسينما– يوحي بتقديم حركة مماثلة لحركة الواقع ذات الاستمرارية الحقيقية، لكننا ندرك جيداً أنه مجرد وهم وصور خادعة، وحيلة حسية لا تستطيع أن تخدعنا كلية، وهي مرتبطة بالقوة الإيجابية للعقل، وهذه القدرة العقلية والفريدة كانت كافية لأن تجعل هوجو منستربرج " يتصور بأن العملية السينمائية برمتها ما هي إلا عملية عقلية، فالسينما عنده فن العقل بالضبط، كما أن الموسيقى فن الأذن والرسم فن العين " (أندرو، 1987، ص 24). وفي السينما كما في الحلم ليس ضرورياً البحث عن تفسير أو تبرير لما يحدث، وقد أشار الانطباعيون ومنهم رودولف آرنهايم إلى أن الواقعية المحضة قد يكون لها أثراً معكوساً في الفلم " إن التقدم التكنولوجي كالصوت واللون والشاشة العريضة ينظر إليها بريبة إن لم يكن بعداء من قبل الانطباعيين الذين كانوا مثل آرنهايم يعتقدون بأن الزيادة الحاصلة في الجانب الواقعي للفلم والتي جاءت عن طريق الاختراعات القديمة قد عملت في الواقع ضد المميزات التعبيرية للسينما" (جانيتي، 1981 ، ص 569). ويفترض آرنهايم في هذا المجال بأن فن الفلم هو النتيجة المباشرة للاختلافات بين الواقع الفيزيائي والواقع السينمائي " إن المخرج السينمائي يستغل قصور هذا الوسط– الحاجة للصوت واللون والعمق وتواصل المكان والزمان مثلاً– لكي يقيم عالماً يشبه العالم الحقيقي ولكن بمعنى محدود " (جانيتي، 1981 ، ص 568). ويطرح آرنهايم مجموعة من التساؤلات حول استخدام الألوان " ماذا سيكون لدى الفلم الملون ليعرضه عندما عندما يبلغ كماله الفني؟ إننا نعرف ما سوف يفقده فنياً بالتخلي عن فلم اللونين الأسود والأبيض. فهل ستسمح لنا الألوان في يوم ما بأن تحقق وحدها تركيباً مشابهاً واستقلالاً مشابهاً للواقع" (آرنهايم، 1960، ص 158). وفي الحقيقة لم تكن مخاوف آرنهايم وتساؤلاته لتوقف الزخم الكبير والتأثيرات الفنية والجمالية الذي صنعتها الألوان في السينما والتي وصلت إلى مديات واسعة من

التلوين وعزل الألوان بحيث أصبحت تصور لنا عوالم لم نكن لنشاهدها بغير الألوان والمؤثرات الصورية المرتبطة بها والأمثلة على ذلك كثيرة كفلم 2001 أوديسا الفضاء للمخرج ستانلي كوبريك، وسلسلة أفلام ستار تريك، وسلسلة أفلام حرب النجوم، وفيلم 300 للمخرج زاك سنايدر، وفلم آفاتار للمخرج جيمس كاميرون.

وقد يكون إيصال أشياء أخرى غير مهمة وليست مطلوبة من المخرج فعليه أن لا يفرط في استخدام التقنيات الفيلمية لأن " الصوت واللون يجب أن لا يستخدما لمجرد زيادة واقعية الصورة وإنما لإيصال الخصال الجوهرية، الخصال التي ليس لها مقابل في العالم الطبيعي " (جانيتي، 1981 ، ص 572). ويرى جان ميتري في بحثه عن الإيقاع اللوني في الأفلام التجريبية والمحاولات الأولى التي قام بها الرسام ليوبولدسورفاج في العام 1914 في تحويل الرسم الساكن إلى صور ملونة متحركة، بأن الشكل والإيقاع لا ينفصل أحدهما عن الآخر وأن تتالي الألوان والأصوات في الصورة السينمائية المتحركة هو ما يحدث التأثير النفسي للإيقاع بعد أن كانت الألوان ثابتة على سطح اللوحة الساكن " يكتسب طابع الألوان عن طريق الحركة، قوة تفوق قوة الانسجام الساكن، يقترن بدوره بالإيقاع. وهو إذ يكف عن أن يكون عنصراً ملحقاً بالأشياء، فإنه يصبح مضمون الشكل الترجيدي وروحه ذاتها. وتكمن صعوبات الناحية التقنية في إخراج أفلام سينمائية غايتها عرض إيقاعات لونية " (ميتري، 1997، ص 28).

ومن المهم أن نعرف الدور الكبير الذي تلعبه الألوان في السينما بصورة عامة وفي الفلم التجريبي بشكل خاص ولكن من المهم أيضاً أن نعبر بطريقتنا الخاصة وليس بالطريقة التي تفرضها علينا الآلات " الانطباعيون يعتقدون بأن الفنان السينمائي لا يختار تقنياته على أساس وضوح تقديم الفعل فنياً وواقعياً ولكن على أساس قوة التعبير وإيصال الجوهر " (جانيتي، 1981، ص 571). وفي واقع الأمر تعود معظم الاستخدامات الطليعة للألوان والأشكال والظلال إلى التطورات التي أحدثها فلم مقصورة الدكتور كاليغاري في تعبيره عن المشاعر من خلال شكل الديكور، وفي تعبيريته الآتية

من فن الرسم والمسرح والأدب عبر طموحات رمزية وما ورائية، قبل أن تظهر تأثيراتها السينمائية مستخلصة لذاتها مقولة (التعبير الأكثر تعبيراً) وهي مقولة أكثر غرابة من التعبيرية نفسها " نهضت التعبيرية تصدياً للانطباعية التي تعكس التلألؤ الملتبس وال: بين بين في الطبيعية، وتنوعها المقلق، والظلال اللونية العارضة فيها. كما أنها في الوقت ذاته تناهض الخطل البرجوازي المتمثل بالنسخ في المدرسة الطبيعية، وبهدفها التافه في تصوير الطبيعة أو الحياة اليومية تصويراً فوتوغرافياً. إن العالم ماثل أمامنا، ومن العبث تقديم نسخة أخرى عنه كما هو هكذا بكل بساطة " (ميتري، 1997، ص 49).

وينبغي على المخرج أن يجد الطريقة التي يمكنه من خلالها إبراز جوانب كانت وما تزال خافية على الناس، ولكنه وباعتباره مبدعاً فإنه يستطيع ابتكار مختلف الطرق للتعبير عن هواجسه ومشاعره، ومن الطبيعي أن يتخذ صانع العمل الطريقة التي يتم فيها التجسيد النهائي لسرد أحداث الفلم بحسب الدلالات الفنية والنفسية والرمزية للألوان.

ويمكننا كشف وتحليل العلاقة بين الألوان والرموز التي تصنعها، وذلك من خلال معرفة البيئة الثقافية التي يصنع فيها اللون رمزيته، فيتحول إلى مدلول مرتبط بالدال اللوني، ولكن حتى هذا الرمز يعد متغيراً في الزمان والمكان وبحسب مستخدميه، فلون الحداد عند العرب هو الأسود ولون العفة والطهارة التي ترتديها العروس هو الأبيض، بينما في بيئة أخرى مثل الصين وأفريقيا يعد اللون الأبيض رمزاً للحزن والحداد على الموتى، وقد سبق لليفي شتراوس أن كتب " يمكن اعتبار كل ثقافة كمجموعة أنظمة رمزية، يوضع في الدرجة الأولى منها اللغة، القواعد الزواجية، الفن، العلم، الدين" (سيرينج، 1992، ص 40). ويمكن اعتبار الألوان رموزاً ولدت في لحظة اعتباطية، واستعملت بعد ذلك للتواصل بين البشر، ولكنها تحولت فيما بعد إلى مدلولات ترتبط قصدياً بدوالها الأصلية وبقيت قيد الاستخدام لمئات السنوات وحتى هذه اللحظة.

إن السينما تصوغ في كثير من الأحيان هذيانات واعية مستفيدة من التحام الحلم بالوعي، وهذا الالتحام هو الذي ترغب به السوريالية والانطباعية في أن تراه على الشاشة، فالصور المتحركة تضللنا وذلك بتركنا في حالة إدراك مشوش، وتسمح لنا باستحضار العديد من صور الذاكرة، وهي التي يعيد صياغتها الوسيط السينمائي باعتبارها خارجة عن الواقع الفيزيائي وتقع ضمن الواقع السينمائي، فيتم تجريدها من الألوان وجعلها باللونين الأبيض والأسود فقط.

المبحث الثاني:

توظيفات الأبيض والأسود في الفلم الملون

منذ أن بدأت السينما تصور وتعرض صوراً مرئية، صامتة وبلا ألوان، حتى توالت عمليات الإضافة التقنية والتعبيرية إليها، للوصول بها إلى أفضل صورة ممكنة، حتى وصلت اليوم إلى مرحلة السينما الرقمية، وتوظيفات الحاسوب وبرمجياته، للتوصل إلى توازن وإمتاع بصري وشكلي، يتآلفان مع البناء الفكري والموضوعي للفلم. كان السرد في الأفلام الأولى يتم بشكل طبيعي وبسيط، حيث تحتوي الأفلام على بداية ووسط ونهاية، دون انتقالات أو طفرات في الزمن، حتى جاء المخرج ديفيد وورك غريفيث الذي لم يخلد إلى السرد البدائي للفلم، فراح يبتكر سروداً خاصة به أصبحت فيما بعد القاعدة الأساس لفن الفلم " إن ابتكار غريفيث للعودة إلى الماضي قد حرر السينما من اعتمادها على التسلسل الصارم للزمان والمكان " (لوسن، 2002، ص 395). ولكن غريفيث نفسه الذي ابتكر طريقة الاسترداد أو التذكر (flash back) يخرق مبدأ التزامنية في فيلمه (تعصب) الذي يصور أربع قصص تجري أحداثها في أربعة أزمان مختلفة (منها الزمن الحالي) ويقوم بالانتقال بين تلك القصص، من خلال معالجتها بالمونتاج المتوازي، للحصول على ذروات مشتركة، يتم ربطها بواسطة مشهد واحد، يتكرر بعد كل قصة، وبشكل رمزي واضح، وهو مشهد هز المهد الذي يتناوب مع

الأحداث التي لا تربطها أية رابطة زمنية أو مكانية سوى فلسفة التعصب التي يعتقدها غريفيث.

لقد كانت الإشارة إلى تغير الأزمنة في الفلم تتم بواسطة مجموعة من المعالجات مثل الإطار الدائري الذي يشير إلى الماضي أو التذكر، وكذلك استخدام الصورة الشبحية والمضببة للإشارة إلى الأحلام، والانتقال بين لقطتين بواسطة المزج الطويل للدلالة على انصرام الوقت، وفي لقطات التذكر أو الانتقال إلى الماضي يتم الاقتراب بواسطة عربة الدولي من الشخصية لتصبح بلقطة كبيرة خارج بؤرة العدسة (out of focus) للإيهام بالرجوع إلى الماضي، بالإضافة إلى استخدام الصور الفوتوغرافية القديمة للإشارة إلى الطفولة، أو الانتقال بالمونتاج إلى الشخصية وهي مكللة بالشيب للدلالة على التقدم بالعمر، بالإضافة إلى استخدام العناوين الفرعية التي يتم كتابتها في الجزء السفلي من الشاشة لتشير إلى الأزمنة الماضية والحالية والمستقبلية (قبل عشر سنوات، قبل عام، قبل يومين، الساعة العاشرة صباح اليوم، بعد ثلاثة شهور، بعد سنوات). وهنالك مجموعة أخرى من المعالجات التي تشير إلى انقضاء الزمن كتصوير عقارب الساعات وبندولها، وأرقام التقاويم وهي تتغير مونتاجياً، وكذلك تصوير منفضة السجائر الفارغة وهي تمتلىء، وذوبان الشموع، ومشاهد شروق الشمس وغروبها، وازدهار أوراق الشجر، وتفتح الورود، وتنامي الحقول، وذوبان الثلوج، وجريان الأنهار. " في الحياة الحقيقية نمر بخبرة المكان والزمان كظاهرة متواصلة ولكن صانع الفلم يقوم بواسطة المونتاج بقطع الزمان والمكان ويعيد ترتيبهما في أسلوب ذي معنى " (جانيتي، 1981 ، ص 572).

وهناك اختلاف بين تعددية الأزمان وتشابكهما داخل بنية الفيلم الواحد، كزمن اللقطة أو المشهد في الفيلم أو زمن العرض، وزمن الأحداث، والزمن السايكولوجي الذي يشعر به المتلقي أثناء العرض وهو ينتقل ما بين الماضي والحاضر والمستقبل. وهناك تقسيمات للزمن في الفلم السينمائي تكون مرتبطة بنوع القصة وطريقة معالجتها " ينقسم

الزمن في الفيلم إلى ثلاثة أنواع هي الزمن الدرامي والزمن الطبيعي والزمن التأثيري " (كاسبيار، 1989، ص 66).

ففي الزمن الدرامي يتم تصوير أحداث طويلة وروائية في زمن قدره ساعتان أو ثلاث ساعات مثل فلم الدكتور زيفاكو الذي أخرجه ديفيد لين، ويعد الفلم الأعلى ربحاً في تاريخ السينما، والذي يحكي ب 197 دقيقة قصة أحداث تصل إلى أكثر من ثلاثين عاماً هي تاريخ ما قبل الحرب العالمية الأولى بعام واحد، وانتصار الثورة البلشفية والحرب الأهلية مع الحرس القديم، وصولاً إلى أوائل أربعينيات القرن العشرين في أثناء الحرب العالمية الثانية، وتأثيرات كل تلك الأحداث على شخصيات الفلم، وتحفل الكثير من الأفلام التاريخية بهذه الخاصية من التطور الدرامي والتغيرات الكبيرة في الأزمنة والأمكنة، فالشخصيات فيها تظهر شابة ثم تتقدم بالعمر وتمر السنوات مثل لحظات في عمر الزمن السينمائي.

وفي الزمن الطبيعي يكون وقت الفلم مقابل – تقريباً – لوقت الأحداث. ففي فلم حبل (Rope) للمخرج هتشكوك، والذي تجري جميع أحداثه في شقة القاتل براندون والذي تم تصويره بعشرة مشاهد داخلية وواحد خارجي نزل عليه تايتل البداية، وهذه المشاهد هي عبارة عن لقطات طويلة جداً ولكن لا تزيد أوقاتها عن عشر دقائق وهي المدة المتوفرة لبكرة الفلم في الكاميرا السينمائية. كانت الكاميرا تقوم بالمرور بين جزئين معتمين لإخفاء الوصل بين المشاهد ولإعطاء انطباع صوري بالتواصل الزمني الذي أراده المخرج في فلم يساوي زمنه الزمن الحقيقي الذي يبلغ 80 دقيقة كما في منتصف المشهد الثاني حينما نزلت الكاميرا لأول مرة خلف الممثل وهو يرفع كتباً من طاولة منخفضة في الدقيقة (12:05) وقد تم استخدام هذه الطريقة أكثر من مرة للبدء بلقطة طويلة أخرى، وقد كان الاعتماد الأكبر على أداء الممثلين الذين كان عليهم أداء حواراتهم وحركاتهم بلا أخطاء، وكذلك كان فريق التصوير مبدعاً وجريئاً وهو يتبع خطة لا تقبل الخطأ في التغيير بين اللقطات العامة والقريبة والحركة دون توقف بين

الشخصيات، لقد كان فلم حبل واحداً من أكثر التجارب التي قام بها هتشكوك إثارة للاهتمام، متخلياً تقريباً عن عنصر المونتاج.

أما الزمن التأثيري فيتم فيه تطويل المشاهد وتسريعها بحسب رؤية إخراجية لا تلتزم بسطوة الزمن " تنسق الأحداث في الزمن التأثيري بغية أن يكون لها تأثيرات معينة على إحساس المتفرج الذاتي بالزمن. ومن ثم تنفذ بعض المناظر المعتمدة على ترتيب وسرعة الأحداث لتبدو كأنما تبطئ الحركة، والبعض الآخر كأنما يمر طائراً" (كاسبيار، 1989، ص 66). كما في فلم (تسع ساعات إلى راما) للمخرج مارك روبسن، الذي يتابع لحظة بلحظة حركة القاتل (ناتهورامجودسي) الذي اغتال المهاتما غاندي. ويقابل زمن الفلم البالغ 124 دقيقة التسع ساعات الأخيرة من حياة غاندي، وهذا الاحتفاء بالوقت قد توضح منذ عناوين الفلم الأولى (التايتل) التي ظهرت على مجموعة من الساعات والنوابض والأرقام بمصاحبة موسيقى طبول هندية سريعة ومحذرة.

يعد استخدام الألوان من اللحظات التاريخية في مسيرة السينما التي شهدت على التوالي اكتشاف المونتاج ودخول الصوت والشاشة العريضة وغيرها من التقنيات إذ سمحت هذه التقنيات جميعها بحلول سينما ذات تقنيات عالية "إن روائع الرسم تثبت أن الألوان تمد بإمكانيات أوسع من إمكانيات اللونين الأبيض والأسود، وفي الوقت نفسه تسمح بطراز حقيقي ودقيق للغاية" (آرنهايم، 1960، ص 159). وتم دفعة واحدة التخلي عن أشرطة الفلم بالأبيض والأسود والاعتماد كلية على الفلم الخام الملون لتصوير الأفلام بطريقة CinemaScope ، مع استخدام الألوان بتقنية Technicolor، التي راحت تغزو دور العرض السينمائي، ولم يعد هناك مجال للتصوير بالأبيض والأسود إذ يعد ذلك مغامرة غير محسوبة النتائج وقد تؤدي إلى خسارة كبيرة في إيرادات الفيلم وتسقطه من شباك التذاكر، وقد تزايد الجدل حول المزايا النسبية للون في مقابل الفلم بالأبيض والأسود، وخصوصاً بعد ظهور الألوان وفرضها بشكل طبيعي على مجمل الإنتاج السينمائي لدواعي تجارية، وقد عاد هذا الجدل إلى الواجهة بعد العودة الطوعية إلى الاستخدامات غير اللونية في الفلم الحديث، ويرى

الكثير من منظري الفلم أن هذه العودة جريئة ومحفوفة بالمخاطر " إن قرار المخرج باستخدام الأبيض والأسود أو الألوان يجب أن يحدده مزاج الفلم أو روحه العامة، وقليل جداً من أفلام الأبيض والأسود تنتج – اليوم– إلى حد أنه عندما يظهر واحد منها مثل فيلم مانهاتن أو فلم ذكريات ستاردست أو فلم الرجل الفيل فإنه يحمد لجرأته " (بوجز، 1995، ص 120).

ولكن وبعد ذلك بدأ المخرجون يلجأون إلى تقنية الأبيض والأسود في بعض لقطات الفلم الملون وخاصة في الأفلام التجريبية كإضافة تعبيرية لعالم الفلم تزيد من تأثيراته السايكولوجية وتضيف له مسحة جمالية في الصورة السينمائية "المؤثرات الفوتوغرافية للفلم يجب أن تبتدع لذاتها كصور مستقلة أو جميلة أو قوية. بل يجب، في التحليل النهائي، أن تبرز سيكولوجياً ودرامياً وأيضاً جمالياً في ضوء الفلم ككل" (بوجز، 1995، ص 75). ويعتقد المخرج جون هيوستن أن لتقنية الأبيض والأسود دوراً في الأفلام السينمائية، وأنه " لا ينبغي أن يكون كل شيء ملوناً في الفلم، وإذا لم يكن اللون صالحاً كل الصلاحية للفكرة، فإنه يمكن أن يكون حائلاً بين المشاهد وفكرة الفلم" (بوجز، 1995، ص 120). وهناك من المخرجين من عاد إلى الأبيض والأسود بعد العمل في أفلام ملونة كالمخرج هتشكوك الذي كان فلم حبل أول أفلامه الملونة في العام 1948، وبعد ذلك بعام أخرج فلم تحت برج الجدي، ثم عاد في العام 1950 ليصور فلم رهبة المسرح وهو بالأبيض والأسود. أما المخرج جون هيوستن فهو لا يستسيغ صنع فلم (فرويد) بالألوان أو أي أفلام أخرى ذات طبيعة سايكولوجية متعمقة " إذا لم تكن لوحة الألوان ومزاياها متوافقة مع الفكرة أو جزءاً منها فمن الأفضل للفلم أن لا يكون بالألوان" (بوجز، 1995، ص 120).

إن استخدام تقنية الأبيض والأسود في بعض مشاهد الفلم داخل الفلم الملون كانت له – في بداية الأمر– غايات وأهداف درامية وجمالية منها:

1– خلق نوع من التغيير في الإيقاع اللوني للفلم.

2- خلق عنصر المفاجأة وكسر التوقع.

3- الإشارة إلى الأحداث الماضية وهي تقنية ومضة للوراء (flash back).

4- يستخدم كانتقالة مونتاجية للمشهد الحلمي.

5- يستخدم كأسلوب من أساليب السرد المتوازي للأحداث، فإذا ما كانت موضوعة الفلم تتناول مرضاً نفسياً مثلاً، فيتم سرد الأحداث مرة بالأبيض والأسود وهي وجهة نظر المريض النفسي، ومرة أخرى بالألوان وهي وجهة النظر الواقعية.

وهناك الكثير من المقاصد والأهداف التي يسعى من خلالها صانع الفلم إلى استخدام اللقطات والمشاهد المصورة بالأبيض والأسود ضمن بنية فلمه الملون، والتي قد لا يتم فهمها بسرعة خصوصاً إذا كانت مصحوبة بتشويهات مقصودة عن طريق العدسات والزوايا غير المعتادة، ولكنها على العموم تجد لها رواجاً وتقبلاً لدى مشاهدي السينما الذين تدربوا على الكثير من الانزياحات والتوظيفات الفنية في الصورة السينمائية والتي عكست مفهوماً واضحاً لدى المشاهد الذي يعتقد بأن السينما هي فن الصورة المنفلتة من الواقع. وقد يكون سبب إنتاج الكثير من الأفلام الجيدة والمهمة عائد إلى ذلك التمازج ما بين التقنية المتطورة والرؤية الإبداعية التي يملكها صانع العمل إذ تتشكل عملية تكاملية تغني الفلم وتضيف إليه المزيد من المتعة والاندهاش " إن المخرجين المحدثين قادرون عملياً على ابتكار أي مؤثر لوني، وينبغي أن يكون هذا المؤثر اللوني الخاص متساوقاً في سياق الفلم من بدايته إلى نهايته، إلا إذا استعمل فحسب لجزء متخصص متمايز عن بقية الفلم مثل حلم أو لقطة راجعة للماضي (flash-back) أو فانتازيا" (بوجز، 1995، ص 123).

إن توظيف الأبيض والأسود في الفلم لا ينطلق من خداع بصري أو تكتيك إخراجي خال من المبررات وإنما ينشأ من ضرورة ملحة لتعميق الإحساس بالزمن غير الواقعي والذي يختلف عن الزمن الواقعي داخل بنية السرد، فضلاً عن زيادة القدرة التعبيرية للتأثير على المتلقي، فيتم تحقيق المزيد من التواصل بينه وبين الفلم. وعليه فإن خيال وإبداع صانعي الأفلام السينمائية لم يتوقف عند حدود التمازج والتداخل بين

تقنيات الألوان في فضاء الصورة، وإنما يسعى إلى خلق مكان وزمان افتراضيين لم يكونا ليتواجدا في الواقع الحقيقي إلا من خلال الإبداع والمعالجة الفنية.

وبتوافر الألوان جميعها، فإن قراراً يجب أن يتخذه مخرج الفلم باستخدام تقنية الأبيض والأسود في تصوير الفيلم كله أو أجزاء منه لأسباب فنية ودرامية بحتة ولها علاقة وطيدة بالجو النفسي للفلم وليس لمجرد التجريب " تأكد مراراً أنه لا الفلم الملون ولا الفلم الأبيض والأسود هو الأفضل في جوهره من الناحية الفنية، فكل منهما له إمكانياته التعبيرية الخاصة به" (كاسبيار، 1989، ص 11). ففي الفلم الوثائقي (ليل وضباب) للمخرج ألان رينيه والذي يتحدث عن معسكرات الاعتقال النازية في ألمانيا أثناء الحرب العالمية الثانية، وتقوم الفكرة المحورية للفلم بعدم استطاعتنا التفريق بين ما هو وثائقي وبين ما هو واقعي من خلال تجاور منظومتين فلميتين بألوان مختلفة تصور المكان نفسه "وضعت لقطات الجرائد التلفزيونية والصور الفوتوغرافية التي التقطت وقت عمل المعسكرات مقابل التصوير الملون لأطلال المعسكرات في الوقت الحاضر، مؤكداً بذلك إحساس البعد والتنائي عن الماضي " (كاسبيار، 1989، ص 11).

ويترافق أحياناً مع العمل بتقنية الأبيض والأسود في الفلم الملون استخدام الحركة البطيئة (slow motion) كأسلوبية إخراجية، أو لإعطاء دلالات تعبيرية تتشكل في ذهن المتلقي، لتؤسس معنىً آخر للصورة دال على الزمن الماضي، أو للدلالة المستقبلية، كما يحدث في أفلام الخيال العلمي إذ يلجأ المخرجون إلى المزاوجة بين تقنية الأبيض والأسود والحركة البطيئة، علاوةً على تضافر وتآزر عناصر اللغة السينمائية الأخرى، كالأزياء والإكسسوارات والموسيقى والمؤثرات الصوتية والصورية وغيرها من العناصر.

ويمكن توظيف تقنية التصوير الملون ضمن بنية الفلم المصور بالأبيض والأسود، ويعد هذا أيضاً توظيفاً واستخداماً مهمين ومعبرين، يمكنهما أن يدللا على المستويات الاجتماعية والفوارق بين طبقة وأخرى، إذ يتم تصوير عوالم الفقر والحرمان بالأبيض

والأسود، بينما تصور عوالم البذخ والغنى بألوان براقة، ويحدث الفرق بين العالمين بصورة مباشرة. ويمكن أيضاً تصوير أجزاء ومشاهد ولقطات ملونة وسط عالم من الرماديات الكئيبة للدلالة على رمزية ذلك اللون أو استئثاره بالهيمنة الصورية في فضاء اللقطة أو المشهد، وقد يدل على قيادته للأحداث الدرامية وسيطرته وسطوته وتأثيره على نسق الأفعال الدرامية وتطور ونمو القصة المروية في الفلم.

أما المكان الذي يجري تصويره بالألوان فسوف يكون مختلفاً بالقياس الى كمية السكون الذي فيه والرتابة أو الموت الذي يمكن أن تتعرض له الشخصيات في تلك الأمكنة وسيكون مختلفاً للعين التي ترى الألوان وتتشبع بها في الحياة الطبيعية وبين بيئة غريبة ومستلبة الألوان ومقتصرة على اللونين الأبيض والأسود فقط ونشاهد ذلك متجسداً في فلم (اختيار صوفي) للمخرج ألان جي باكولا، إذ يكاد يختفي اللون من الفلم وبخاصة في لقطات معسكر الاعتقال لتكون هناك مسافة فاصلة بين السواد القاتم الذي يغلف تلك اللقطات ويعزلها عن الألوان المبهرة في باقي الفلم. وفي الفلم التاريخي ترويض النمرة الذي يستند إلى مسرحية بنفس الاسم لوليم شكسبير، حاول المخرج فرانكو زيفريللي الاقتراب من لوحات رامبرانت من خلال ابتكار تقنية خاصة لسحب اللون من الفلم ليعطي ذلك الإحساس بالماضي.

ويحظى المكان باهتمام المخرجين الذين استفادوا من التقنيات الرقمية الجديدة لتصوير عوالم غريبة في أفلامهم، ففي معالجة فلمية فريدة من نوعها، استطاع مخرجها المزاوجة بين تقنية الأبيض والأسود، وبين الرسوم المتحركة (Animation)، وذلك في فيلم مدينة الخطيئة (Sin City) للمخرجين فرانك ميلر وروبرت رودريغز، قدمت معظم مشاهد الفلم بالأبيض والأسود ولكن بالاحتفاظ أو بإضافة بعض الألوان كالدم الأحمر الذي يتفجر من الأجساد التي تتلقى الرصاص والطعنات، وكذلك يظهر اللون الصارخ لأحمر الشفاه، وتظهر الألوان الزرقاء للعيون. وقد تم توظيف المكان الافتراضي بواسطة تصوير حوارات وحركات شخصيات الفلم أمام شاشة خضراء، ودمجها بواسطة تقنيات الحاسوب مع رسوم متقنة لأمكنة غريبة خارج نطاق الزمان والمكان، إذ يحفل

الفلم بأزياء قديمة تشير إلى خمسينيات القرن العشرين مع طراز قديم للسيارات تتحرك في شوارع مظلمة وسط مدينة موحشة ذات مبان عالية.

مؤشرات الإطار النظري

ومما تقدم يستخلص الباحث جملةً من المؤشرات كخلاصة للإطار النظري وهي كما يأتي:

1- قد يلجأ المخرج إلى تقنية التصوير بالأبيض والأسود جزئياً أو كلياً لإضفاء قيم تعبيرية وجمالية وسايكولوجية.
2- تتعدد التوظيفات وآلياتها ومبرراتها، حسب القصدية الإخراجية وأسلوبية المخرج نفسه فضلاً عن طبيعة الموضوع.
3- قد تشترك مجموعة من عناصر اللغة السينمائية في عملية التوظيف هذه، ولا تكون مقصورة على الانتقال من مستوى لوني إلى آخر.
4- قد تستخدم هذه التقنية كانتقالة مونتاجية من مشهد إلى آخر ومن لقطة إلى أخرى.
5- قد يشير هذا التوظيف إلى الانتقال إلى فترة زمنية ماضية وأحياناً مستقبلية.

مبررات اختيار العينة

تم اختيار عينة البحث وهي ثلاثة أفلام: (جي أف كي) للمخرج أوليفر ستون الذي حصل جائزتي أوسكار لأفضل تصوير وأفضل مونتاج للعام 1992، وفلم (لائحة شندلر) للمخرج ستيفن سبيلبيرغ، والحاصل على سبع جوائز أوسكار للعام 1994 وهي (أفضل فلم، أفضل مخرج، أفضل تصوير سينمائي، أفضل مونتاج، أفضل سيناريو مقتبس، أفضل موسيقى تصويرية، أفضل تصميم إنتاج) من أصل اثني عشر ترشيحاً، واحتل المرتبة التاسعة ضمن قائمة المعهد السينمائي الأمريكي لأفضل مائة فلم على مر العصور، واحتل المرتبة السادسة لتقييم (إنترنت موفي داتابيز) لأفضل 250 فلماً على مر التاريخ، وقد أشاد بهما النقاد، بالإضافة الى شهرتهما كفيلمين ناجحين تجارياً.

وفلم ناصر 56 للمخرج محمد فاضل الذي تم انتاجه في العام 1996 وعرض في افتتاح مهرجان القاهرة السينمائي، وفي افتتاح المهرجان القومي الرابع للسينما المصرية للعام 1998، وحصل الممثل أحمد زكي على جائزة أفضل ممثل من جمعية فن السينما عن دوره في الفلم.

الفصل الثالث إجراءات البحث

منهج البحث: سيعتمد الباحث في تحليله للعينة السينمائية المختارة أداة تحليل تعتمد المنهج الوصفي التحليلي الذي يعرف بأنه "وصف ما هو كائن، ويتضمن وصف الظاهرة الراهنة، وتركيبها، وعملياتها، والظروف السائدة، وتسجيل ذلك وتحليله وتفسيره". ومن خلال هذا الإجراء يمنح المنهج الوصفي التحليلي النتيجة المرجوة منه في البحث عن أهمية الزمن في الفلم، وطرق معالجته كعنصر مهم، ودوره في إثراء البنية الفلمية، وتحليله، وتفسيره عن طريق العينة، ومن ثم استخراج النتائج والاستنتاجات للمشكلة التي قدمها البحث.

مجتمع البحث: يتمثل مجتمع البحث في الأفلام الروائية التي تعمل على تحقيق اشتغال متميز لعنصر الزمن، وقد تم إختيار ثلاثة أفلام سينمائية هي (جي أف كي للمخرج أوليفر ستون، وفلم لائحة تشندلر للمخرج ستيفن سبيلبيرغ، وفلم ناصر 65 للمخرج محمد فاضل) كعينة قصدية لهذا البحث.

أداة البحث: سيعتمد الباحث على ما يرد من مؤشرات في الإطار النظري لاستخدامها كأداة للتحليل.

وحدة التحليل: تفترض عملية التحليل استخدام وحدة ثابتة لتحليل العينة، إذ ينبغي أن تكون واضحة المعالم، لذا سيعتمد الباحث المشهد كوحدة تحليل تحتوي على آليات معالجة الزمن في الفلم السينمائي، وأنواعه، وطرق اشتغاله.

عينة البحث: تم اختيار عينة البحث وهي ثلاثة أفلام روائية حفزت النقد الفني، وحصلت على جوائز مهمة، كما أثارت مجموعة من التساؤلات والتشكيك بسبب موضوعاتها السياسية غير المتفق عليها، ولكنها عموماً تحمل قيمة سينمائية متميزة.

الفصل الرابع التحليل

أولاً: فلم جي أف كي للمخرج أوليفر ستون:

في فلم (جي أف كي) يقوم صانع العمل المحكوم بتأريخ فعلي وبحوادث وقعت على أرض الواقع وبشخصيات حقيقية، بتفكيك ولصق لقطات من قصته بعد أن يجردها من ألوانها بالاعتماد على تقنية الأبيض والأسود وتوظيفها بشكل متوالي داخل مشاهد الفلم. إننا هنا أمام محقق متشكك لا يمكن أن نجد له أرشيفاً سابقاً بلا ألوان، وهو يسيّر الأحداث ويجري التحقيقات لمعرفة مصدر الرصاصات الثلاث التي أطلقت على موكب الرئيس كيندي، وهناك بالطبع العشرات من اللقطات الأرشيفية التلفزيونية المصورة بالأبيض والأسود في العام 1963 حينما لم يكن التلفزيون ملوناً آنذاك، ولقطات سينمائية ملونة صورها أحد الهواة الذي كان يحمل كاميرته مصادفة أثناء الحادث، وأخيراً هناك أيضاً هذا الفيلم الملون (JFK) الذي تم إنتاجه في العام 1991، وبين هذين الزمنين توجد فترة زمنية من الشكوك والتساؤلات التي يحاول الفلم الإجابة عليها. وبعد ظهور العناوين الرئيسة يظهر الرئيس دوايت آيزنهاور وهو يوجه خطبة الوداع للأمة، وبهذه اللقطة التلفزيونية الافتتاحية للفلم والمصورة بالأبيض والأسود يدخلنا صانع العمل إلى الجو الأرشيفي للفلم منذ البداية، ولكن اللقطات التالية والتي تصور اجتماعات قادة الجيش والصناعات والتجارب العسكرية للقوات الأميركية فكانت ملونة بحكم تصويرها السينمائي. ثم تتبعها لقطات سينمائية بالأبيض والأسود لحملة جون كنيدي وأخرى تظاهرات الزنوج وخطابات ملونة للرئيس الكوبي كاسترو ومزارع الموز وكذلك تظهر اللقطات العائلية لكنيدي وزوجته وأطفاله ملونة ومصورة بكاميرا هواة، وفجأة

وبعد تصاعد موسيقى محذرة تحشر لقطات بالأبيض والأسود لأمرأة ترمى من سيارة تسير في طريق زراعي، وعلى سريرها في المستشفى تصرخ بالحاضرين محذرة إياهم بأن القتلة سيذهبون إلى دالاس يوم الجمعة ليقتلوا الرئيس. إذن إننا بإزاء بناء أرشيفي سينمائي وتلفزيوني مختلف الجودة والصيغة واللون، ويجب أن نعتاد عليه منذ البداية، وهذه هي لعبة الفلم الصورية.

استخدم صانع العمل اللقطات الإرشيفية المصورة بالأبيض والأسود لتتداخل بين لقطات الفلم الملون كي تعطيها القوة الدرامية والصدق العاطفي، وهذه المعالجة الإخراجية هي التي حلت مشكلة الزمن في الفلم وجعلته أقرب الى الفلم الوثائقي. فالفلم يحكي قصة اغتيال رئيس معززة بآلاف الوثائق الورقية والصوتية وعشرات الشرائط المصورة، الأمر الذي ينعكس على الفلم نفسه، والذي يتحول إلى تقاطعات بين الأبيض والأسود وبين الألوان.

ثم يقوم صانع العمل باستخدام تقنية أخرى إذ يقوم بتحويل بعض اللقطات التي صورها للفلم لما يجري من تحقيقات إلى لقطات فاقدة للألوان فتمتزج مع الأرشيف الأصلي إلى الدرجة التي لا نعد نفرق بينها وبين الأرشيف الحقيقي، وهذه التقنية الصورية تسمح بدمج وإذابة نهايات أو بدايات اللقطات كأنها عملية صهر للماضي في ثنايا الحاضر، وإزالة ما بينهما من فوارق زمانية ومكانية بواسطة إزالة أو إعادة الألوان إلى اللقطات الفلمية الجديدة والقديمة.

وتتبع هذه المنظومة من اللقطات الإرشيفية بالأبيض والأسود لقطات حديثة لعملية التحقيق الفاقدة للألوان تبقى جميعاً مترابطة ومتداخلة وفق سردية معقدة، فلا نشعر بأي انتقالة مفاجئة في الزمن إلى أن نكتشف عكس ذلك عندما يسمح صانع العمل للألوان بالدخول إلى المشهد بانسيابية وبطء، فنكتشف بعد لحظات بأننا خرجنا من الوثائقي إلى الروائي أو بالعكس، وهذه الحيرة والحقائق والألغاز، هي نفسها مشاعر المحقق

الذي يختلط عليه الماضي والحاضر، وتتشابك حوله الأدلة والوثائق والصور وأشرطة الأفلام الأصلية.

قد يحيل استخدام اللقطات الأرشيفية المتلقي إلى عملية الانتقال بالزمن، وهو توظيف أصبح متداولاً في كثير من الأفلام، لكن المعالجة الإخراجية لصانع العمل اختلفت بعمليات الدمج اللوني بين الوثيقة الأصلية المصورة بالأبيض والأسود واللقطة الحديثة التي تبدأ بلا ألوان هي الأخرى، ثم تتفتح ألوانها تدريجياً فكانت الحصيلة مزيج من الديكودراما المعقدة ذات الرابط الزمني القافز.

ثانياً: فلم قائمة شندلر للمخرج ستيفن سبيلبيرغ

كان المعتقلون البولنديون مجبرين على العمل في المصانع الألمانية وخصوصاً في مصانع الأسلحة والذخيرة والمصانع التكميلية وإلا سوف يكون مصيرهم الموت في معسكرات الاعتقال، وهم يتعرضون يومياً للموت على يد ضابط نازي لا يتورع عن إطلاق الرصاص على المعتقلين من شرفته المطلة على ساحة المعتقل. ويقوم (أوسكار شندلر) بتشغيل أكثر من 1100 معتقل للعمل في مصانعه مقابل توفير المأوى والمأكل لهم، ولم يجد من سبيل إلى ذلك سوى شراء أرواحهم من النازيين وإرسالهم الى مصنع في تشيكوسلوفاكيا لينقذهم من الموت في غرف الغاز. ويضعنا صانع العمل منذ البداية في الزمن الماضي إبان الحرب العالمية الثانية حينما نكتشف أن الفلم بالأبيض الأسود، وعلينا أن ننسى الألوان فهي غير ذات أهمية في هذا الغيتو الحكومي المغلق بالجدران وبالأسلاك الشائكة، إذ لا جدوى من الألوان وسط الجثث، فالجميع محاصرون هنا، في زمان ومكان ماضيين، لم تكن فيه الألوان مهمة إلى هذه الدرجة، وهذا هو سر المعالجة الإخراجية للزمن.

وتتعدد التوظيفات وآلياتها ومبرراتها حسب القصدية الإخراجية وأسلوبية صانع العمل نفسه فضلاً عن طبيعة الموضوع لأنه يختار بعض اللقطات ليضيف إليها. فبرغم الجو الأرشيفي الذي يغلف مشاهد الفلم، ويصبغه باللونين الأبيض والأسود، وسلسلة

الرماديات التي تقع بين هذين اللونين، إلا أن صانع العمل يسمح للألوان أن تمر خفية بين عدد قليل جداً من لقطات الفيلم، فبالإضافة إلى اللقطات الملونة الأولى من الفيلم حيث تقام صلاة على مائدة يرفع عليها شمعدانات وشموع تسبق عناوين الفلم، نشاهد مشهداً آخر إذ تمر فتاة ضائعة ترتدي معطفاً أحمر بين مجموعة من المطاردين في الأزقة حيث يلاحقهم الرصاص وتظهر في لقطة أخرى وهي ترتقي سلماً خشبياً، وبعد مشاهد أخرى نكتشف الفتاة ذات المعطف الأحمر ميتة في عربة نقل الموتى لتنقل إلى كومة من الجثث التي يتم حرقها وسط الصرخات والضحكات الهستيرية للضباط. ويظهر اللون مرة ثالثة وأخيرة في المشهد الأخير والملون من الفلم حينما يجتمع الناجون من المحرقة مصطحبين أبنائهم وأحفادهم إلى المقبرة ليضعوا الأحجار على شاهدة قبر شندلر كعرفان لإنقاذه حياتهم.

إن هذه الندرة اللونية تؤكد قصدية صانع العمل الذي اختار تقنية الأبيض والأسود كتقنية لفلمه، وهو قرار اتخذه ليبقي الحدث في دائرة الصورة القديمة للحرب، والتي شاءت التقنيات على كونها رمادية وغير ملونة، وما سماحه للألوان أن تتسلل مرتين أو ثلاثة في ثلاثة مشاهد من الفلم، إلا ليضع دلالته اللونية على الزمن وتحولاته السايكولوجية، لم يكن اللون معضلة لصانع العمل الذي يضحي بألوان الأزياء والسيارات والأبنية والغيوم، ليضع الزمن مهم من عناصر التعبير السينمائي، فيتحول الفلم نفسه إلى وثيقة زمنية مضافة.

لم يستخدم صانع العمل اللقطات الوثائقية في الفلم على غرار الأفلام السينمائية الكثيرة التي تتخذ هذه المزاوجة بين تصوير لقطات للفلم واللقطات الأرشيفية الخاصة بتلك الفترة طريقة مثالية للإقناع، ولكنه عمل على استبعاد أي لقطة وثائقية لمعسكرات الاعتقال النازية، مستبدلاً إياها بلقطات صورها هو بالأبيض والأسود، قد يكون لها قوة وجدانية وتعبيرية داخل الفلم لتؤكد بعدها الزمني وتمثيلها للماضي، ومن خلال تلك المعالجة الإخراجية يتوضح فعل العودة بالزمن كمؤثر جمالي طاغٍ، في محاولة لجعلها شهادة غير قابلة للدحض، لأن إبعاد الألوان عن الفلم، سوف يسهم في تكثيف الجو

النفسي للأحداث، والتي ستؤدي إلى رؤيتها كوثيقة مصنوعة بإتقان، فهي لا تعطي المجال للقراءات المتعددة للأرشيف الذي أصبح موئلاً للجدل ذي الطابع السياسي الذي يرفض الدعائية المفرطة للقصة بأكملها، وبدون هذه المهمة، سوف تكتسب لقطات الفلم قوة الوثيقة ذاتها حينما تتم مشاهدتها مراراً وتكراراً في رسالتها وشفراتها ورموزها.

ثالثاً: فلم ناصر 56 للمخرج محمد فاضل

يحكي الفيلم رفض الشركات الأجنبية طلب عبد الناصر لتمويل بناء السد العالي، فيقرر تأميم الشركة المصرية لقناة السويس، وهو الأمر الذي أشعل فتيل أزمة دولية انتهت بالعدوان الثلاثي على مصر، فيتم إعلان نداء المقاومة من جامع الأزهر.

تختلف المعالجة الزمنية في هذا النموذج الفلمي عن النموذجين السابقين بكونه قد تم تصويره بالكامل بواسطة تقنيات الأبيض والأسود، وكانت هذه المعالجة الإخراجية متميزة إلى حد ما، لتقديم الأحداث، وتصويرها، وصياغتها بالشكل الذي يسمح لصانع العمل أن يقدم فلماً خالياً من الألوان، لكي يدمج الوثيقة بالفلم، بدون أن يكون هناك أي اختلاف بينهما، فتزداد صدقية الأحداث ويصل إلى التأثير المطلوب.

ولكي لا يدخل المتلقي في متاهات ومقارنات بين الفلم المصور والوثيقة المتوفرة بكثرة لأحداث الصراع، فإن صانع العمل يلجأ إلى دمج المنظومتين الصوريتين ببعضهما البعض للخروج بمنظومة واحدة تعد وثيقة نهائية هي الأخرى، كما هو الحال في أفلام المخرجين ميخائيل روم وسيرغي آيزنشتاين التي أعادت تمثيل أحداث الثورة البلشفية وخطابات زعيمها لينين باستخدام ممثلين يشبهونه، فتحولت تلك اللقطات إلى وثيقة عن الأحداث. وعندما يتناول المخرجون الآن تاريخ روسيا فإنهم يلجأون إلى المشاهد التي صورها روم وآيزنشتاين للممثلين بمصاحبة جموع الكومبارس، وليس عليهم أن يبرروا بأن هذا ليس لينين الحقيقي وإنما هو ممثل، فالتقادم الزمني لأفلام روم وآيزنشتاين جعلها تبدو كالوثيقة، وبذلك تندمج الوقائع المراد تصويرها بالوثائق الأصلية إلى الدرجة التي لا يمكن التفريق بينها.

إن هذه المعالجات الإخراجية تساعد صانع العمل على الدخول إلى الحقبة الزمنية دون عناء كبير ففي فلم ناصر 56 لقطات وثائقية لما جرى فعلاً في العام 1956 من عدوان وقصف بالطائرات، وهذه اللقطات مصورة قطعاً بالأبيض والأسود، وهي التقنية المتوفرة آنذاك، ويتبعها بعد ذلك لقطات للمثل أحمد زكي وهو يؤدي دور عبد الناصر بواسطة التصوير بالأبيض والأسود أيضاً، ولا يوجد فرق كبير من ناحية النوعية (Quality) بين لقطات الفلم المصورة واللقطات الوثائقية.

الزمن إذن هو زمن الواقعة فقط، فلا عودة إلى الماضي، ولا ارتداد، ولا فلاش باك، ولا استخدام للألوان ومحو ألوان أخرى، وفي مشاهدة الزمن الماضي بنوعيه الوثائقي والروائي بلون واحد، ترتبط الأحداث بسهولة، وينساب الزمن أو ينصرم بطريقة غير معقدة.

إن الاعتماد الكلي على تقنية الأبيض والأسود هو حل إخراجي لمشكلة الزمن، وبالإمكان تكراره إذا ما توفرت الوثائق الصورية القديمة، وفي حال عدم توفرها، فليس صعباً إعادة تمثيلها بدون ألوان فتتحول إلى وثيقة هي الأخرى، وسوف لن يحدث أي فرق زمني عند المتلقي الذي اعتاد (سايكولوجياً) أن يحيل كل الصور المسلوبة الألوان إلى الزمن الماضي.

لجأ صانع العمل إلى تقنية التصوير بالأبيض والأسود كلياً من أجل إضفاء قيمة تعبيرية عالية على الفلم بالإضافة إلى القيم الجمالية والسايكولوجية. ولقد اهتم الانطباعيون، ومنهم التعبيريين بالحقائق السايكولوجية والروحية والتي بالإمكان إيصالها جيداً بالقيام بعملية (تشويه) الوجه الخارجي للعالم المادي وذلك عن طريق التصوير بالدرجة الأولى، وإن هذا (التشويه) هو ما سوف يعطي لأحداث الفلم دلالاتها اللونية، وكذلك اعتقد فيرتوف بأن صانع الفلم لا يسجل فقط الحقيقة الخارجية بل يستغلها، وقد استغل مخرج فلم ناصر 56 تلك التوظيفات وآلياتها ومبرراتها بحسب قصديته

الإخراجية وأسلوبيته، فضلاً عن طبيعة الموضوع، لكي يصنع زمنه الخاص، وترتفع القيم الجمالية للفلم.

اشتركت عناصر اللغة السينمائية في عملية التوظيف هذه ولم تكن مقصورة على اللون فقط، فبسبب كون مخرج الفلم قد عمل كثيراً في مجال الدراما التلفزيونية فقد استهواه الكادر التلفزيوني ذي الأبعاد 4/3 القريب من قياس الكادر السينمائي للفلم 35 ملم العادي أو القياسي ذي النسبة 4:3، فقد صور فلمه بهذا القياس بدلاً من القياس السينمائي العريض ذي النسبة 16:9، وكان السبب الآخر لتلك المعالجة كون أغلب المادة الوثائقية عن فترة الخمسينات والستينات قد صورت بهذا القياس، إذ لم يكن هنالك داع للانتقال غير المبرر بين التصوير الحديث والمادة الوثائقية والذي سيؤدي إلى فرق في حجم الكادر بينهما، علماً أن قطاع الإنتاج باتحاد الإذاعة والتليفزيون هو من قام بإنتاج الفلم الذي يتصف لكل الأسباب الآنفة الذكر بالمسحة التلفزيونية.

الفصل الخامس النتائج، الاستنتاجات، التوصيات، المقترحات

النتائج

1- تبين إن عملية التوظيف لتقنية التصوير بالأبيض والأسود تكون في كثير من الأحيان مرتبطة بالتداخل الزمني بين الماضي والحاضر في مشاهد الفلم.
2- تبين إن عناصر اللغة السينمائية وخاصة المونتاج والمؤثرات الصورية والصوتية تتداخل مع التصوير بالأبيض والأسود لتحقيق التوظيف المناسب لها.
3- إن هذه التقنية استخدمت لإضفاء صفة التعبيرية على المشهد الذي استخدمت فيه فضلاً عن قيمتها الجمالية كما في مشهد الفتاة ذات البلوزة الحمراء من فلم لائحة شندلر.
4- تبين إن لهذا التوظيف إيحاءات سايكولوجية عند المتلقي الذي يرتبط عنده الزمن بالصور غير الملونة، كما في فلم ناصر 56.

5- تبين من خلال التحليل إن هذا التوظيف غالباً ما يتزامن مع المشهد الإنتقالي الى الزمن الماضي (flash back) كما في فلم (جي أف كي).
6- تبين إن توظيف تقنية الأبيض والأسود يمكن أن تستخدم على طول الفلم كما في (ناصر 56) لتشير إلى زمن بعينه، ويمكن أن تتضمن مشاهد أو لقطات ملونة كما في فلم (لائحة شندلر)، ويمكن أن تتناوب بين الملون والأسود والأبيض كما في فلم (جي أف كي).

الاستنتاجات

1- شكلت الإيحاءات النفسية المسبقة لفن الفلم عمق تأثيرات الزمن السينمائي.
2- عززت الاستخدامات اللونية (كالتصوير بالأبيض والأسود) من أهمية الزمن في الفلم وأحاطت بأنواعه.
3- كان للتصوير السينمائي بالأبيض والأسود ارتباطاً واضحاً بفن الفوتوغراف.
4- أثبت الوسيط السينمائي انفراده بالعمليات الزمنية دون غيره من الفنون.
5- لعبت عناصر اللغة الصورية وبخاصة التصوير والمونتاج والصوت أدواراً مهمة في تفعيل عنصر الزمن.

التوصيات

1- ضرورة الاهتمام بالمناهج السينمائية والنقدية الحديثة التي تبحث في كيفية بناء الزمن في الفلم الروائي.
2- يجب الاهتمام بالكتابة السينمائية التي تعزز مفهوم الزمن من خلال المحاضرات والورش المشتركة.
3- إعطاء أهمية للمونتاج في المهرجانات السينمائية لدوره الكبير في إبراز الزمن وإيقاع الفلم بشكل عام.

المقترحات

1- دراسة رمزية اللون ودلالاته في الفلم السينمائي.
2- دراسة طرق الانتقالات الزمنية في الفلم السينمائي.
3- القيام بدراسة التأثيرات النفسية للألوان في الفلم السينمائي.

المصادر

1- آرنهايم، رودولف، 1960، فن السينما، ترجمة عبد العزيز فهمي، مراجعة صلاح التهامي وعبد الرحمن الشرقاوي، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، بيروت.
2- أندرو،ج. دادلي، 1987، نظريات الفلم الكبرى، ترجمة د. جرجس فؤاد الرشيدي، مراجعة هاشم النحاس، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.
3- بوجز، جوزيف. م، 1995، فن الفرجة على الأفلام، ترجمة: وداد عبد الله، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.
4- جانيتي، لوي دي، 1981 ، فهم السينما ت جعفر علي، دار الرشيد للنشر، بغداد.
5- سيرينج، فيليب، 1992، الرموز في الفن – الأديان – الحياة، ترجمة عبد الهادي عباس، ط1 ، دار دمشق، دمشق.
6- كاسبيار، آلان، 1989، التذوق السينمائي، ترجمة هاشم النحاس، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.
7- لوسون، جون هوارد، 2002، السينما العملية الإبداعية، ترجمة علي ضياء الدين دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد.
8- ميتري،جان، 1997، السينما التجريبية، ترجمة عبد الله عويشق، منشورات وزارة الثقافة، المؤسسة العامة للسينما، دمشق.