

الفيلم الحداثي من البنية التشكيلية إلى البنية السينمائية

(فيلم 300 لزاك شنايدر أنموذجا)

**The feature film from the plastic structure to the cinematic structure
(ZachSchneider's film 300 as a model)**

د.مراح مراد

جامعة جيلالي ليايس _ سيدي بلعباس _ sirta31@gmail.com

تاريخ الاستلام: 2019/10/14 تاريخ القبول: 2020/05/09 تاريخ النشر: 2020/06/01

ملخص:

ينطلق بحثنا من إشكالية تداخل الفنون (تشكيلي/ سينمائي)، أي حدود كل فن من الفنون، أوبعبارة أخرى من أين تبدأ السينما وأين ينتهي التشكيل، نقاط اختلاف والتقارب بين الفنين، وباعتبار الموضوع مهم، تحدثنا عن النقاط المشتركة بين هاذين الفنين البصريين، ولهذا عرجنا على عناصر البناء التشكيلي من: نقطة، خط، شكل، كتلة، فراغ، إطار، الوحدة، التوازن.

وكعينة لبحثنا أخذنا فيلم 300 لزاك شنايدر كنموذج، كون هذا الفلم حول من عمل تشكيلي (storyboard) إلى عمل سينمائي ووجدنا تشابه كبير بين الرسومات التشكيلية في المجلة وبين اللقطات، هذا ما أوصل بحثنا إلى نتيجة اعتبار الفن التشكيلي مرجع في بناء اللقطة في الفيلم الروائي في عصر ما بعد الحداثة.

نهدف من خلال هذا البحث إلى إيجاد العلاقة بين الفن التشكيلي والسينمائي، وكيف يستثمر الفن السينمائي من الفن التشكيلي، ودور عناصر التشكيل في بناء اللقطة.

توصلنا من خلال هاته الدراسة إلى نتيجة هامة، حيث وجدنا أن اللوحة تعتبر مرجعا فنيا وجماليًا يستمد منها المخرج خياله لبناء لقطة فيلمية.

كلمات مفتاحية: فيلم روائي، فن تشكيلي، لقطة، كادر، لوحة، لون، حجم، بنية، زاك

شنايدر، صورة

Abstract:

Our research starts from the problem of overlapping arts (plastic / cinematic), ie the limits of each art, or in other words where the cinema starts and where the formation ends, points of difference and convergence between the arts, and considering the topic is important, we talked about the common points between these two visual arts, and there for ewe limp On the elements of the plastic construction of: point, line, shape, mass, vacuum, frame, unity, balance.

As a sample of our research, we took Zach Schneider's film 300 as a model. This film was about a work of art and we found a great similarity between the fine drawings in the magazine and the footage, which led us to the conclusion that the art is considered as a reference in the construction of the shot in the feature film in the Post modern Era.

The aim of this research is to find the relationship between plastic art and cinematography, how cinema art invests from plastic art, and the role of plastic elements in building the shot.

We have reached through this study to an important result, where we found that the painting is a technical and aesthete tic reference from which the director draws his imagination to build a film shot.

Keywords: feature film, plastic art, clamping, cadre, painting, color, size, structure, zack schneider, portrait

1. مقدمة:

الفيلم مجموعة أحداث تسرد عبر مجموعة من الصور، لهذا تشكل الصورة البنية الأساسية في الفيلم، وعليه فنصنع السينما يولون أهمية كبيرة ببناء الصورة، على الرغم من أن بعض الأعمال تنتج على عجل، حيث يتوقف نجاح أي عمل على الصورة، لأنها العنصر الحامل لكل القيم التعبيرية الممكنة، التي تواجه أفق التوقع لدى المتلقي، محاولة إثارته وتحفيزه.

إن كل فنون العرض تحمل عناصر ومكونات مرتبة في شكل محدد، هذا النسق له إحياءات وتلميحات على شكل صور يتخيلها ذهن، لأن الإنسان بفطرته يكره الفراغ ويحاول دائما ملأه بأي شيء ممكن، لأن ذلك يشعره بالمتعة، وعليه فإن التناسق والانسجام في تنظيم عناصر الصورة السينمائية يؤدي إلى خلق حالة التوحد مع الصورة الفيلمية، وبناءً على ذلك نطرح الإشكالية الآتية:

ما علاقة الفن التشكيلي بالفن السينمائي؟

هل اللوحة التشكيلية هي مرجع في بناء اللقطة السينمائية؟

2. البناء التشكيلي للصورة:

إن عناصر اللغة السينمائية هي الوحدات الشكلية التي يركبها المخرج للتعبير عن فكرة باختزال معبر وموحي، وهذا يظهر جليا في التداخل في كل ما هوشكيلي إلى سينمائي، من خلال تاريخ الفن الذي يقودنا إلى مقارنة بين هاتين الفنين فكل منهما يأخذ من الآخر، فكون البعد التشكيلي يأخذ حيزا مهما من داخل إطار الصورة السينمائية.

توجد علاقة وطيدة بين اللون الأسود والسينما لاسيما أثناء تركيب اللقطة السينمائية من خلال اللعب بالضوء والظل، بل هناك من يقول "أن السينما هي كتابة بالضوء، إن اللعبة نفسها يقوم بها الفنان التشكيلي، مع الإشارة إلى أن اللعبة السينمائية يلازمها سواد قاعة

العرض وسواد السيلوليد، في حين أن التشكيلي يجابه بياض اللوحة باعتباره بداية لتسويد من نوع فني¹.

بداية السينما كانت صامتة (مجموعة صور متتالية بالأبيض والأسود)، فهل كانت السينما عبارة عن مجموعة من اللوحات التشكيلية؟! على اعتبار أن الرسام التشكيلي يرسم لنا مجموعة من اللوحات بتفاصيل مختلفة وبتيمة واحدة، فهل يعمل نفس عمل المخرج السينمائي بتقطيع موضوعة تحملها عدة اللوحات، ألا يشبه عمله التقطيع التقني الذي يقوم به السينمائي؟!

الفن التشكيلي عمل فردي عكس الفن السينمائي الذي هو جماعي، فالفنان التشكيلي بالرغم من استعماله عدة مواد وألوان يكون مباشرا أمام بياض اللوحة، عكس السينمائي الذي تتدخل فيه التقنية، فالفنان يقطع جزءا من الطبيعة حيث يصبح هذا الجزء هو الكل.

إن البناء التشكيلي داخل اللقطة هي مجموعة من البُنى الجزئية التي تمثل في مجموعها الخطاب السينمائي، "وتكون الكادرات المظهر الأخير لمساهمة الكاميرا الخلاقة في تسجيل الواقع الخارجي، لتحويله إلى مادة فنية، ومهمتها تكوين مضمون الصورة، أي الطريقة التي يقطع بها المخرج وينظم شريحة الواقع التي يقدمها للعدسة والتي تظهر مطابقة للحقيقة على الشاشة"².

يتحقق البناء التشكيلي في اللقطة من خلال الاعتماد على عناصر التكوين (اللون، الخط، الكتلة، الحركة، المساحة، الفراغ، الشكل)، "والمهم من بناء التشكيل داخل اللقطة هو قابلية اللقطات على التحول إلى علامات اصطلاحية والانتقال من صور بسيطة للواقع إلى مفردات للغة السينمائية، ثم إن حصر المكان الفني وتحديد في إطار (كادر CADER) مادي، يولد إحساسا فنيا مركبا بالكل، خصوصا مع استخدام عمق الحقل"³.

إن مقدرة مخرج العمل الفني على اختيار الصورة الحسية المعبرة، التي تحقق هدفه ضمن رؤيته الفلسفية، ومرجعياته في تحليل وتركيب الصور الحسية المتخيلة، ذات التكوين

الجمالي المعبر عن التشكيل المرئي، خلال بناء الأحداث الدرامية، وآلية اشتغال البناء التشكيلي في الفيلم الروائي التاريخي، لما يتميز به السرد الدرامي من خصوصية في تشكيل الأحداث، وما تتطلبه من تفاعل كافة العناصر الفنية والوسائل التقنية، من أجل بناء تشكيل اللقطة على ضوء الفيلم التاريخي، إذ يشكل البناء الدرامي للأحداث أهمية كبيرة، في الكشف عن مجمل الخصائص الفنية، من أجل إبراز الحقائق التكوينية للحدث التاريخي، ووضع الحلول الإخراجية المناسبة للأبعاد التاريخية للقطة، والطريقة التي تتم فيها معالجة الموضوعات التاريخية درامياً، إذ تكون خصوصية في آلية السرد ونقل الحقائق التاريخية وهذا ما يتطلب من مخرج العمل المعرفة والدراسة الكاملة في الأحداث التاريخية، من أجل الوصول لمصادقية الحدث الدرامي، والقصدية المبتغاة من خلال البناء التشكيلي للقطة كأساس ابتداء وانتهاء بالمشاهد الأخرى، والعمل ككل وليست أن تكون مجرد أحداث دخيلة ليست لها رابط بينها وبين ما يطرح على الشاشة السينمائية وبين الحقائق الموثقة.⁴

من الثابت أن لكل فنان أسلوبه في عالم الإبداع الفني، الذي يمكن للمتلقي أن يميزه من خلاله عن سائر أقرانه، وهذا ما يتأتى من خلال اختياره للموضوعات وتقديمها في منجزه الفني بسمة تشكيلية، ينفرد بها عن الآخرين غير مبتعد عن حكم طبيعته الحالية إلى هكذا مواضيع والبيئة التي تنشأ وترى بها، والتي فسحت له الطريق للتعرف على حيثيات وتفاصيل بصرية تبرز فيها السمة التشكيلية في اللقطة، لخلق حس جمالي معبر في العمل الفني من خلال رؤية مبدعة قادرة على صياغة بناء تشكيلي غني للقطة، التي هي اصغر وحدة في العمل الفني السينمائي منطلقاً بذلك إلى تأسيس صحيح يتناهى فيما بعد ليكون قادراً على خلق الصورة الممثلة لخصائص متناغمة مع بعضها في بناء يبرز السمة التشكيلية في اللقطة للمتلقي، فعلى الرغم من الاختلافات الدائمة للفنانين في الأفكار والموضوعات التي

يتناولونها في أعمالهم، فإنهم متفوقون حتماً على أن الصورة المرئية وجمالياتها وتراثها الإبداعي والدلالي يتم عن طريق التكوين وعناصره البصرية المرئية وجمالياتها وتراثها الإبداعي والدلالي، التي من خلالها يتم البناء التشكيلي للقطعة المعبرة عن مخيلة وإحساس الفنان، لذا فإن توظيف العناصر المرئية يمثل البنية الأساسية للقطعة عن طريق رؤية محسوسة يستطيع مبدعها أن يصوغها مع بعضها في بناءه التشكيلي للقطعة.⁵

وبذلك يكون العمل الدرامي ومن خلال علاقات كل عناصره المرئية بدءاً من اللقطة والعناصر في بنائها وسمتها التشكيلية وانتهاء بالعمل ككل باعتبار منجز إبداعي مرئي تتفاعل فيه التكوينات لدعم الأحداث الدرامية في العمل لكي تخلق استجابات جمالية تثيرها السمة التشكيلية للقطعات المعبرة.

3. عناصر البناء التشكيلي:

1.3 النقطة:

" تأخذ النقطة موقعا في الفضاء وتقسم من ناحية المفهوم بعدم امتلاكها للطول والعرض والعمق فهي ساكنة ومستقرة ومن دون اتجاه إما كمولد أولي للشكل فهي يمكننا أن نعين نهايات الخطوط ونقاط التقاطع والزوايا".⁶

2.3 الخطوط:

"يمكن أن تصنف الخطوط في البناء التشكيلي للقطعة في الأعمال الدرامية إلى الأفقي والعمودي والمائل، ويمكن أن تكون هذه الخطوط مستقيمة أو منحنية أو متكسرة لإعطاء تأثير مضاعف حيث أن الخط الأفقي يخلق لدى الناظر شعوراً بالراحة والضغط أو الانقباض والهدوء والبعد والوهن والترهل ويعبر الخط عن الاستقرار والثقل فضلا عن ذلك فإن الخط يرتبط مع الحركة من خلال متابعة العين البشرية".⁷

3.3 الشكل:

"الشكل ضروري للتعبير عن تأثير جو الموضوع من خلال ارتباط الأشكال المختلفة كالمربع والدائرة والمثلث والمستطيل بعلاقات مع وسائل التكوين ومن السهل جدا معرفة هذه الأشكال ولكن من الصعب فهم ما تعنيه هذه الأشكال حيث إن الذي يحس بهذه الأشكال هي عين المشاهد".⁸

4.3 الكتلة:

"تمثل الكتلة العنصر الهام من عناصر التكوين في تشكيل اللقطة فهي تعني الممثلين والديكور والإكسسوار ومن جهة أخرى تشكل مع الفراغ عنصرين متلازمين يكسب كل منها معناه من الآخر ومن شأن الكتلة أن تجذب انتباه المتلقي بثقلها ومن هنا تتبع ضرورة الانتباه إلى العاملين الجوهريتين اللذين يتم على أساسها توزيع الكتل في تشكيل اللقطة وهما:

أ- ارتباط الكتل بمحتوى الحدث الدرامي.

ب- مراعاة قواعد التكوين والدلالات للوصول إلى أقصى حالات الجمال في البناء التشكيلي للقطة".⁹

5.3 الفراغ:

للفراغ أهمية في البناء التشكيلي للقطة من "خلال علاقته المباشرة وتأثير في عناصر ووسائل التكوين الأخرى فعلى ضوءه يتم قياس الكتل وأوزانها الصورية وبه تكتمل ملامح التكوين في الصورة كما أن "الفراغ قد يكون وسيلة لتسجيل الحقائق"¹⁰

- والفراغ في التكوين يحدد بإطار الشاشة، فإطار الشاشة هو الحيز الفراغي الذي تتوزع بداخله الكتل ويتم التعبير عن الفراغ من خلال:
- 1-التغيير بالحجم بالنسبة لكتلة إلى أخرى.
 - 2-التغيير في الدرجات اللونية الفاتحة والغامقة من مساحة لأخرى.
 - 3-تراكب الأشكال (أي إخفاء جزء من كتلة تقع خلف أخرى، أي الحجب)

6.3 الإطار :

الرؤية الإخراجية هي التي تجعل المخرج يبدع في اختيار كادراته وفق ما يناسب العالم الواقعي، حيث "أن الإطار وسيلة انتقاء الأشياء التي تقع في داخله نوعا من التأكيد والأهمية على اعتبارها تمثل الأشياء المطلوبة في الحدث دون غيرها"ذلك لان الذي يحدد وضع العنصر البصري هو الحدود المقررة للمساهمة التي يقع عليها هذا العنصر أي هو إطار هذه المساحة"¹¹، وتخضع الأشياء (المنتقاة) إلى تأكيد آخر داخل الإطار يتحدد من خلال (حجم اللقطة وزاوية الكاميرا)، أي أن وضع هذه الأشياء وعلاقتها بالإطار يؤكد مستويات أهميتها في الحدث الدرامي، فعلى سبيل المثال أن وسط الصورة يمثل مركزا مهما وله ثقل خاص بينما تكون أطراف الصورة توفيره لنفس الجسم.

7.3 الوحدة:

يعتمد البناء التشكيلي داخل اللقطة على المقدرة والمعرفة على إيجاد وحدة علاقة شكلية دلالية بين عناصر التكوين حيث يجب أن " تتميز الصورة بالوحدة عندما تتكامل العناصر السينمائية التي يضمها المنظر تماما"¹².

وذلك لان عملية توليف عدة عناصر من خلال تناغمها وتراكبها مع بعضها البعض ولا بد هنا من معرفة أهمية اللون والخط والكتلة والمساحة والفراغ لإيجاد بنية فنية تعتمد على الخيال من اجل إبداع العلاقة بين عناصر التكوين للتعبير عن دلالات معينة.

8.3 التوازن:

وهو تعادل القوى، يأتي عن طريق توزيع للمساحات والكتل والفراغات والألوان والإضاءة ويمكن تحقيق مبدأ التوازن من خلال التماثل بين العمل الفني وتقسم التوازن على النحو الآتي:

أ-التوازن السيمتري (الذي جاء به هيغل وهو الذي ينشأ من التماثل بين الأجزاء الجانبية تماثلا متشابها).

ب-التوازن غير السيمتري وهو توظيف اللون في تحقيق العلاقة بين الأجزاء الجانبية المتوازنة فكل جزء لون خاص به.

ج-التوازن المركزي: ويتحقق من خلال تماثل عنصرين أو أكثر في العمل الفني فيكون العنصر المهم في المركز وتتوازن باقي العناصر حوله".¹³

4. الصورة بين الكادر السينمائي واللوحة التشكيلية:

إن مجال المقارنة بين الفنون وتتبع مواضع الشبه والاختلاف بينها لا يعني جعل أحدها يملئ على غيره، أو محاولة إزالة الفروق بينهما أو قضاء على استقلال أي منها، فكل فن خصوصية تجعله مستقلا عن الآخر.

إن مواطن الشبه بين الصورة السينمائية واللوحة يكمن في امتداد المعنى الذي يحملانه ضمن حدود إمكانية معينة ومن ثم يلتقيان في مواضع مشتركة مع بقية الفنون في مسألة

التكوين بوصفه الأساس في خلق العمل الفني حيث يلتقيان بعناصر مشتركة كالخط والكتلة واللون والفضاء وغيرها من العناصر، وإن مواضيع الاختلاف بينها تبقى كثيرة وتبدأ من كون اللوحة عمل فني متكامل بينما لا يتكامل العمل الفني في الفلم إلا في ارتباط كم هائل من الصور لتؤدي المعنى الذي يحمله العمل الفيلمي، وعليه يتبين الدور المزدوج للإطار، فهو من جانب يمثل عنصر مهم هو احتواء عناصر التشكيل في كل من الصورة السينمائية واللوحة ومن جانب آخر يعمل في اللوحة على " اقتطاع شريحة من العالم ويلفظ الباقي، وبالعكس يجب أن يظل إطار الصورة الفيلمية تقديريا وغير ملحوظ أو محسوس وأن لا يلفظ قط الفيض الدافق من كل ما يحيط بالصورة"¹⁴، لذلك فإن الصورة السينمائية تميل للاتجاه إلى الخارج وتبدو كأنها نافذة على العالم في حين اللوحة التشكيلية تجذب العين نحو الداخل وبالذات إلى مركز الصورة، ثم تبدأ درجة الاختلاف بأنواع اكبر من جوانب الأخرى.

إن الاختلاف بين الرسم والصورة السينمائية إنما هو أساسا اختلاف بين وسيطين تعبيريين، فاللوحة التشكيلية تمتلك المجال أمام المخيلة للتعبير عن موضوع معين وبذلك فاللوحة لا تمتلك محتوى فكري وإنما تعمل عمل الرمز في الإشارة لموضوع فتحت أفاقه أمام المشاهد، أما السينما فهي تعمل معاني فكرية متكاملة شديدة الارتباط بالواقع فالتناقض بين الرسم والسينما يأتي من كون الرسم " فن يعبر عن الواقع بالرموز، والسينما فن يعبر عن الواقع بالواقع نفسه "¹⁵، بمعنى آخر أن اللوحة تنقل لنا قمة الحدث أو ذروته تاركة المجال أمام المخيلة لاستحضار كل مكملات ذلك الحدث من جذوره الى تفرعاته.

5. تحليل فلم 300 للمخرج زاك شنيدر (مقاربة تشكيلية للسينما):

الفيلم رواية معركة الثرموبيلي عام 480 قبل الميلاد إذ قاد ملك اسبرطة جيشه ضد الفرس يقال بان المعركة ألهمت جميع الإغريق الذي توحدوا ضد الفرس وساعدوا على بناء أول ديمقراطية في العالم.

في المعركة توحدت ولايات ومدن الإغريق ضد جيوش الفرس التي أرادت غزوهم في معبر الثرموبايلي الجبلي. قاد الملك الفارسي خشاي ارشا الأول أكثر من 100000 رجل، وواجه 300 من الاسبرطيين و700 من الثرسبيانيين. انتظر خشاي ارشا لمدة 10 أيام حتى يستسلم أو ينسحب الملك ليونيداس استمرت المعركة لمدة ثلاثة أيام وقتل فيها الاسبرطيين الثلاثمائة ماعدا واحدا هومن رجع إلى إسبرطة وأخبرهم بالقصة والوصية.¹⁶

تؤدي التقنيات الحديثة دورا مهما في صناعة الزمان والمكان في الفيلم التاريخي المعاصر، إن استخدام التقنيات الحديثة، تقنيات التصوير والمونتاج والرسم الكومبيوترى والخلفيات، بدا واضحا في هذا الفيلم، فقد اعتمد في كثير من المشاهد على خلق مكان افتراضي، ولكن في الوقت نفسه اعتمد على الحدث الأصلي من دون تغيير أسماء الشخصيات ومكان الحوادث من ناحية التسمية، ولكن لم نشاهد ملامح هذا المكان من الناحية الطبيعية لاعتماده كما قلنا على خلق المكان بواسطة التقنيات، ولهذا فقد جسد لنا حادثة تاريخية، وقد حدثت فعلا في مكان وزمان معروف تاريخيا، ولكن بتصوير قد بدا لنا وكأن الحدث يجري في كل وقت وزمان، لأن اعتماد مكان افتراضي يؤكد لنا بصورة لا تقبل الشك أن الزمن هو خارج نطاق الحدث، في المشهد الذي يأتي فيه رسول ملك الفرس إلى ملك إسبارطة ليونيداس مع جماعته، يطالب ملك إسبارطة بأن يستسلموا إلى ملك الفرس، وأن الفرس سوف يحتلون كل البلاد ومن ضمنها إسبارطة، فيرفض ملك إسبارطة ذلك، فيقرر قتل هذا الرسول هو وجماعته، فيركله برجله ويرمي به في حفرة كبيرة، المكان وبسبب انه افتراضي خلق لنا زمن هوغير زمن الحدث، أراد صانع العمل أن يقول أن التهديد الفارسي يهدد العالم في كل وقت وان هذا الصراع بين الشرق والغرب مستمر، فكان الاهتمام ليس بزمان ومكان الحدث التاريخي وإنما بتقديم زمكان جديد من قبل المشاهد. والأمثلة على

ذلك كثيرة في كثير من المشاهد، مشهد وداع الملك لزوجته حينما أراد الخروج إلى الحرب، مشهد حديثه إلى زوجته حينما وصف لها التهديد الذي ينظرهم من قبل جيش الفرس. تم تصوير مشاهد العمل اعتمادا على القصة المصورة (storyboard) للكاتبين فرانك ميلر ولين فارلاي (FRANK MILLER-LYNN VARLEY)¹⁷، حيث قام المخرج زاك شنايدر بتحويل مجموع الصور الموجودة في المجلة المصورة المخصصة للأطفال إلى مشاهد ولقطات وتوظيفها في العمل السينمائي، واستخدام كل صورة منها في بناء الحكاية الخاصة بالفيلم.



صورة رقم (1)

من خلال تتبعنا لمجريات الفيلم، ومن خلال مشاهدتنا للقصة المصورة في المجلة، وجدنا أن كل الصور حولت إلى لقطات، ومثال على ذلك صورة رقم (1) حيث نلاحظ تطابق كبير بين الصورة في الفيلم والرسم التشكيلي مع وجود بعض الفوارق الطفيفة، على الرغم من خصوصية كل فن، واعتماد الفيلم على تقنية الغرافيك واستخدام (الشاشة الخضراء):

1- من حيث الألوان، اختار المخرج الخلفية زرقاء ليلية مع وجود إضاءة خافته للدلالة على الزمن ليل وعلى الخوف، أما في الرسم التشكيلي فالخلفية اختارها صفراء للدلالة على النهار.

2- من حيث الفضاء، نلاحظ في عمق مجال اللقطة وجود جزء من جبل وأشجار وتلوج متساقطة، على العكس نجد أن الرسام اعتمد على فضاء فارغ بلون اصفر لا يوحي بأي مكان مع تساقط للتلوج بلون ابيض وهذا ما جعلنا ننفي أن المكان صحراوي.

3- حجم اللقطة بمستوى النظر وكذلك الرسم، حيث نرى فوارق في توزيع الشخصيات رغم أن العدد متشابهان (شخصيتين الطفل بمواجهة الذئب)، بحيث نرى أن الذئب بعيد نوعا ما عن الطفل، على العكس تماما نرى الطفل بمقربة من الذئب.

4- من حيث الشكل وظهور الشخصيات، الطفل شكله وملابسه متطابقة مع اللوحة التشكيلية، الفرق أن الطفل نشاهده من الخلف ممسكا بجزء من رمح أما في اللوحة فيظهر شكله الأمامي برمح كامل، أما الذئب بعيون حمراء يظهر بحجم أصغر من الصورة التشكيلية.

في مشهد إرسال رسول الفرس إلى ملك الإغريق كما تظهره الصورة رقم (2)، نلاحظ من خلال مقارنة للصورتين التطابق الكلي بين اللقطة والرسم التشكيلي، على الرغم من وجود بعض الفوارق التي نعوزها لطبيعة الفنانين ولاختلافهما.

نلاحظ من خلال اللقطة السينمائية بأنها تشير إلى مرجعيتها من الرسم التشكيلي، حيث أن الموضوع والتكوين واحد بينهما، فضلا عن أن البؤرة تتطابق بإظهار الرسول فوق الحصان وهو على ساقين اثنين مائلا وأمامه نواب مجلس الشيوخ، ولكن استطاع المخرج أن يغير ويضيف على صياغة تكوينات اللقطة السينمائية، وهي كالآتي:

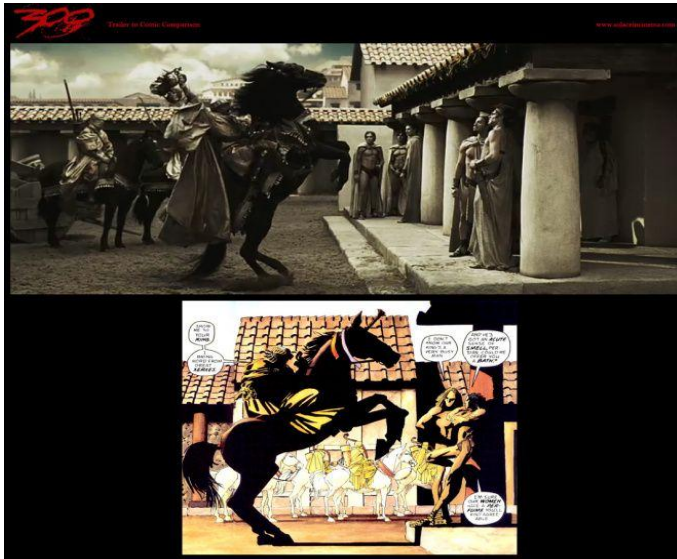
1-الشخصيات التي تحيط بالرسول كانت في اللقطة (8) بينما نلاحظ انه في اللوحة لم يكن إلا ثلاثة.

2-الألوان في اللوحة براقعة أكثر من اللقطة السينمائية التي تظهر باهتة، حيث اعتمد الرسام على اللون البرتقالي والأصفر والأبيض والأسود بينما اعتمد المخرج بالاستعانة بالغرافيك والشاشة الخضراء على اللون البرتقالي للسقف والأسود والرمادي يطغى على باقي اللقطة.

3-من حيث الديكور أضاف المخرج 3 أعمدة بناء ضخمة المعروفة في العمران والحضارة اليونانية القديمة وهذا للاقترب إلى الواقع، في حين نرى جزء من عمود في الرسم التشكيلي، كما نلاحظ اعتمادهم على نفس السقف (القرميد الأحمر)، كما نلاحظ أن المخرج اعتمد نفس البلاط والساحة.

4-نلاحظ تقريبا نفس زاوية الرؤية بمستوى النظر.

5-على مستوى الحركة ورغم أن السينما هي فن الحركة (ACTION) على العكس من الفن التشكيلي الذي يعتمد على الجماد، نلاحظ أن المخرج اعتمد وباستعمال على تقنية التصوير البطيء (SLOWMOTION) نفس شكل الصورة التشكيلية وهو وقوف الحصان على ساقين اثنين.



صورة رقم (2)

في مشهد قتل رسول الفرس ورميه في البئر بطريقة عنيفة ومهينة من طرف الملك ليونيداس كما تبين الصورة رقم (3)، نلاحظ من خلالها التطابق الكلي بين اللقطة والصورة المرجع، من حيث شكل الشخصية والموضوع والازياء والالوان والفعل، لكن يتوقف المخرج من خلال اظهار بعض التفاصيل باستعمال التصوير داخل الاستيديومستخدما (الشاشة الخضراء، الحاسوب، الديكور الاسفنجي) ومن خلال الاضاءة الخافتة، فضلا عن وجود الخلفية لرمي الجنود لمرافقي الرسول الفارسي، كما نلاحظ ان حجم اللقطة يبدو متساويا في لقطة متوسطة، كما نلاحظ ان الرسام استعان بمرسومات متتالية للرسول وهويسقط في غياهب البئر، وهوما يظهر ضعف الفن التشكيلي امام قدرة الفن السينمائي على اظهار بعض التفاصيل المقاربة للواقع.



صورة رقم (3)

في صورة رقم (5) نلاحظ التطابق الكلي بين اللوحة واللقطة مع وجود بعض الاختلافات، حيث نرى أن المخرج اعتمد على نفس التكتيك الحربي الموجود في القصة المصورة وهو التكتل والدفاع بالدرع الحديد والهجوم بالرمح فاستعمل المخرج وصانعوا الأزياء والأسلحة الرسم لتحديد شكل المحارب اليوناني، فالزّي العسكري موحد باللون الأحمر ونفس الخوذة الحربية ونفس شكل الترس، كما اظهر القائد الملك ليونيداس بخوذة مميزة عن الجنود موضوع عليها الريش.

أما الاختلافات بين اللقطة واللوحة نوردّها في النقاط التالية:

1- من حيث اللون طغى اللون الأصفر والأبيض والبرتقالي على اللوحة، أما اللقطة فنلاحظ طغيان اللون الأسود والرمادي.

2- من حيث الشكل، نلاحظ أن المخرج عمد على وضع القائد بين جنوده وهذا لإظهار قوته وشجاعته، على العكس من اللوحة الذي يظهر القائد بشكل جلي في مقدمة الجنود، وهذا ما يعطي للقطة جمالية وواقعية كبيرة لها الأثر على المتلقي وافق توقعه.

3- من حيث المكان (الديكور) يظهر جليا أن اليونان متمركزين في مضيق جبل وتلك كانت تكتيكاتهم الحربية حيث يستدرجون العدو لمضيق الجبل لمباغتته والانقضاض عليه، حيث أبرز المخرج جزءا من صخر الجبل وساحة المعركة الصخرية، أما في اللوحة التشكيلية فنلاحظ أن المكان مبهم تركه الرسام لمخيلة المشاهد حيث تركه باللون الأبيض، وهذا ما يجعل اللقطة أكثر واقعية من اللوحة.



صورة رقم (5)

من خلال مقارنة بين اللقطة واللوحة التشكيلية كما هو مبين في الصورة رقم (6)، نلاحظ التزام مخرج الفلم بما رسمه الرسام، حيث نلاحظ التطابق بين اللقطة والصورة المرجع مع وجود بعض الاختلافات الطفيفة، فنشارك الصورة مع اللقطة من حيث اللون وزاوية التصوير والشخصيات، فمن حيث اللون جاء اللون الأسود والأبيض طاغي في كل من الصورة واللقطة، فقد تعتمد الرسام رسم المقاتلين الفرس بالعمامة السوداء المعروفة عند الشيعة (ايران) وهذا لإظهار بعد الشخصيات من جهة ولإبراز النزاع الإيديولوجي بين القوتين الأمريكية المتخفية في (اليونان) وايران من جهة أخرى كون الفيلم أنتج أثناء حكم الرئيس الايراني محمود احمدي نجاد، وما عرف من توتر العلاقة السياسية بين الدولتين بسبب ملف ايران النووي، واللون هنا ربما يحيل به المخرج الى النظرة السوداوية القاتمة القادمة من بلاد الفرس (ربما يريد تشبيهه العدو بالظلام للدلالة على العنف) أما زاوية التصوير فكانت

بمستوى النظر بمثل ما رسمه الرسام، والشخصيات بنفس العدد، فيكون القائد في الأمام وهم في الخلف بأقنعة حديدية مخيفة وبنفس الملامح، فيظهر القائد في المقدمة وفي عمق المجال يظهر المقاتلون مصطفين.

أما الاختلافات بين اللقطة واللوحة فنوردها فيما يلي:

1- من حيث المكان/ الفضاء (الديكور) نرى في عمق المجال أشعة لسفن راسية وبحر وجبال، أما في الصورة فالمكان مبهم غير محدد.

2- إظهار الرسام للرمح في اللوحة، أما المخرج فوضع السيوف في أعمادها في ظهور المحاربين والقائد.

3- يظهر الزي بشكل جلي في اللقطة، أما اللوحة فيظهر بشكل عام اسود.

4- حجم اللقطة متوسط تظهر رأس وصدر القائد، أما اللوحة فقريبة تظهر رأس القائد فقط.



صورة رقم (6)

في الصورة رقم (7) يظهر تقارب كبير بين اللقطة السينمائية واللوحة التشكيلية، كون المخرج اعتمدها كمرجع لبناء فيلمه، فمن خلال المقارنة يظهر التشابه من خلال عدد الشخصيات

والديكور (عرش ملك الفرس) فالشخصية واحدة هي الملك خشاي ارشا، أما عرش الملك فهو كرسي فخم دائري بمجسم لحيوان بقرون كبيرة وبدرج كبير يوصلك للملك.

أما الفروقات بين اللقطة واللوحة نوردّها فيما يلي:

1- من حيث الحركة، في اللقطة يظهر الملك جالسا على العرش واضعا رجلا على رجل مستندا بيده على التمثال الحيواني، أما في الرسم التشكيلي فيظهر الملك واقفا.

2- الديكور في اللوحة يظهر تمثال آخر لحيوان مفترس (النمر)، أما في اللقطة فقد حذف المخرج هذا التمثال واكتفى بتمثال الغزال.

3- الألوان باللقطة تبدو أكثر واقعية من storyboard الذي اعتمد الرسام على اللون الأصفر

4- فضاء اللقطة واضح حيث تظهر الغيوم خلف عرش الملك، أما في اللوحة فاكتفى بالخلفية الصفراء.



صورة رقم (7)

6. خاتمة: نستنتج مما سبق ما تقدم بأن:

- 1- تستثمر الصورة السينمائية في توظيف عناصر الفن التشكيلي في بناء كوادرها الفيلمية.
- 2- يساعد استخدام التشكيل في الفلم على الزيادة في جمالية الصورة السينمائية.
- 3- تعمل العناصر البناء التشكيلي على تعميق الصورة الفلمية (تكثيف اللغة السينمائية _خلق المتعة لدى المتلقي _زيادة في المعاني والدلالات والرموز .
- 4- استغل المخرج زاك شنايدر عناصر الفن التشكيلي لبناء لقطات مركبة المحتوى مليئة بلاغيا ودلاليا وجماليات ورمزيا متجاوزا كل مكونات الفن التشكيلي.

7. الهوامش:

- ¹ اشويكة محمد، السينمائي-التشكيلي وسؤال التأويل، مجلة علامات، العدد 22، اطلع عليه يوم: 2019/6/1، يحال على الموقع: [www: saidbengrad.free.fr](http://www.saidbengrad.free.fr)
- ² مارسيل مارتن، اللغة السينمائية، تر: سعد مكاي، القاهرة، الدار المصرية للتأليف والترجمة، 1964، ص53
- ³ نجيب اصليوة حيدو، توظيف المكان تعبيريا وجماليات في بنية المشهد السينمائي، مجلة الاستاذ جامعة بغداد، العدد 216، المجلد الاول، 2016، ص 263
- ⁴ علي زيد منهل، البناء التشكيلي للقطعة في الدراما التاريخية، مجلة كلية التربية الاساسية جامعة المستنصرية، العدد 76، المجلد 18، 2012، ص 353
- ⁵ نفسه، ص355
- ⁶ نفسه، ص 356
- ⁷ نفسه، ص356
- ⁸ نفسه، ص357
- ⁹ نفسه، 357
- ¹⁰ عبد الفتاح رياض، التكوين في الفنون التشكيلية، القاهرة، دارالنهضة العربية، 1973، ص95
- ¹¹ لوي دي جانيتي، فهم السينما، تر: جعفر علي، بغداد، دار الرشيد، 1981، ص78

¹² جوزيف ماشيللي، التكوين في الصورة السينمائية، تر: هاشم النحاس، القاهرة، الهيئة العربية المصرية العامة للكتاب، 1983، ص69

¹³ علي زيد منهل، البناء التشكيلي للقطعة في الدراما التاريخية، مرجع سابق، ص358

¹⁴ مارسيل مارتين، اللغة السينمائية، تر: سعد مكاوي، مرجع سابق، ص21

¹⁵ عدنان مدانات، بحث في السينما، بيروت، دار القدس، 1975، ص159

¹⁶ Film 300 , zack snyder, zack snyder-kurtvjohntad-micheal B.gordan , gerard butler-dominic west-lena headey, david wenham, michael fassbender, legendary pictures-virtual studios-cruel and unusual films, etats-unis, 115 min ,2007

¹⁷ 300, LYNN VARLEY , mike richdson , diana shuts , dark horse books, 1998