

الدور الوظيفي للتوليف ((في الإعلان وعلاقته بالإيقاع))

**المدرس الدكتور
إسماعيل خليل القيسي
كلية الفنون التطبيقية - بغداد / الزعفرانية**

الدور الوظيفي للتوليف ((في الإعلان وعلاقته بالإيقاع))

المدرس الدكتور

إسماعيل خليل القيسي

كلية الفنون التطبيقية - بغداد / الزعفرانية

الفصل الأول

إطار البحث

مشكلة البحث والحاجة اليه :

تعد الفنون والاعلان التلفزيوني من ضمنها من اغلب الفنون التي تخاطب شرائح من المتلقين ، وان عملية ايصال المضامين والافكار للمتلقي لم تعد امر سهل كون العملية الابداعية لا يمكن اخضاعها الى شروط ، وتبقى للحرفة التي يمتلكها الفنان هي الاداة التي يمكن من خلالها ايصال تلك المعاني والدلالات .

فالنون البصرية بما تمتلكه من مؤثرات مرئية يمكن توظيفها بالعمل الفني الا ان اليات اشتغالها بشكل مجتمع باتت امرا يقف امام صانعو الاعلانات التلفزيونية والسبب في ذلك يكمن بالتنوع والتناسق والتجانس الذي لا بد من تركيبهما بين العناصر وفق معايير قد تكون لها الاثر في انتشار الاعلان وسهولة استيعابه ومن هذه المعايير الزمن الذي يستغرقه الاعلان التلفزيوني على الشاشة ، والذي تجتمع اغلب الاراء على انه لا يتجاوز بضع الثواني لما يضيفه زمن العرض على الشاشة من كلف اضافية على كلف تصنيع الاعلان وهذه اشكالية يقف امامها صانعو العمل الفني (الاعلان التلفزيوني) ولكن يبقى

(٤٢٢).....الدور الوظيفي للتوليف في الإعلان وعلاقته بالإيقاع

للإبداع صورة ، وأحد هذه الصور هو إيصال تلك الأفكار والمضامين التعبيرية للمتلقي في ظل تلك الظروف الاقتصادية لا سيما وان من صناعة الإعلان أصبح صناعة وفن لا ينفصل احدهما عن الاخر .

وان عامل الزمن رغم تحكمه في ايقاع الاعلان الا انه يبقى هو المشكلة التي من خلالها يتم التحكم بالموضوع المراد ايصاله للمتلقي ضمن تلك المساحة الزمنية لطول اللقطة وايقاعها المتناسق مع تلك المضامين .

تجديد المصطلحات :

التوليف / كما عرفه مارسيل مارتن في اللغة السينمائية هو تنظيم للقطات طبقا لشروط معينه وفق تسلسل زمني .

الإعلان / هو وسيلة ترويجية وترفيهية ذات مغزى ولا بد ان تكون وحداته متكاملة .

الإيقاع / كما عرفه (موسيناك) هو نظام التناسب الذي لا يسع الفلم بدونه انه يتمتع بخصائصه.

أهمية البحث:

تتجلى أهمية البحث من خلال حداثة وتطور فن الاعلان التلفزيوني فهو (الاعلان التلفزيوني) اختصاص يندر البحث فيه على المستويين العملي والعلمي النظري والتطبيقي .

أهداف البحث:-

يهدف البحث الى خلق حالة توازن و انسجام ما بين اعناصر البصرية بكل تفاصيلها وعامل الزمن للاعلان المنتج فني يتذوته المتلقي اي توظيف كافة التفاصيل في بوتقه واحدة مع مراعاة الزمن في عرضه على الشاشة .

الفصل الثاني

الاطار النظري

المبحث الاول

ما هو التوليف

التوليف هو تنظيم لقطات الفلم طبقا لشروط صعبة في التسلسل والزمن^(١).
فالتوليف في الاعلان يقوم على تراكب اللقطات تراكبا هدفه احداث تاثير مباشر ودقيق ، نتيجة لصدمة صورتين، والتوليف في هذه الحالة يرمي أي تعبير بذاته عن عاطفة او فكرة ، انه بذلك لم يعد وسيلة بل غاية ، وان هدفه المثالي ان يحكي امام تسلسل الحكاية المرورية ، بأن يسهل الى اقصى حد الارتباطات الشديدة المرونة من لقطة لآخرى^(٢) .

ان توليف اللقطات مطابق للرؤية المؤلفوة عن طريق حركة الاحداث المتتالية، فالمشاهد يحس ويرى باستمرار كل ما يعرض امامه من رؤى جمالية فالذهن يقيم هذه الرؤى استنادا لما تكون عنده من افكار متتابعة فالتوليف المتقن سيجعل من اللقطات تمر امامنا بشكل ملحوظ لانه يطابق حركات الانتباه الطبيعية ، فالمشاهد يعرض امامه عرضا اجماليا يمنحه الوهم بالادراك الحقيقي^(٣).

ولا بد لنا ونحن نتبادل ماهية التوليف كعنصر مهم واساسي في فن الاعلان ان نحدد الوظائف الخلاقة التي يقوم بها التوليف وهي :

- التوليف خلاق للحركة من خلال تحريك مظاهر الحياة فالاعلان بصورة المتعددة والتي تبدو ثابتة امام الاشخاص تتابع بتسلسل منطقي تسهم الحركة في خلقه .

• التوليف عنصر خلاق للايقاع : فالايقاع هنا يولد لن خلال تتابع اللقطات طبقا لعلاقاتها من ناحية الطول فالطول الحقيقي للقطعة ومضمونها الدرامي الذي تتراوح قدرته على ربط المتفرج بشدة فالتجميعات الايقاعية التي تنتج عن اختيار وتنظيم الصور التي تحدث عند المتفرج انفعالا اضافيا فوق الانفعال الذي يحدده الفلم والايقاع هو الذي يعد العمل السينمائي بنظام التناسب الذي لا يسمعه بدون ان يتمتع بخصائص العمل الفني^(٤) .

• التوليف عنصر خلاق للفكرة : يرى بود فكن ان التوليف لا يقتصر على حرمة الوصفية او الروائية وانه له دورا تفسيريا وايدولوجيا يستند الى البناء المنطقي للاحداث ،

اما ببلا بلاش فانه يرى في التوليف انه المخزن لا يفعل شيئا عن تصوير الواقع ، لكنه يقتطع منه دلالة معينة . ان الصورة هي الواقع بلا جدال ، وان الواقع هو الذي يعطيها معنى ... ان التوليف لا يظهر والواقع ، بل الحقيقة او الكذب^(٥) .

وللتوليف مبادئ لا بد من لوقوف عليها وهي :

• ان يكون هنالك تسلسل في المضمون المادي : ان يكون في لقطتين متتاليتين عنصر يتماثل يسمح بحدوث التمييز السريع للقطعة وموقعها . واخر عام لباريس يظهر فيه يزح ايفل ، ثم بشخص امام احدى قواعد البرج^(٦)

• ان يتوفر تسلسل للمضمون اليدماميكس : اذ اظهر امامنا شخص يمشي من اليسار الى اليمين فعلينا المحافظة على اتجاه الحركة لكي لا يكونمضاد في اللقطة التالية .

• المحافظة على تسلسل الاحجام :أي ترتيب اللقطات في علاقات منسجمة تتعلق بالانتقالات من حجم لقطة الى اخرى باسلوب منسجم ، كما في الانتقال التدريجي من لقطة عامة الى متوسطة ومن ثم الى لقطة كبيرة فالنسب المختلفة بالاحجام سيجعل من المشاهد يجد صعوبة في فهم حقيقية ما يدور امامه .

• العلاقات الزمنية بين اللقطات : يفضل ان يتم تجنب تراكب لقطات مختلفة الاطوال فان فات هذا سيجعل من الاحساس المتولد يبدو مبتور ومشوش .

ولابد لنا من تسليط الضوء على الاراء التي جاءت بها المدارس السينمائية لمفهوم التوليف ، فالسينمائيون الروس مثلاً يعتبرون التوليف قاعدة حيوية للخلق في صناعة السينما ، اما السينمائيون الامريكان فهم يرون في التوليف من التحكم بطول اللقطات والعلاقة بين الحركات في اللقطات المتتابعة وعلى المونتير ان يوفق بين سرعة تتابع اللقطات وبين المضمون العاطفي والنفسي للمشاهد والجو الكامن اضافة الى قدرته على تغيير السرعة من حين لآخر مما سيؤدي الى تقرير النمط الايقاعي المتناسق عن طريق تكثيف الاحداث والتركيز عليها ، " فيودفكن " يستعرض العلاقة الرابطة بين التوليف والايقاع من خلال المفهوم التالي فانه يرى في التوليف عملية تركيب وانتخاب وتوقيت وترتيب اللقطات في تسلسل سينمائي ، فالتوليف في الفلم هو القوة الخلاقة في الفلم ، فالطبيعة تمدنا بالمادة الخام الذي يعتمد عليها التوليف من خلال العلاقة الرابطة ما بين الترتيب في الفلم من جهة وسياقه السردى الادبي من جهة اخرى (٧).

"اما مارسيل مارتن " فالايقاع يتجسد عنده من خلال توافق (زمن اللقطة ، الحركة ، الانتباه) فالايقاع في الفلم يتحقق عندما يتم توجيه انتباه المشاهد نحو

الصورة والصوت من خلال التوليف المبدع بين اللقطات ، ولغرض جعل الايقاع متقدما وفي ديمومة مستمرة علينا ملاحظة انتباه المشاهد فاذا ما احسسنا بان انتباه المشاهد وتركيزه نحو المشاهد بدأ بالهبوط والتلاشي عندئذ علينا ان يقطع والتوجه الى اللقطة التالية ، وبما ان اللقطة جزء من الاعلان الموجود بين ضربتي مقص ثم بين لقطتين فان اللقطة قصيرة الزمن تعطي ايقاعا سريعا كما في (افلام المطارادات) فعندما يقل زمن اللقطة ستولد احساس بالتوتر والقلق خصوصا عندما تقترب الاحداث من ذورة المشهد .

وقد يتجسد الايقاع من خلال الممازجة ما بين اطوال اللقطات وحركتها فاذا اغفلت استمرارية الحركة فان ذلك سيؤثر على انتباه وتركيز المشاهد مما سيجعل المشاهير في حالة تشتت مما يجعل الايقاع في حالة ارتباك ويكون مبهم وغير محسوس .

يسهم التوليف او يخلق الحركة داخل اللقطة والتي ستوصل المشاهد الى الاحساس بالايقاع فهو أي (الايقاع) وزن الاحداث المرئية بعناصرها كافة ويمكن له ان يتمظهر في المشهد واللقطة عن طريق ربط اللقطات التي تعمل مجتمعه وفق التتابع الزمني وان عملية التتابع لا تقتصر على تتابع لقطتين وحب وانما هو اندماجلكلا اللقطتين في وحدة دلالية حركية من مستوى اعلى^(٨) .

ان اللقطة المربوطة في مستوى عالي "يشكل ايقاعا " مونتاجيا محددًا ، عليه ان يتطابق مع الايقاع الموجود داخل اللقطة^(٩) .

اما كليشوف فانه في التوليف عملية قطع الفلم وصياغه هذه المادة من خلال وصل هذه اللقطات المقطوعة ببعضها حسب تركيب خلاق فالفلم تظهر ملامحه التقنية منذ اللحظة التي يشرع بها المخرج في وصل اجزاء الفلم المختلفة

مع بعضها^(١٠).

ان الملامح الاولية للتوليف في الاعلان تظهر من كتابة السيناريو الذي يمر بسلسلة مراحل تبدأ بالتصوير وتنتهي بالتوليف الذي يقوم باختيار وتركيب اللقطات في سياق متناسق ، فاللقطة هي وحدة بنائية تعمل في خلية منظمة مع باقي الوحدات ، واللقطات في المشهد الاعلاني رغم تعددها وتنوعها واختلاف احجامها الا ان طول اللقطة سيقى المؤشر الحقيقي الذي يتم من خلاله التوصل الى الايقاع .

" ان طول اللقطة الذي يستغرق بضع دقائق يعطينا موقفا متكاملا وهذا سيصبحه الى انتقال زمني اكبر فقد تصل طول اللقطة في بعض الافلام الى ساعات لا دقائق وحسب كما حصل في فلم "النوم" الذي استغرق (٨ ساعات) وبلقطة واحدة^(١١)

إن اعتبار اللقطة وحدة بنائية في فن التوليف جعل من مشاهد الاعلان تخضع للعملية الروتينية والمتعلقة بقطع لقطة الى لقطة اخرى ضمن المشهد الواحد بمكان وزمان مختلف ثم العودة الى اللقطة الاولى الامر الذي سيجعل من الايقاع المتكزن حسيا تبدو رتبيا وغير متناهي ، مع تطور الحدث ، وقد يحدث ان تدخل لقطة اعتراضية ضمن سياق المشهد مما يجعل اللقطة تفقد مقومات الوحدة البنائية من يتيح للمحترف امكانية الاقتناء عن جزء او اكثر من اللقطة او المشهد مما يجعل الايقاع المتكون مونتاجيا يميل الى التفتيت^(١٢).

إن للتوليف مقومات جمالية يقوم عليها فالتوليف لا يعني ربط لقطات مصورة بصورة مرتبة وبتناسق ميكانيكي وحسب فالتوليف يعطي المشهد اثناء ربط اللقطات معاني ودلالات تتضمنها كل لقطة ضمن محتواها الصوري او القوى الاعلان وعليه فان العلاقة الرابطة ما بين عنصر التوليف في الفلم

والإيقاع المتولد من خلاله لابد لها ان تقوم على اعطاء دور بارز للاستمرارية الحركة والحدث ما بين اللقطات وقد يحدث تحطم استمرارية الزمان والمكان مما سيؤدي الى اضعاف ايقاع اللقطة او المشهد مما سيترك اثرا سلبيا على الإيقاع العام للإعلان فالتوقيتات المناسبة بين اللقطات ستعمل على ابراز تجسيد عنصر الإيقاع من خلال شد التركيز انتباه المشاهد مما يستلمه من مؤثرات ودلالات صوتية وصوتية تصل اليه بالنسبائية من خلال لقطات الاعلان.

المبحث الثاني

التوليف وعناصره التكوينية

لغرض الوقوف على اهم العناصر التي تكون عنصر التوليف في الاعلان علينا دراسة القوانين التي تحكم عمله ما بين لقطات ومشاهد الفلم وهي ثلاث:

أ. قانون المشهد المادي : ويقوم هذا القانون على تبرير الانتقالات ما بين اللقطات في المشهد ، لقطات الاعلان تبنى في تسلسلاتها من خلال النظر او الفكر او الة التصوير .

فعند ربط لقطتان الاولى تمثل شخصية ترتقب عملية انفجار سيارة محترقة فاللقطة الثانية يجب ان تعطي تفسيراً تفصيلياً ودقيقاً لردود الافعال البادية على وجه الشخصية من خلال اظهار رد الفعل ذاته .

ب. قانون الارهاق السايكلوجي: يقوم هذا القانون على جعل المشاهد الاعلانية تحتوي ضمن لقطاتها على لقطة ذات مضامين عندما تصل للمشاهد ستولد عنده احساس بعدم الرضا مقترنة بالفضول مما يجعل المشاهد انه يزج بروحه الى نفس الحالة السايكلوجية التي تمر بها الشخصية فالفضول المتحققة في نفسية المشاهد لا يتم ارضاءه الا من

خلال اللقطة التالية والتي ستأخذ دورا تفسيريا من اجل تقريب حالة التوقع المتولدة من اللقطة السابقة .

ج. قانون التدرج الدرامي : يعتمد هذا القانون على دفع الاحداث الى الارقام وعلى اللقطة ان تتضمن احداثا تضيف معلومات جديدة ، واذا جعل العكس فأن احساس المشاهد يتعرض الى حالة من الاربك مما يجعل الحكاية يصيها نوع من التعثر والتي يجب ان تكون سياق من التركيبات الجزئية^(١٣).

إن العناصر التكوينية للتوليف في الفلم تسهم بشكل خلاق في تحديد المفاهيم الحسية للإيقاع ابتداء من اللقطة وحتى الإيقاع العام للفلم .

١- الاستمرارية والقطع السلس : ان عملية البناء الدرامي العنصري الصورة والصوت في الاعلان تعتمد على مدى ترابط التدفق الصوري والصوتي في المشهد من خلال دعم الحدث والمحافظة على استمراريته وهذا يتم عندما يتم القطع سلسا ما بين لقطات المشهد ، ان القطع السلس بين لقطتين .

مهم فالقطع السلس يسهم بشكل مؤثر في دعم الإيقاع الاعلاني من خلال استمراريته تدفق الحدث والحركة بين لقطات المشهد

٢- التوافق الحركي : ان التوافق يسهم ويؤثر على القطع السلس للقطات الاعلان ، فاذا حدث وان قطعت اللقطة في منتصف الحركة الحدث فان استمرارية الحركة ما بين اللقطات يصيها خلل مما يؤدي الى فقدان محتواها الوظيفي والتعبيري . عندئذ سيكون القطع غير سلسا وتظهر عليه قفزة ملحوظة ما بين تسلسل الاحداث وهذا سيؤثر سلبا على إيقاع الفلم . ان القطع المناسب خلال الحركة الحدث داخل اللقطة

يضمن سلافة استمرارية الحركة مما سيجعل من القطع ايضا يمتاز
بالسلامة ما بين اللقطات .

يحدث ان يتم القطع من لقطة عامة الى متوسطة لرجل يتناول طعامه
ولغرض المحافظة على استمرارية الحركة اما ان تقطع حال الانتهاء من
اداء الحركة اوان تقطع في منتصف الحركة على ان نبدا في اللقطة
المتوسطة بنفس التناسق الزمني والحركي لنفس الفعل .

٣- مدى التغيير في حجم الصورة وزاوية التصوير : ان القطع ما بين لقطتين
متتاليتين بنفس الحجم سيجعل من التباين يبدو غير واضح مما يجعل
الانتقال ما بين اللقطتين غير سلس ، اما اذا حصل وان تم ربط لقطتين
متتاليتين مختلفتين في الحجم فان التباين ما بين القطات سيكون واضحا
امام المشاهد عندئذ سيكون الانتقال ما بين اللقطتين سلس وهذا
سينسحب في التأثير على ماهية الايقاع المتجددة مونتاجيا

ولا بد لنا ان نأخذ بنظر الاهتمام زوايا التصوير وانولا نغفل خلفية
اللقطة للزاوية المأخوذة فيها، قد يحدث ان يشد انتباه المشاهد شئ ما في
الخلفية ، ان تنوع زوايا التصوير امر حسن ولكن المبالغة فيه قد يؤدي
الى تشتيت المشاهد وجعل لتباين في تغيير مستمر مما سيضعف الايقاع
الحسي المتولد لدى المشاهد ، ان الحركة الدائرية في الخلفية اذا ما تغيير
موقعها بتغيير زاوية التصوير ستجعل من القطع يبدو غير سلسا والسبب
يكمن في ابعاد وتركيز المشاهد عن متابعة التوافق الحركي الدائر في
خلفية اللقطة (١٤) .

٤- المحافظة على الاحساس بالاتجاه : ان شد انتباه المشاهد نحو لقطات
المشهد الواحد ظل في مقدمة اهتمامات العاملين في حقل التوليف " اذ

اظهرت قوتان متضادتان على الشاشة وكان هنالك تلاحم بينهما فيجب المحافظة على وضوح الاتجاه والتسلسل " (١٥) ، ان المحافظة على الاحساس بالاتجاهات ما بين لقطات الاعلان لم يقتصر على الوضعية التي تتخذها آلة التصوير وانما اعتمد على طريقة دخول وخروج الممثلون بحركاتهم داخل اطار اللقطة والانتقال الى اللقطة الاخرى ، فالمحافظة على اتجاه الحركة هو اساس الموضوع فعندما يخرج الممثل من يمين الكادر في اللقطة الاولى . ففي اللقطة الثانية علينا ادخاله من اليسار واخراجه من اليمين مما سيسهم في جعل القطع ما بين اللقطات يبدو سلسا ويمتاز بالاستمرارية لكل من الحركة والحدث ، فاذا جعل وان خرج الممثل من اليمين ثم دخل في اللقطة الثانية من اليمين فان ذلك سيؤثر بشكل سلبي على سلامة القطع والاستمرارية مما سيؤثر سلبا على ايقاع اللقطة ويجعله مترهلا .

٥- المحافظة على وضوح التسلسل : ان تسلسل انتقال اللقطات لا بد له ان يراعي التسلسل المكاني والزماني ما بين اللقطات المثالية فالمعروف ان تبدأ اغلب الاعلانات بلقطات استهلاكية الغاية منها استعراض المكان ومن ثم يتم الانتقال الى لقطات اخر باحجامها المختلفة والغاية من ذلك ابراز تفاصيل ادق لها علاقة باللقطة السابقة فاذا ما حدث وان استخدمت لقطة قريبة في بداية الاعلان دون ان تسبقها لقطة اخرى توضح علاقة الرابطة بينهما حتى وان كانت لنفس الموضوع ولمسافة ابعد (١٦) .

٦- توافق درجة الصورة : والمقصود هنا التوافق ما بين درجة وشدة الاضاءة في لقطتين متتاليتين ومع ذلك فان احتمالات وجود اختلاف محسوس في درجات الضوء والظلال بشكل بلغت نظر المشاهد وهذا

سيجعل الانتقال ما بين اللقطات يبدو غير مقبول ، وعند دخول اللون في الاعلان فالمشكلة التي لا بد من مواجهتها من خلال جعل الدجات اللونية ما بين اللقطات متجانسة وهذا مما يجعل المونتير امام مسؤولية خلق ايقاع سايكولوجي عن طريق تألق الشدد الضوئية المتمثلة في لقطات الاعلان . فالايقاع يتحقق في اللقطة الواحدة اذا ما تمت مراعاة التوافق الحركي بين اللقطات والمحافظة على استمرارية اتجاه الحركة ولا يفوتنا ان نركز جل اهتمامنا حول توزيع الاضاءة بشكل متباين وناعم اضافة الى حرمانا الشديد لجعل الالوان متناسقة ضمن مشاهد الاعلان ان جمع هذه العناصر ستهم بشكل فعال في ابراز الهيئة العامة للايقاع .

المبحث الثالث

التوليف وعلاقته بالايقاع

أ. السرعة والقطع:

يرى ليون موسيناك ان التجمعينات الايقاعية انما تنتج من خلال تنظيم واختيار اللقطات والصور وهي التي ستحث عن المتفرج انفعالا مضاف ، فالايقاع هو الذي يسهم في حد العمل الاعلاني بنظام التناسب الذي يكسب الفلم خصائص العمل الفني^(١٧).

ان خلق الايقاع المناسب في الاعلان يجعل في مركب العمل ان يلجا عادة الى المحافظة على توقيتات الحركة داخل الصورة بغض النظر عن الزوايا التي التقطت بها تلك اللقطات ان العلاقة الايقاعية المناسبة بين اللقطات ترتبط ارتباطا وثيقا بالقطع ما بين اللقطات فالمونتير هنا سيقوم باحداث تغيرات طفيفة في اطوال اللقطات وان ذلك سيعتمد قطعا على المضمون الراقي للقطة وهذا سيجعل عملية تحديد قواعد عامة لالية الربط امر صعبا ، يرتبط تحقيق لايقاع

في الاعلان ومشاهدة بالمضمون الدراجي للقطعة ايضا فاذا قطعنا المشهد بسرعة متزايدة ما بين لقطات المشهد أي يجعل الفترة الزمنية التي يستغرقها اللقطة على الشاشة قصير جدا فانه ذلك سيعطينا احساسا بالاشارة ، وانه عملية القطع السريع كما ذكرنا لا تعتمد على الاطول المجردة للقطعة وانما تعتمد على خط بناء الاحداث في المشاهد الاعلانية .

انه اللقطة السينمائية التي تبلغ اطوالها (٥) قدم قد تبدو ابطئ بكثير من اللقطة التي تبلغ اطوالها (٢٠ قدم) وهذا يعتمد بالدرجة الاساسية على مضمون اللقطة، فقد تحتاج لقطة مالى وقت قصير للتعبير على مضمونها في حيث تحتاج اللقطة ذات الوقت الطويل الى هذه الفترة الزمنية من اجل توصيل مضامينها الفكرية التي اراد المقترح ايصالها للمشاهدة ، انه القطع السريع سواء كان ما بين لقطات او مشاهدة الفلم له مسوغاته ومدياته فقد يحدث انه يتصف لبعض المشاهد بالغموض ولغرض ايصال هذا المعنى الدرامي فعلى اللقطة انه تبقى مستمرة ظهورها الشاشة هذه كافية يتمكن المشاهد من استيعابها^(١٨) على انه الايقاع يستجد في هذا الاعلام أما عند طريقة حركة الاشياء داخل اطار اللقطة من خلال الحركة الفعلية او الضاهرية للكاميرا ويسانده في ذلك عناصر الصوت من تاليف موسيقى وسرعة حوار مضاف اليهم الايقاعات الطبيعية للحوارات البشرية التي تعتمد على سرعة الحدث ذاته ، تعمل هذه العوامل مجتمعة المنظومة واحدة ، وان معدل السرعة الظاهرة للايقاع المتكون عن طريقي العوامل المذكورة انما يتحقق من خلال تكرار القطعات التوليفية وتنوع من اللقطات ، تسهم القطعات التوليفية في احداث وابرار عنصر الايقاع من خلال تجانس العمل الوظيفي والجمالي للصورة والصوت^(١٩) .

انفعالات المشاهد هي الاخرى تتاثر سايكولوجيا بسرعة القطع عند طريقة

توجيه اهتمام المشاهد من لقطة الأخرى عند طريقة متابعة الحدث، فالقطع البطئ قد تأتي انطباعاتنا الهادئة أما القطع السريع فإنه في الغالب يحاكي انطباعات انفعالية يعيشها المشاهد عندما يتوحد وجدانيا مع إيقاع اللقطة^(٢٠).

كما يسهم الحدث بالمشاهد العلمية على تحديد النمط الإيقاعي فاللقطة تعترض أمام المشاهد قد تستغرق مفاجئات مده أطول على الشاشة من اللقطة التي تعرض مدنا قد سبقه وإن تمت مشاهدته، فاللقطة تضل على الشاشة فترة من الزمن لكي يتم استيعابها وإدراك معانيها، فيساق الحدث المستجد في المشاهد الاعلانية يعتمد أساسا على حجم اللقطة ومضمونها وكمية وكمية الحركة التي تتخللها وأصل الأطار، إن الإحساس بسرعة القطع مابين اللقطات لا يدرك حصرا من خلال تقصير طول اللقطة وحسب وإنما يدرك من خلال أحداث في السرعة فضلا عن الاستمرارية بمعدل سريع جدا^(٢١).

كما في ((الأفلام والمطاردات كأن نشاهد سيارتان تسيران بسرعة عالية وبعد فترة وجيزة وبعد أن نلحق به الشرطة فإن السرعة العالية ستصل إلى حد الجنون)).

إن الاتصال مابين لقطات الإعلان المشهد الواحد على الرغم من حدوثها من خلال القطع مابين اللقطات إلا أنها يتم في الكثير من الأحيان عن طريقة بعض الطرق البصرية.

((كالزح، الظهور والاختفاء، المسح وإن أسلوب الانتقال مابين اللقطات في الغالب تحدده سرعة الحركة المطلوبة إضافة إلى الغاية المطلوب تحقيقها، فانتقطع بين اللقطتين سيجعل من اهتمام المشاهد أن يبقى متواصلا^(٢٢).

مع إيقاع اللقطة، فالقطع السريع يجعل المشاهد يشعر ويتعايش مع نفس إحساس اللقطة التالية رغم زوال تأثير اللقطة الأولى عليه الأمر الذي سيجعل

من البناء الإيقاعي يتنافى تدريجياً من لقطة لآخرى.

وإذا اخذنا المزج كأحد الطرق البصرية المهمة سنجد أنه يتركز على ضرورة ترك الأثر الذي عمله المشهد الدرامي على المشاهد بمجرد التقاء اللقطتين معا على شاشة مما يجعله يتواصل حسياً مع الإيقاع المتكون عن طريقة الحركة وسرعة الحدث التي تحتويه اللقطة.

إن الاختصار والظهور التدريجي فانهما يشكلان فاصلاً واضحاً في التسلسل ما بين المشاهد مما يجعل الإيقاع الداخلي للمشاهد يبدو مترهلاً في بعض الحالات ومتسارعاً في الحالات الأخرى ، إن الاختصار والظهور التدريجي يتطلب دقة في الاستخدام ، بالاستخدام التقليدي سيجعل من البناء الإيقاعي والدرامي للإعلان يبدو مقطوعاً من الناحية الحسية للمشاهد فمن غير الممكنة عرض شاشة فارغة أمام المشاهد والذي سيؤدي إلى قطع سلسلة الترابط الحركي والذهني للمشاهد .

وإذا استخدم الاختفاء والظهور التدريجي بأسلوب متقن ومعبر فانه سيجعل من هذه الفواصل بين اللقطات ضرورة لجعل المشاهد في حالة تأهل لما يشاهده ويسمعه ، فالمشاهد يستوعب الذروات الدراجية للمشاهد من خلال توظيف تلك الطرق البصرية والتي ستؤثر على المشاهد إذا تمت من خلالها مراعاة التوقيتات السلمية في الانتقالات بين اللقطات .

يرتبط التوليف بعلاقة وثيقة مع الزمن السينمائي وهذا ما أكده (بيلابلاش) (ومارسيل مارتن).

تقوم عليها تلك العلاقة :-

أ. زمن الحدث: وهو مدة الحكاية والمقصود هنا مضمون الحدث داخل اللقطة .

(٤٣٦) الدور الوظيفي للتوليف في الإعلان وعلاقته بالايقاع

- ب. زمن العرض : الفترة التي يسغرقها الاعلان اثناء عرضه على الشاشة .
ج. زمن الادراك : وهو الاحساس المتولد في دواخل المشاهد فكلما زاد الزمن اقل فان لذلك تأثيراته على المشاهد^(٢٣).

إن الايقاع العام للفلم السينمائي ((لا يتكيف في هيئة النهائية من خلال ادراك المضمون وانما يدرك من خلال التناسب اللازم بين الايقاع المراد تحقيقه او القيمة السايكلوجية التي يرغب المخرج في جعلها محسوسة^(٢٤) .

انا نجد انفسنا في ((حالة اللقطات الطويلة ايام ايقاع بطيء ينشأ عنه احساس في التطويل او الفراغ والضجر كما في بعض المشاهد في الفلم (شبكة الصياد) وفلم (الارض) اما اللقطات القصيرة او تلك التي هي شديدة القصر فانه استطينا ايقاع سريعا عصبيا ديناميكيا^(٢٥) .

بتركيب الصورة والصوت وعلاقتهما بالايقاع :

للشريط الصوتي مهام جمالية مضافة لمهامه الوظيفية ، فالشريط الصوتي يتحكم في سرعة الفلم عن طريق الاستخدام الامبدع في توليف عنصر الحوار، فالحوارات السريعة في القائها ستجعل من الحدث يبدو سريعا عند انتقاله ما بين المتكلم ورد فعل المستمع بغض النظر عن اعتدال سرعة التدفق الصوري ، ان قوة التأثير التي يتركها الشريط الصوتي في اغلب الاعلانات مما يجعل احداث تلك الاعلانات اما تبدو بطيئة او سريعة من هنا ندرك ان للشريط الصوتي في الاعلان قدرة كبيرة على التحكم في توقيتات المشاهد الفلمية^(٢٦) .

يحدث احيانا ان تختلف سرعة عرض الصورة مع سرعة سماع المجرى الصوتي لاسباب تتعلق بالمضمون ، فاذا ما تم تقطيع الصورة بسرعة ما والشريط الصوتي بسرعة مغايرة لسرعة الصورة فان هذا سيترك تأثيرا واضحا على سرعة القطع ما بين المشاهد والتي ستبدو بطيئة لاسباب تقدرها الرؤية

الإخراجية ، ان شدة الصوت هي احدى الوسائل التي يؤثر بيها المجرى الصوتي على سياق الحدث الدرامي في المشهد .

فالصوت المرتفع الشدة سيجعل من المشاهد الاعلانية تعطي احساسا بالتوتر والاضطراب الحركي اما انخفاض شدة الصوت فقد توحى بالاحساس الهادئ غير المنفعل وهذا سيحدد بالتأكيد ما هية ولخط الايقاع المتجدد في اللقطة او المشهد^(٢٧).

إن بعض المشاهد يلجا الى ادخال الصوت من خلال الحوار مع الصورة من اجل تعميق مضمونها وراجيا والذي سيسهم في جعل تسلسل الاحداث يبدو اكثر نعومة ، فقد يتم القطع من لقطة ثابتة لشخص ما الى اخرى وقد يحدث ان تفقد الصورة الى الحركة اللازمة لكي يكون القطع سلسا ، فالشريط الصوتي سيكون له تاثير درجا وسيسهم بشكل فعال في تجسيد الايقاع الحركي من خلال احداث تاثير في ذهنية المشاهد عن طريق التداخله مع الصور^(٢٨)

بناء على ما تقدم وجد الباحث انه هناك جملة من العناصر التي تلعب دورا مؤثرا في اجراء تغييرات الحدث داخل المشهد والذي سيقودنا الى ادراك عنصر الايقاع من خلال ترابط الصورة مع الصوت عن طريق حجوم القطات ، (الانفعالات الشخصية) ان اللقطات بحجومها المختلفة انما تقدم قراءات عاطفية لكل لقطة او مشهد ، فالقدرة التعبيرية للممثل ترتبط ايقاعيا مع حجوم اللقطات فاذا ما تطابق حجم اللقطة مع الانفعالات الحسية للمشاهد عندئذ سيكون اللقطة تاثيرها عاطفي حواريا محسوسا وملموسا يجد من خلاله عنصر الايقاع .

إن العناصر الصوتية في الفلم اصبحت تشكل حافزا ايقاعيا بتضافرها مع عناصر الصورة التي تشكل نقطة الارتكاز التي يقوم عليها الاعلال ،

فالصمت مثلا باعتباره احد العناصر الصوتية اذا ما انصهر في دواخل واجواء عناصر الصورة فانه سيترك تأثيرا سايكولوجيا على المشاهد مما يجعله يكون انطباعه الخاص لماهية الايقاع التي يحتويها هذا المشهد .

ان عملية الحصول على ايقاع منسجم داخل مشاهد الفلم ليسا بعملة سهلة وانها في غاية التعقيد فقد حاول العديد من صناع الاعلانات الى ايجاد مستوى توازي فيه عنصر الصوت مع عناصر العديدية مما سيتيح للمشاهد فرصة مشاهدة وسماع متوازية ايضا لما يقدم امامه من تدقيق صوتي وصورى .

الأنماط التوليفية:

ان للتوليف اشكال وانواع متعددة ، لها تأثيرها الايقاعي وبما ان الايقاع هو الناظم والمجسد لاشكالها ، ان كل ما يحدث داخل اطار اللقطة له دلالة وغايته لا يسمح الايقاع تجاوزهها للحفاظ على وزن الفعل المرئي .

ويقول (جيمس موناكو) ((لقد تغلبت اللقطة على عزلتها عن طريق التالي الزمني ، ليس التابع لقطتين هو مجموعها بل اندماجهما في وحدة دلالية مركبة من مستوى اعلى))^(٢٩).

اما (مارسيل مارتن) فانه يرى في التوليف احد عناصر الايقاع المهمة من خلال ابراز الشكل بوصفه شكلا تعبيريا او وصفيا ، فالتوليف هو احد عناصر تكوين الايقاع السينمائي وانه يشكل نقطة الارتكاز الاساسية التي يقوم عليها الايقاع وقد اخذ التوليف اشكال عديدة وانماط مختلفة . و (تيموشنكو) طرح خمسة عشر طرز للتوليف فيما احصى (بيلا بلاش) ثمانية طرز للتوليف اما (بودمكف) فانه صنف خمس انواع للتوليف استنادا الى مستوى الرواية قصد اخذ بنظر الاعتبار حتى الراكورات داخل اطار اللقطة بالحسبان من اجل خلق الايقاع اما ((ايزنشتاين)) فانه نقلا عن ((مارسيل مارتن)) قدم

احسن فهرست للتوليف الا انها تدور في فلك الايقاع والمستويات الفلم الموسيقية والحركية و اللونية والفكرية .

وفي السينما الامريكية منذ ((كريفت)) فان الايقاع تميز من خلال التركيز على التوليف المتناوب والمتقاطع والمتوازي اما السنما المعاصرة التي ظهرت في فرنسا تميز الايقاع في العلاقات بين قيم الاجزاء في الصورة وفي المانيا ظهرت اتجاه تعبيرى كما يقول ((دولوز)) اللقطة ، مقابل اللقطة الاكثر ضوئا .

أما (مارسيل مارتن) فان ارجع انواع التوليف الى ثلاثة انواع فقط

• التوليف الايقاعي • التوليف الايدلوجي • التوليف الروائي

فهو اي (مارسيل مارتن) استطاع الرجوع بجميع انواع التوليف (باعتبار الراكور البسيط في اللقطات نوعا من التوليف مثله مثل توليف متوازي طويل المدى وان تصنيفه الثلاثي للتوليف بتدافق الكتابة الى الحكاية بالتعبير عن الفكرة) (٣٠).

١- التوليف الايقاعي : يتجلى الايقاع في الاعلان عندما يتم الاحتفاظ بالانتباه عن طريق التوليف بين اللقطات بالقطع لحظة هبوط خط الانتباه.

فالايقاع (لا يتكيف في صورته النهائية بضرور ادراك المضمون ، يقدر ما يتكيف بالتناسب اللازم بين الايقاع المراد خلقه ، او قيمه السايكلوجية ، التي يرغب المخرج في جعلها محسوسة في القيمة) (٣١).

فالتوليف الايقاعي من اعقد انواع التوليف ، وله مظهر طولي يرتبط ارتباطا وثيقا بطول اللقطة الذي عدده الفائدة السايكلوجية لمضمون اللقطة (ان اللقطة لا يتم ادراكها من مبتدئها الى منتهاها بنفس الطريقة اذا اول ما يتم هو التعرف اليها ووضعها في مكانها وهذا هو ((البداية الدرامية)) .. ثم

تأتي بعد ذلك لحظة في الانتباه في أقصى مداه فيها التقاط دلالة اللقطة (٣٢) .

« ان للفلم ايقاعه الخاص ، فالإيقاع السينمائي لا يعني ادراك العلاقات الزمنية بين اللقطات ، بل التوافق بين حدة كل لقطة وحركات الانتباه التي تبتعثها فالامر هنا لا يتعلق بالإيقاع زمني عدد ، بل بانقطاع الانتباه» (٣٣).

يعتمد التوليف الإيقاعي على العلاقات الداخلية بين مدد اللقطات لارتباط تلك العلاقات بالانطباع المتولد في ذهنه المتفرج ، كما يرتبط الإيقاع هو الامر بعلاقة مع الحركة في الصورة العلمية ، كما في مشهد سير قطار سريع وهذا يتطلب لقطات قصيرة ذات مدد قليلة كما في الاعلانات الرياضية (٣٤)

فالمخرج يقوم بمسؤولية تحديد متوسط طول اللقطات طبقا لما مثبت من مشاهد في السيناريو ، فاللقطة تحس بمدتها الزمنية من قبل المتفرج فالمتفرج هنا لا يتكيف مع اللقطة بمجرد ادراك مضمونها الدرامي وحسب بل يتكيف المشاهد من خلال التناسب اللازم بين الإيقاع المراد خلقه والقيمة السيكلوجية التي يرغب المخرج بجعلها محسوسة في اعلانه ، فاللقطات الطوال تجعلها نفس الإيقاع البطئ ينشا عنه احساس بالتطويل كما في الاعلانات التعبوية اما اذا كانت اللقطة متدرجة في القصر الى الاقصر فان الإيقاع المتولد سيعطي احساسا بالتوتر المتزايد في حين تبعث اللقطات المتدرجة من اطول الى اطول على الهدوء والاسترخاء وهذا نارد في الاعلانات وقد يحتوي الإيقاع على مظهر التشكيل اضافة لمظهره الطولي

أ. حجم المنظر المرتبط بطوله : ان سلسلة المناظر الكبيرة قد تخلق توترا دراميا مستمرا بشكل فذ حيث فقد يتغير الاحساس من الانتظار القلق الجوانح الخائق وهنالك انماط توضيحية لهذا النوع من المظار التشكيلية

١- عند الانتقال من لقطة عامة الى لقطة اولى :

عندئذ التعبير سيكون في حالة صعود فجائي متوتر سايكولوجيا

٢- الانتقال العكسي للقطات :

والذي يولد تأثير بالعجز وبجتمية القدر عن طريق مطابقة حركة سريعة جدا من الكاميرا

ب. الحركة داخل اللقطة : للحركة داخل اللقطة دور تلعبه في تعبيرية التوليف الايقاعي ،

فالإيقاع تخلقه ديناميكية مضمون اللقطة في الاعلان .

٢- التوليف الايلوجي : هذا النوع نت اتوليف يدل على ربط اللقطات التي تنتمي الى نقل وجه نظر معينة الى المتفرج او عاطفة او فكرة . فان التوليف الايدلوجي الحقيقي يقوم على التوالي « فان ربط اللقطات فيه ليس جنسيا على علاقة مادية بطريقة علمية وقابلة للتفسير المباشر ، بل ان الاحتياط يحدث في ذهن المتفرج ، الذي يسعه ان يرفض هذا الارتباط وعلى المتفرج تتوقف قدرة هذا الارتباط على الاقتناع والتوازي اما ان يكون مبنيا على المشابه ا وان يكون مبني على التناقض « . (٣٥)

٣- التوليف الروائي : يقوم هذا النوع من التوليف على رواية حدث او سلسلة في الأحداث ، وفي بعض الاحيان ينصب على العلاقات ما بين لقطة واخرى او انه قبل ذلك ينصب على العلاقة ما بين مشهد ومشهد والتوليف الروائي يتكون من نماذج اربعة ، وهذه النماذج محددة بالنسبة الى المقياس الاساس للسرد ، اي التدريب التسلسلي ووضوح الاحداث النسبي في تسلسلها الطبيعي (٣٦).

أ. التوليف الطولي : « وهو يدل على تركيب فلم يتضمن حدث وجهد معروفا في سلسلة من المشاهد المرتبة في نظام منطقي يراعي فيه التوقيت

الزمني . وهو ايسط نماذج التوليف واكثرها شيوعا فهو ذا خط واحد عندما لا تكون هناك موازاة منهجية ، وعندما تنتقل الى الكاميرا البحرية من مكان الى اخر طبقا لحتياجات الحدث ، مع مراعاة التسلسل الزمني من البداية الى النهاية^(٣٧).

ب. التوليف العكسي : وهذا النوع من التوليفات يقوم على قلب النظام الزمني لمصلحة جزئية زمنية محضة وذات قوة درامية فائقة ، وذلك بالوثوب الحد من الحاضر الى كما في العودة الى الحاضر مرة اخرى . وقد تكونت العودة الى الوراء .

ج. التوليف المتوازي : في هذه الحالة يكون في الاعلان حدثان او اكثر من حدثين في احيان اخرى ويبين هذا النوع من التوليف على ثبات التأثير الذهني لا البصري نظرا لقدرة المتفرج على الاحتفاظ بخيوط اكثر من حكاية ، ويتميز هذا النوع من التوليف بعدم اكثاره بالزمن ويوظف في الاعلانات بشكل مقنن ومدروس .

د. التوليف المتناوب :^(٣٨) يقصد به توليف متواز مبني على توافق دقيق بين حدثين ، يراكبهما التوليف وينتهيان في اغلب الاحوال الى الالتقاء في نهاية الاعلان^(٣٩) .

بعد هذا الاستعراض للانماط والاشكال التوليفية وجد الباحث ضرورة دراسة النظريات الثلاثة التي استند اليها من التوليف وهي (التوليف البنائي ، والفكري ، والبناء الايقاعي) والتي اسس اليها كبار منظري المونتاج امثال بودفكن وايزنشتاين وكوليشوف

١- التوليف البنائي : تعتبر دراسات بودفكن وكوليشوف وتجاربهم حول ايجاد معدل موضوعي لمظامين اللقطات خلال ربطها مع البعض

بتجانس وانسجام من الدراسات التي تستند الى القيم والاسس الجمالية.

لقد خرج بودفكن من دراسته للتوليف البنائي بعدة حقائق منها « ان اللقطة التي ليس لها معنى لمفرداتها ولكن يظهر المعنى بالارتباط باللقطة اخرى، وان الاعلان لا يعني على المناظر الحقيقية الدائرة في زمان ومكان واقعيين بل يعتمد على قطع السليلويد ، اما الحقيقة الثانية فتتعلق بالربط ما بين الدراما والشعر » .

اهتم بودفكن بالتفاصيل الشكل زائد ولكن ليست اي تفاصيل بل التي تطغي تحديد من خلال تصاعدها مع بعضها او من خلال بنائها عندئذ سيصبح شأنها ان تعمق المعنى الجزئي الذي يعتبر جزء من الشكل الدرامي كما انها تحدد للمتفرج الجو العام للمشهد^(٣٨) .

كما يضيف بودفكن ان كل لقطة يجب ان تظيف معنا جديد محدد دائما يؤدي الى حذف اي لقطة ليست لها صلة بالموضوع او تلك اللقطة التي تعطي طولا بدون معنى وان ربط لقطتين يجب ان يمنح المشاهد معنى ثالثا مما يؤدي الى بناء الموضوع من خلال تكوين تلك اللقطات ، ولهذا فان فلسفة بودفكن في التوليف تكمن في مزاجته بين السينما والشعر فالشعر في تكوينه انما يقوم على الصورة المجردة غير الملموسة ماديا من جهة وبين الدراما كاحداث صريحة واضحة^(٣٩) .

من خلال اطلاع بودفكن على تجارب كوليشفوف وجد « ان عملية تركيب الفلم ليست مجرد وسيلة لسرد قصة متصلة وحسب وانما يمكن اللقطات اذا تقابلت بطريقة مناسبة ان تحمّل معنى جديد لم تكن تحملها من قبل ، وان مشاهد الفلم تتركب من مجموعة من التفاصيل المرتبة بعناية وبالتالي الحصول

(٤٤٤) الدور الوظيفي للتوليف في الإعلان وعلاقته بالإيقاع

على التأثير المطلوب عن طريق تغيير اوضاع اللقطة ما بينها ضمن سياق المشهد^(٤٠).

إن التوليف البنائي الذي تبني بودفكن لا يبدأ بالتوليف وحسب وإنما يبدأ بالسيناريو التنفيذي وتنتهي بالتوليف الذي يعد النتيجة النهائية للعمل السينمائي ، فالسيناريو يجب ان يهتم بتسلسل الاحداث دون اي اعتبار وعلى السنارست ان يهتم بالتفاصيل الجزئية لكل مشهد على حدة مثلما يهتم بالبناء العام وصولا الى وحدة متكاملة ما بين عناصر بناء كل من الصورة المرئية والصوت^(٤١).

فالكلمة عند كل لقطة التي قبلها لقطة وبعدها لقطة فقد تصبح اللقطات ذات بناء متكامل لها مهني ... وقد تتناقض اللقطات وتزداد التفاصيل اكثر مما ستؤدي الى تعميق الجو العام من خلال عرض التفاصيل بشكل متزايد بالاهتمام فمن خلال ذلك تبقى ذهنية متعددة تحمل صورة متكاملة عن الموضوع دون ان تفقد تسلسلها ، ان اللقطة عنده لا تحتوي على معنى محدد منفرد وإنما يظهر ذلك المعنى من خلال ربط هذه اللقطة بلقطة اخرى فاللقطة السينمائية تعد ميتة تماما بمفردها ولكن تبدأ حركتها الحقيقية بربطها بلقطة اخرى^(٤٢).

٢- التوليف الفكري : يرى ايزنشتاين^(٣) ان على الفلم العادي انه يثير انتباه فكر المشاهد عن طريق توجيه العواطف فالتوليف الفكري يعطيها ايضا فرصة لتوجيه عملية التفكير عليها^(٤٣).

فالبناء الروائي للفلم يتم وفق التسلسل جديد له اهمية فكرية مما جعل لكل قطع فكرية جديدة بدلا من الانتقال بالحدث الذي تم في اللقطة السابقة ، اللقطة ضمن تسلسلها الدرامي ستجعل المشاهد يدخل في مناقشة العديد من

الافكار التي تحتويها اللقطات فايزنشتاين يرى بدلا من ربط اللقطات وراء بعضها في سلاسة علينا احداث صدمات ما بين لقطات الفلم من خلال ربط اكثر من لقطة باسلوب مثير للخلاف والمجدل مما سيترك وقع واثر جديد في ذهن المشاهد .

فإذا ما تم وحل القطبين متقابلين بعضهما فاننا لا نحصل على النتيجة البسيطة المألوفة في ربط اللقطات تقليديا فيما بينها وانما سيحصل ابتكار بديع ، التوليف الفكري يتحقق عندما يتم ايصال فقطتين ذات معنى^(٤٤).

إن مهمة المخرج السينمائي في نظر ايزنشتاين تكمن في تطوير مجموعة من الصراعات الدائرة بين اللقطات التي تعبر عن الافكار المختلفة لتلك اللقطات، فالصدمة السايكلوجية المتولدة انما تعتمد على التسلسل المثالي ما بين اللقطات عن طريق القطع السلس ، وقد قسم ايزنشتاين الصراع الى عدة انواع ((الصراع المحتمل)) و ((الصراع المطلوب)) فذرات الاعلان الناتجة عن جميع الافكار المضاربة ستؤدي الى اعطاء الفلم الطاقة تتيح للمشاهد فرصة تجميع اصغر ذرات الاعلان وصولا الى الافكار المراد ايضا ايضاحها للمشاهد وهذا سيتوقف على نوع الصراع ومدى الجاذبية التي يتركها صناع الاعلان على المشاهد يبين ، فهناك الصراع بالاتجاه التخطيط ما بين الاوزان والاحجام والكتل وقد يتحقق الصراع من خلال استخدامات عمق المجال او ما بين الضوء والظلال^(٤٥).

اما الصراع ما بين اطوال اللقطات فان التوليف الحركي او الرياضي دور في ذلك من خلال القفزة الشعورية في المعنى و الفكرة المتولدة في ذهن المشاهد عندما يشاهد تعرض امامه لقطتين بفترتين زمنييتين مختلفتين (الاضطراب) .

بناء على ما تقدم فالإيقاع غلق في الفلم من خلال اوجه مظاهر السرعة

الناجمة عن الوسائل الالية وهذا ما يؤكد (عادل رايس) اذ يقول « يمكن استشارة حالة من التوتر بالتعبير المستمد في معدل القطع ولتغيير سرعة القطع العمية ما دام ذلك يقلل من اهتمام المتفرج او يزيده لما يراه على الشاشة » .

الفصل الثالث

إجراءات البحث

مجتمع البحث:

نظرا لاتساع مجتمع البحث والمتضمن الاعلانات التلفزيونية المعروفة في كافة القنوات الفضائية ونظرا لشمولية مواضيعها ، فقد وجد الباحث ضرورة اختياره عينة محددة لبحثه تنسجم ومشكلة البحث .

عينة البحث :

بناءً على ما تقدم وبعد الاطلاع على مجتمع البحث حدد الباحث الاعلانات التعبوية في القنوات الفضائية العراقية كعينة لبحثه والتي سيتم من خلالها التوصل الى نتائج البحث .

عينة البحث :

بعد الاطلاع على الاعلانات التعبوية وجد الباحث ضرورة اختيار مواضيع تعبوية متعددة المعالجات والتي تصب في هدف واحد (حب العراق) وتم تحديث عيتين بمعالجات مختلفة .

عينة رقم (١)

اعلان (العراق والارهاب)

الزمن / ثا ٤٨ ، ٢ دقيقة

اخراج / مجهول

بطولة / مجهول

جهة الانتاج / شركة عراق الغد

سنة الانتاج / ٢٠٠٩

مضمون الاعلان :

تدور احداث الاعلان عن مباراة كرة القدم يبين لاعبي المنتخب الوطني وعدد من الارهابيين وبعد صراع على الكرة التي هي قنابل يدوية واسلحة تظهر لوحة الاعلانات فوز العراق على الارهاب ١: صفر .

المعالجة الاخراجية :

اعتمد المخرج على اللقطات المتنوعة من بين لقطات عامة ومتوسطة ولو يلجا الى اللقطات الغربية كونها تحجب حيز من المكان مما سيؤثر سلبا على اظهار التفاصيل . اما زمن القطع ما بين لقطة واخرى فقد فيه شيء من الاستطالة حيث وصل زمن احدى اللقطات الى (٦ ثواني) مما يجعل ايقاع الاعلان يبدو رتيبيا ومترهلا واستطاع المخرج من الاعتماد على المؤثرات الصوتية لتصفيق الجمهور ومؤثرات الخاصة بالالعاب النارية لاطفاء الجو العام لاعلان .

كما امتاز هذا الاعلان باستمرارية التدفق الصدري للحدث مما جعل وحداته مترابطة ما بين البداية والوسط والنهاية . مما جعل المخزى المراد لا يصله للمتلقي قد تحقق وبناءا فان للتوليف في هذا الاعلان دور في خلق ايقاع عام للقطات الاعلان مما سهل المهمة امام المتلقي باستلام الدلالات والمعاني التي اراد المخرج ايصالها اليه .

عينه رقم (٢)

اعلان / (الحياة والارهاب)

الزمن / ثا ٢٣ ، ١ دقيقة

اخراج / مجهول

بطولة / مجهول

جهة الانتاج / شركة عراق الغد

شبكة الانتاج / ٢٠١١

مضمون الاعلان :

يظهر شخص متخفي وراء ستارة ويتجول ما بين عامة الناس الذين يشكلون هدفا للارهاب فالام والعامل والطالب والموظف والاطفال . جميعهم مستهدفون سواسية .

المعالجة الاخبارية :

اعتمد المخرج على اللقطات الغربية لاظهار ردود الافعال واللقطات المتوسطة والمتوسطة العامة . ولم يكن هدف المخرج اظهار المكان وانما اعتمد على الحوار كوسيلة يتم من خلالها ايصال المعنى المراد امنه .

أما زمن اللقطات فقد كان طويل نسبيا حيث كان مرهون بالجملة الحوارية حيث تنتهي اللقطة بانتهاء الحوار وقد لجأ المخرج الى تنوع الحوارات وجعلها مختلفة من شخص لآخر من اجل اعطاء طابع عن ماهية الشخصية وخلفتها الوظيفية . والطبقية كما لجأ المخرج وتوظيف الاضاءة وجعل الارهابي في منطقة معتمة نوعا ما ، فيما جعل عامة الناس في نصوص تام وكان للون استخداماته ايضا حيث اظهر الارهابي باللون الداكنة فيما اظهر عامة الناس باللون الطبيعية ، وعلى الرغم من محدودية الحكاية الا ان للتوليف دورا استطاع تحقيقه من التنقل والمحافظة على سياق العمل من الترهل مما جعل انتباه وتركيز المتلقي متقدا وصولا الى المتابعة المثلى للوحدات الثلاثة البداية والوسط والنهاية .

وهذا ما يسعى اليه المخرج تحقيقه من اهداف يراد ايصالها الى المتلقي .

الفصل الرابع

نتائج البحث :

- ١- اختزال زمن اللقطة في الاعلانات يحافظ على مضامين اللقطة وايقاعها.
- ٢- ارتباط ايقاع اللقطة الاعلانية بعامل الزمن ارتباط جدي ووظيفي .
يحدده موضوع الاعلان او الجوانب الانتاجية ويسهم في تقليل النفقات الانتاجية .

المقترحات :

- ١- الاعتماد على المضامين الاعلانية المركزة والمحددة لضمان الاختزال الزمني .
- ٢- الابتعاد عن المباشرة في طرح المضامين .

التوصيات :

يوصي الباحث

- ١- بدراسة المضامين الاعلانية وتحديد المعالجات الدرامية للاعلان لضمان تحديد تلف الانتاج
- ٢- التمسك بزمن .

هوامش البحث

- (١) مارسيل مارتن ، اللغة السينمائية / ترجمة سعد مكاوي المؤسسة المصرية العامة للتأليف ص١٣٥.
- (٢) مارسيل مارتن ، اللغة السينمائية / مصدر سابق ، ص ١٣٥
- (٣) انظر مارسيل مارتن ، اللغة السينمائية / ص ١٤١ .
- (٤) انظر مارسيل مارتن ، مصدر سابق ، ١٤٥ .

- (٥) مارسيل مارتن ، اللغة السينمائية / ص ١٤٥-١٤٦ .
- (٦) انظر اللغة السينمائية / ص ١٤٦ .
- (٧) عادل رايس ، فن المونتاج السينمائي / ترجمة احمد المصري / مراجعة احمد كامل مرسي / ج ٢ المطبعة المركزية / جامعة بغداد / ص ١٥ .
- (٨) انظر جيمس ، موناكو ، كيف تقرا الفلم ، مجلة المدى ، فصلية ٣-٤ ، دمشق سورية ، ١٩٩٣ ، ص ١١٨ .
- (٩) ميخائيل روم ، احاديث حول الاخراج السينمائي ، ترجمة عدنان مدئات ، ١٩٨١ ، ص ١٦٧ .
- (١٠) انظر الفن السينمائي ، يودفكن ، ترجمة صلاح التهامي / دار الفكر ١٩٢٩ ، ص ١٣٨-١٣٩ .
- (١١) حسين حلمي ، دارما الشاشة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ج ٢ / ١٩٩٠ / ص ١٤٢ .
- (١٢) انظر حسين حلمي ، دارما الشاشة / مصدر سابق / ص ١٤٣ .
- (١٣) - انظر مارسيل مارتن ، اللغة السينمائية / مصدر سابق ص ١٤٣
- (١٤) انظر (كارل رايس) فن المونتاج، ج ٣ ، مصدر سابق ، ص ٢١٣
- (١٥) كارل رايس ، مصدر سابق ، ص ٣١٤
- (١٦) - انظر كارل رايس ، فن المونتاج السينمائي ، ص ٣١٨
- (١٧) - مارسيل مارتن ، اللغة السينمائية ، مصدر سابق ، ص ١٤٥
- (١٨) انظر كارل رايس ، فن المونتاج السينمائي ، مصدر سابق ص ٣٤٢
- (١٩) انظر / م. بوجز جوزيف ، فن الفرجة على الاقدام ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ترجمة واد عبدالله ، ١٩٥٥ ، ص ٩٦
- (٢٠) انظر ، فن الفرجة ، ص ٩٦
- (٢١) انظر كارل رايس ، مصدر سابق ، ص ٣٤٣
- (٢٢) انظر كارل رايس مصدر سابق ، ص ٣٤٣
- (٢٣) وظيفة الايقاع في بناء الشكل العملي ، مصدر سابق ، رسالة دكتوراه ، عمار هادي ، ص ٢٥٠
- (٢٤) مارسيل مارتن ، مصدر سابق ، ص ١٥٤
- (٢٥) مارسيل مارتن ، اللغة السينمائية ، ص ١٥٥
- (٢٦) انظر ، كارل رايس ، فن المونتاج السينمائي ، مصدر سابق ، ص ٣٨٥
- (٢٧) انظر (عادل رايس) ، فن المونتاج السينمائي ، ص ٣٨٥
- (٢٨) عادل رايس فن المونتاج السينمائي ، ص ٣٨٧
- (٢٩) موناكو ، جيمس ، كيف تقرا الفلم ، مجلة المدى ، عدد ٣-٤ ، دمشق ، سورية ١٩٩٣ ، ص ١١٨
- (٣٠) مارسيل مارتن ، اللقطة السينمائية ، مصدر سابق ، ص ١٥٣
- (٣١) مارسيل مارتن ، اللقطة السينمائية ، ص ١٥٤

- (٣٢) مارسيل مارتن ، اللقطة السينمائية ، ص ١٥٣
(٣٣) مارسيل مارتن ، اللقطة السينمائية ، ص ١٥٤
(٣٤) انظر مارسيل مارتن ، اللقطة السينمائية ، ص ١٥٤
(٣٥) انظر اللقطة السينمائية / مارسيل مارتن ، ص ١٥٦-١٥٧
(٣٦) مارسيل مارتن ، مصدر سابق ، ص ١٦٠
(٣٧) مارسيل مارتن ، مصدر سابق ، ص ١٦٠
(٣٨) انظر عادل منير ، عن المونتاج بودفكن نظريته واراؤه ، مجلة سينما ، ص ١٢٦ .
(٣٩) عادل منير ، عن المونتاج بودفكن ، مصدر سابق ، ص ١٢٧ .
(٤٠) عادل منير ، عن المونتاج بودفكن ، مصدر سابق ، ص ٤١ .
(٤١) انظر عادل منير المونتاج ، مصدر سابق ، ص ١٢٧ .
(٤٢) انظر عادل منير المونتاج ، مصدر سابق ، ص ١٢٤ .
(٤٣) كارل رايس ، فن المونتاج ، مصدر سابق ، ص ٤٩ .
(٤٤) انظر كارل رايس ، مصدر سابق ، ص ٥٣ .
(٤٥) انظر ، ج . دادلي اندرو ، نظريات الفلم الكبرى ، الهيئة المصرية العليا للكتاب ١٩٩٧ ، ص ٥٧ .

قائمة المصادر والمراجع

- ١- اندرو ، ج. دادلي ، نظريات الفلم الكبرى ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٩٧
٢- بودفكن ، الفن السينمائي ، ترجمة صلاح التهامي . دار الفكر ، ١٩٢٩
٣- جوزيف ، م. بوجز ، فن الفرحة على الافلام، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ترجمة وداد عبدالله ١٩٩٥
٤- حلمي ، حسين ، دراما ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ج٢ ، ١٩٩٠ .
٥- مارتن ، مارسيل ، اللغة السينمائية / ترجمة سعد مكايي ، المؤسسة المصرية العامة للتأليف .
٦- ماناكو ، جيمس ، كيف تقرأ الفلم ، مجلة المدى ، فصيلة ٣-٤ ، دمشق، سوريا ، ١٩٩٣ .
٧- منير ، عادل ، فن المونتاج : بودفكن نظريته واراؤه ، مجلة السينما ، ب ت.
٨- رايس ، كارل ، فن المونتاج السينمائي ، ترجمة احمد المصري ، مراجعة احمد كامل مرسي ج٢ / المطبعة المركزية / جامعة بغداد ، ب ت .
٩- روم ، ميخائيل ، احاديث حول الاخراج السينمائي ترجمة عدنان بركات ، ١٩٨١ .
الاطاريح :

العداوي ، عمار هادي ، وظيفة الايقاع في بناء الشكل الفلمي ، رسالة دكتوراه ، ٢٠٠٠ .