مجلة أيقونات

ISSN 2170-0400
EISSN 2600-6103

إلياس بوخموشة العدد 06، المجلد السادس،2018.

سيميائيات هندسة الصورة الفيلمية

إلياس بوخموشة

مقدمة:

الإيماغو أو بالأحرى الصورة التي أصبحت وسيلة فعالة في يد من يستخدمها بمهارة ودراية لأغراض ليست بالضرورة إنسانية ورحيمة، وتتضاعف أخطار الصورة المعاصرة التي أصبحت متحرّكة ومجسمة وواقعية مما زاد من قدرتها على الإقناع والتأثير، ولذلك جاء تركيز الدراسة المتواضعة بين أيديكم على الصورة السينمائية، والتلفزيونية، والفيديو عموما لأنها تمثل اللبنة الأساس في بناء عالم السمعي البصري التواصلي والفني المعاصر، وجاءت المباحث موسومة باللمسات الموسوعية تارة والتفاصيل الفنية الجمالية تارة أخرى، بحكم أن التعريف لمكونات الصورة التي اصطلحت عليها الدراسة اجتهادا بالصورة الفيلميّة نسبة إلى شريط الفيلم السينمائي المكون من **فوتوغرامات** ثابتة تأخذ قيمتها الدلالية والجماليّة والسردية والرمزية في حركتها أو بعبارة أدقّ في إيهامها لعين الإنسان بوجود حركة للأشياء المعروضة أمام المتلقي المستقبل المشاهد، والمستهلك، أما الفنيات التي تراعي علم الجمال خلال صناعة الصورة فهي بدافع شد المشاهد وجذبه نحو المادة المعروضة بإغراء بصري محكم وتقانة علمية مدروسة، فما هي ماهية الصورة الفلمية في تفاصيلها البنائيّة ياترى؟ ولهذا الغرض تعتمد الدراسة المنهج الوصفي بغرض تبسيط الماهية المعقدة للصورة بغض الطرف عن الغور في بعدها الفلسفي المتشابك.

الكلمات المفتاح: السميائيات – الصورة – الفيلم – الضوء – الحركة.

البريد الإلكتروني للكاتب:cineliasb@gmail.com
المؤسسة الجامعية:جامعة الجيلالي اليابس، سيدي بلعباس-الجزائر.

مجلة أيقونات مجلة معتمدة ضمن قاعدة بيانات المجلات الوطنية لوزارة التعليم العالي في الجزائر.
https://www.asjp.cerist.dz/en/PresentationRevue/135
جميع الحقوق محفوظة

ISSN 2170-0400
EISSN 2600-6103

2.1 ماهية الصورة الفيلمية وآليات الإبصار:

ترتسم الصورة في الدماغ الذي يحاول ربط أشكالها وأحجامها وألوانها بكل ما هو مُعبِر ويحمل دلالة في مخزون الذاكرة عنده، يَمُرّ رسم الصورة في الدماغ بمراحل يمكن إجمالها في الآتي: (حقل الرؤية – للعين – ينقسم إلى أربعِ قطاعات حيث يلتقي حقلي الرؤية للعينين معا في حقل واحد، يَتَسِم وسط الحقلين الملتقيين بوضوح الصورة. هذه الأخيرة والتي تُمثِل معلومة تُنقل عن طريق أعصاب بصرية مرورا بمحطات لتقسيم الأشعة الضوئية- لتحليل اللون والشكل – عن طريق أعضاء خاصة حتى تصل إلى الدماغ لتحلَّلَ مُنْتِجَة إدراكا للصورة) (1) ومن هنا تُصبح العين مجرد آلة واصلة للضوء المعكوس من على موضوع لتُثبِته على شبكية العين، ثم تنتقل الصورة من الشبكية إلى الدماغ عبر المخروطات والعصيات ليُحللها الدماغ (العقل) ، فلعلم البصريات -عند الإغريق ثم العرب فالغرب الحديث- المنبثق من الدراسات الفيزيائيّة دور فعال في فهم الصورة تقنيا، ومن تم يسهل ولوج عوالمها الفنية والدلالية (حلل ابن الهيثم* الضوء إلى أجزائه الصغيرة، وربما درس البنية الذرية والنووية للضوء، ممهدا لنظرية نيوتن في الألوان، وبين أن للضوء سرعة يقطعها في زمن محدد ومحسوس، واستخدم البرهان الرياضي والتجربة والانعطاف والانعكاس في إيضاح ما عجز الآخرون عنه) (2) .

تبدو الصورة مُتحركةً بالنسبة للعينين والدماغ إذا ما عُرضتِ الصور الثابتة والمتتابعة من على شاشة ما وبسرعة محددة، - 24 صورة في الثانية بالنسبة للسينما و 25 صورة بالنسبة للفيديو والتلفزيون عموما كما يوجد قياسات أخرى مثل 30 صورة في الثانية- يَحْدُثُ ذلك الإحساس بحركة الصورة عبر مبدأ **الثبات الشبكي**، حيث أن الصورة تبقى مُثبَتة بعد سقوطها على شبكية العين لمدة قصيرة جدا، حتى تصل إلى الدماغ ثُم تزول بسرعة من على الشبكية، فإذا ما أُلْحِقت صورة أُخرى مُتابعة للصورة الأولى وتَسقط على الشبكية قبل زوال شبح الصورة الأولى يقع الإحساس بان الصورتين مرتبطتين وليستا منفصلتين، وهكذا دواليك يحس الدماغ بوهم الحركة الطبيعية للصور مجتمعةً.

ففي الحقيقة العلمية لا تمثّل حركة الصورة السينمائيّة إلا وهما، يتمّ عبر تتابع لصور ثابتة التُقِطت أو رُسِمت على التوالي – أي بطريقة دراسة فيزياء حركة الأشياء - بسرعة معينة.

تمثّل الأشكال التي تُرسم في الدماغ حواشيcontour، وهي الأشكال المعروفة في علم الهندسة من خط مستقيم وآخر مُنكسر، وخط منحني ودائرة ونصف دائرة ومربع ومستطيل ومكعب وسداسي الخ.. أي بكل بساطة الأشكال الهندسيّة. (يُمكننا التشكيل عبر الخطوط، كما يمكننا التشكيل عبر الأشكال، ويمكننا التشكيل عبر الألوان، وكذا عبر الحركات، وعن طريق الإضاءة، الخ) (3)

3.1 الألوان الضوئية وكيفيّة تشكلها:

جميع الحقوق محفوظة

ISSN 2170-0400
EISSN 2600-6103

داخل الحواشي التي تمثل الخطوط التي ترسم الأشكال التي نبصرها نجد الألوان، وتنقسم هذه الأخيرة إلى قسمين، إما تكون على شكل ألوان ذات تفاعلات كيميائية – مثل الطلاء الملوّن –، أو تكون طبيعية، وتمثّل انعكاسات إضاءة غير مُمتصة من طرف موضوع – شيء – ما، مثل اللون الأخضر التي لا تمتصّه النبتة فتلقي به لذلك نبصرها خضراء اللون –الضوئي-، وتنقسم الألوان الضوئيّة إلى:

الأبيض والأسود: البياض هو كل الألوان الضوئيّة مجتمعة، أما السواد فهو انعدام الألوان أو بالأحرى غياب الإضاءة، أما بالنسبة لألوان الفن التشكيلي –الألوان الكيميائية الصنع- يبقى(الطّلاءين) الأبيض والأسود لونين .

الرمادي: هو تدرجٌ لونيٌ بين الأبيض والأسود.

البني: وهو خليط متكافئ بين الألوان الأساسية في الفن البصري والتشكيلي.

الألوان الضوئيّة الأساسية: الأخضر، الأزرق، الأحمر. (Rouge, Vert, Bleu) (Reed, Green, Blue) (أنظر الشكل 01)

الألوان الضوئية الثانوية: تحدثُ بِخلط الألوان الأساسية مثنى مثنى وبنسب متقايسة لتفرِز: الأصفر Jaune، والأزرق البارد أو السيان cyan، والبنفسجي magenta.(أنظر الشكل 02)

(هناك ثلاثة أنواع من المُستقبلات للشبكية rétine والتي تسمح للإنسان وكثير من الحيوانات بالرؤية وإدراك الألوان، هذه المستقبلات الشبكية ترى عدة أنواع من طول الموجة الإشعاعية، لها علاقة بالشعاع الأحمر، والأخضر والأزرق، أما باقي الألوان يُحْصل عليها بِمزجٍ بين الثلاثة ألوان الأساسية، فالأحمر والأخضر يعطيان الأصفر، الأخضر والأزرق يعطيان السيان، والأزرق والأحمر يُعطيان البنفسجي. ودمج ألوان الإضاءة الأساسية معا يُعطي اللون الأبيض) (4)

الألوان الضوئية المكمّلة: وهي كل التنويعات اللونية الأخرى التي تنبثق عن تمازج غير متناسب للألوان الضوئية الأساسية.

الألوان الحارة: وهي الأحمر والأصفر، وما يُعادلها في الموجة الإشعاعية الحرارية.

الألوان الباردة: وهي الأزرق، الأخضر، وما يعادلها في الموجة الإشعاعية الحرارية.

استعمال الألوان بأنواعها مع إحكام في توزيع الخارطة اللونية يُمَكِّنُ من اختزال الشفرات اللسانية والكتابية وغيرهما، والتحول نحو خطاب مُنتظمٍ يمكن أن يتّفق عليه من يفهم لغة هذا النظام، (استعمال الألوان : يمكّن من الانتقال السريع للرسالة العادية، بدون دخول شك أو لبس ممكن . ألوان الإضاءة المرورية "لتوقف" السيارات بالأحمر على سبيل المثال.) (5)

يتمّ التعامل مع الألوان من طرف الفنّان –المُخرج السينمائي أو مصمم المناظر- عبر توزيعه لها في إطار الصورة بين الألوان الحارة والباردة و الأساسية والثانوية والمكمّلة، ممّا يتناسب مع الأشكال التي تصبغها تلك الألوان داخل إطار الصورة، فتأتي هذه الأخيرة جميلة عبر تناسق وانسجام تشكيلها مما يُعطي صورة مُتَزِنة في شتى أنحائها وتبعث على الاستحباب، كما يستطيع المخرج إقلاق المشاهد عبر البحث عن اللاتناظر في تعامله مع اللون وعلاقته ببقية عناصر الصورة.

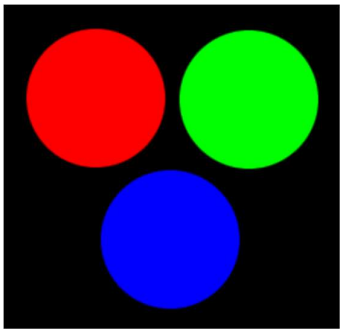
جميع الحقوق محفوظة

ISSN 2170-0400
EISSN 2600-6103

الحلقة – أو الدائرة - اللونية cercle chromatique: نجدها في جل البرمجيات الكمبيوتريّة التعليمية والحرفية في مجال الفن البصري بأشكال مختلفة، لكنها تتفق حول الآتي:

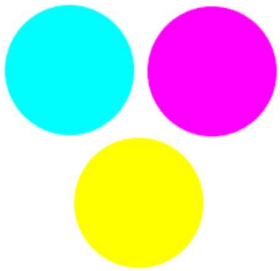
- (الألوان الأساسية تتواجد موزعة حسب 120° .
- الألوان الثانوية بجوار الأوان الأساسية تباعا بـ 120°.
- الألوان المكملة متعاكسة قطريا في الحلقة.
- مظهر الحلقة يتغير بتغير الألوان الأساسية المُختارة .
- المتغير في الحلقة هو دور الألوان) (6)

(أنظر الشكل 03)



الألوان الأساسية

(الشكل 01)



الألوان الثانوية

(الشكل 02)

جميع الحقوق محفوظة

ISSN 2170-0400
EISSN 2600-6103

Cercle chromatiqueالحلقة اللونية

(الشكل 03)

2 إطلالة على قواعد التشكيل البصري للصورة الفيلميّة:

يرجع انشغال رجال المعابد، والفلاسفة، والعلماء بالتأصيل لقواعد الجمال التي يجب على البنائين والفنانين الإلتزام بها أثناء تصميم إنجازاتهم التي وصلتنا في جداريات مرسومة وبنايات مشيّدة وكتابات نادرة تحصل عليها العلماء خصوصا في عصر النهضة الأوروبية وعصر الثورة الصناعية الذي بدأ يستغل الآلات التي يصنعها في خدمة الحفريات التي بيّنت ولا تزال الكثير من أسرار الماضي، فهاهو عصر الحضارة الفرعونية يصوّر ويبني وفق قواعد معينة تمزج بين المعتقدات والنسب الفيزيائية والجاذبية الإستيطيقية، وكذلك كان الإغريق فالرومان وصولا إلى الكلاسيكية الجديدة في الفن والعمران الأوروبي لتصلنا القواعد المتراكمة التي تتجدّد في بعض جزئياتها حسب مطالب الموضة وشطحات الفن المعاصر المتمرّد على الأصول والفصول معا.

1.2 من النور إلى الإضاءة:

ينتشر النور في الفضاء المحيط بنا منبعثا من الشمس التي تمثل المصدر الرئيسي للنور في الأرض وهي عبارة عن تحول الطاقة الحرارية –توهج حراري يأتي من نفحات نارية في الشمس- الشمس التي تمثل المصدر الرئيسي للنور في الأرض وهي عبارة عن تحول الطاقة الحرارية –توهج حراري يأتي من نفحات نارية في الشمس- إلى طاقة أخرى، ففي عين الإنسان هي طاقة كهربائية تنتقل عبر الأعصاب البصرية كما مر بنا تفصيله، أما على مستوى آلة التصوير فهو على شاكلتين إما كيميائية عن طريق احتراق محلول نترات الفضة في الشريط الفيلمي، أو شحنات كهرومغناطيسية تطبع الحواشي والألوان على شريط الفيديو التشابهي التماثلي أو الشريط أو الذاكرة الرقميّة، وللإضاءة طبيعة فيزيائية يمكن قياسها بأجهزة ولها وحدات قياس خاصة بها.(7) كما تنقسم الإضاءة بالنسبة للمهني صناعة الصورة إلى:

- (الإضاءة الطبيعية.
- الإضاءة الاصطناعية.

حيث تختلف الوسائل باختلاف الإضاءة المراد راد إنتاجها، ويقوم بمهمة الحرص على ضمان جمالية الصورة في بعدها التشكيلي وعلى مستوى الإضاءة تحديدا فنان وتقني يلقب في بلاتوهات التصوير بمدير الإضاءة) (8)

2.2 الضوء ونظيره:

جميع الحقوق محفوظة

ISSN 2170-0400
EISSN 2600-6103

التضاد –التّبايُن- Contraste: فنيّة تُمكِّنُ من فصل شيء عن خلفيّتِه، وإعطاءه انطباعا بالعمق، ويكون بتقابل الداكن ونقيضه مثل: الأبيض والأسود، أو عبر الألوان الساخنة مع/ضدّ الباردة (9). فعين الإنسان مثل أذنه ميّالة لسماع الإيقاع وتحسّس الريتم الذي لن يشد المستمع والمُبصِر إلّا إذا كان مدروسا بعناية فائقة تأخذ بعين الاعتبار الحساسية المرهفة والديناميكيّة لمتلقّي المادّة الفنيّة وما هي الإغراءات التي تشدّه وما مدى قوّت الإغواء التي تدفعه للانبهار بالصورة كي تستطيع أداء وظائفها كاملة دون وعي المتلقي بما يتشرّبه، وإذا جاءت الوتيرة ضعيفة لا تشد المتلقي فإن وعيه النقدي سوف يجعل من الصورة أداة لتدمير ما ترج له عوض تقديمه في صورة فاتنة وجذّابة.

توجيه الضوء وأثره على المُشاهِد: فالضوء المباشر والضوء المنتشر، والضوء المواجه، وكذا الضوء ثلاثة أرباع، ومقابل الشمس، وغيرها من الفنيات التي تسمح للفنان بشدّ انتباه المُشاهِد إلى شيء ما في الصورة عبر إضاءتها وصرفه عن أشياء أخرى عبر طمس إضاءتها أو جعلها تقبع في الظلام الداكن، ويستطيع المخرج الفنان من إبراز قدرته على صناعة المعنى وإنتاج جاذبية جمالية عبر التحكم في توجيه الضوء، وقد أمتعتنا السينما عبر تاريخها خصوصا بأفلام الأبيض والأسود في التفنن في إدارة الضوء (إذا كان بإمكان الضوء تقطيع شكل، وتفجير لون، أو على العكس مسحه أو جعله لا يَشد التركيز، يُمكن للضوء أيضا ضبط انتباه الجمهور، توجيهه حسب ما ترتضيه تشكيلته، نحو ذلك الاهتمام أو ذاك) (10)

لكن يجب على المبتدئ في الإخراج السمعي البصري وتصميم المناظر الانتباه إلى أنّ تراكم الممارسة، وغزارة النتاج النقدي عبر ما يزيد عن قرن من ميلاد السينما وما تلاها من تلفزيون، وفيديو تشابهي ورقميّ، وميديا، أرسى قواعد تضبط تناغم بين الإضاءة وبين الأشكال والألوان، عبر إخضاعها لقواعد، وقوانين ذات جذور ممتدة في التاريخ الإنساني، حيث كتب "رولان بارت" في كتابه "الأسطورة" وفي كتاب آخر له تحت عنوان "الغرفة المُضاءة" عن مفاهيم الصورة التي اصطلح عليها بـ (الصورة الميكانيكية الخاضعة للسَّنَنِ) (11)، أي لقوانين التشكيل البصري، (البحث التشكيلي يتوزع عبر طرق شتى تضمنها: الخطوط، الشكل، اللون، اللمس، العجينة، الخ) (12) لكن الفن لا يخضع للجمود مما يضطر الفنان إلى تكسير السائد عبر التجريب للإتيان بالجديد الذي سرعان ما تستوعبه الأكاديمية الرسمية، ويلج ريبيرتوار السينما العالمية لكي يؤول إلى أسلوب مستهلك في إنتاج الصورة بكل أنواعها المعاصرة، وهكذا دواليك.

3.2 من الهندسة الرياضيّة إلى الصورة الفنيّة:

يَصل بنا البحث إلى الحديث عن التشكيل البصري الكلاسيكي للأحجام والخطوط وماهيته وأقسامه مُقتحمين بذلك عالما الرحب يُصطُلَحُ عليه بالتناظر أو التناسب أو التقايس –حسب اختلاف الاصطلاح عند الكتّاب العرب-، (التناظر symétrie هو مبدأ تصوري يتجلى في الطبيعة تحت عدة مظاهر: طرفي جسر مُعلق، جناحا طير أو طائرة، أعمدة بناية، كُلها أشياء تناظرية – وإلا لكان إحدى طرفيها ناقصا عن حجمه الطبيعي، وهذا يُصبح عبثا) (13) وَلَّد التناظر أطروحة تداولها مفكرون رياضيون وغيرهم من العلماء الفلاسفة أصطُلِح عليها **بالقاعدة، فالذهبية القاعدة الذهبية Règle d'Or** هي تلك النُّظُم المُلزِمة للفنان والمهندس، فجان تطبيقها مكثّفا في عصر النهضة الأوروبيّة، العصر الذي أُعيد اكتشافها فيه من قبل علماء ذلك العصر، حيث يرجع تأسيسها التنظيري المُوثّق إلى عصر الإغريق القديم، ففي أكثر من 5000 سنة أعطى الرياضي الإغريقي

جميع الحقوق محفوظة

ISSN 2170-0400
EISSN 2600-6103

"فيتاغورت" Pythagore تأسيسه الرياضي، والهندسي للقاعدة الذهبية، وهي قاعدة هندسية كانت مستعملة قبل ذلك العهد في عصر الفراعنة، إذ تشهد عليها الأهرامات التي لا تزال مُشيدة في دولة مصر العربية.

أنشء "فيتاغورت" فلسفته مرتكِزا على أبحاثه الرياضية –إذا صح التعبير- القائمة على **العدد الذهبي** الذي كان يرى فيه مبدأ كل شيء (لا يبدأ الطفل وجوده الشخصي إلا عندما يُقطع حبل الوريد لديه، والتشكيل هو الذي يضمن الانتقال إلى هذه المرحلة الضرورية) (14) فتطبيق القاعدة الذهبية وأصول التناظر يتجليان في التشكيل البصري الذي يضمن لمخرج السمعي البصري استيعاب كلاسيكيات جمالية صناعة الصّورة بطريقة علمية دقيقة.

(العدد الذهبي الذي اعتبره "ليوناردو دافينشي" النسبة المقدسة والذي يساوي :

= 1,618034

ترتبط هذه القيمة الذهبية مباشرة $\frac{1}{2}+\frac{\sqrt{5}}{2}$ بفيبوناسي(Fibonacci) (15)

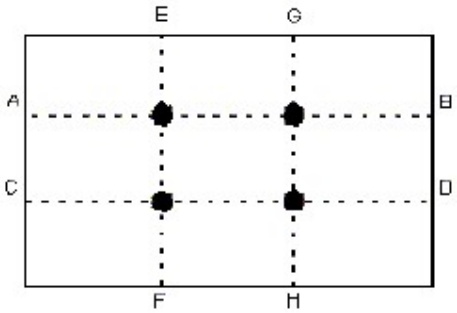
4.2 قاعدة الأنصاف الثلاث (الأثلاث) Règle des trois tiers:

من أهمّ وأبرز قواعد التشكيل البصري، هي القاعدة الأكثر تداولا عند المصوّرين المحترفين، والتي تتمثّل في (-تقسيم- الصورة إلى ثلاثة أجزاء متساوية، ويتِمّ تقسيم كل جزء إلى ثلاث أجزاء بدوره، تُطبَق هذه التقسيمات عموديا وأفقيا ليكون الموضوع المهيمن على الصورة قابعا في الجزء العلوي أو السفلي للتقسيم الأفقي، ويكون شمالا أو يمينا بالنسبة للتقسيم العمودي) (16) فتلتقي خطوط التقسيم في نقاط أربع لُقِبت بنقاط قوة الصورة .

خطوط ونقاط القوة (عبرقاعدة الأنصاف الثلاث): تقسيم الإطار المستطيل حسب القاعدة الذهبية يُمَكِّن من تحديد خطوط التقسيم (الشكل 04) وهذا النوع من التقسيمات يجزّئ الصورة إلى أنصاف – مساحات متساوية-، أما تقاطع الخطوط فيُنتِجُ أربع نقاط قوة في التشكيل البصري للصورة الفوتوغرافية، والسينمائيّة، والتلفزيونيّة، وغيرها، توضع الأشياء المهمّة –المواضيع- التي يريد المصوّر أن يتمّ التركيز عليها من طرف المُشاهِد على محيط نقاط القوّة، ويبقى وسط الصورة مركزا لا يحمل نقطة قوة، وبهذا لا يوضع الموضوع الرئيسي فيه.

جميع الحقوق محفوظة

ISSN 2170-0400
EISSN 2600-6103



نقاط القوة في صورة Les points forts d'une image.

الشكل 04

AB)و (CD الأفقية :

EF)و (GH العمودية :

خطوط التلاشي ونقطة القوة Les lignes de fuite et points forts: هي خطوط وهمية يمكن تمريرها على الأشياء المرئية من داخل إطار الصور، تلتقي في أفق الصورة وعمقها في نقطة، أو في عدة نقاط تلاشي، تتجلى هذه الظاهرة بوضوح في أنواع المنظور (الشكل05)

5.2 المنظور والإحساس بالبعد الثالث:

تعريف المنظور Perspective (17): يُمثّل تعميقا للصورة بإعطائها بعدا ثلاثا، حيث كانت الرسوم التشكيلية قبل الاهتمام بالمنظور مسطحة ويتم الإشارة إلى الأشياء البعيدة عبر رسمها في أعلى الصورة، بخلاف أسفل الصورة الذي يضمّ الأشياء القريبة من المُشاهِد، لكن بظهور العمل بالمنظور أصبح الفنان يسعى لمحاكاة ما يشاهده بدقّة عن طريق الإيهام بوجود المنظور عن طريق رسم المواضيع البعيدة أصغر حجما من الأشياء القريبة، إضافة إلى استعمال الظلال التي تساهم في تعزيز الإحساس بتجسيم الرسوم وإعطاءها بعدا ثالثا، وبمجرد ظهور الفوتوغرافيا بدأ البعد الثالث يتعزّز أكثر فأكثر وصولا إلى الشاشات السينمائية والتلفزيونية الثلاثية الأبعاد والمتوفرة في الأسواق (يبقى المنظور وسيلة قوية في التشكيل البصري، حيث أنه يعطي عمقا للصورة) (18)

6.2 من جمالية التناظر إلى لا تناظريّة الجمال:

يسهل تعريف التناظر بمثال طالما نردّده ألا وهو كون جناحي الطائر متساوية في طولها وحجمها وكأنّها نسخة معكوسة، فلا يعقل أن نشاهد طائرا يطير بجناحين أحدهما أصغر بكثير من الآخر، وتعوّدنا على إدراك هذا النوع من الظواهر بهذه النسب يجعلنا نطمئنّ لكل الأشكال المتقايسة والمتناظرة، حيث أنها تجعلنا نحس بالثقة والرصانة، فالإنسان الأول لم يكن يقدم قربانين كل يوم خوفا من ظاهرتي شروق وغروب الشمس لأنه

جميع الحقوق محفوظة

ISSN 2170-0400
EISSN 2600-6103

تعود عليهما، لكنه يقدم القرابين خلال ظاهرتي الخسوف والكسوف التّامّ لأنها نادرة الحدوث، فالإنسان يطمئن لما يعتاد عليه والجديد يربكه ويجعله يبحث عن التوازن، أي يبحث عن نقطة قوة يرتكز عليها.

يقابل تناظر في الطبيعة وما يُحاكيه في الفنّ، صنف آخر من التشكيل للموجودات ألا وهو اللاتناظر asymétrie، وهو ببساطة كل تشكيل بصري أو سمعيّ –أو مُدركٍ حسي آخر- يخلو من التناظر والتناسب، حيث أنه باستطاعة اللاتناظر إعطاء تشكيل بصري فني واحترافي مرغوب بمجرد أن يحتوي على خطوط تلاشي تُحيلُ إلى نقاط قوة –مما تجعل المُشاهِد يرتكز ويطمئنّ-، إضافة إلى استيعاب المحتوى المصريّ الذي يُبرر هذا النوع من الممارسات الفنية لها قدرة صناعة الجمال من القبح، أو بالأحرى تنفتح على كل إمكانيات التشكيل البصري دون تعصُّب فلسفي –أرسطيٍ- إيديولوجي لجمالية دون أخرى. فكثيرة هي قواعد التشكيل البصري المتطوّرة في بعض أجزائها عبر الزمان، والمكان، والمعتقد، والفكر، لذلك يبقى مجال البحث فيها مفتوحا في هذا الصّدد، ويرتبط بتوسّل المقاربات الميدانية العلمية والفلسفية، لكن يمكن لهذه الدراسة حصر نظرية لأحد أهم القواعد المتداولة في شتى المجالات الفنية الحالية والمرتبطة باللاتناظر وهي:

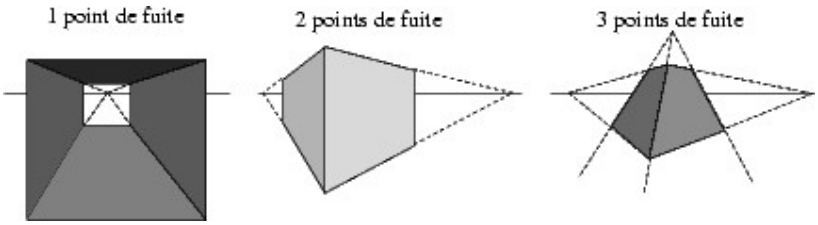
إدراك النِّسب: حيث تبقى القاعدة الذهبية هي المُثلى بخصوص تقسيم الفضاء، فيأتي "ماركوس فيتروفيووس بوليو" Marcus Vitruvius Pollio المهندس الروماني (ما بين 63 قبل ميلاد المسيح حتى 14 بعد ميلاد المسيح) ليتحدث عن التقسيم الغير المُتساوي، ومدى استحباب المُتلقي له رغم أن الشكل غير تناظري dissymétrique، ولكن لا يصح ذلك إلا بشرط رياضي هندسي دقيق: فالعلاقة بين القطعة الصغيرة جدا، وبين الكبيرة جدا تساوي العلاقة بين الكبيرة جدا وبين الكل.

(رياضيا تساوي هذه النسبة :**0,618**

حيث نأخذ ثلاثة نقاط : X , Y, Z

X_____Y_____Z

(19) (YZ/XY=XY/XZ 0,382/0,618=0,618/1



Cube représenté avec différents points de fuite مجسمات تظهر من خلالها نقاط التلاشي

(الشكل 05)

فاحترام قاعدة اللاتناظر يعطي تشكيلات بصرية - وحتى سمعية- غير متناظرة لكنها محبذة للعين والأذن (الشكل 06).

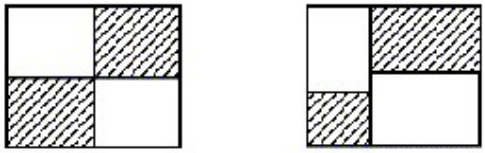
7.2 التشكيل بالزاوية والنقطة وبقية الأشكال:

جميع الحقوق محفوظة

ISSN 2170-0400
EISSN 2600-6103

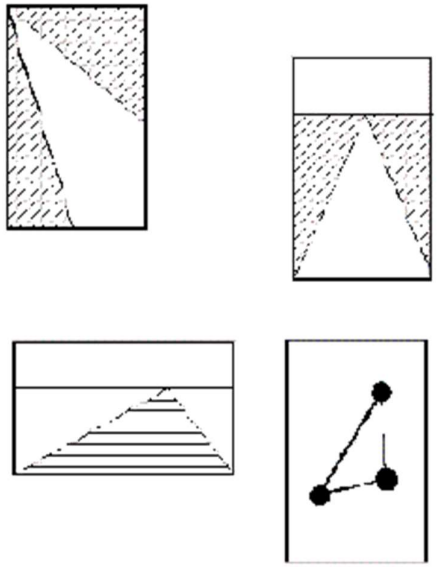
زوايا القوة: يوجد في الطبيعة عدة أشكال، وصناعات هندسية، وتصاميم متداولة ترقى لاستحباب الناس، ويرجع سرّ ذلك الإستحناب إلى الإجادة الوضع للزّاوية، وهذا ما يجعل الصورة المُشكلة على هذا النحو تحمل أثرا بليغا (20)، زوايا القوة في (الشكل 07) تُمكِّن من توجيه انتباه المشاهد نحو نقطة قوة في الصورة ذاتها، بخلاف غياب استعمال الزاوية التي تضيّع المُشاهدة في بوليسيميا عبثيّة.

اللاتناظري = حركة تناظري = هدوء، ثبات



2/Dissymétrie=dynamisme, mouvement 1/Symétrie=calme, statisme

(الشكل 06)



(الشكل07)

تعمد الصورة في تصميمها الألوان والأحجام والحركات والصوت المرافق لها في بعض الحالات، لكن تبقى الأشكال هي الأدوات الفعالة في إعطاء معان للأشياء التي نشاهدها، وتتشكل الأشكال الهندسيّة عبر الخطوط (مستقيمة، منكسرة، منحنية، دائريّة/حلقيّة،..) **فالخطوط المنكسرة** مثلا تُحدث أثر –إحساس- عدم الاستقرار (الشكل 09) أمّا **الخطوط المنحنية** فتُعبر عن النعومة، خصوصا الخط الذي يأخذ شكل

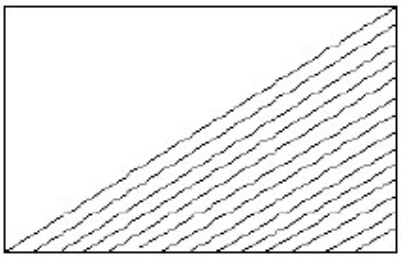
جميع الحقوق محفوظة

ISSN 2170-0400
EISSN 2600-6103

الحرف اللاتيني S (الشكل 10)، وتلك الأشكال التي تهيمن على الصورة، وتجعلنا نحسّ أنها عبارة عن **أقطار جانبية** تصنع انطباعا بالعمق، وبالطاقة، وبالحركة داخل الصورة (الشكل 08) كما يُمكن الجمع بين المنحنيات، والأقواس مثل ما نشاهده في (الشكل11)، أمّا **النقطة** فهي تجلب انتباه المُشَاهِد عندما تتواجد بمفردها داخل سطح يغايرها في اللون.

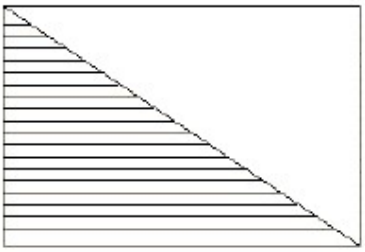
ويمكن الإشارة إلى أنّ الأشكال تختلف باختلاف خطوطها الهندسية، وحجمها، وما يُمَكِّن الشكل من جلب الاهتمام نحوه هو الوضع على السطح، يمكن للوضع أن يجعل للشكل قيمة كما يمكِّنُه من تَكسِير القيمة، وتقليصها بقصد أو باعتباط، فلموازنة صورة يجب تكافؤ المساحات بينها، وكي تُكافأ المساحات يجب مراعاة ما يلي (الشكل 12) (أبعاد المساحات، المسافة التي تفصلها، كثافة الرمادي أو ألوان المساحات، وضع المساحات والعلاقة التي تربطهما.) (21)

الأقطار البازغة

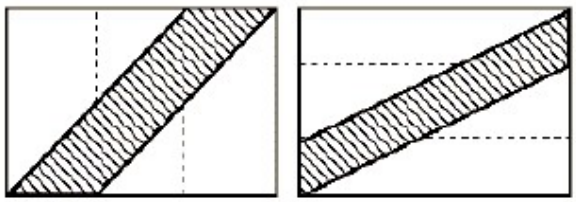


La diagonale ascendante qui relie le coin inférieur gauche au coin supérieur droit est la plus harmonieuse.

الأقطار الآفلة



La diagonale descendante, du coin supérieur gauche au coin inférieur droit, parait plus puissante et semble entraîner le regard hors de l'image.



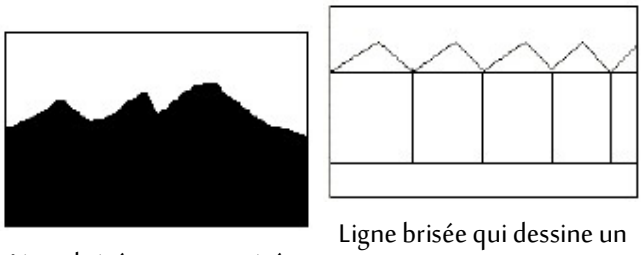
Diagonale basée sur la division par le nombre d'or: impact important.

جميع الحقوق محفوظة

ISSN 2170-0400
EISSN 2600-6103

(الشكل 08)

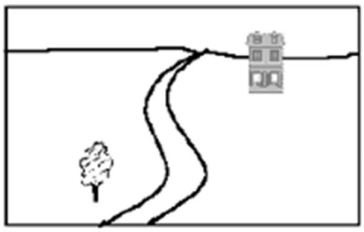
خط منكسر يرسم عينة خط منكسر غير مرتب



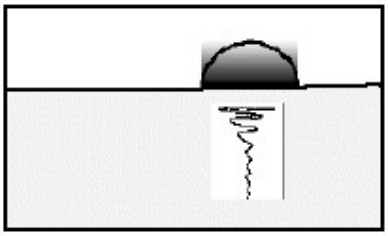
Ligne brisée qui dessine un motif.

Ligne brisée non organisée.

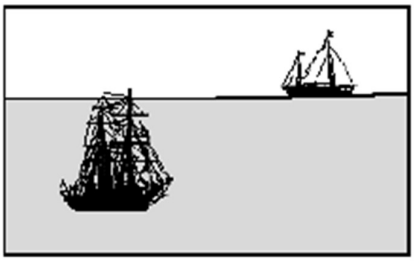
(الشكل 09)



(الشكل 10)



(الشكل 11)



(الشكل 12)

جميع الحقوق محفوظة

ISSN 2170-0400
EISSN 2600-6103

3 نحو شرح تبسيطي لمصطلحات التصوير الفيلميّ:

تتابعت الأبحاث وتتالت حول إدراك المُتلقي لديناميكية الأشـكال، والأحجام، والألوان، والحركات داخل إطار محدّد، فنتجت عنها قواعد متباينة مُعترف بها، ثم راحت السـينما تبحث عن تطوير ذاتها عبر تنشـئة موسـوعة تضـم فنيات صـناعة الفيلم، وعلى رأسـها ما اصـطلح عليها **بسـلم المناظر، وحركات الكاميرا**، وهي خُلاصة معرفية تقنية سبقها، ورافقها، وتلاها، ولا يزال التنظير، والسجال المتعدد والمتفرع، تقوم الدّراسة الآن بجرد خلاصـة ما وصـلت إليه معارف الإنسـان من كادرات، وحركات للكاميرا حيث (-أن- المرء لا يموت مرتين. والصورة الفوتوغرافية في هذا الشأن ليست لها سلطة الفيلم، ولا نستطيع أن نصور إلا إنسانا يحتضر، أو جثة مات صـاحبها. وليس في وسـعها أن تصـور هذه اللحظة التي لا يمكن إدراكها، لحظة المرور بين هاتين المرحلتين.) (22) بينما تأتي قواعد الصـورة المتحركة لتمكن من إمكانية تسجيل الحركة في **إطار**، والذي نُعرِّفُه بكونه حدود الصـورة المُسـتطيل والمكوّن من بعدين، وهما الطول والعرض، ومن خلالهما يتحكم المخرج السـينمائي فيما يريد إظهاره، وما لا يرغب في إبرازِه للمُشـاهِد، (هل يمكن ترك الكاميرا تصـور لوحدها؟ إن ثمة حتى في أفضل الشروط شيئا من الإخراج، أي من الغش)(23)

1.3 تصميم المناظر السينمائية وفق إطار الشاشة:

يفرض العرض السينمائي والتلفزيوني قواعده الصارمة على المتلقي، حيث أنه ينبثق من شاشة تأخذ شكلا مستطيلا ينتقي من المَشاهد الواقعية –في حالة الفيلم الوثائقي- أو المُعدّة سلفا –مثل الفيلم الروائي المُتخيّل- أو خليط هجين بين الواقع والخيال –الأفلام الأولى لسينما الواقعية الجديدة في إيطاليا مثلا-، لكن كل هذه الإنتقاءات تشترك في وجود قصد خلف الانتقاء، يمكن إرجاعه إلى أبعادٍ أربعة (الدلالية الإعلامية، والجمالية الخلّاقة، والسردية القصصيّة، والرمزية التعليقيّة) لتتفرع عنها أقسام أخرى متعدّدة. لا يستطيع مصمّم المناظر التقاط المشهد بشمول ديكوره وشخصياته إذا كان واسعا جدا خلال كل الفيلم أو العمل السمعي البصري، بل يقسم الكل إلى أجزاء يسهل التحكم في محتواها وربطها من أجل إيصال المراد من صناعة المادة السمعية البصرية، ويمكن للدراسة اعتماد التقسيمات المتعارف عليها عالميا للمناظر في الآتي:

المناظر العامة : وهي اللقطات التي ينجزها المصوِّر لغاية في نفس المُخرِج، عادة ما تكون لغرض إظهار الموقع الذي يحدث فيه الفعل الدرامي أو الوثائقي، وتنقسم إلى:

المنظر العام Plan général: يُحدد موضع فضاء الديكور (الطبيعي أم الاصطناعي)، حيث لا تظهر من خلاله الشخصيات، ويمكنه أن يجيب على السؤال التالي: (أين يقع الفعل أو الحدث؟) .

المنظر الشامل Plan d'ensemble: مثله مثل المنظر العام في أداء وظيفة إبراز موقع الفعل والحدث، إلا أنه يمكِّن من مشاهدة أو حتى التعرف على ملامح الشخصيات. ويجيب على السؤال الأول نفس (أين؟)

المنظر النصف شامل Plan demi ensemble : يُمَوْضِعُ هذا النوع من المناظر الشخصيات داخل الديكور بإظهار جزئ منه فقط، مُجيبا عن السؤالين (أين؟ وماذا؟)(24).

مناظر خاصة بالشخصيات المُلتقطة : هي مناظر تسمح للمُشاهِد بالتعرّف على الشخصية داخل الديكور، وهي تقوم بفعل فيزيونومي في العادة، حيث أن هذا النوع من المناظر يأخذ قيمته في مشاهد المعارك والشجار وما يشابههما، وتنقسم إلى:

جميع الحقوق محفوظة

ISSN 2170-0400
EISSN 2600-6103

المنظر المتوسط Plan moyen: تَظهر من خلاله الشخصية بشمول جسدها (من الرأس حتى أسفل القدمين)، حيث أنّه يجيب على أسئلة هي: (ماذا؟ وكيف؟ ومن؟).

المنظر الإيطالي Plan italien: شخصية مُلتقطة حتى موضع نصف الساق أو الكاحل، كما يجيب عن أسئلة هي: (كيف؟ ماذا؟ ومن؟).

النظر الأمريكي Plan américain: تدخل عموما في صنف لقطات الحركة، حيث أنها تخص بناء الشخصيات -الفيزيولوجي غالبا-، وتُنجز بلقطة من الرأس تصل حتى موضع نصف الفخذ، وتُجيب هذه القيمة من المناظر على أسئلة هي: (كيف؟ وماذا؟ ومن؟).

المنظر القريب Plan rapproché: يضغط هذا النوع من المناظر على الشخصيات حابسا إيّاها في فضاء محدود مما يُصعِّبُ عليها الحركة، فهي إذن مناظر للحوار والإيماءات، وتُجيب عن أسئلة هي: (من؟ وماذا) ، وله أقسام هي :

منظر قريب عند الحزام Plan rapproché ceinture : تُلتقط خلاله الشخصية حتى موضع الحزام من الحوض .

منظر قريب عند الصدر Plan rapproché poitrine: تُلتقط خلاله الشخصية توقفا عند الصدر دون ظهور ما تحته.

منظر قريب عند الكتفين Plan rapproché épaules: تُحد اللقطة من أسفلها عند الكتفين.

المناظر الكبيرة: تتكفّل بإبراز التفاصيل الدقيقة التي لا يمكن للمسرح مثلا تقريبها، مما يصعّب على الممثل –والصحفيّ- مهامه لأن الصدق النابع من داخل الممثل والصحفي يظهر في ملامح وتقاسيم الوجه كما قيل إن الوجه مرآة القلب، وينقسم هذا المنظر إلى:

المنظر الكبير Gros plan: كثيرا ما تكون لقطة سيكولوجية، حيث يتم إنجاز الـ(م.ك) بعزل شيء وإظهاره مُحَجَما مثل: منظر لوجه شخصية. ولهذه القيمة من المناظر دور في ترجمة الانفعالات وردود الأفعال، ويجيب المنظر الكبير –م.ك- على سؤالين هما: (من؟ ماذا؟) . ويرى الفيلسوف "جيل دولوز" أن كل منظر كبير هو وجه وكل وجه هو منظر كبير.

المنظر الكبير جدا Très gros plan (ou insert): ويكون بتكبير شيء أو موضوع من أجل شد انتباه المشاهد إليه -أو إلى ما يشير إليه-، مجيبا عن سؤالين هما: (ما؟ ماذا؟) (25) .

كما يوجد أيضا **الكاميرا الذاتية** (وجهة نظرة الشخصية) وتمثّل(Plan Subjectif (Point De Vue: جزءا من الفضاء تلتقطه الكاميرا على أساس أنه ما تشاهده الشخصية.(26)

زوايا التقاط الرؤية: وهي تارة تلك الزاوية التي تمكننا الكاميرا –عبر مختلف عدساتهاObjectifs - من التقاطها (حقل الرؤية)، وتارة أخرى هي المحاور التي تتموضع الكاميرا فيها مقارنة بمستوى الشخصيّة المُلتقطةُ، وهي على أقسام:

جميع الحقوق محفوظة

ISSN 2170-0400
EISSN 2600-6103

الزاوية المُحايدة أو الأفقية Angle "neutre" ou horizontal: تكون بوضع الكاميرا أفقيا على مُستوى عَينَيّ الشخصيّة.

زاوية هابطة أو من أعلى Plongée: وهو حقل الرؤيا للكاميرا موجه من الأعلى نحو الأسفل، فيظهر الموضوع أو الشيء أو الديكور أو الشخصيّة من أعلاها، مما يُحدث حالة سيكولوجية معينة عند المُشاهِد، (الإحساس بضعف الشخصية المصورة مثلا).

زاوية صاعدة أو من أسفل Contre-plongée: وهي عكس الزاوية الهابطة حيث أنها تلتقط المواضيع من أسفلها، كما تُحدث أثرا سيكولوجيا معاكسا بحكم أنها تعطي قيمة زائدة للشخصية التي تصوّر من أسفلها.

المجال Champ : تأطير لشخصية يعتمد أساسا على الزاوية التي تُمكّننا عدسة الكاميرا من التقاطها، كما أن المجال أو الحقل في الاصطلاح التقني هو ما تشاهده الكاميرا –أي ما يراه المُشاهِد من الديكور-، وكما يوجد حقل بصري يوجد كذالك حقل سمعي (صوت داخل الحقل السمعي للميكروفون يمكن أن لا يكون بالضرورة موجود داخل الحقل البصريّ للكاميرا). **فالحقل (المجال) Champ** إذن هو الفضاء الذي يحتويه إطار الصورة -أو الصوت-.

عكس المجال Contre champ : إذا كان الحقل –المجال- هو الشخصيّة التي تظهر في إطار الصورة فإن عكس الحقل –عكس المجال- هو ما تشاهده تلك الشخصية (كما سبق وتحدثنا بإيجاز عن كاميرا –لقطة- وجهة النظر).

خارج الحقل Hors champ: يمكن أن يكون له علاقة مباشرة أو غير مباشرة بالحقل، حيث أنه يمثِّل مجموع العناصر (شخصيات، ديكور، الخ...)، ليس لها بالضرورة ظهور مادي داخل إطار الصورة لكنها تبقى في مخيلة المشاهد عن طريق وسيلة تتيح هذا الحضور الذهني، (مثل وجود صوت لا نرى له أثر في إطار الصورة لكنه مبرر منطقيا) فلا يجب الخلط بين خارج الحقل وخارج الإطار Hors cadre، فهذا الأخير هو كلّ ما لا يُرى خلال إطار الصورة (27).

عمق المجال Profondeur de champ: هو تلك المساحة الواضحة من الصورة والتي تشمل ما هو أمام و (أو) خلف الموضوع أم الشيء المصور (37).

2.3 مستحدثات اللغة السينمائيّة:

أحدثت الرقمنة تطورا رهيبا في اللغة السينماتوغرافية (يلِج ساحة اللغة السينيماتوغرافية مفهوم العينة – الدالة "motif – signe") (28) حيث يصبح هناك تداخل بين منظرين –لقطتين- في الإطار نفسه، فيعطينا هذا التداخل منظرا من قيمة سُلَمِية معين داخل منظر من قيمة أخرى، مثلا: منظر نصف شامل داخله منظر كبير لشخصية تتحدث. فالمنظر الذي يظهر داخل منظر آخر يُلقَّب **عينة** بَدَلَ **منظر**، فيؤول سلم المناظر الذي سبق التعريج عليه مثلا إلى: عينة كبيرة جدا عوض منظر كبير جدا، وكذا عينة متوسطة عوض منظر متوسط وهكذا دواليك.

وأصبحت معالجة الصورة إذن بمفهوم معلوماتي محض هي: (مجموع المعالجات الأوتوماتيكية التي تُمكِن خلال الصورة الرقمية، من إنتاج صور أخرى رقمية أو حذف بعض معلوماتها) (29) وهذا ما ولد تطورا رهيبا في

جميع الحقوق محفوظة

ISSN 2170-0400
EISSN 2600-6103

الشكل لخدمة المضمون مع حتمية استيعاب المصطلحات الجديدة التي فرضت وجودها أمثال: (تقنية الواربين Warping تعمل على تشويه صورة رقمية متحركة أو صورة فوتوغرافية للحصول أو صنع مؤثرات خارقة.-كما- تقوم تقنية البانتينغ painting بنزع أو إضافة أو تغيير جزء –عيّنة- motif أو تفاصيل أخرى. أمّا المورفينغ Morphing فهو الأكثر استعمالا بوصفه التحويل والتغيير التدريجي بين صورتين تحملان نفس الخصوصيات، من حجم البيكسال، والتشفير للألوان، والحواشي المتشابهة أو المتطابقة الخ، للحصول على صورة أخرى، والنتيجة تكون بتحول للصور الوسيطة السابقة. والكلونينغ Cloning وهو تقنية تُمكن من الحصول على نسخة للصورة الأصل ونقوم بتطويرها وتكثيرها في وسط غريب عنها تماما ومخالف للوسطها الأول) (30)

كما أننا خلال هذا السياق نتنبّأ بمستقبل مثير للجدل في انتظارنا، نلمس حاليا بعض نماذج له من صناعة الشخصيات في وسط افتراضي تحيى وتتطور وفق أحداث السيناريو، والتي يتِمُّ تصنيعها مباشرة بالكمبيوتر، أي مستقبل يُمكن للكاميرا فقدان وظيفتها الجوهرية في الصناعة الفيلمية خلاله، وتُعوضها بالكمبيوتر، حيث قال المخرج "جاك مالاتير" Jacques MALATERRE (الشخصيات الثلاثية الأبعاد مُؤثرة لأنكم تحلمون بها، وشيئا فشيئا ، ترونها تظهر في الوجود) (31) .

3.3 حركات الكاميرا الملاحِقَة للفعل والحدث:

يلعب تشكيل الزمان بفضائه الواقعي ومقابله أي الفضاء الفني عنصرا مهما في هذا النوع من التشكيلات، (وقد فهم آل لوميار Lumière حقيقة الأمر منذ البداية عندما قاموا بوضع كاميراتهم على سفينة بخارية في فينيسيا أو في عربة ترام في مدينة ليفربول أو في قطار في منطقة لاسيوتا La Ciotat . هذا الاكتشاف للعالم المتحرك، وهذا التحريك للآلة إنما يمثل أحد العناصر الهامة لاستخدام الكاميرا في التحقيقات المصورة) (32)، وقبل الحديث عن حركة الكاميرا يجب تفسير تبوئها:

منظر ثابت Plan Fixe : غياب الحِراك، أي التركيز على الفضاء المكاني أكثر من التشكيل الزمني، بحكم انبهار الأخوين لوميار اللذان أوجدا السينما بقدرتها على انتقاء المكان في حركته أكثر من التعمق في قدرة الكاميرا على حبس الزمن وإعادة عرضه بعد التحكّم فيه عبر المونتاج مثلا، ويبقى العنصر الحاسم في نجاح هذا النوع من اللقطات –المكانيّة- les vues هو إما التشكيل البصري المُحكم، أو القيمة الدرامية والتوثيقية -أي المعلوماتية- خلال المنظر.

المناظر المتحركة: وتنقسم إلى الآتي:

منظر بانورامي Panoramique : ويكون بدوران الكاميرا على محور ثابت، انطلاقا من اليمين نحو الشمال أو العكس. كما أن هناك حركة تيلت Tilt وهي حركة الكاميرا من على نفس المحور من أعلى نحو الأسفل والعكس . يوجد أيضا بانوراميك دائري (بدائرة تامة) 360° . (33)

ترافلينغ Travelling : وهو حركة الكاميرا كلية لتتبع الموضوع، أو الدوران حوله، أو غير ذلك من المقاصد، وينقسم الترافلينغ إلى أمامي أي حركة الكاميرا بالتوازي مع الموضوع المتحرك، أما الترافلينغ الخلفي فهو عكس تراف الأمامي . كما أن هناك ترافلينغ بالعدسات Travelling optique وهو حركة عدسات الكاميرا لتقريب أو إبعاد الموضوع دون حركة الكاميرا بحد ذاتها (يسمى تقنيا وحرفيا بحركة زوم)(34).

جميع الحقوق محفوظة

ISSN 2170-0400
EISSN 2600-6103

ترافلينغ متداخل : وهو دمج بين زوم و حركة أمامية أو خلفية للرافعة، حيث تكون حركة هذه الأخيرة تعاكس اتجاه حركة الزوم حيثُ أن هناك زوم إلى الأمام وآخر إلى الخلف الأول للتقريب والثاني للابتعاد والاتجاه نحو المنظر العام .

حركة رافعة Grue: وهي الرافعة التي تحمل الكاميرا مُحلقة بها في الأجواء لتلتقط المواضيع إما من أعلى أو بالتوازي مع انسيابية في الحركة.

رافعة إلى الأمام Avant grue : حركة الكاميرا إلى الأمام مُتجهة نحو الموضوع المقابل لها.

رافعة إلى الخلف Arrière grue : وهو عكس حركة سابقه (35).

ستيديكام Steadicam: هو حامل للكاميرا يُمَكِن من انسيابية الحركة مع ثبات إطار الصورة، فهو يُسهل للُمصور السير أو العدو بالكاميرا في حركات منظمة أو اعتباطية وبدون هزات تُشاهد عند العرض مع انسيابية الحركة (36).

4 تحليل فوتوغرامات سينمائية:

يرتكز هذا الشق التطبيقي على تحليل لقطة سينمائية منتقاة من خلال اعتماد **فوتوغرام** مختزل لها، إذ نعتمد في ذلك على تصور **رولان بارث** عندما أفاد البحث السيميولوجي الأكاديمي بتحليله للصورة الثابتة، بخلاف التصور الذي ينفي القدرة على اختزال اللقطة السينمائية في **فوتوغرام** بدون صوت ولا حركة، فهذه الأخيرة هي الميزة الركيزة للفيلم السينمائي والمادة السمعية البصرية في الغالب الأعم، إذ الفيلم هو استغراق في الفضائين المكاني والزمني معا، لكن ضرورة النشر الأكاديمي تقتضي تقديم مادة للقراءة أساسا ثم المشاهدة ثانيا وهذا ما يمكننا من اعتماد **الفوتوغرامات**، لكننا نُحذّر الباحث القارئ لهذه الدراسة أنه لا يمكن استيعاب كلية ما يقدمه البحث دون الرجوع للمادة السينمائية الكاملة التي لحسن الحظ نجد إمكانية لبلوغها عبر الأنترنت، الذي أصبح وسيلة حاسمة في تحسين المستوى المعرفي للباحث في الصورة وخصوصا السينما والسمعي البصري، ولأغراض ترتبط بحقوق البث لا يمكننا إضافة روابط أنترنت لهذه المادة مباشرة لكن بمجرد كتابة عنوان الفيلم على محركات البحث في صفحات الواب يمكن حصول المبتغى وهذا جد يسير لبحاثة اليوم.

جميع الحقوق محفوظة

ISSN 2170-0400
EISSN 2600-6103

إلياس بوخموشة العدد 06، المجلد السادس،2018.

يتمثل الفوتوغرام التالي في لقطة من الفيلم الوثائقي **(الرأسمالية قصة حب)** لمخرجه **مايكل موور**:

Capitalism: A Love Story

Réalisation الإخراج	Michael Moore مايكل موور
Scénario السيناريو	Michael Moore مايكل موور
Pays d'origine البلد الأصلي	États-Unis الولايات المتحدة الأمريكية
Genre النوع السينمائي	Documentaire وثائقي تسجيلي
Durée مدة عرض الفيلم	2 h 07 min 2سا 07د
Sortie سنة الخروج للقاعات السينمائية	2009

نشاهد لقطة سينمائية ملخصة في فوتوغرام **للقطة صاعدة** يُرى فيها مايكل موور **بعكس الحقل** يحمل مكبر صوت يخاطب بناية تبدو أن الحياة غادرتها، رغم تلبسها بعلم الولايات المتحدة الأمريكية العملاق إذ يبدو مايكل موور **بلقطة قريبة** إلى الكتف والبناية **بلقطة شاملة**، ولا يوجد في الصورة سوى ألوان العلم الأمريكي **الأزرق والأحمر والأبيض** وشيء من **الأصفر** المعبر عن الحاجز البوليسي الموضوع على الشباك الفاصل بين **الفاعل** في الفيلم مايكل موور، وبين البناية التي تُمثّل الإدارة الأمريكية التي يخاطبها موور بمكبر صوت لكنها لا تجيب مطلقا، يعبر بهذه اللقطة التي غُيّبت فيها الألوان ما عدى لون العلم الأمريكي الجامع بين **الألوان الحارة** المتمثلة في **الأحمر** و**الألوان الباردة** المتمثلة في **الأزرق** يتوسطهما **الأبيض** الذي يمثل الصفاء عبر **التضاد**، والحاجز بين تصادم الطرفين **اللامتناظرين الحار** و**البارد**، وبين الطبقتين المتمثلتين في **الأحمر** المعبر عن اليسار و**الأزرق** المعبر عن اليمين في الولايات المتحدة الأمريكية، رغم أنه ليس لليسار تيار سياسي يمثله ما عدى مايكل موور لذي يحمل مكبر صوت **أحمر** وكأنه الناطق الرسمي باسم اليسار الأمريكي المنادي بعدالة اجتماعية تحمي الطبقة الشغيلة ضد الرأسمالية التي لا ترحم، كما أن اللونين هما التيارين اليمين والديمقراطي إذ هما يتداولان على السلطة مع عدم التماس تغيرات حقيقة في المجتمع.

جميع الحقوق محفوظة

ISSN 2170-0400
EISSN 2600-6103

الملاحظ من التحليل المختصر السالف أنه يرتكز على **النسق البصري** المحايد، إذ اشتغلنا على تحليل مرتكز على **لغة تقنية** خاصة بالسينما من جهة، و**السيميولوجيا** من جهة ثانية، لكن هذا لا ينفي اعتماد مقاربة **ما بعد بنيوية وما بعد حداثية** ترى أن اعتماد **النسق** بمفرده قاصر في إعطاءه المعنى الكلي، بل **السياق الثقافي** ضروري لاستيعاب المعاني الحقيقية **للألوان والأشكال والأحجام** في الفيلم، **فحجم** مايكل موور يبدو مضغوط عليه من طرف البناية، ولم يتجسد ذلك إلى بإعمال **اللقطة السينمائية** المناسبة، فاختيار هذه **الزاوية بعكس الحقل** لم تكن عشوائية، فالسينمائي يخاطب جمهوره بالصورة أساسا فلا يمكن للمخرج السينمائي حتى ولو كان بصدد إخراج فيلم وثائقي إهمال أدواته الإجرائية في العمل.

يمكن الملاحظة بأن هذا **الفوتوغرام** بمثابة الشجرة التي تختزل الغابة، إذ أن كل من يشاهد الفيلم الذي يمكن تحميله ببساطة من **اليوتوب**، يجد أنه ملخص في كون الإدارة الأمريكية المجسدة بحكوماتها المتتالية في خدمة الرأسمالية المتوحشة التي تقصي وتظلم الطبقة الكادحة، وهذا منسجم مع العنوان الذي صيغ بطريقة ساخرة، وطابع الاستهزاء الكاريكاتيري متجل في الفيلم، كما هو واضح في العنوان وملخص في **الفوتوغرام** الذي انتقيناه نموذجا تحليليا مختصرا بحكم أن الدراسة لا تتسع للإسهاب في التحليل والتعمق فيه أكثر خوفا من الخروج على شروط النشر والطباعة.

5 خاتمة:

يمكن القول بأن الإحاطة بالصورة الفيلميّة ضروريّ لكلّ باحث في أي اختصاص كان، بحكم أن الصورة متوغلة في كل مجالات حياتنا المعاصرة، ولا يتسنى لعامة الناس ناهيك عن المثقّف إهمال دورها في التحكم بمفاصل الحضارة الماديّة التي نعيشها بكل تناقضاتها الرهيبة، فبالصورة يمكن إيصال المعرفة والتقنيّة وتعلّمها، وبالصورة يمكن نشر الأفكار أو الدفاع عنها، وبالصورة يمكن الإعلان عن المنتجات والدعاية لترويجها، وبالصورة يمكن تواصل المرشح لأي انتخاب مع المُنتخِبين، وبالصورة نفضح الحقائق ونعريّها، وبالصورة نزور الوقائع ونحرّفها، فإذا ما سألت أحدهم كم رواية تقرأ في الشهر ربما يجيب كثر بمطالعة واحدة أو أنهم لا يهتمون بالأدب، بينما إذا ما سألت عن خبر موت نيلسن منديلا فيجيب كثر أنهم حضروا جنازته عبر التلفزيون والانترنت فقط، ومنهم من تعرف على سيرته الذاتيّة عن طريق التلفزيون والفيلم السينمائي الهوليوودي الذي يحكي حياته ونضاله، ولهذا جاءت هذه الدراسة في طابع تعليميّ مبسّط يحاول تقديم أبجديات الصورة بمقاربة جمالية ورياضيّة موثوق فيها.

قائمة المصادروالمراجع:

(1) (voir) l'homme, l'univers en couleurs, larousse, rédacteur en chef, MITCHELL James assisté de WALLIS Frank, 17,rue de Montparnasse Paris 6°, p 40 .

* ابن الهيثم (354 – 430هـــ) هو الحســن بن الحســن بن الهيثم، كنيته أبو علي. ولد في البصــرة . اعتبرته دار المعارف البريطانية أول مكتشــف ظهر بعد بطليموس في علم البصريات.

(2) د. فرشــلبنان أمين، موســوعة عباقرة الإســلام في الفلك والعلوم البحرية وعلم النبات وعلم الميكانيكا، الجزء الخامس، الطبعة الأولى 1995 ، دار الفكر العربي للطباعة والنشر ص.ب 14/5070 بيروت، لبنان .ص 48 .

(3) HUYGHE René (de l'académie Française), Les puissances de l'image, ©1965, texte and illustration by Ernest Flammarion, Prined in France, page 56.

(4) Les sciences, l'Univers en couleurs, Larousse, rédacteur en chef, MITCHELL James assisté de WALLIS Frank, 17, rue du Montparnasse – Paris 6°, page 91 .

مجلة أيقونات مجلة معتمدة ضمن قاعدة بيانات المجلات الوطنية لوزارة التعليم العالي في الجزائر.
https://www.asjp.cerist.dz/en/PresentationRevue/135

جميع الحقوق محفوظة

(5) م.س ص 90 .

(6) http://fr.wikipedia.org/wiki/Cercle_chromatique

(7) http://fr.wikipedia.org/wiki/Luminosit%C3%A9

8) www.ac-creteil.fr

(9)(Voir) http://projetconnaissance.free.fr/composition-image.html#haut

(10) HUYGHE René (de l'académie Française), Les puissances de l'image, Prined in France, page 67.

(11) (voir) http://aslimnet.free.fr/ress/signes/8.htm

(12) HUYGHE René (de l'académie Française), Les puissances de l'image, Prined in France, page 55.

(13) Les sciences, l'Univers en couleurs, Larousse, rédacteur en chef, MITCHELL James assisté de WALLIS Frank, page 42 .

(14) HUYGHE René (de l'académie Française), Les puissances de l'image, Prined in France, page 55.

(15) http://www.absolut-photo.com/cours/composition/compo_4.php

(16) (أنظر) م.س

(17)(voir) http://projetconnaissance.free.fr/composition-image.html#haut

(18) http://www.galerie-photo.com/comment-composer-un-paysage.html

(19) http://100iso.free.fr/cours/composition.htm

(20) أنظر م.س

(21)(voir) http://100iso.free.fr/apprendre.htm

(22) أندري بازان ,ماهي لسينما؟ الجزء الأول نشأة السينما ولغتها، ت: د. ريمون فرنسيس، م.ت: أحمد بدرخان، الناشر مكتبة الأنجلو المصرية . ص 72

(23) هنري آجيل، علم جمال السينما، ت: إبراهيم العريس، دار الطليعة للطباعة والنشر بيروت، ص 53.

(24) (voir) http://www3.ac-clermont.fr/pedago/lettres/rtf/cine/ana_film.rtf

(25) أنظر م.س

(26) (voir) www.ac-creteil.fr

(27) (voir) http://www3.ac-clermont.fr/pedago/lettres/rtf/cine/ana_film.rtf

(28) (voir) GHRISS Mohamed, du langage ciné vidéo informatique, ENAG/EDITION, page 71.

(29) (voir) http://fr.wikipedia.org/wiki/Traitement_d'image

(30) GHRISS Mohamed, du langage ciné vidéo informatique, ENAG/EDITION, page 54

(31) Sous la direction de COPPENS Yves, BUCHET Nicolas, DAGNEAUX Philippe, L'ODYSSEE DE L'ESPECE, © Editions EPA – Hachette – Livre, 2003. Page 175.

(32) جان بول كولين, كاترين دوكليبل, ترجمة: د. غراء مهنا, مراجعة وتقديم وتعليق: د. علياء شكرى, السينما الأثنوجرافية سينما الغد, ص 71

(33) (voir) http://www3.ac-clermont.fr/pedago/lettres/rtf/cine/ana_film.rtf

(34) (voir) www.ac-creteil.fr

(35) (voir) LE CINEMA ART DE NOTRE TEMPS, cours n°6, Institut culturel Français, services administratifs,page 04.

(36) (voir) http://fr.wikipedia.org/wiki/Steadicam

(37) (voir) http://fr.wikipedia.org/wiki/Profondeur_de_champ

جميع الحقوق محفوظة