سيميائية الجسد وسينمائية الخطاب السياسي الفيلمي بين الجمالية والإقناع.

الطالب: كمال يعقيل إشراف الدكتور: بن لزعر سيد أحمد
جامعة وهران 1

يعتبر الخطاب السياسي الفيلمي، إنتاجا بصريّا ولغويّا بالدرجة الأولى، إذ يتعذر على الباحث كشف أسرار وخبايا هذا الخطاب في معزل عن جملة من السياقات والمرجعيّات التي يتّخذ منها "المخاطب" أو "مؤدّي" الخطاب وسيلة ودمغة بارزة لتحقيق أهدافه ومبتغاه. فلا يزيح أيّ خطاب عن سياقه ومرجعيّته الإيديولوجيّة والسياسيّة والثقافيّة والاجتماعية أيضا. خاصّة وأنّ هذا النوع من الخطابات يبرز تفاعلات سواء كانت سلبيّة أو إيجابيّة لما يجري داخل المجتمع، بحيث لا يتردّد الخطيب السياسي في التأثير على بنية الوعي الاجتماعي باللّجوء إلى شتّى أساليب الإقناع، فالخطاب هنا ليس تلقائيّا وليد الصدفة والاعتباطية[1]، بل يحتكم إلى القصديّة وإنتاج المعنى اللّغوي والبصري.

وعليه، فإنّ تحليل البنية الفيلميّة للخطاب السياسي بشكل خاص وللعرض المرئي عموما، لا يستند إلى مناهج علميّة دقيقة خاصّة ومحدّدة، بل تستلزم فهم دلالات الصورة من منظور إيديولوجي وثقافي في غالب الأحيان لدى المتلقي أو المشاهد، إذ يتم إسقاط البنية الفيلميّة على قيم عديدة أبرزها القيم الدينيّة والأخلاقيّة وغيرها من المرجعيّات المسبقة التي نلجأ إليها خلال كلّ محاولة في تحليل ودراسة دلالات الصورة الفيلميّة. فإنّ تجنّب الوقوع في أيّ قراءة ذاتيّة يستلزم التزوّد بثقافة بصريّة متأنّية وشاملة لإدراك آليات إنتاج الصورة في شكلها ودلالاتها،

وعليه يسعى الدّارسون قدر الإمكان أثناء تحليل مقتطفات فيلميّة للخطاب السياسي إلى فهم البنية الفيلميّة بإعتبارها رسالة بصريّة اتّصاليّة تبرز تمظهراتها من خلال اللّجوء إلى تقنيات الإخراج أبرزها اللّقطة بتفاوت دلالاتها والمونتاج والكادراج والأحجام وحركات الكاميرا وغيرها من التقنيّات التي تبني في مجملها كلّ وحدة من وحدات الخطاب الفيلمي السياسي.

1- اللّقطات ودلالاتها:

لكل لقطة من اللّقطات التي سوف يتم ذكرها تتميّز بإيحائها الخاص ودلالتها المرجوّة خلال العرض الفيلمي للخطاب السياسي، فالفيلم عبارة عن مجموعة من الصور والصورة أو المشهد هو مجموعة من اللّقطات. إذ تشكلّ كل منها مرحلة من مراحل العرض العام باختلاف أحجامها وارتباطها بحركة الكاميرا وموقعها في تصوير المشاهد، وعليه فقد اجمع الكثير أنّ اللّقطة هي " مجال رؤية الكاميرا، وهي عبارة عن ساحة النظر أو حدود الصورة أمام الكاميرا،.. "[2] وأنّ كل لقطة هي عنصر فنّي من الكل وهي تشكل وحدة معقّدة ومتنوعة بالنسبة لأجزائها [3]. كما أنّ اللّقطة في غالب الأحيان تكون مقرونة بوجوب ترك الوقت للمشاهد من أجل التمعّن في مضمون الصورة إذ كان المخرج يرغب بالتعبير عن فكرة معيّنة، وبالتالي فإنّ إثراء القيمة الدراميّة تسبق الوصف الأوّلي والبسيط لدى المتلقّي. كما يؤدّي حجمها أيضا وظيفة خاصّة في التعبير والتفسير والتأثير إذا ما استخدمت على النحو الصحيح والمكان المناسب. بحيث

يمكننا أن نوضّح الخصائص المختلفة ومحاولات استخدام كلّ منها على النحو التالي:

اللّقطة العامة: هي لقطة ترتكز على أساسا على الحجم دون البيئة المحيطة، بمعنى أنّ اللّقطة هنا ترتكز على الشخص داخل إطار الصورة. ليكون الجسم محور الإهتمام ومركزه بالنسبة للمشاهد، فتستخدم استخداما فعّالا في إبراز العلاقات بين الأشخاص وتقديم "الشخصيّة البطلة" في وسط درامي حتّى وإن كانت لا تحقّق التركيز النفسي الذي توفّره اللّقطات القريبة أو الكبيرة[4] .

اللّقطة الأمريكيّة: هي اللّقطة التي يظهر فيها الشخص من الرّأس إلى منتصف الفخذين، قصد إظهار تفاعلاته، وقد سمّيت لدى الفرنسيين بهذا الاسم لأنّها اللّقطة التي مكّنت من مشاهدة المسدّس الذي يعلّقه رعاة البقر على أحزمتهم في أفلام "الواستيرن"[5].

اللّقطة الكبيرة: وهي اللّقطة التي يتم فيها تصويرها والكاميرا قريبة جدّا من الشخص، وإذ تبرز الرأس والكتفين.

اللّقطة المتوسّطة القريبة: وهيّ اللّقطة الوسطى بين اللّقطة الكبيرة واللّقطة المتوسّطة بالنسبة لجسم الإنسان من الرّأس إلى الوسط، وغالبا ما تضمّ هذه اللّقطة شخصا واحدا أو أكثر.

وعليه، فكلّما تغيّر وضع الكاميرا نكون أمام لقطة جديدة، حتّى وإن كنّا نصوّر نفس الشيء لكن من وضع آخر[6]، وما يجرّنا إلى الوقوف على نمط جديد من اللّقطات المتواليّة أو ما يعرف بـ:

التحكّم في الإيقاع: وهو ناجم من خلال تقصير أو تطوير اللّقطات، حيث يمكن للمصوّر أن يتحكم في إيقاع المشاهد وسرعتها. ومن الأسس المعترف عليها أنّ تزالي اللّقطات القصيرة ينتج عنه الإيقاع السريع، والعكس ينتج إيقاعا بطيئا، ليكون الإيقاع عاديّا من جرّاء المزج بين اللّقطات المختلفة الطول.

التحكّم في التوقيت: إنّ عرض الموضوعات والأجسام عن طريق تقسيمها إلى لقطات متواليّة الأحجام يؤدّي إلى إمكانية التحكّم في في توقيت العرض، وهو ما سهّل من تقليص الزمن والوقت لعرض موضوعات تستغرق وقتا أطول، وهو ما ينطبق على اللّقطة الكبيرة التي ذكر في شأنها "بالاش[7]": " من الطبيعي القول أنّ اللّقطة الكبيرة لا ينبغي أن تكون أبدا مجّانيّة، بل يجب أن تتوازى مع ضرورة سيكولوجيّة أو ضرورة دراميّة حاسمة"[8].

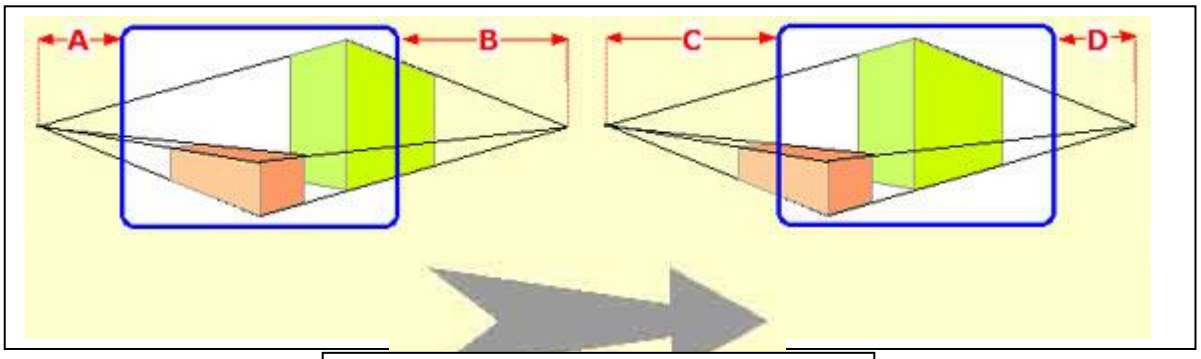
إذ نذكر على سبيل ذلك أنّ المخرج قد يلجأ إلى التقاط لقطة كبيرة عن دلالة رمزيّة يمكن قراءتها بفضل لقطات لاحقة، فالمخرج هنا يعي جيّدا حدود اللّقطة زمكانيّا من خلال مراعاته عنصر الزمان واختلافه وتغيّره من لقطة لأخرى.

2- حركة الكاميرا تقنياتها وأنواعها:

إنّ الحديث عن اللّقطة المتحرّكة وتواليها، يقودنا بالضرورة إلى الحديث عن الحركة، والتي تكون في الغالب مرتبطة وشديدة الصلة بالمجال التكنوتقني في مجال الحركات الكاملة. إذ تتغيّر اللّقطات وتتغيّر دلالاتها حسب تثبيت الكاميرا وحركتها. وهنا نميّز بين نوعين من أنواع الحركة.

❖ حركة الكاميرا وهي تابثة على الحامل: إذ تنقسم هذه الحركة بدورها إلى نوعين من اللّقطات هما:

اللّقطة الاستعراضية:



شكل يوضّح حركة اللّقطة الإستعراضيّة"

ويطلق عليها إسم "البانوراميك"، وهي حركة أفقيّة تقوم بها الكاميرا وهي تابثة على محورها فوق الحامل. أي تعني حركة دوران الكاميرا حول محورها وهي شبيهة لحدّ بعيد بحركة العينين والرّأس[9]، وتتم فيها متابعة المنظور أو الشيء المراد تصويره واستعراض المنظر العام. إذ تكون الحركة أفقيّا سواء كانت بطيئة أو متوسّطة أو سريعة أيضا حسب مقتضيات العرض.

اللّقطة الرأسيّة: ويطلق عليها إسم "التلتنج"، بحيث تكون الكاميرا تابثة على الحامل أيضا لكنّها تقوم بحركة رأسيّة من أعلى إلى أسفل أو العكس. إذ يمكن لها هي الأخرى أن تكون سريعة أو متوسطة أو بطيئة.

أمّا النوع الثاني من حركة الكاميرا فهي:

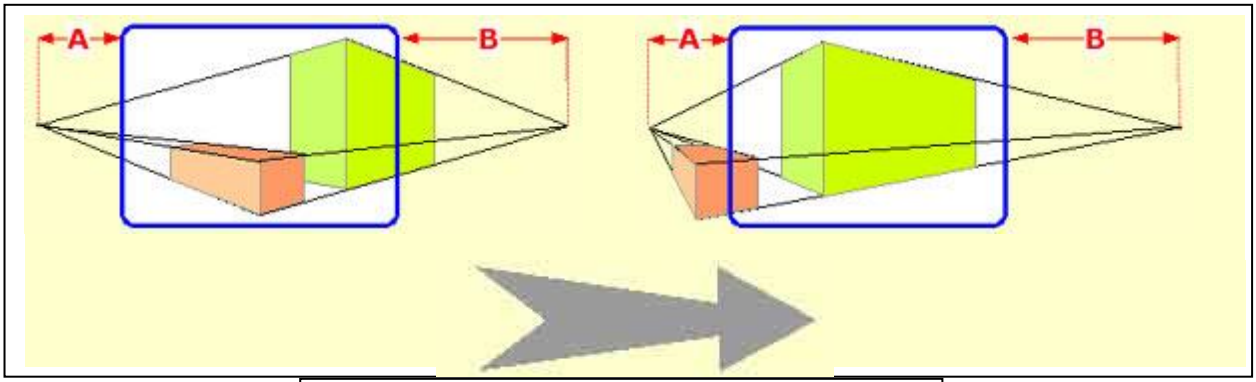
❖ حركة تنقّل الكاميرا من مكانها: حيث تنقسم هذه الحركة هي الأخرى إلى ثلاثة أنواع هي:

الحركة المقتربة: أو الحركة الزاحفة إلى الأمام، ويطلق عليها أيضا إسم "الدوليلي إن[10]"، وهي عبارة عن حركة الكاميرا تدريجيّا في اتّجاه الشيء الجاري تصويره.

لتقلّ المسافة بينهما ببطئ و شيئا فشيئا، ومعنى ذلك أنّ حجم الصورة يتحوّل من اللّقطة العامّة إلى القريبة أو الكبيرة من دون توقّف أو قطع. ويصطلح على هذه الحركة بـ"الشاريوت الأمامي".

الحركة المستبعدة: أو الزاحفة إلى الخلف، ويطلق عليها إسم "الدوليلي أوت"، وهي عبارة عن تراجع الكاميرا تدريجيّا من أمام الشيء الذي نقوم بتصويره. وهي عكس الحركة المقتربة تماما.

الحركة المصاحبة: ويطلق عليها أيضا إسم "الترافلينغ"[11]، إذ تتم بواسطة وضع الكاميرا على عربة أو حامل متحرّك، علما أنّ الكاميرا هنا تهتم عمليّة التصوير بمحاذاة حركة المنظور المراد تصويره. وهي حركة نعتمد عليها في حالة الإبتعاد أو الإقتراب من المنظور، فيشعر المشاهد وكأنّه هو الذي يقترب من الشيء، كما يحدث تغييرا في مكونات الصورة وخلفيّتها نتيجة التغيير من زاوية التصوير التي تؤثر حتما في مكوّنات الصورة عند الاقتراب والابتعاد.



شكل يوضح الحركة المصاحبة "الترافلينغ

وبشكل عام، فإنّ لجوء المخرج أو المصوّر إلى استعمال واعتماد هذه الأنواع من الحركة السالفة الذكر، ليس من زاوية تسهيل عمليّة الإخراج والتصوير الفيلمي، بل تعنى كلّ حركة بدلالتها الجماليّة والتعبيريّة وتزيد من القوّة الدراميّة وأثره في نفسيّة المتلقّي وما تحمله من دلالة سيميائيّة أيضا. فيمكن إظهار شخص في حركة الكاميرا من الأعلى إلى الأسفل بغرض تقزيمه وإهماله والتقليل من قيمته والعكس صحيح[12]، ومن هنا نعي تماما أنّه لا يمكن للمشاهد العادي اكتشاف هذه الدلالات وفهما ما لم يكن واعيّا وملمّا بعناصر الصورة السينمائيّة المتمثّلة في حركة الكاميرا.فهي كلّها تقنيّات تضّح جليّا من خلال عمق الصورة والحركة الدّاخليّة والتصوير البؤري البعيد والقريب والكادراج أيضا، فهي كلّها عناصر تشكّل متتاليّة نحو تبليغ الرسالة البصريّة وتحقيق الهدف المرجو منها.

❖ الحركة الداخليّة:

تعدّ الحركة الداخليّة من أبرز عناصر الصورة الفيلميّة والسينمائيّة التي تضفي جانبا من الواقعيّة، إذ تجمع الحركة الداخليّة بين المكوّنات والمؤثرات الماديّة والمرئيّة للصورة،

وبين الإيحاءات الدلاليّة المتعدّدة المعاني والقراءات.

إنّ الحركة الداخليّة، ومهما تنوّعت فتبقى شديدة الارتباط بمهارات ملقي الخطاب أو الممثل السياسي أو حتّى الشخصيّة البطلة بالنسبة للأفلام. إذ يتخلّص فيها هؤلاء من القيود الكلاسيكيّة أثناء أداء وظيفته الإتّصاليّة لينتقل إلى إبراز مهاراته الفنيّة وترجمتها من الواقع بغرض التأثير الدائم والمستمر على المشاهد أو الجمهور بصفة عامة. فإنّ "العرض الفيلمي عبارة عن حركات، على لا نهاية داخليّة في اللّغة التي تشكلها تلك الحركات".[13]

ومن هنا، فإن الحديث عن الحركة الداخليّة، يقودنا بالضرورة إلى الحديث عن اللّقطة بإعتبارها شرطا أساسيّا في تكوين وتشكيل الحركة الدّاخليّة. فكيف يتم ذلك؟.

"إنّ الصورة السينمائيّة لغة، ولكن من المستحيل أن تستجيب لشروط الدرس اللّغوي تماما. ومع ذلك فإنّ كل محاولات إخضاع الصورة السينمائيّة للمنهج اللّساني تأخذنا إلى القول أنّ الصورة كلاما وليست كلمة"،[14] ومنه فإنّنا نستقر عن القول أنّ اللّقطة تحتوي على تركيب داخلي غير التركيب الذي عرفناه سابقا. بمعنى أنّ الصورة في هذا المقام يمكن قراءتها لغويّا ممّا يشكّل لنا حقلا واسعا يعرف بقاعدة لقطة المشهد أو عمق المجال[15]، ومنه فإنّ الحركة الدّاخليّة لا تعني أبدا التخلّي عن الواقع وعدم السيرورة معه، وإنّما هي

بكل موضوعيّة طغيان الجانب الذاتي لخيال الممثل السينمائي ليجعل الصورة أوضح وأجمل للواقع، مليئة بالحركة والمتغيّرات..، كما يقترن مفهوم الحركة الدّاخليّة اقترانا وطيدا بمفهوم حركة الكاميرا ومواقعها، ناهيك عن صلته بمفهوم التصوير البؤري ببعديه والزّوم الأمامي والورائي. إذ تعدّ كلا التقنيتين نوع من الحركة الدّاخليّة للّقطة، أو على الأقل بفضلهما تتحقّق الحركة الداخليّة للصورة السينمائيّة.[16]

الزّوم: عدسة تسمح بتعدّد البعد البؤري بسرعة أثناء التصوير دون قطع أو توقّف، ففي حالة الاقتراب " Zoom in" يتغيّر حجم المنظور من العام إلى المتوسّط إلى الكبيرة بواسطة الانتقال من أقصر البؤر إلى البؤر الأكثر طولا. وهي حركة ترافق "الترافلينغ الأمامي"، أمّا في حالة الابتعاد "Zoom out" فإنّ حجم المنظور يتغيّر من المنظر القريب إلى المتوسّط إلى العام. وهو انتقال من أطول البؤر إلى أقصرها، وهي حركة ترافق "الترافلينغ الخلفي".[17]

أمّا فيما يخصّ الزوم الأمامي، فهو اقتراب تدريجي نحو الأجسام إلى الأمام فضلا عن تقنيّة العدسة والتي هي حركة داخل الكاميرا. وهو الأمر ذاته الذي ينطبق أيضا على الزوم الورائي.

التصوير البؤري: البعيد أو القريب، فهو أن تكون المساحة الأماميّة للصورة واضحة في الوقت الذي تكون فيه مساحتها الخلفيّة ضبابيّة. وبفضل تقنيّة تتوفّر عليها "الكاميرا" يتم الانتقال مباشرة إلى التصوير البؤري البعيد لإعطاء الوجهة العكسيّة للصورة الأولى، حيث تصبح المساحة الأماميّة ضبابيّة في حين تتّضح فيه المساحة الخلفيّة[18].

من جهة أخرى، توجد حركة داخليّة تتّصف بها عين الكاميرا وتلفت انتباه المشاهد على الرغم من ثبات آلة الكاميرا ومن دون اللّجوء إلى استخدام تقنيّة التقطيع، حيث يلجأ المصور إذا رغب في جعل المنظر الخلفي للقطة ما غير واضحة المعالم إلى استعمال عدسة ذات بعد بؤري طويل، فيبدو الشيء مسطّحا ومشوّش المعالم. بينما يستخدم عدسة ذات بعد بؤري قصير لجعل المنظر الخلفي داخل نطاق العمق بالنسبة للقطة معيّنة.[19]

3- سيميائيّة الجسد والأداء البصري:

يعتبر الجسد أحد الأدوات التي يوظّفها الخطاب البصري لبناء وإتمام رسالته الخطابيّة، ذلك لما يوفّره من إمكانيات تواصليّة كما أشارت إليه التجربة السيميولوجيّة في تعاملها مع الجسد على أنّه نسقا إيمائيا تواصليّا[20]. فهو أيضا يعبّر عن ميولاتنا البيولوجيّة والثقافيّة باعتباره وسيلة للعيش والتواصل وإنتاج جملة من الدلالات والمعاني كانت عشوائيّا أو مقصودة، إذ يمكن القول بشكل بسيط إنّه واجهة تفضح دواخلنا وأداة لتحديد هويّاتنا، فالجسد بهذا لغة من اللّغات التواصليّة تختلف قراءاتها ودلالاتها حسب أشكال الإيماءات التي يؤدّيها والتي تكون لها قواعدها ومناهجها الخاصة في إنتاج المعاني الناجمة عن طاقات تعبيريّة[21].

إنّ الهدف من وراء هذه التوطئة، هو تسليط الضوء ولو باقتضاب عن تلك الاستعمالات الإستعاريّة المتنوعّة للجسد وحركاته القصديّة والمدركة التي تشكل جزء مهما من الخطاب البصري بشكل عام. وتلعب دورا حسّاسا في الوصول إلى المعنى المراد تحقيقه لدى المتلقي خاصة إذا تعلّق الأمر بالخطابات السياسيّة الإيديولوجيّة على سبيل المثال

وخطابات الحملات السياسيّة الدعائيّة. حيث يرى عدد من الدّارسين والباحثين في هذا الحقل أنّ الأمر هنا يرتبط بحركات وإيماءات مدروسة ومدركة وقصديّة ذات سياق ثقافي وحضاري وإيديولوجي تهدف كلّها على اكتمال عمليّة التواصل والتلقّي، فهي ليست بمحض الصدفة أو ناشئة عن جسد لذات غير مدركة وغير مؤهلة. وبالتالي، فنحن بصدد دراسة والتعامل مع مجموعة من التقنيّات التي ترتكز على قواعد خاصة يستخدم بها الإنسان حركاته وجسده ككل، لتحقيق حالات تعبيريّة كاستخدام اليدين ودلالات النظرة، ونبرة الصوت، ناهيك عن طريقة الجلوس، واللّباس.

في هذا الشّأن، يمكن القول بل الجزم أنّ المخاطب يوظّف كلّ هذه "التقنيّات" في خطابه بشتّى الأنواع. إذ يجعل من إيماءة واحدة منبعا لسلسلة كبيرة من التأويلات معتمدا في ذلك على مراجع وخلفيّات ثقافيّة وإيديولوجية، مراعيّا في ذات الوقت المبتغى التعبيري المراد تشكيله لدى المتلقّي. حيث نجد مستشاري المرشحين لرئاسة الدول الكبرى على الخصوص يقدّمون دروسا في "الإتيكيت" والمشي والمصافحة والابتسامة ورفع الرّأس ونبرة الصوت أيضا[22]،حتّى يكون ظهوره على الشاشة وأمام الجماهير مؤثرا وأنيقا ولبقا. فضلا على إضافة تقنيّات ولمسات فنّية إخراجيّة يكون القصد من ورائها التكثيف من الأداء الدرامي والسيميائي. إذ يركّز المخرج اهتمامه على المؤثرات الضوئيّة والحرص على جودتها العاليّة التي تنعكس على جماليّة الجسد وبلاغته[23]، باعتباره نسقا تواصليّا إيمائيا. حتّى وإن كان لبعض الحركات والإيماءات دلالة موحّدة وقراءة عامّة حسب ما يراه بعض الدّارسين والمهتمّين بهذا الشأن[24]، منهم علماء النفس الذين وجدوا تحليلات وتفسيرات لبعض الحركات الكامنة في النفس إذ نجد مثلا أنّ:

* تحريك الخواتم واليدين إلى مستوى متوسط: عندما نرفع اليد إلى مستوى الأذن فهي دلالة وتعبير عن حرجنا من موقف معيّن والقلق من الكلام الموجّه إلينا إلى درجة الرغبة في عدم سماعه.

* عضّ الشفايف: فهو دلالة على محاولة التكتّم وعدم التصريح بأيّ شيء، وكأنّنا نحاول ابتلا ع الكلام، غير أنّه إذا أصبحت هذه الحركة دائمة فإنّها تدلّ على المقاومة الشديدة للانفعالات الدّاخليّة.

* ضم اليدين عند التحدّث: هي حركة تعني الرغبة الملحّة في الدّفاع عن النفس وحمايتها من ردّ فعل قد يزعج المتلقّي، وهي تدلّ أيضا في مواقف عديدة على أنّ المتحدّث خجول وغير قادر على التحكّم بنفسه أثناء مخاطبة الآخرين.

* وضع اليدين في الجيوب أثناء الحديث: حركة دالّة على موقف محدّد ضدّ الطرف الذي نخاطبه، مع إبداء رغبة ملحّة في عدم مصارحته والإفصاح عمّا يجول في أنفسنا. وهي حركة فيها تحدّي وكبريّاء ومقاومة وكأنّنا نريد القول "افعل ما تشاء فلا يهمّنا الأمر"

* رفع اليدين إلى مستوى عالي: رفع اليدين إلى مستوى الرّأس تعني التواصل مع الأفكار الدّاخليّة واستحضار كلّ جزئيّات هذه الأفكار، وهي تعني أيضا الإبحار مع الذّات ومحاولة الاختلاء بالنفس. فإذا ما تحوّلت هذه الحركة إلى عادة فإنّها تدلّ على القلق والتوتّر.

* طرقعة الأصابع أثناء الحديث: يرى البعض أنّ هذه الحركة ليست تعبيرا عن العصبيّة بقدر ما هيّ ردّ فعل طبيعي

سريع لما يدور حولنا، خاصّة عن التحدّث. وهيّ محاولة منّا للتعبير عن رغبتنا في إنهاء الوضع أو الإسراع فيه أو تهدئته أيضا.

في سياق آخر، فقد يولي المختصين اهتماما كبيرا للحركات والتغيّرات التعبيرية الناجمة من ملامح الوجه، منها الابتسامة والنظرات وطريقة تحريك الفم وحتّى رفع الحاجبين ولون الوجنتين أوالخدّين أثناء التحدّث. وهي تعرف كلّها بإسم "الحركات التعبيريّة" أو التوضيحيّة[25].

فمثلا نجد الرّئيس الفرنسي "نيكولا ساركوزي" غالبا ما يقوم بتكشير أسنانه " Le rictus de Nicolas Sarkozy" كلّما طرح عليه الصحفيّون سؤالا مضايقا أو مزعجا، فيبدأ بالابتسامة بغلق شفتيه إلى الأعلى وعينين ضاحكتين لكن من دون ابتهاج ليجيب بعدها أنّ سؤال الصحفي "سخيف" أو من دون معنى. كما في كلّ الحالات والأوضاع الغير مناسبة فإنّ عيناه تبقى مفتوحتين مع ابتسامة بشفتين حادّتين، فإنّ هذه الحركة تدلّ على السرور المستمر أو عن الاستهزاء أيضا.[26]

الهوامش:

[1]– سيميوطيقا التواصل في الخطاب السينمائي:ميكانزمات تمفصل المعنى بين الإنتاج والإدراك، فيلم مكتوب لنبيل عيوش نموذجا، مقاربة في لسانيات الخطاب، رسالة لنيل دكتوراه الدولة في اللّسانيات، جامعة أكادير، 2000.2001،ص 63

[2]– روم ميخائيل، أحاديث حول الإخراج السينمائي، ت: عدنان مدكات، دار الفارابي، ط: 1981، ص 53

[3]- Chevassu Français, Expression Cinématographique, P 37

[4] - لوبدي جانتي، فهم السينما والتصوير، دار قرطبة للطباعة والنشر، المغرب، 1986،

[5]– المرجع نفسه

6– صلاح أبو سيف، فن كتابة السيناريو، عن دار المعارف، سلسلة إقرأ، 1982، ص65

7– بيلا بالاش (1874،1949): ناقد ومنظر، تعتبر كتاباته من أهم الكتابات عن السينما خاصة حول تقنيّة المونتاج واللّقطة الكبيرة، ومن أهم كتبه "روح الأفلام 1930، فن السينما 1944".

8– أنظر، محمود سامي عفا اللّه، السينما وفنون التلفزيون، ص18

9–أنظر، دومينيك فيلان، الكادراج السينمائي، ص95

10– الدزليلي: مخترعها موريس روسين، استخدمت لأول مرّة في فيلم "since you went a way"، من إخراج جون كارمويل 1944، والدوليلي عبارة عن عربة رافعة يمكنها حمل الكاميرا والمصوّر ومساعده إلى ارتفاع مترين تقريبا.

11– هي حركة خارجيّة لألة التصوير "الكاميرا".

12– أنظر، محمد عدلان بجيلالي، هاملت فيلما، رسالة تخرّج شهادة الماجستير، ص 116

13– هنري أجيل، علم جمال السينما، ت: إبراهيم العريس، ص 113

14– محمد نور الديّا أفاية، الخطاب السينمائي بين الكتابة والتأويل، مطابع عكاظ12، أبو نواس المغرب، الرباط، ص 16

15- Christian Metz, Essai sur la signification au cinéma, Tome 2, 4eme Edition,Ed KLINCHISH,1986,P15

16- أنظر، محمد عدلان بن جيلالي، هاملت فيلما، ص 117

17- مأخوذ من المعجم السينمائي،

www.surlimage.info.ECRITS.ecrits.html

18- دومينيك فيلان، الكادراج السينمائي، مرجع سابق، ص 31

19- انظر، محمد عدلان للجيلالي، هاملت فيلما، ص132

20- السيميائيات، مفاهيمها وتطبيقاتها، ص 124

21- المرجع نفسه، ص 124

22- فن الإتيكيت واللّباقة، ايمن ابو الروس، دار الطلائع للنشر والتوزيع والتصدير، 2001

23- مأخوذ بتصرف من مقال لأحمد أمرير، سيميولوجيا الخطاب البصري وإنتاج المعنى، نشر في 2006/11/22 في موقع

http//www.heroartist21.maktooblog.com/144381

24- بتصرف من مقال منشور في الموقع

http//egyptartsacademy.kenanaonline.com/tags/14893/posts

25- La vérité sur les gestes,Georges Chétochine,groupe Eyrolles,paris,2008,p58

26- ibid, p 58