مجلة المعيار ISSN :1112-4377
مجلد: 26 عدد: 7 (رت 69) السنة: 2022

بنية الصورة الفيلمية: من اللغة التعبيرية إلى العناصر الدالة

مدخل مفاهيمي متكامل

The structure of the film image: from expressive language to functional elements
An integrated conceptual introduction

د. محمد أمين بن شرّاد[1]
جامعة الحاج لخضر، باتنة 1
mohamedamine.bencharad@univ-batna.dz

تاريخ الوصول 2021/12/16 القبول 2022/10/18 النشر على الخط 2022/11/05
Received 16/12/2021 Accepted 18/10/2022 Published online 05/11/2022

ملخص:

تلعب الصورة الفيلمية دورًا محوريًا في صناعة العمل السينمائي، وتعتبر بمثابة البنية الأساسية للفعل الميزانساني، وفي هذه الورقة البحثية نسعى للتقرب أكثر من ماهية الصورة الفيلمية وتقديم مدخل مفاهيمي متكامل لها، عبر تفكيكها إلى عنصريها الأساسيين ممثلين في اللغة التعبيرية (أو ما يعرف بالأوضاع الخاصة للصورة السينمائية)، وكذلك عناصرها الدالة (والمعروفة بالأوضاع غير الخاصة)، واللتين تشكلان معاً مضمون اللقطة وبنيتها وجوهرها، وذلك بهدف محاولة تبسيط هذين العنصرين وتيسيرهما للباحثين وطلبة الدراسات العليا والمهتمين بهذا المجال ممن يجدون صعوبات جمة في فهم الصورة الفيلمية وتفكيك وحداتها الأساسية قبل وأثناء إنجاز بحوثهم الكيفية التحليلية السيميولوجية المهتمة بتحليل المواد السمعية البصرية عموما والسينمائية تحديدًا.

الكلمات المفتاحية: الصورة الفيلمية، اللغة التعبيرية، العناصر الدالة، البحوث الكيفية السيميولوجية.

Abstract:

The film image plays a pivotal role in the film industry, and is considered as the basic structure of the mise en scene action, and in this research paper, we seek to get closer to the nature of the film image, and to deconstruct it into its two basic elements which are the expressive language (also known as the special modes of the cinematic image), as well as its signifying elements (known as the non-special modes), which constitute together the content and essence of the shot's structure.it's an attempt to simplify these two elements and facilitate them for researchers, graduate students, and those interested who find great difficulties in understanding the film image and deconstructing its basic units during the completion of their semiological qualitative analytical researches concerned the audiovisual materials analysis in general and the cinematic materials in particular.

Keywords: film image, expressive language, signifying elements, semiological qualitative researches

[1] المؤلّف المرسل:**د. بن شرّاد محمد أمين** البريد الالكتروني: mohamedamine.bencharad@univ-batna.dz

1. مقدمة:

من المتفق عليه اليوم، أنّ للصور دوراً محورياً في تشكيل أفكارنا وقناعاتنا، وتوجيه سلوكاتنا اليومية في الحياة، بل إنّ كثيراً من ردود أفعالنا على المواقف الحياتية التي قد تعترضنا تكون مستندةً في كثيرٍ من الأحيان وفقاً لما تسترجعه ذاكرتنا من صور ذهنية أو نمطية، تُعبّر غالباً عن خبرات سابقة مشابهة قد تكون مرت علينا، أو وفقاً لأحكام مُعلّبة نطلقها على الآخر بناءً على تجربتنا الشخصية معه، أو بالاعتماد على صورٍ منمطةٍ أخذناها وشّكلناها عبر ما تمّ تلقينه أو غرسه فينا بأشكال مختلفة وتحت ظروفٍ متباينة.

هذا الدور المحوري للصور –بأشكالها المختلفة– في تكوين ذواتنا وتفاعلاتنا، دفع باحثي الدول المتقدمة منذ ثلاثينيات القرن الماضي إلى محاولة فهم وتحليل هذه الصور وأدوارها في توجيه الإنسان وسلوكاته، ومن ثمة إنتاج هذه الصور واستغلالها، خدمةً لأهدافها وتثبيتاً لإيديولوجياتها وأفكارها عند أوسع شريحة ممكنة من مستقبلي هذه المواد البصرية.

وتعتبر الصور السينمائية واحدةً من أهم وأعقد أنواع الصور بناءً وتخليقاً، وإحدى أهم الطرق التي كانت –وما زلت– تُستعمل لتسويق الأفكار المرغوبة وتطبيعها، من خلال الأفلام السينمائية، الروائية منها والتسجيلية، والطويلة منها والقصيرة، ضمن عملية سوسيوثقافية حلقية ومدروسة ومخطط لها، وذات أهداف فكرية بنائية شديدة الدقة.

ومن هذا المنطلق، سنحاول في هذه الورقة البحثية، الاقتراب أكثر من ماهية الصور الفيلمية، من خلال تفكيكها إلى عناصرها التعبيرية (أو ما يعرف بالأوضاع الخاصة للصورة واللغة في السينما)، وكذلك عناصرها الدالة (والمعروفة بالعناصر غير الخاصة)، والتي تشكل في مجموعها قوة الصورة الفيلمية وحاضتنها عبر تقديم مدخلٍ مفاهيمي متكامل لها، تبسيطا لهذا المفهوم وتيسيراً له للباحثين في حقل السمعي البصري والمشتغلين في حقل تحليل الأفلام ودراستها.

2- إشكالية الدراسة:

تعتبر الصورة الفيلمية من بين المفاهيم المعقدة والمربكة، التي لم تصل بعد إلى تشكيل تعريف جامع مانع خاص بها، بسبب التعقيدات المرتبطة بضبط المفاهيم المستجدة أو تلك التي تنضوي تحتها كاللغة التعبيرية والعناصر الدالة وغيرها، وفي هذه الورقة البحثية يسعى الباحث لتقديم مدخل مفاهيمي شامل متكامل، نضبط من خلاله ماهية الصورة الفيلمية ومكوّناتها، عبر الإجابة عن الأسئلة التالية:

- ما المقصود بالصور الفيلمية وما هي خصائصها؟
- ما هي اللغة التعبيرية للصورة الفيلمية وما هي عناصرها؟
- ما المقصود بالعناصر الدالة للّغة الفيلمية وما أهم عناصرها؟

إن هذه الورقة البحثية، وإن كانت ذات بُعدٍ تنظيري ومفاهيمي بحت، فإن لها **أهمية كبيرة** في تيسير وتبسيط مفهوم الصورة الفيلمية وعناصرها الدالة ولغتها التعبيرية، خاصة للباحثين المبتدئين أو ممن يواجهون عقبات عديدة أثناء إنجاز دراساتهم التطبيقية المتعلقة بالتحليل السيميولوجي للأفلام أساساً.

فهذه **الورقة تأخذ أهميتها** من أهمية موضوعها نفسه، كونها تُمثّل محاولةً جادةً لفهم الصورة الفيلمية ودوافع تقديمها بهذا الشكل، وهي الأهمية التي تتقاطع مع محاولتنا سد الفراغ الموجود في هذا الشق على مستوى البحوث الجامعية، ومسايرة التوجه الجديد الميّال

أكثر نحو الدراسات العلمية ذات الطبيعة الكيفية، وهي الدراسات التي غابت طويلاً عن بحوث الإعلام التي بات يطغى عليها المنهج الكمي وتسهيلها للطلبة.

وعلى العموم، يمكن تلخيص أهمية هذه الدراسة في نقاطٍ أساسية ثلاث: أمّا النقطة الأولى فهي مرتبطة بجِدّة موضوع الصورة الفيلمية وتمثّلاتها وتمظهراتها المختلفة في وسائل الإعلام العالمية عمومًا والسينما تحديداً، أما النقطة الثانية فترتبط بأهمية تكوين الصور فيلمياً وسينمائياً بشكل جيد، وهو الأمر الذي لا يتحقق سوى بفهم مكونات الصور الفيلمية وعناصرها والاهتمام بها، أما النقطة الثالثة والأخيرة، فتتعلق بعلاقة الصورة الفيلمية مع السميولوجيا كمنهجٍ كيفيٍ قادرٍ على تفكيك المعاني والدلالات المعبر عنها في الأفلام السينمائية، فكثيرون يوظفون المنهج السيميولوجي في دراساتهم بشكلٍ حافٍ دون تمكّن حقيقي من مفردات الصورة الفيلمية التي سيحللونها ومن دون معرفة عناصرها وخصائصها.

وعن **أسباب اختيارنا** لهكذا موضوعٍ يندر التطرّق إليه في الأوراق البحثية العربية، فيعود أساساً إلى اهتمام الباحث بالأفلام كمادة بحثيةٍ، واهتمامه بالمواضيع المرتبطة بالصور المقدّمة في أشكالها المختلفة كالصور النمطية والذهنية وغيرها، وخاصةً تلك التي لم تقدَّم بحثياً بعد بالشكل المطلوب، وفي مقدمتها موضوع الصورة الفيلمية، مع ملاحظتنا نقصًا حادًا في الأبحاث والدراسات العلمية الكيفية المتخصصة، خاصةً تلك الرابطة بين متغيري الصورة الفيلمية من جهة، والتحليل النصي السيميولوجي للأفلام من جهة أخرى، وهو التحليل الذي لا يكتسب قيمته إلا بتمكّن الباحث من ماهية الصورة الفيلمية التي سيتناولها وفهمها، وإن كنا في هذه الورقة التنظيرية سنركّز فقط على الصورة الفيلمية بعيداً عن علاقتها بمنهج التحليل النصي للأفلام، مع وجود رغبة جادة للباحث في سدّ هذا النقص، عبر توفير مرجعٍ أكاديميٍّ شاملٍ ومناسبٍ لجميع الدارسين والمهتمين بهذا الميدان الواسع وبالغ الأهمية، وهي الأسباب التي تندرج تحت بند الأسباب الذاتية.

أما عن الأسباب الموضوعية، فترتبط بالاهتمام الذي توليه السينما عمومًا، لفنيات بناء الصور الفيلمية وسعيها لتقديم أفكارها وتوجهاتها للعالم عبر الأفلام والصور الفيلمية المنجزة سنوياً، وبالمقابل، الاستفادة "المحتملة" للجزائر من التطورات الكبيرة التي يعرفها بناء الصور الفيلمية وصناعتها وتقديمها المتلقي وجذبه.

مع جِدّة موضوع الصورة الفيلمية وعدم تناوله أكاديمياً من قبل، وغياب دراسات عليا تنظيرية جزائرية جادة وشاملة تتناول هذا المتغير بشكل عميق في حدود ما اطلعنا عليه.

وعن **أهداف هذه الورقة البحثية**، فيمكن أن ندرجها في: التعرف على بنية الصورة الفيلمية والاقتراب من مكونها الأساسيين وهما اللغة التعبيرية والعناصر الدالة، والعمل على استنطاق مختلف مكوناتها وتحقيق فهمٍ أوفى لها.

أما عن **المنهج** الذي ستعتمده هذه الورقة، فسيكون منهجاً وصفياً باعتباره الأنسب لهكذا موضوع نظري مفاهيمي، من خلال وصفنا لماهية الصورة الفيلمية، وتفكيكها إل عنصريها الأساسيين للغة التعبيرية والعناصر الدالة، ومن ثمة وصف كل عنصر منهما ومعرفة مكوناته، (اللقطة، وزاويا التصوير، وحركات الكاميرا وغيرها بالنسبة للغة التعبيرية)، و(الإضاءة والتعتيم والصوت والموسيقى وغيرها بالنسبة للعناصر الدالة)، ووصفها بشكل سلسٍ شاملٍ.

على أن نحقّق ذلك وفقاً للخطة التالية:

- مطارحة مفاهيمية لماهية الصورة الفيلمية السينمائية.

- العناصر التعبيرية للّغة السينمائية.
- العناصر الدالة في اللغة السينمائية.
- خصائص الصورة الفيلمية بمكوّنها الأساسيين.

3- مطارحة مفاهيمية لماهية الصورة الفيلمية السينمائية:

تبدأ الدكتورة الفرنسية فلورونس غرافاس، أستاذة فلسفة السينما في جامعة ليل الفرنسية تعريفها للصورة الفيلمية بجملةٍ تقريريةٍ تقول فيها أن "الصورة الفيلمية هي بصمةٌ اجتماعيةٌ"، ثم تتوسّع سريعاً في فكرتها هذه، فتعرّفها بأنها "تلك العملية التي تقوم بعكس الواقع بعد تصويره، سواءً بتسليط الضوء على هذا الواقع كما هو، أو معاكسة هذا الواقع تماماً عن طريق الابتعاد الكلي عن فكرة تقديمه كما هو، والاكتفاء بالإشارة إليه تضمينياً عن طريق ابتكار واقع جديد متخيل قابلٍ للإسقاط على الحياة الحقيقية"1، فالصورة الفيلمية وسيلةٌ تعبيريةٌ يستعملها الفنان لبثّ مشاغله ومواقفه اتجاه القضايا التي تشغله، وهي بمثابة مساحة تعبيرية مشحونة بالرسائل، تستهدف المتلقي وتحاول التأثير عليه، تستعمل لغةً ودلالاتٍ معينة من خطوط وأشكال وألوان2.

أما يوري لوتمان فيعرفها في بحوثه المبكرة، بأنها "مجموع صور فوتوغرافية متحركة، ساهمت قدرتها على تسجيل الحركة في رفع درجة الثقة بالمصداقية الوثائقية للفيلم أكثر وأكثر"3، ليستدرك قوله هذا سريعا بتأكيده على أن القصد بالمصداقية ليس أمانة النقل للواقع، بل عمق الاعتقاد الإنفعالي للمتفرج الذي يجعله يعيش مع ما يراه وكأنه حقيقي"4، وإذا كانت هذه هي رؤيته للصورة الفيلمية في بحوثه المبكرة، فقد نضجت رؤيته للصورة السينمائية الفيلمية أكثر مع كل مادة بحثية جديدة كان يضعها، ليصل في دراساته اللاحقة إلى توصيفها بأنها " الوحدة الأساسية لعرض المحكيات السينمائية"، وهو التعريف الذي يجنح لاعتماده كثيرٌ من الدارسين اليوم.

إنّ الصورة الفيلمية هي وحدة سينمائية دالة، تُمثّل زاويةً مفصليةً في تحديد منحنى القصص أو السرد السينمائي، لأنها تجعل من الفيلم بنيةً سرديةً واضحة المعالم، ونظاماً قصصياً موحد المغزى5، ما يجعل للصورة الفيلمية *وظيفةً تأسيسيةً* للعمل السينمائي يَستنَدُ عليها، ويشكّل مجموع هذه الصور العمل الفني في صورته النهائية، من خلال ربط هذه الصور ووضعها في سياقٍ معينٍ عن طريق المونتاج.

---

1 Florence Gravas: **La Part du spectateur: Essai de philosophie à propos du cinéma** , Presses Universitaires Septentrion , Lille , 2016 , p49

2 بن سعد جمال الدين: **بلاغة الصورة الفيلمية وحركية تأثيراتها الآنية مقاطع مختارة من فيلم "سينمائيو الحرية" لسعيد مهداوي**، مجلة جماليات، العدد 4 المجلد 1، جامعة ابن باديس، مستغانم، ديسمبر 2017، ص 123.

3 يوري لوتمان، **مدخل إلى سيميائية الفيلم**، ترجمة قيس الزبيدي، دار مطبعة عكرمة، دمشق، د س ن، ص 21

4 Youri Lotman: **Semantique et esthetique du Cinéma**, Edition Lociales; Paris, sans année; p48

5 فايزة يخلف: **الصورة الفيلمية وإشكالية السرد السينمائي الوهم الجميل وحقيقة الواقع**، مجلة الصورة والاتصال، المجلد 1، العدد 1، جامعة وهران، السانية، 2012، ص 126

في حين يذهب الباحث الفرنسي جون بيار مارتينو إلى اعتبار الصورة السينمائية بمثابة "إغواءٍ" (*un leurre*) يجذبنا إلى عملية إعادة التمثيل وعكسِ الواقع، من خلال عمليةٍ تصوّيريةٍ تخيلية، تنتقل من "الواقع" إلى "وهم الواقع"1، ويُؤكد الباحث رضوان بلخيري على ضرورة التفريق بين الصورة السينمائية من الناحية التقنية التي تأتي في شكل 25 وحدة متتالية تُشكّل في مجموعها لقطةً واحدةً، وبين الصورة السينمائية في كونها مركزاً للتواصل2، فالصورة السينمائية هي قلب العمل السينمائي ونتيجته النهائية التي سيراها المتفرجون كمنتجٍ نهائي يتلقونه.

أمّا الأستاذ إيريك كوستايكس فيُصّر على أنّ الصورة الفيلمية هي دائما حقيقية وموضوعية، لأنّ استقبال هذه الصورة هو عمليةٌ إدراكيةٌ ذات أبعادٍ أيقونية، يُوظفها العقل في تشكيل صوره الذهنية3، في حين يُصنف سيباستيان فيفري قوة الصورة السينمائية في نفس مرتبة الفعل اللغوي وآثاره، ويقول بأن ما تثيره الصورة الفيلمية وما تستطيع تقديمه لذهن المتلقي يعادل ما تقدمه له اللغة والنصوص،4 وهي الفكرة التي من الواضح أنها تستند في مجملها إلى أعمال كريستان ماتز وتدعمها باعتباره أول من اعتمد هذه النظرة للصور الفيلمية.

أمّا عن مكونات الصورة السينمائية فيقول يوسف عقيل أنها "كلّ إطارٍ يضم ترتيباً معيناً للعناصر البشرية والمادية، واختيار زاوية تصوير وعمق المجال للتعبير عن المعنى العام، والإطار النفسي الذي تدور فيه الأحداث بأسلوب بصريٍ بحت، من أجل عكس عالمٍ مضطربٍ مليء بالزاويا الحرجة والانتقالات الخشنة"5، ويُلخص طارق الجبوري هذه العملية فيطلق عليها اسم "الفعل الميزانساني" وهو الإسم الذي اقتبسه من المصطلح الفرنسي *mise en scène*، الذي يعني وضع الشيء في المشهد، ليصف به الفضاء الفعلي الذي تقدمه الصورة السينمائية داخل اللقطة، سواءً كان ذلك خلال التصوير أو بعد المعالجة6.

فالحركة والصورة الفيلمية المؤطرة (*le cadrage*) وزاويا تصويرها وحركة الكاميرا فيها، ونوع اللقطة المستعملة تُشكّل إذاً في مجموعها *الأبجدية* التي تنطق بها الصورة وتعبّر بها عن فكرتها. وسنحاول الاقتراب أكثر من هذه اللغة وعناصرها أدناه.

4- العناصر التعبيرية للّغة السينمائية

إنّ أيّ حديث عن الصورة الفيلمية يستلزم منّا عملية عبورٍ جبرية على الفكرة الأكبر والأسمى وهي *اللغة السينمائية*، التي تشمل الصور الفيلمية المتحركة، والتي تعتمد بدورها على مجموع *سلم اللقطات وحركات الكاميرا وزوايا التصوير*، كعناصر تعبيرٍ أساسية للّغة الفيلمية السينمائية، وهي العناصر الثلاث التي يعتمد عليها النقاد والمنظِّرون السينمائيون "التقليديون" في الفعل النقدي أو التحليلي

1 Jean Pierre Martineau: **Le filmique: psychologie des images animées**, presses universitaires du mirail, Toulouse, 1992 , p122

2 رضوان بلخيري: **سيميائية الخطاب المرئي: دراسة في الأبعاد القيمية للصورة السينمائية**، مجلة الصورة والاتصال، المجلد 4 العدد11. جامعة وهران، السانية، 2016، ص 84.

3 Eric Costeix **Cinéma et pensée visuelle: Regard sur John Carpenter** , Edition l'Harmattan, Pariss , 2006,p39

4 Sébastien Févry : **La mise en abyme filmique: essai de typologie**, Editions du CEFAL, Paris, 2000, p49

5 يوسف عقيل مهدي: **جاذبية الصورة السينمائية، دراسة في جماليات السينما**، دار الكتاب الجديد المتحدة، لندن، 2001، ص 45.

6 طارق عبد الرحمن الجبوري: **البناء الإخراجي للقطة، بين الميزانسين والسينوغرافيا**، مجلة كلية الآداب، العدد 98، بغداد، 2011، ص 453.

للمادة الفيلمية، في حين يتجه المنظّرون "الحداثيون" ممن ينتمون إلى المدرسة البنيوية وعلى رأسهم كريستيان ماتز إلى القول أنها خمس عناصر دالة، أولها وثانيها *الصور المتحركة والبيانات المكتوبة*، ويشكلان معاً شريط الصورة، أما العناصر الثلاث الباقية فتشكّل شريط الصوت وتضمّ الحوارات والتعليقات، والضوضاء بأنواعها والموسيقى التصويرية، لكن الذي يهمنا نحن هنا، هو فهم آلية اشتغال الصورة السينمائية ولغتها التعبيرية بشكل عامٍ، وسنعرج سريعًا على ماهية هذا الكل (اللغة السينمائية) من المنظور التقليدي ثلاثي العناصر الذي أشرنا إليه أعلاه.

فمن المتفق عليه أنّ الإخراج السينمائي يتطلب المعرفة الجيدة بخصوصيات السينما وما تحويه من سلامة التراكيب التي لا تقل تعقيداً عن نظيرتها في الأدب للحصول على معنى قابلٍ للفهم، وبنفس المبدأ، فإن الفيلم يتكون من عدة متتاليات، كلّ متتالية تتألف بدورها من عدة لقطات متعاقبة، حيث تتناسب مع كل لقطة جديدة داخل المتتالية نفسها زاوية تصوير مختلفة (أي وجهة نظر مختلفة) بشكل مبرر ومتسلسل، تجنباً لأيّ فجوة من شأنها أن تزعج المتفرج1، كما يمكن أن تبرز الشخصية ليس فقط باعتماد التغيير في سلم اللقطات أو زاويا التصوير، ولكن بالارتكاز على عناصر دالة أخرى كالتي تتعلق بحركات الكاميرا لمرافقة تنقل الشخصية مثلاً، والتي قد نجدها مُجسّدةً على مستوى اللقطة نفسها مثل التأطير، تكوين المنظر، والإضاءة وغيرها، فاللغة السينمائية كما يقول الأستاذ محمود إبراقن تتكون في الأصل من مجموعة من الصور ضمن عملية "إعادة إنتاج مباشر للواقع"، مع تأكيده على أنها ليست لغة بالمعنى المتعارف عليه بقدر ما هي "ترميز" *codage* أو "شرعة" كما سمّاها هو.

ويستدرك الأستاذ إبراقن قوله هذا سريعاً، للتمييز بين العدد الواسع الذي قد تضمه هذه اللغة السينمائية من شرعات وإمكانية الخلط بينها، فيُميّز بين نوعين أساسيين اثنين، جزءٌ أولٌ منها يمكن أن يكون سينمائياً محضاً ويطلق عليه إسم الشرعات الخاصة أو الأوضاع الخاصة، في حين أن العديد من الشرعات الأخرى ليست خاصة بالسينما بالضرورة، وقد تظهر في اللغات الأخرى كالحكائية مثلا، ويطلق عليها إسم الشرعات العامة أو الأوضاع العامة2، أما الأوضاع الخاصة فتشمل سلم اللقطات، زوايا التصوير، وحركة الكاميرا عند السينمائيين التقليديين حسب ما أشرنا اليها أعلاه، في حين تشمل الأوضاع غير الخاصة للّغة السينمائية الشخصيات، الديكور، الموسيقى، الصوت، والإضاءة*.

وسنحاول في هذا العنصر الموالي، تقديم إطلالةٍ شاملة ومكثفة ومختصرة حولهما، على أن تكون البداية بالأوضاع الخاصة للّغة السينمائية، والمعروفة أيضاً بـ "العناصر التعبيرية للغة السينمائية":

4-1- **اللقطة:** تعتبر اللقطة أصغر وحدة يتكون منها فيلم ما، فهي وحدة بناء الفيلم، تماماً مثل الكلمة التي هي وحدة بناء أيّ لغة3، وتُعرّف اللقطة بأنها الصورة من الكاميرا، والتي تشكّل الوحدة الأساسية للمشهد، بحيث تسبقها/تلحقها لقطات أخرى،

1 محمود ابراقن: **العناصر الدالة للغة السينمائية**، مجلة حوليات جامعة الجزائر، العدد العاشر، افريل 1997، ص 186.

2 محمود ابراقن: **التحليل السيميولوجي للفيلم**، ديوان المطبوعات الجامعية ،الجزائر، 2006، ص17 – 18.

* إن مصطلحي الأوضاع الخاصة والأوضاع العامة لم يكونا من ابتكار الأستاذ محمود ابراقن كما قد تشير إليه الفقرة أعلاه، بقدر ما يعود إليه الفضل في نقل هذين المصطلحين إلى اللغة العربية، آخذاً إياها من "الميزانسين الفرنسية" التي اشتغل عليها هذا الباحث كثيراً.

3 منى الحديدي: **اللقطة**، مجلة الاذاعات العربية، فنون للرسم و النشر، تونس، العدد الثاني، 2000، ص 100.

فتُكوِّن مع بعضها البعض وحدةً متكاملة1، وعن مدتها الزمنية فهي في الأصل غير ثابتة، إنما تبدأ من لحظة تشغيل الكاميرا إلى غاية إطفائها أو الانتقال نحو منظرٍ آخر.2

وللّقطة كصورةٍ فيلمية نفس خصائص الصورة الفوتوغرافية، فنجدها تتضمن أنواع المنظر (الإطار)، ودرجات الألوان المعتمدة، ثم المنظور الذي تُولّده فينا هذه الصورة 3، ويبقى الاختلاف الأساسي بينهما في كون اللقطة تصور حدثًا متحركا بسرعة معينة.

وحين ترتبط هذه اللقطات مع بعضها البعض بطريقة فنية، يُشكل لنا مجموعها لغةً، بحيث تشكّل كل لقطةٍ جملةً من جمل هذه اللغة (على المستوى التنظيري فقط)، فالمحترفون السينمائيون لا ينظرون إلى اللقطة كجملة لغوية بل كمفردة بصرية4.

ولبناء وإعداد اللقطة، فإنّ هناك بعض الأسس الفنية الواجب إتباعها، لعلَّ أهمها: موضوع اللقطة أو الغرض منها، الفعل والحركة، ثم التأثير المقصود، وأخيرًا الصورة الفعلية المعروضة للمشاهد وطبيعتها الفنية والجمالية5.

وقد نظر الباحثون إلى اللقطة من زوايا متقاربة (خاصة الفرنسيون منهم)، وكلٌّ منهم أطلق عليها توصيفاً مختصراً ومعبراً، فهي عند جان ميتري "الحدّ الفيلمي الأدنى"، وهي عند كريتسيان ماتز جزئية فيلمية *taxema*6، أما عند كوريغان فهي الصورة المفردة على الشاشة إلى حين الانتقال إلى صورة أخرى"7.

وللّقطة عدة عناصر أساسية تدخل في تكوينها، وتضمّ هذه العناصر: *زاوية* التقاط الصورة، *والسلم* الذي يعني موضع الكاميرا بالنسبة لموضع الصورة، وكذا *عمق المجال* بالنسبة للتركيب، وأخيرا *التأطير* (أو الإطار)8، وهذا الأخير سنتناوله لاحقاً بشيءٍ من التفصيل بالنظر لأهميته القصوى في بناء الصورة السينمائية.

ويُقسّم دارسو اللقطات الفيلمية هذه الأخيرة إلى سلمٍ موسعٍ يُعرف باسم "سلم اللقطات"، والذي يضم ثمانية أنواعٍ مختلفةٍ من اللقطات، هي:

1- اللقطة العامة: هي اللقطة التي تُظهر للمشاهد أكبر قسمٍ من المنظر، ومن ثمّ، فإن عملية استخدامها ترتبط بمدى الحاجة إلى إطلاع المشاهد على المنظر بأكمله، وتكون الصورة فيها كبيرة الحجم، يظهر فيها جسم الشخص إلى أسفل الكتفين بقليل1،

1رستم أبو رستم: **جماليات التصوير التلفزيوني**، دار المعتز للنشر والتوزيع، عمان، 2010، ص 11.

2 وليد قادري، **صورة الإسلاميين في السينما، تحليل سيميولجي لفيلم عمارة يعقوبيان ومرجان أحمد مرجان**، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجيستير في علوم الإعلام والاتصال، كلية العلوم السياسية والإعلام، جامعة الجزائر، 2012، ص 114

3 تيموثي كوريغان: **دليل موجز للكتابة عن الفيلم**، ترجمة محمد منير الأصبحي، المؤسسة العامة للسينما، منشورات وزارة الثقافة السورية، دمشق، 2013، ص 100

4 نيكولاس تي بروفيريس: **أساسيات الاخراج السينمائي – شاهد فيلمك قبل تصويره**، ترجمة أحمد يوسف، المركز القومي للترجمة، القاهرة، 2014، ص 29

5 رستم ابو رستم، **جماليات التصوير التلفزيوني**، مرجع سبق ذكره، ص 12.

6 فران فينتورا: **الخطاب السينمائي – لغة الصورة**، ترجمة علاء شتاتة، المؤسسة العامة للسينما – منشورات وزارة الثقافة السورية، سلسلة الفن السابع، دمشق، 2012، ص 23

7 تيموثي كوريغان: **دليل موجز الكتابة عن الفيلم**، ترجمة محمد منير الأصبحي، المؤسسة العامة للسينما – منشورات وزارة الثقافة السورية، سلسلة الفن السابع، السابع، دمشق، ص 99

8 فايزة يخلف: **خصوصية الاشهار التلفزيوني الجزائري في ظل الانفتاح الاقتصادي**، دراسة تحليلية سيميولجية لبنية الرسالة الاشهارية، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه في علوم الاعلام والاتصال، كلية العلوم السياسية والاعلام، جامعة بن يوسف بن خدة، الجزائر،2005 ،ص 96

وتكون عادةً لقطة خارجيةً تُصوّر الصحراء مثلا أو معركة حربية أو قسماً من مدينة، والغاية منها بيان العلاقة التي تربط بين أجزاءٍ مختلفةٍ، ولهذا، فإن اللقطة العامة تستخدم كثيرا كلقطات افتتاحية أو تأسيسية2، هدفها تأسيس المجال العام للقصة أو موضوع الفيلم، ومن هنا جاءت تسمية اللقطة التأسيسية ***establishing shot*** في بعض الأدبيات السينمائية.

أما من حيث تمظهرها فاللقطة العامة عموماً هي الصورة التي يظهر فيها الشخص أو موضوع الصورة صغيراً داخل إطار الصورة بعيدا عن المشاهد، وقد يصل مداها أحيانا إلى مسافة ربع ميل3، وتعتبر هذه اللقطة الطريقة "الطبيعية" الأفضل في إظهار المنظر بأفضل طريقة4.

2- لقطة الجزء الكبير : هي التي تتولى على عكس اللقطة العامة تقديم جزءٍ مهمٍ من الديكور سواءً كان مكاناً، زماناً، جواً، شخصيات، أو ظروفاً عامة5، وتسمى أيضا باللقطة الجامعة. وتأتي لقطة الجزء الكبير عادة بغرض التعبير عن العزلة أو القلق أو الحزن سيميائياً حين توضع شخصيةٌ أو أكثر في فضاء طبيعيٍ ما، أو لإظهار موضوع الصورة صغيراً فيها وحقيراً6.

3- لقطة الجزء الصغير : هي اللقطة التي تؤطر جزءًا من الديكور، وتسمى أيضا اللقطة الوضعية، وتستخدم لتقديم البطل والشخصيات ضمن وسطٍ دراميٍ جديدٍ كالمشاجرة مثلاً، كما يرى المخرج السوفيتي الكبير سيرغي ايزنشتاين هذه اللقطة بأنها الوحيدة التي تسمح للفيلم الملتزم بالتعبير عن الأشياء ككل، كونها تتولى معالجة مختلف الموضوعات ومدى مطابقتها مع السياق الاجتماعي والسياسي، وهي التي تتولى التعبير الإيديولوجي عن كل القضايا المعالجة بطريقة مُبسطةٍ مفيدةٍ ومحترمة للّغة السينمائية7.

4- لقطة متوسطة: وهي اللقطة التي تُظهر الشخصية بكامل طولها داخل إطار الصورة، وقد اعتبر المخرج الروسي ايزنشتاين هذه اللقطة بمثابة الفضاء الذي يشعر فيه المتفرج بعلاقة حميمية مع الممثلين8، أو جزءٍ من الشارع أو شرفة منزلٍ مثلا، أو جزءًا من الصالة، وتسمح لنا برؤية أوجه الناس بشكلٍ واضح9، وتكمن أهمية اللقطات المتوسطة في أنها تعتبر لقطات وظيفية تسمح لنا برؤية الشخصية بطولها الكامل في فضائها، خاصة إذا علمنا أنها مقتبسة في الأصل من المسرح، ما يساعد المشاهد على أن يتعمق مع الشخصية ويفهمها جيداً من حيث الشكل والمحتوى10، وتأتي اللقطة المتوسطة ثنائيةً بشخصيتين أو ثلاث شخصيات كأقصى

---

1 رستم ابو رستم، **جماليات التصوير التلفزيوني**، مرجع سبق ذكره، ص 14

2.محمد عجور: **التقنيات الدرامية والسينمائية في البناء الشعري المعاصر – دراسة نقدية**، إصدارات دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، 2010، ص 340

3 لوي دي جانيتي، **فهم السينما**، ترجمة جعفر علي، دار الرشيد للنشر، دمشق،د س ن ، ص 25

4 Ian David Aronson: **DV Filmmaking: From Start to Finish**, O'reilly media, New York ; 2000 ; p 26

5 فايزة يخلف، **خصوصية الإشهار التلفزيوني الجزائري في ظل الانفتاح الاقتصادي**، مرجع سبق ذكره، ص 97.

6 رستم ابو رستم، **جماليات التصوير التلفزيوني**، مرجع سبق ذكره، ص 20

7 محمود ابراقن، **علاقة السيميولجيا بالظاهرة الاتصالية، دراسة حالة لسيميولوجيا السينما**، أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه دولة في علوم الإعلام والاتصال، كلية الاداب واللغات، قسم الإعلام والاتصال، جامعة الجزائر، 2001، ص 176.

8 فايزة يخلف، **خصوصية الإشهار التلفزيوني الجزائري في ظل الانفتاح الاقتصادي** ،مرجع سبق ذكره، ص 97.

9 ميخائيل روم: **أحاديث عن الاخراج السينمائي**، ترجمة عدنان مدانات، دار الفارابي للنشر والتوزيع، بيروت، د س ن، ص 61.

10 محمود ابراقن، **علاقة السيميولجيا بالظاهرة الاتصالية**، مرجع سبق ذكره، ص 176

حد، وما فوق ذلك فهو غير صالح في اللقطات المتوسطة (إلا اذا كانوا شخصيات إضافية يملؤون الخلفية فقط)1، وفيها يتم عادةً استبعاد البيئة المحيطة والتركيز على الشخصية فقط، وتبرز فائدة اللقطة المتوسطة في أقصى أشكالها حين تنجح في تأسيس العلاقات بين شخصيات العمل2.

5- لقطة أمريكية: وهي التي تصوّر الشخصية انطلاقاً من الرأس، وصولاً إلى منتصف الفخذين، وقد اشتهرت هذه اللقطة كثيراً أيام ازدهار أفلام رعاة البقر الأمريكية، ويُراد بها عادة إبراز مختلف حركات الممثل الجسدية وأفعاله3.

6- لقطة مقربة: هي لقطة تُؤطر جزءًا أساسياً من الشخصية، بهدف الحصول على المزيد من التفاصيل والتعمق أكثر في الشخصية، وهي لقطاتٌ سردية بالأساس: "إنها المحور الأساسي الذي يتبنى عملية السرد السينمائي" حسب فينتورا4، واللقطة المقربة نوعان:

- لقطة مقربة حتى الخصر: وتسمى أحيانا لقطة نصف مقربة، وتؤطر الشخصية من الرأس إلى غاية مستوى حزام الخصر.
- لقطة مقربة حتى الصدر: وهي تلك اللقطة التي تبين الجزء الممتد من الرأس بدايةً إلى غاية منطقة الصدر.5

ولعل أهم ميزات اللقطة المقربة إلى الخصر أنها صالحة للتصوير الداخلي والخارجي6.

7- لقطة قريبة: وهي اللقطة التي يتم التركيز فيها على وجه الشخصية حصراً، بُغية الكشف على ملامحها الغامضة أو لإظهار العناصر الضرورية لفك عقدةٍ من عقد البناء الدرامي7، وتعمل هذه اللقطة على جعل الشيء المصوّر يحتّل أغلب الإطار8. الإطار8.

8- لقطة قريبة جدا: وهي اللقطة التي تستند إلى تصوير تفاصيل معينة من جسم الممثل والتركيز على عنصر سينمائي مهمٍ في القصة، وقد تركز على جزءٍ حيٍّ من الإنسان مثل رمشة عينه أو قبضة يده عند شدّها9، وتسمى باللقطة المضافة، ويطلق فران فينتورا عليها إسم اللقطة الماكرو، نسبة لعملية إضافة عدسة ماكرو مقربة على الكاميرا، فهي عنده أداةٌ فضولية، ولقطةُ تلصصٍ بامتياز، تُرى من خلالها ندبة في الوجه، أو تتلصّص من ثقب مفتاح الباب10

---

1 لوي دي جانيتي، **فهم السينما**، مرجع سبق ذكره، ص 26

2 تيرنس سان جون مارنر، **الاخراج السينمائي**، ترجمة أحمد الحضري، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1983،ص 95

3 فايزة يخلف، **خصوصية الاشهار التلفزيوني الجزائري في ظل الانفتاح الاقتصادي**،مرجع سبق ذكره، ص 97.

4 فران فينتورا، **الخطب السينمائي**، مرجع سبق ذكره، ص 30

5 محمود ابراقن، **علاقة السيميولجيا بالظاهرة الاتصالية**، مرجع سبق ذكره، ص 177

6 Christopher J. Bowen : **Grammar of the Shot** ; focal press : new york ;2013 p17

7 وليد قادري، **صورة الإسلاميين في السينما**، مرجع سبق ذكره، ص 116.

8 Jeff Carlson : **iPad and iPhone Video: Film, Edit, and Share the Apple Way** ; peachpit press ; New York ; 2015 :p08

9 ميخائيل روم، **أحاديث عن الإخراج السينمائي**، مرجع بق ذكره، ص 62

10 فران فينتورا، **الخطاب السينمائي**، مرجع سبق ذكره، ص 42

وتُستعمل لما تضيفه من بعدٍ وعمق في الفيلم، ومثال ذلك خبرٌ في جريدةٍ، أو رقمٌ من أرقام ساعة اليد، فللقطة القريبة قيمةٌ سيكولوجية بالأساس1.

ويميل الباحث فران فينتورا إلى دمج أغلب اللقطات مع بعضها، وضمّها تحت مسمى واحدٍ يطلق عليه "*تدرجات اللقطة القريبة*"، حيث يرى أننا لا يمكن أن نفرق بين اللقطة والأخرى في أشكالها المجردة، أو بشكل مستقل عن بعضها البعض، ويصرّ أنه لفهم لقطة ما يجب رؤيتها بالمقارنة مع باقي اللقطات، مع تركيزه على أن كلّ شيء ينطلق من اللقطة القريبة، لأنها أم اللقطات، ما يفسر تسمية "تدرجات اللقطة القريبة".

وتجدر الإشارة ختاماً إلى وجود نوعٍ من الاختلاف والتمايز في النظر إلى نفس اللقطات، وهو التباين الذي يتعدد بتباين الممارسات أو المدارس أو المرجعيات التي يتبناها كل مُنظِّر، فما يعتبره أحدهم لقطة متوسطة هو في نظر غيره لقطة كبيرة2، كما أنّ أنّ المخرج ومهما بلغت براعته أثناء تصوّره للّقطات خلال مرحلة الكتابة وإعداد النص، فإنّ البروفات الأولية تسمح له باكتشاف الكثير من اللقطات المحتملة وتسمح له باختبار تصوره المسبق هذا3، وبالتالي عدم إهمال التصورات الأولية للقطات والمشاهد مهما مهما كان المخرج جيداً.

ومن خلال عملية الاستعراض لسلم اللقطات، يتضح لنا أنّ هذا السلم يُسهم بشكلٍ مباشرٍ في إبراز دلالات الخطاب السينمائي، وكذلك توجيه الرأي وإحداث التأثير، فوظيفة اللقطات تتعدى حدود الضبط التقني للصورة لتشمل أيضا ضبط السلوك، مع الإشارة إلى أنّ العملية بحد ذاتها تندرج ضمن استخداماتٍ فرعيةٍ أخرى مترابطة، مثل تلك التي تتعلق بزوايا التصوير وحركات الكاميرا4، على أن نستعرض فيما يلي أشهر زوايا التصوير يليها عرضٌ لأهم حركات الكاميرا.

إنّ أيّ حديثٍ عن اللقطة وزوايا تصويرها، يقودنا قسراً للحديث عن الإطار وعملية التأطير الصوري، باعتبار أنّ اللقطات وأنواعها ما هي بالأساس سوى *نتائج عملية تأطير*، ويقصد بها ذلك الخيار المتخذ لتشكيل الصورة والخيارات الممكنة لتصوير اللقطات من الفضاء الفيلمي.5 فالتأطير يساعدنا في تحديد مجال الرؤية وما سيتم تصويره وحفظه، ومن ثمة جذب اهتمام المشاهدين نحو عنصر أو أكثر يتم تصويره، ويكون الممثل عادةً هو محور هذا الاهتمام خاصةً في الأفلام الروائية، في حين تلعب المشاهد أو الشخصيات غير المألوفة أو الأشكال الغريبة المميزة هدفاً للمخرجين التسجيليين غير الروائيين، فالتأطير هو "مجموع اللقطات المتتالية داخل إطارٍ ما، ويقوم الإطار بوظيفة التكوين للصورة، فدوره الأساسي هو إظهار الأشياء والأجسام بوضوح، فهو الذي يختار ويحدد الموضوع، ويقطع كل ما ليس له علاقة به"6.

---

1 وليد قادري، **صورة الإسلاميين في السينما**، مرجع سبق ذكره، ص 116.

2 لوي دي جانيتي، **فهم السينما**، دار الرشيد للنشر، بغداد، د س ن، ص 25

3 تيرنس سان جون مارنر، **الإخراج السينمائي**، مرجع سبق ذكره ،ص 85

4 سعد صالح : **فن الاخرج وكتابة السيناريو**، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، 2010، ص 216

5 Etienne-Marie Lassi: **Expression cinématographique et création romanesque en Afrique** francophone ;editions Connaissances et Savoirs ; paris ; 2015 : p120

6 رستم أبو رستم:**جماليات التصوير التلفزيوني**، دار المعز، عمان، 2014، ص 12

ويعرفه جيل ديلوز بأنه "حدود الحقل"، والذي يشبه نظاماً مقفلا، أو مغلقاً نسبيًا، ويستوعب كل ما هو حاضرٌ في الصورة"، في حين أن الإطار عند بوسنيما *انتقائيٌ* بامتياز، ويُمثّل العلاقة بين المشاهد والمواضيع أو الشخصيات المقدمة، فينتج لنا مقطعا خاصاً يسمح لنا بإعادة بنائه لاحقاً في المونتاج1.

وفي إعادة البناء هذه، ينتج تلاعبٌ يسمح لنا بإعادة ترتيب المكان في "العالم الطبيعي"، عبر ترتيب غير طبيعي لا يمكن تحقيقه إلا في الخطاب الفيلمي فقط، وهذا ما قام ضده المنظّرون السينمائيون الواقعيون مثل أندريه بازان ورفضوه خاصة مع ما تقدّمه الأفلام التسجيلية مثلاً*.

فالإطار باختصار، هو كلّ صورة فيلمية مُحاطة بإطار الشاشة الذي يُحدّد عالم الفيلم2، هدفه الأسمى تحديد ما ستراه عين المشاهدين من خلال تأطير الحدث أو الشخصية، وتصويره اعتمادًا على واحدة من اللقطات المشار إليها آنفاً، وعلى زاوية من الزوايا التي سنتطرق عليها أدناه.

4-2- زوايا التصوير :

من المهم التنويه بدايةً، إلى أنّ لكل زاويةٍ معنى أو غرضٌ دراميٌ سينمائي، فالزاوية التي نختارها لتصوير موضوع أو غرض، يمكن أن تستخدم كأداةٍ دراميةٍ مؤثرة تجاه الموضوع، لذلك فإنه من الضروري وضع الكاميرا عند الارتفاع المناسب وتحديد الارتفاع الذي نسعى عبره إلى إبراز وجهة النظر التي نشاهد من خلالها الموضوع، و بذلك يمكننا أن نؤكد مثلاً على الأهمية الدرامية والسينمائية لشخصية ما، أو نقلل من شأنها، أو نعمق الإحساس بقوتها أو ضعفها، لأن زاوية الالتقاط للكاميرا هي الخط الذي تنظر عبره الكاميرا اتجاه الموضوع الذي نقوم بتصويره.3

وفي هذا الصدد هناك عديد التقنيات المستعملة، والمدارس المتبعة، وحتى الحيل الشخصية للمخرجين والمصورين في تحقيق ما يبتغونه من اللقطة أو المشهد.

ومن بين أهم الزوايا التي يلجأ المخرج السينمائي إلى استخدامها ما يلي:

1- الزاوية العادية: هي الزاوية التي توضع فيها الكاميرا في وضعية مقابلةٍ للديكور الذي يُراد تصويره وهذا دون أن يعلو أحدهما الآخر، أي أن يكون كلاهما في مستوى واحدٍ، خدمةً لأهداف التصوير الموضوعي كما هو الشأن بالنسبة للأفلام التسجيلية مثلا.4

2- الزاوية الغطسية أو المرتفعة: وهي الزاوية التي تعلو فيها الكاميرا على الديكور الذي نريد تصويره، الأمر الذي يؤدي إلى تقليص أبعاده وشخصياته وحصر الحركة فيه.

ويمكن للزاوية المرتفعة أن تعبر عن الدلالات الآتية:

---

1 فران فينتورا، **الخطاب السينمائي**، مرجع سبق ذكره، ص 25

*يمكن التوسع أكثر في نظرة أندريه بازان حول الإطار والفضاء الفيلمي، من خلال الكتاب المرجعي الذي وضعه الأمريكي دادلي أندرو: **ما هي السينما ؟ من منظرو أندريه بازان**، تر زياد إبراهيم، دار هنداوي، القاهرة، 2017، وتحديدًا الفصل الرابع حول تطور موضوعات السينما.

2 لوي دي جانيتي، **فهم السينما**، مرجع سبق ذكره، ص 76

3 رستم ابو رستم، **جماليات التصوير التلفزيوني**، مرجع سبق ذكره، ص86 .

4 فايزة يخلف، **خصوصية الاشهار التلفزيوني الجزائري في ظل الانفتاح الاقتصادي**، مرجع سبق ذكره، ص 99 .

- **عزلة الفارس في أفلام الوسترن:** فقد كانت الزاوية المرتفعة تُستخدم كثيراً في أفلام الوسترن، للتعبير عن عزلة الفارس الذي يُصَوَّر من أعلى كي يبدو شخصاً صغير الحجم وهائماً، ضمن فضاءٍ طبيعي شاسعٍ لا يرحم، وأُقتبس المصطلح لاحقاً متى ما أراد المخرج تحقيق أو تصوير فكرة الضياع.
- **المعنى التراجيدي:** بحيث يمكن للزاوية المرتفعة أن يكون لها معنى تراجيدياً، ويظهر ذلك مثلا في فيلم "الملعون" للألماني فريتز لانغ من خلال لقطة عامة غطسية على درجات السلم، تظهر فيها سيدة تنادي ابنتها مراراً دون جدوى، لأن الإبنة كانت قد قُتلت بالفعل من قبل المجرم، وحدس الأم يُنبؤها بوجود خطبٍ ما.
- **الدلالة التهكمية:** ونحصل على هذا المؤثر حين نُصور السارق الذي يخرج من خندقه الذي كان مختبئا فيه، معتقداً أن الذين ينتظرونه خارج الخندق هم أصدقاؤه، في حين أنهم رجال شرطة متخفيين نصبوا له فخاً.
- **القيمة الاستكشافية:** أين يمكن للمتفرج على لقطةٍ غطسيةٍ مصورةٍ من أعلى رواق منزل مثلاً، أو من أعلى درجات سلمٍ حلزوني أن يكتشف كلّ عنصرٍ درامي جديد قد يدخل فجأة إلى داخل ذلك الديكور1.

وقد يتجنب كثيرٌ من المخرجون هذا النوع من الزوايا بسبب كثرة الاحتمالات فيها، وتعدد الانطباعات التي قد تتركها في المشاهد، فهي كثيرة المحتوى من الناحية الاحتمالية2.

3- الزاوية التصاعدية: وتسمى أيضا عكس الغطسية، وهي الزاوية التي يعلو فيها الديكور على الكاميرا، مما يوسّع من أفقها المقلص، ويُثري من دلالتها السينمائية، مثل الارتباط بفكرة التعظيم أو الهيبة أو غيرها.3

4- المجال والمجال المقابل: وهي الزاوية التي تناسب تصوير محادثةٍ أو حواراً بين شخصين متقابلين يفصل بينهما خط وهمي، وهو نفس الخط الذي يسمح بالتقاط الصور انطلاقا من ثلاث وضعيات قصوى، دون تعدي الجانب الآخر للخط4.

4-3 – حركات الكاميرا:

تعتبر حركة الكاميرا في الفعل الفيلمي وسيلةً تعبيريةً مثلها مثل الصورة، يتمّ التفكير بها عادةً ضمن مُجمل مادة الموضوع، باعتبارها أهم عناصر تكوين الصورة السينمائية.

ولحركة الكاميرا أشكالٌ متعددةٌ، نستعرض أدناه بعضاً من أشهرها وأكثرها توظيفاً:

1- الحركة البانورامية: هي عبارة عن منظر خارجي، تصوّره لنا الكاميرا من اليمين إلى اليسار أو العكس، ومن فوق إلى تحت أو العكس، دون نقل الآلة من مكانها، وتأتي الحركة البانورامية على أنواع، منها الأفقية والعمودية والدائرية، وهذا شرحٌ مختصرُ لها:

✓ بانوراما أفقية: حيث تُثبت الكاميرا فوق الحامل لتدور على مُصورها أفقيا من اليمين إلى اليسار أو العكس بدرجة 180°، ويتم تنفيذها بالكامل دون الحاجة لتحريك الكاميرا من موقع إلى آخر، ومثل كل اللقطات المتحركة، فهي تزّود المنظر بوجهات نظرٍ متعددةٍ في لقطة واحدة كبديل عن المونتاج، كما أنها لا تعرض التغيير الدرامي في المنظور كما في حركة التتبع أو

1 محمود ابراقن، **علاقة السيميولجيا بالظاهرة الاتصالية**، مرجع سبق ذكره، ص 181- 182

2 لوي دي جانيتي، **فهم السينما**، مرجع سبق ذكره، ص 36

3 فايزة يخلف، **خصوصية الاشهار التلفزيوني الجزائري في ظل الانفتاح الاقتصادي**، مرجع سبق ذكره، ص99.

4 فايزة يخلف، **خصوصية الاشهار التلفزيوني الجزائري في ظل الانفتاح الاقتصادي**، مرجع سبق ذكره، ص 100

حركة الرافعة مثلا، بل تكتفي الحركة الأفقية البانورامية بخلق التأثير المطلوب من خلال اقتياد العين من نقطة لأخرى، ضمن إحدى الأغراض التالية:

- الاكتشاف والوصف التجريدي للفضاء الفيلمي.
- تقوية عنصر التشويق، باعتبار الكاميرا قبل أن تبيّن التفصيل الذي يُهم حقاً المتفرج تلجأ للتماطل، بواسطة اللقطات البانورامية الأفقية، في وصف بطيء لعدة شخصيات وأشياء أخرى.
- التركيز على الصمت التراجيدي، كالوصف التدريجي لجدران غرفة مثلاً.1

✓ البانوراما العمودية: وتقوم فيها الكاميرا بالدوران عمودياً من الأعلى إلى الأسفل والعكس، وهذا الوصف يُبرز لنا صفات القلق، الشك، التردد، أو التشويق وإبراز الشخصية، فمثلا في هذه الحركة يتمّ تصوير الشخصية من فوق إلى تحت وذلك من أجل المساهمة في خلق حالة القلق، لأنّ الكاميرا قبل أن تكشف جسد الممثل مرةً واحدة تلجأ أولاً إلى إبراز الأحذية ثم الأرجل ثم الصدر حتى تنتهي بالوجه، وهذا التدرج ينتج عنه إحساسٌ بالقلق.2

✓ البانوراما الدائرية: وفيه تدور الكاميرا حول محورها دورةً كاملة بدرجة 360°، وتمسح كل الأفق، ليحسّ المتفرج أنه موجودٌ فعلا في الوسط، وأنه بصدد الدخول في الجو العام.

2- التنقل: ويتم تحقيق هذا التنقل بالاستعانة بعربة مُجهزة لحمل آلة التصوير والمصور معاً، ويمكن تحريكهما أثناء التصوير بسهولة كبيرة، لأنّ العربة تكون مزودةً في أسفلها بعجلات صغيرة قادرة على السير على السكة الحديدية3، ومن ميزاتها أنها تغطي مساحات أكبر أثناء تحركها وبالتالي تعطينا تفاصيل أكثر4، وتشير إيريكا هورنونغ إلى أنّ التنقّل بالعربة في السابق كانت ترافقه كاميرا ثابتة لا تتحرك، وتنوّه إلى أنّ الأمر قد تغير الآن، وبات بإمكان الكاميرا أثناء تحركها على السكة أن تنتقل من اليمين إلى اليسار ببساطة، والقيام بعملية انحرافٍ (*rotation*) ذات أبعادٍ جمالية5.

وللتنقل أنواعٌ عدّة أهمها:

✓ **التنقل الأمامي**: هدفه تقريب الديكور، أين تقترب الكاميرا شيئا فشيئا من الديكور المراد تصويره، ما يجعلنا نتدرج من اللقطة العامة إلى اللقطة القريبة لإبراز عنصرٍ واحدٍ أو تفصيلٍ واحدٍ من الديكور.

✓ **التنقل الخلفي**: هدفه إبعاد الديكور، وفيه تبتعد الكاميرا شيئا فشيئا من الديكور المراد تصويره، وكأنها تتأسف عليه وتُودّعه، ويأتي هذا التنقل بالتدرج من اللقطة القريبة إلى اللقطة العامة من أجل المساهمة في خلق القلق، عبر الكشف التدريجي

1 محمود ابراقن، **علاقة السيميولجيا بالظاهرة الاتصالية**، مرجع سبق ذكره، ص ص - 187 186.

2 فايزة يخلف، **خصوصية الاشهار التلفزيوني الجزائري في ظل الانفتاح الاقتصادي**، مرجع سابق ذكره ، ص 101.

3 محمود ابراقن، **علاقة السيميولجيا بالظاهرة الاتصالية** ، مرجع سابق ذكره، ص 187.

4 برنارد اف ديك، **تشريح الفيلم**، ترجمة مصطفى محرم، المركز القومي للترجمة، القاهرة، 2015، ص 91

5 Erica Hornung : **The Art and Technique of Matchmoving: Solutions for the VFX** Artist ; focal press ; Oxford ; 2013 : p88

لعناصر الديكور والتي قد تكون مخفيةً في بداية اللقطة، أو لتقديم ديكور جديد سبق لنفس الكاميرا أن بيّنت تفصيلا من تفاصيله الأساسية بلقطةٍ قريبة سابقة1.

- ✓ **التنقل الجانبي**: وفيه تنتقل عدسة الكاميرا بطريقة موازية مع الشيء المراد تصويره.
- ✓ **التنقل الدائري**: وبموجبه تُحقق الكاميرا دورة أو عدة دورات حول شخصية ما نريد مسح أفقها، لتحقيق رغبتنا في الحصول على فعلٍ درامي محدد، وجعل المشاهد يشعر وكأنه في تلك الغرفة2.
- ✓ **التنقل البصري*zoom*** : وهو عدسة خاصة ذات بؤرٍ متغيرة تسمح بتقييد الإطار الفيلمي دون تحريك الكاميرا، وهي ليست لقطة متحركةً بل ثابتةً من ثبات الكاميرا نفسها وتسمح للمشاهد بالتنقل مع الحدث3، وهناك نوعان اثنان من التنقل البصري، الأول زووم أمامي وهو المقرب للديكور بواسطة الانتقال من أقصر البؤر إلى أطولها، بهدف التكبير أو ما يسمى بالبؤر الأكثر طولا، والثاني زووم خلفي، يُبعد الديكور عبر الانتقال من أطول البؤر إلى أقصرها4، وقد استعمل الزووم على نطاقٍ واسعٍ ابتداءً من ستينيات القرن الماضي بفضل الميزات التي يمنحها للمصورين في تغيير وتضييق وتوسيع المساحات المغطاة وتحقيق الأهداف المنشودة لكل منها5، بطريقة محترفة وغير مزعجة للعين6.

مع إشارتنا ختاماً إلى وجود عديد الأنواع الأخرى من حركات الكاميرا، لكننا اكتفينا فقط بالمشار اليها أعلاه، باعتبارها الأكثر استعمالاً وتوظيفاً وتواتراً من حيث الظهور في أغلب الأفلام.

5- الأوضاع غير الخاصة أو العناصر الدالة في اللغة السينمائية

وتسمى في بعض الأدبيات السينمائية الأخرى بالأوضاع العامة، وهي التي تُشير أساساً إلى مجموع العناصر الدالة التي ترافق الصورة السينمائية، هدفها الأصلي هو إنتاج معنى معينٍ، وإعطاء قيمة للصورة المشاهدة. وتشمل الأوضاع غير الخاصة العناصر التالية:

5-1- الإضاءة: وهي أداةٌ من الأدوات التعبيرية الخاصة بإمكانيات العرض، وقد تُوحي بالسعادة والأمل، وإضافة معنى للأشياء أو الموضوعات أو العكس، ويرفض لوي دي جانتي أن تكون الإضاءة مسألةً عابرةً في الفيلم، فيقول أنه يمكن للإضاءة أن تقود عين المشاهد باستخدام المصابيح نحو أي بقعة من الإطار المصوّر7، ويؤكد على أن لكل درجة إضاءة معنى وعمقاً يخدم الفكرة، فالزوايا المعتمة مثلا والظلال الكثيفة تُعبّر عن الرعب بطريقة جيدة جدا، وهكذا..

ويؤكد عمار محمود، محرر *مجلة عينٌ على السينما* أنّ الإضاءة عنصر واحد فقط من عناصر عدّة ترتبط بشدة بالخيوط الدرامية للقصة، حيث تختلف الإضاءة في الأفلام الواقعية عنها في الخيالية أو الحربية أو الدراما النفسية وغير ذلك. فالإضاءة في الأفلام لابد

---

1 محمود ابراقن، **علاقة السيميولجيا بالظاهرة الاتصالية** مرجع سابق ذكره، ص 188

4 **فايزة يخلف،** خصوصية الاشهار التلفزيوني الجزائري في ظل الانفتاح الاقتصادي ، **مرجع سبق ذكره، ص** 2102

3 برنارد اف ديك، **تشريح الفيلم**، مرج سبق ذكره، ص 92

4 رستم ابو رستم، **جماليات التصوير التلفزيوني**، مرجع سابق، ص 45.

5 جيمس موناكو: **كيف تقرأ فيلما؟ الأفلام والوسائط وما بعدها**، تر أحمد يوسف، المركز القومي للترجمة، القاهرة، 2016، ص 83

6 Gerald Millerson, Jim Owens : **Television Production** ; focal press ; Oxford ; 2009 ; p 111

7 لوي دي جانيتي، **فهم السينما**، مرجع سبق ذكره، ص ص 40 41

لها من فعل التكثيف، فالمشاهد لم يدفع ثمن تذكرة السينما لكي يشاهد صورة تشبه في إضاءتها الصورة الطبيعية، بل لابد من مبررٍ درامي لكل أشكال الإضاءة في الفيلم، كونها تحمل جزءًا من الثقل الدرامي1.

وتأتي الإضاءة في الأفلام السينمائية بثلاثة أشكال رئيسية، تعرف بمبادئ الإضاءة الثلاثية، وهي:

- ✓ **الضوء الرئيس:** ويسمى أيضا الإضاءة الرئيسية، ويدّل إسمه على مهمته، هدفه أن يُنير موضوع اللقطة، أو أن يساعد في خلق الظلال والعتمة.
- ✓ **ضوء الملء،** ويسمى أيضا الإضاءة الأمامية، ويأتي غالبا بزاوية 90° عن الضوء الرئيس، وهدفه إزالة الظلال غير المرغوبة وكسرها، وبالتالي إعطاءُ تفاصيل أكثر وضوحاً للمشهد.
- ✓ **ضوء الخلف:** ويسمى أيضا بالإضاءة الخلفية، هدفه إعطاء العمق للمشهد، وإنارة العناصر من الخلف لإبراز حوافها وتمييزها عن الخلفية2.

إن عملية التحكم في الإضاءة تساعد في خلق تأثيرات مرغوبة، كالظلال مثلاً، من خلال نقل الإضاءة وتحركيها عبر مساحات معينة تدخل في مجال رؤية المصور لتحقيق الهدف المرغوب3، وذلك ليشاهد المتفرج أفلاماُ ويستوعب جمالياتها (حتى وإن كانت هذه الأفلام مرعبة) خصوصا في المشاهد التي تدور في أماكن طبيعية وفي سياق أحداث طبيعية شكلاً، فيجد أنها تختلف كثيرا مع القصة بتقلباتها، فالإضاءة هنا هي التي تكشف للمشاهد ما هو ضروري في الفيلم وما هو هامشي.

في حين يضيف دين كالي ضوءًا رابعا لمبادئ الإضاءة الثلاثية، ويسميه **الضوء المُكمّل،** والذي يهدف من خلاله لتكميل النقائص التي قد تصيب الضوء الرئيسي، الغرض الأول منه تنعيم الظلال، وتقليل التباين والتضاد4.

كما تجدر الإشارة، إلى أن هناك من الباحثين من ينظر إلى الإضاءة من حيث *التأثير* حصراً، ويعتمدون في تصنيفهم التأثيري هذا على النوع الأول فقط من الإضاءة (أي الإضاءة الأساسية)، فيصنفونها إلى إنارة أساسية شديدة وإنارة أساسية منخفضة، وفيما يلي شرحٌ مقتضبٌ لها:

- **الإضاءة الأساسية الشديدة:** وتصل الصورة فيها إلى درجة "الإشراق"، وتُستعمل كثيراً في الأفلام الموسيقية الراقصة، أو أفلام الملهاة عمومًا، وفي المشاهد التي يسودها الهدوء والسلم.
- **الإضاءة الأساسية المنخفضة:** هدفها إحداث تأثيرٍ ليليٍ، تستعمل غالباً في الأفلام السوداء، أو الميلودراما التي تشتد فيها العواطف والانفعالات، وكذلك في المشاهد التي يكون فيها ركام أو أوساخ أو ضباب وأراضٍ زلقة بالأمطار، كما يميل مخرجو أفلام الرعب كثيرا لاستعمالها5.

---

1 عباس محمود: **مقدمة في شرح عناصر الصورة السينمائية**، مجلة عين على السينما الرقمية، القاهرة، أرشيف، نُشر في 27 فيفري 2014،

2 إد غاسكل: **اصنع أفلام هوليوود الخاصة بك**، دون اسم مترجم، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، 2007، ص 69

3 Kris Malkiewicz : **Film Lighting: Talks with Hollywood's Cinematographers and Gaffers** ; Edision Simonand and Schuster ; New York ; 2012 ;p119

4 كين دالي: **الأساليب الفنية في الانتاج السينمائي**، الدار العربية للموسوعات، بغداد، د س ن ، ص 47

5 برنارد ف ديك، **تشريح الأفلام**، ترجمة حمد منير الأصبحي، المؤسسة العامة للسينما، دمشق، 2013، ص187

وعلى المستوى السيميولوجي، فإنّ للإضاءة وعلاقتها بالإعتام دورٌ كبيرٌ في توجيه الصورة السينمائية نحو دلالةٍ محددة، ومما اشتهرت به استعمالات الإضاءة في تاريخ السينما هو إثارة معاني الخوف وعواطف الرعب، وكذا دلالات الإقصاء الفردي الهادف لإشعار الآخر بالخطر والقلق، فالإضاءة تساهم في إبداع دلالة الرعب، ومثال ذلك أن تأتي الإضاءة الرئيسية للوجه من أسفل فيبدو أكثر شراسة، وغيرها من الأمثلة التي تؤدّي دلالات أخرى تخضع في مُجملها للتصرف والتدخل الفكري المنظم من قبل المخرج أو المصور السينمائي1.

5-2- الشخصيات: لا يمكن بأي حال تجاهل القيمة الكبيرة للشخصيات في العمل الفيلمي، سواءً كان روائياً عن طريق الممثلين، أو تسجيلياً بالاعتماد على شهود العيان أو النماذج الاجتماعية التي تخدم قضية الفيلم غير الروائي، أو حتى ممثلين غير محترفين يتقمصون شخصيات في أدوارٍ تاريخية مثلاً، والهدف الأساسي من الشخصيات هو العمل على خلق نوع من الصراع الذي يُنمّي العمل ويطور حبكته ويزيد من تفاعلاته، ومن ثم خلق حالة تدفع المشاهدين لمتابعة باقي الفيلم، وتبرز قيمة الشخصيات في العمل الفيلمي في قدرتها على المزاوجة بين الشعور واللاشعور، وبين الداخل والخارج وبين الظاهر والباطن، من أجل "استحصال" موقفٍ حقيقيٍ تعبر عنه الشخصية وتتقمصه2.

فالشخصيات هي العمود الفقري الذي يحرك العمل الفيلمي، خاصة الروائية منها، من خلال خلق صراعٍ بين أطراف العمل يخدم حبكة العمل ويُوصل الرسالة المنشودة، ولكلّ شخصية من الشخصيات عددً من اللقطات يظهر فيها، تتحدّد مدتها بناءً على أهمية الشخصية ودورها والحوار المسند لها.

وهنا تستحضرنا مقولة أرسطو في فن المسرحة التي وردت في كتاب كريستينا كالاس، حين يقول "الشخصية والتفكير هما السببان الرئيسيان اللذين من خلالهما تزدهر الأحداث"، والتي يقابلها في عصرنا هذا الشخصية وأفعالها، وفي نفس الكتاب، تُورد الباحثة كالاس فكرة أستاذها لايوس إيغري والتي ملخصها "أنّ الشخصية هي أصل المادة الإبداعية"، واضعةً هي وأستاذها أربعة شروط للشخصية، التي تجعلها تربح تعاطف الجمهور أو تخسره، وأهم هذه الشروط الأربعة هو القضية التي تدافع عنها الشخصية3، مع التأكيد على أن لكل شخصية قيمتها وهدفها ودورها في المحتوى الفيلمي مهما صغر حجمها ودورها، بل إن تيموثي كوريغان يلحّ على أنه من المهم جداً أن يتم دراسة كل الشخصيات في كل الأفلام، روائية كانت أم غير روائية، رئيسية كانت أم ثانوية، طبيعية كانت أم معنوية4.

وعن فهم المشاهدين للشخصيات، فتختم الناقدة الأمريكية القديرة ماري أوبراين عملها التفكيكي حول مهنة التمثيل، بإبداء ملاحظةٍ عميقة حول أداء الشخصيات وتعبيراتهم، بقولها "أنّ السينما لها ميزة التقريب الشديد للوجه عن طريق اللقطات القريبة، بحيث يمكن لوجه الشخصية أن يملأ الشاشة بأكملها، وهذا القرب الشديد سيؤدي إلى تضخّمٍ في كل حركاته، لهذا تنصح بضرورة

1 وليد قادري، **صورة الإسلاميين في السينما**، مرجع سبق ذكره، ص 112

2 سامي الحصناوي: **سيمياء اداء الممثل في العرض المسرحي المونودرامي**، دار الرضوان للنشر والتوزيع، عمان، 2014، ص 103

3 كريستينا كالاس: **كتابة النص السينمائي الابداعية في فهم البنية العاطفية**، ترجمة إياد دك الباب، المؤسة العامة للسينما، دمشق، 2013،ص ص 85 86.

4 تيموثي كوريغان: **دليل موجز للكتابة عن الفيلم**، ترجمة منير الأصبحي، المؤسسة العامة للسينما، دمشق، 2013، ص 79

الاقتصاد في الانفعالات وجعلها طبيعية قدر الامكان من جهة، وتُنوّه لوجود فرص طيبة لدراسة الشخصيات وفهمها بطريقة قد لا تكون متاحة في المسرح مثلا1.

5-3 – الديكور: يؤرخ السينمائي الفرنسي الشهير جورج سادول ظهور فكرة الديكورات في شكلها الحالي لأول مرة إلى سنة 1914 في إيطاليا، فيقول أنه قبل هذا التاريخ كان يُعتمد في الأغلب على الأقمشة المطبوعة أو التي تُرسم عليها فكرة المشهد، فمثلاً، إذا كان لدينا مشهدٌ في قصرٍ ما، فإن المخرجين يعمدون إلى إلصاق قطعة قماش مطبوعٌ عليها صورة قصرٍ، ويتم تثبيتها على مسطحات خشبية، وهي الفكرة التي يبدو أنها مستوحاة من المسرح، مع تنويهنا إلى أن فيلم "كابيرا" التاريخي الإيطالي هو أول فيلم بتاريخ السينما يقوم ببناء الديكورات وتشييدها2.

وتفرّق الباحثة الفرنسية ماري تيريز جورنو بين نوعين إثنين من الديكور، الأول يتم بناؤه خصيصا للمشهد بما يخدم فكرته، وما عدا ذلك فهو كله ديكور طبيعي ويمثّل الصنف الثاني3.

فالديكور في معناه الأعمق، يمكن اعتباره بمثابة شخصية خفية لكنها دائمة الحضور، تلعب دوراً كبيراً في التعبير عن الفكرة وتقديمها ودعمها، أما على المستوى التقني، فإنه لا يجبذ أن يكون للديكورات الاصطناعية أسقفٌ لأنها كثيرا ما تعيق الإضاءة وتجهيزاتها الضخمة4.

5-4- الموسيقى: تستخدم الموسيقى عادةً في الأفلام من أجل ملء فترات الصمت المحتملة التي قد تصاحب الصورة، ومن أجل التعبير عن حالة نفسية معينة، أو توضيح عملية المرور إلى عملية تأزّم في الموقف الدرامي، كما قد تستعمل الموسيقى كقيمة إيقاعية لتحقيق أغراضٍ حسية كالخوف أو السعادة أو الاندهاش، وتساعد الموسيقى التصويرية غالبا في تعميق الإحساس البصري للصورة السينمائية وتجميل الحكاية وجعلها أكثر وضوحاً ومنطقية وشاعرية، وكذا خلق توازن حسّي للمتفرج، وتحقيق التأثير السيكولوجي المرغوب عليه.5

ولا تفوتنا الإشارة إلى بروز دور المؤلف الموسيقي الذي توكل له مهمة تأليف الموسيقى التصويرية المصاحبة للعمل، والتي تكون في غالب الأحيان أصلية (*originale sound truck* (*OST*، وفي عديد الأحيان تفوق شهرة بعض المقاطع الموسيقية شهرة العمل نفسه، بل إن كثيرا من المؤلفين الموسيقيين باتوا اليوم نجوماً، وباتوا يُطلبون بالإسم وتتهاطل عليهم العروض، ويترشحون ويفوزون بجوائز قيمة، التي تعد جائزة الأوسكار أرفعها، وباتت بعض المقاطع بمثابة بصمات سمعية، ما إن يسمعها المرء حتى يتعرف على العمل مباشرة، ولعل موسيقى أفلام سلسلة "هاري بوتر" الأمريكية أو موسيقى "المحقق كونان" التصويرية خير دليل على ذلك.

كما لا يفوت الباحث الإشارة إلى أنّ فكرة الموسيقى الأصلية والمميزة في الأعمال الفيلمية قد تمّ اقتباسها في أعمال تجارية أخرى، بحيث تسعى أغلب الشركات الكبرى إلى امتلاك *OST* خاص بها، بهدف تشكيل بصمة سمعية تميز منتجاتها عن منتجات أخرى،

---

1 ماري إلين اوبراين: **التمثيل السينمائي**، ترجمة رياض عصمت، المؤسسة العامة للسينما، دمشق، 2012،ص 94

2 عبد القادر التلمساني: **فنون السينما – اختيارات وترجمات**، المركز القومي للترجمة، القاهرة، 2001، ص 21

3 ماري تيرز جورنو- (تحت إدارة ميشيل ماري): **معجم المصطلحات السينمائية – تقنية الكتاب للسينما**، ترجمة فائز بشور، الهيئة العامة للسينما، دمشق، د س ن، ص 27

4 عبد القادر التلمساني، **فنون السينما – اختيارات وترجمات** ، مرجع سبق ذكره، ص 22

5 عقيل مهدي يوسف، **جاذبية الصورة السينمائية – دراسة في جماليات السينما**، مرجع سبق ذكره، ص 28.

مثل موسيقى هواتف نوكيا الشهيرة، أو رنّة تطبيق سكايب للمحادثات الفورية، أو موسيقى فتح برنامج ويندووز الخاص بالحواسيب، والتي ما أن يسمعها المرء حتى يُميز المنتج ببساطة.

5-5 – **الصوت:** للصوت قدرات كبيرة في التعبير عن الجو العام للفيلم من خلال مختلف المؤثرات الصوتية، فوضع مؤثرٍ صوتٍي في المشهد يسهم في خلق جوٍ عامٍ عن وضع الأحداث المصورة، كما أن استخدام الموسيقى لوحدة الصوت، يمكن أن يكون مثيراً للأعصاب، فالأصوات ذات الذبذبات الواطئة مثلاً فتكون لتجسيد معنى المشهد، وتوحي بالقلق والغموض، كما أنّ للإيقاع المؤثر دورٌ في زيادة التوتر، فهو يؤدي دوراً في تدعيم الإحساس العاطفي، فالمؤثر الصوتي باختصارٍ له وظائف في تصوير المكان والحدث.

ويأتي المؤثر الصوتي بشكلين اثنين: **أصواتٌ طبيعية** مستمدة من الطبيعة نفسها، **وأصوات بشرية** يُصدرها الإنسان أو يشارك في صياغتها، كالحوارات أو الأصوات الآلية والميكانيكية والضوضاء1، ويمكن أن يكون المؤثر الصوتي رمزاً يستخدمه المخرج في العمل الدرامي، كما يمكن للضجيج أن يساهم في الرفع من مصداقية الحدث المصور، ويضفي عليه أبعاداً درامية هامة، وبالتالي فإن الأصوات السينمائية ليست مجرد أصواتٍ عادية، بل تعتبر دلائل متكاملة في الخيال الفيلمي، رغم أنّ كريستيان ماتز يرى أنه من الأفضل تفادي بعض الأصوات التي لا تساعد على فهم دلالات الصورة مثل صوت بعض الإشارات2، لكن الأكيد أن المؤثرات الصوتية أصبحت اليوم جزءًا أساسيًا في أيّ عمل فيلمي، وأن شهرة عديد الأفلام كانت بفضل مؤثراتها الصوتية أساساً.

6: خصائص الصورة الفيلمية السينمائية ومكوّناها الأساسيان:

يقول كريستيان ماتز عن الصورة السينمائية بأنها "صورٌ متعددة تتألف من تعاقب عدة صور، وليست فقط ميكانيكية أو أيقونية"، ومن هذا المنطلق حدّد الباحث وليد غديري أربع خصائص للصورة السينمائية هي:

- **الأيقونية (*Iconicité*)** وتشير إلى العلاقة القائمة على مبدأ التشابه بين الدال والمدلول، فالصورة الفيلمية لها قيمة أيقونية كبيرة تجعلها أكثر إيحاءً من غيرها.
- **النسخ الميكانيكية (*Duplication mécanique*):** ويقصد بها أنّ الصورة هي نتاج عملية آلية، وهي وسيلة تم ابتكارها من أجل القيام بعملية نسخٍ ميكانيكي للواقع.
- **التعددية في الصورة (*multiplicité*)** فالصورة في السينما متعدّدة ومختلفة، وهذا الاختلاف قد يكون حتى في الصورة الواحدة التي تستمر نتيجة تدفق الصور الفوتوغرافية، فقوة تدفق الصور على الشاشة، تعطي للمتفرج القدرة على حدس الحركة والاستمرار والتتابع والتداخل والتماسك والوحدة حتى لا يتجزأ الفيلم.
- **الحركية (*mobilité*)**: وهي ميزة أساسية للسينما، بتحريك الكاميرا من مكان لآخر، لأن فنّ الصورة السينمائية هو فن الحركة، فنحن أمام توليد للمعنى يقترن أساسا بتوليد الحركة وتتابعها3.

---

1 عز الدين المصري: **الدراما التلفزيونية ومقوماتها وضوابطها الفنية**، رسالة مقدمة لنيل شهادة الماجيستير في الاعلام ، كلية الاداب، الجامعة الاسلامية غزة، 2010، ص 499

2 عقيل مهدي يوسف، **جاذبية الصورة السينمائية – دراسة في جماليات السينما**، مرجع سبق ذكره، ص 28.

3 غديري وليد، **صورة الإسلاميين في السينما**، مرجع سبق ذكره، ص 102

في حين يذهب سليمان القولي إلى النظر إلى خصائص الصورة الفيلمية من زاوية أخرى، ويلخصها في أربع خصائص هو الأخر، وهي:

- **خاصية ثنائية الصوت والصورة:** فالصورة الفيلمية تتفوق على باقي الأنماط من الصور بامتلاكها لعنصري الصوت والصورة، فهي تخاطب حاستين في آنٍ واحد، ما يعزّز نجاحها كوسيلة تكنولوجية ترفيهية، لأنه كلما زاد التأثير على حواس المتلقين كلما زاد نجاح الوسيلة في تحقيق الأهداف المتوخاة منها.
- **الحركة:** أين تتصف الصورة السينمائية الفيلمية المتحركة بالديناميكية التي تميزها عن باقي الصور، تمكّنها من خصائص نفسية وجمالية ومعرفية، تجعلها قادرة على ترجمة مختلف الدلالات المستهدفة، فالحركة الرأسية الصاعدة مثلاً تعبّر عن الأمل والتحرر، والحركة الرأسية الهابطة تعبر عن الاختناق أو الدمار، في حين تعبّر الحركة المائلة عن القوى المعارضة أو تخطي العقبات، وتشير الحركة المقوسة إلى الخوف، أمّا الحركة الدائرية فتعبّر عن المرح والطاقة، أما الحركة البندولية فهي تعبر عن الإحساس بالرتابة والضيق، والحركة المتجهة للمشاهد تكون أكثر أهمية وإثارة للاهتمام من غيرها لأنها تزداد في الحجم كلما زاد اقترابها عكس الحركة المتراجعة.
- **الفورية:** تتميز الصورة السينمائية بهذه الميزة لأنها تولّد إحساس الفورية لدى المتلقين وأنهم يمرون بهذه الخبرة أو تلك في الوقت نفسه الذي يمر بها كثيرون غيرهم أثناء حضورهم للفيلم على الرغم ممّا بينهم من تباعدٍ في الحقيقة.
- **التتابعية:** تتميز الصورة الفيلمية عن مثيلاتها من الصور الأخرى في كون العمل الفني فيها لا يكتمل إلا بتكامل عدد هائل من الصور التي تؤدي غرضا معلوما لصياغة المعنى ككل، عكس اللوحة التشكيلية أو الصورة الفوتوغرافية التي تعدّ عملاً فنياً متكاملاً بصورة واحدة فقط، فالصورة السينمائية المتحركة تستمد معناها من الصورة التي سبقتها ويكتمل المعنى في الصورة التي تعقبها، فهي لا تكتفي بتجميد لحظة الذروة التي تلتقطها الصورة الفوتوغرافية وإنما تعرض ما سبقها وما يلحقها في إطار تتابعي ضمن حركة الزمن1.

ويضيف المفكر الفرنسي الكبير جيل ديلوز لمسته التي اشتهر بها، أثناء تحديده لخصائص الصورة السينمائية، فيقول أنّ خاصيتها الأساسية هي محاولاتها المستميتة لمحاكاة الواقع ومحاكاة الإدراك الحسّي الطبيعي، وأنّ الصورة السينمائية ذات خاصية "مكانية" بامتياز2، مع تأكيده أنّ هذه الخاصية المكانية لن تنتصر ولن تتحقق سوى عن طريق عملية المونتاج.

7- خاتمة:

في ختام هذه الورقة، التي كانت لنا فياه إطلالة مفاهيمية تنظيرية على الصورة الفيلمية واللغة التي تعتمدها في بناء محتواها وتبليغ رسالتها، وأهمّ العناصر المكونة لها باعتبارها اللبنة الأولى لصناعة الأفلام الروائية منها والتسجيلية، يمكننا القول بأن الصورة الفيلمية في حدّ ذاتها لا قيمة حقيقية لها ما لم يتم وضعها (ضمن إضمامة واسعة من الصور الفيلمية الأخرى) في شكلها النهائي المسمى بـ "الفيلم"، للتعبير عن الفكرة المتوخاة، وتحقيق الأهداف المرجوة من التقاط هذه الصور الفيلمية وصناعة العمل السينمائي ككل، والذي يخدم القضية التي من أجلها تمت صناعة الفيلم بالأساس، وتطعيمه بأفكار ورسائل يكون الهدف الأساسي منها بناء

1 محمد السيد سليمان القولي: **الخصائص العامة للصور المتحركة**، بوابة كنانة الالكترونية، تاريخ الزيارة 11-09-2019

2 جيل ديلوز: **الصورة الحركة، او فلسفة الصورة**، ترجمة حسن عودة، المؤسسة العامة للسينما، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 1997، ص 8

وتشكيل صورٍ ذهنيةٍ و/أو صور نمطية، ول يتحقق ذلك إلا عن طريق احترام مكوّني الصورة الفيلمية الرئيسيين وهما اللغة التعبيرية والعناصر الدالة، والاعتناء بهما واحترامهما.

إنّ الصورة الفيلمية اليوم هي أداة من أدوات القوة الناعمة، ونموذجًا حيوياً من نماذج الصناعة الثقافية التي تستهدف بث الأفكار وبناء الصور الذهنية العقلية، بفضل الإمكانات التي تتيحها اللغة التعبيرية والعناصر الدالة متى ما حَسُنَ تصميمها وإنجازها.

8. قائمة المراجع:

المراجع باللغة العربية مرتبة ألفبائياً:

1. إد غاسكل: **اصنع أفلام هوليوود الخاصة بك**، دون اسم مترجم، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، 2007.
2. برنارد ف ديك، **تشريح الأفلام**، ترجمة حمد منير الأصبحي، المؤسسة العامة للسينما، دمشق، 2013.
3. بن سعد جمال الدين: **بلاغة الصورة الفيلمية وحركية تأثيراتها الآنية مقاطع مختارة من فيلم "سينمائيو الحرية" لسعيد مهداوي**، مجلة جماليات، العدد 4 المجلد 1، جامعة ابن باديس، مستغانم، ديسمبر 2017.
4. تيرنس سان جون مارنر، **الإخراج السينمائي**، ترجمة أحمد الحضري، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1983.
5. تيموثي كوريغان: **دليل موجز للكتابة عن الفيلم**، ترجمة محمد منير الأصبحي، المؤسسة العامة للسينما – منشورات وزارة الثقافة السورية، سلسلة الفن السابع، دمشق، 2013.
6. جيمس موناكو: **كيف تقرأ فيلما؟ الأفلام والوسائط وما بعدها**، ترجمة أحمد يوسف، المركز القومي للترجمة، القاهرة، 2016.
7. دادلي أندرو: **ما هي السينما ؟ من منظرو أندريه بازان**، تر زياد إبراهيم، دار هنداوي، القاهرة، 2017
8. رستم أبو رستم: **جماليات التصوير التلفزيوني**، دار المعتز للنشر والتوزيع، عمان، 2010.
9. رضوان بلخيري: **سيميائية الخطاب المرئي: دراسة في الأبعاد القيمية للصورة السينمائية**، مجلة الصورة والاتصال، المجلد 4 العدد11، جامعة وهران، السانية، 2016.
10. سامي الحصناوي: **سيمياء أداء الممثل في العرض المسرحي المونودرامي**، دار الرضوان للنشر والتوزيع، عمان، 2014.
11. سعد صالح : **فن الإخراج وكتابة السيناريو**، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، 2010.
12. طارق عبد الرحمن الجبوري: **البناء الإخراجي للقطة – بين الميزانسين والسينوغرافيا**، مجلة كلية الآداب، العدد 98، بغداد، 2011.
13. عباس محمود: **مقدمة في شرح عناصر الصورة السينمائية**، مجلة عين على السينما الرقمية، القاهرة، أرشيف، نُشر في 27 فيفري 2014.
14. عبد القادر التلمساني: **فنون السينما – اختيارات وترجمات**، المركز القومي للترجمة، القاهرة، 2001.

15. عز الدين المصري: **الدراما التلفزيونية ومقوماتها وضوابطها الفنية**، رسالة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في الإعلام ، كلية الآداب، الجامعة الإسلامية غزة، 2010.

16. فايزة يخلف: **الصورة الفيلمية وإشكالية السرد السينمائي: الوهم الجميل وحقيقة الواقع**، مجلة الصورة والاتصال، المجلد 1 العدد 1، جامعة وهران السانية، 2012.

17. فايزة يخلف: **خصوصية الإشهار التلفزيوني الجزائري في ظل الانفتاح الاقتصادي**، دراسة تحليلية سيميولوجية لبنية الرسالة الإشهارية، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه في علوم الإعلام والاتصال، كلية العلوم السياسية والإعلام، جامعة بن يوسف بن خدة، الجزائر،2005

18. فران فينتورا: **الخطاب السينمائي – لغة الصورة**، ترجمة علاء شتاتة، المؤسسة العامة للسينما – منشورات وزارة الثقافة السورية، سلسلة الفن السابع، دمشق، 2012.

19. كريستينا كالاس: **كتابة النص السينمائي الإبداعية في فهم البنية العاطفية**، ترجمة إياد دك الباب، المؤسسة العامة للسينما، دمشق، 2013.

20. كين دالي: **الأساليب الفنية في الإنتاج السينمائي**، الدار العربية للموسوعات، بغداد، د س ن.

21. لوي دي جانيتي، **فهم السينما**، ترجمة جعفر علي، دار الرشيد للنشر، دمشق،د س ن .

22. ماري إلين اوبراين: **التمثيل السينمائي**، ترجمة رياض عصمت، المؤسسة العامة للسينما، دمشق، 2012.

23. ماري تيرز جورنو (تحت إدارة ميشيل ماري): **معجم المصطلحات السينمائية – تقنية الكتاب للسينما**، ترجمة فائز بشور، الهيئة العامة للسينما، دمشق، د س ن.

24. محمد عجور: **التقنيات الدرامية والسينمائية في البناء الشعري المعاصر – دراسة نقدية**، إصدارات دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، 2010.

25. محمود إبراقن: **التحليل السيميولوجي للفيلم**، ديوان المطبوعات الجامعية ،الجزائر، 2006.

26. محمود إبراقن: **العناصر الدالة للغة السينمائية**، مجلة حوليات جامعة الجزائر، العدد العاشر، أفريل 1997

27. محمود إبراقن، **علاقة السيميولجيا بالظاهرة الاتصالية – دراسة حالة لسيميولوجيا السينما**، أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه دولة في علوم الإعلام والاتصال، كلية الآداب واللغات، قسم الإعلام والاتصال، جامعة الجزائر، 2001.

28. منى الحديدي: **اللقطة**، مجلة الاذاعات العربية، فنون للرسم والنشر، تونس، العدد الثاني، 2000.

29. ميخائيل روم: **أحاديث عن الاخراج السينمائي**، ترجمة عدنان مدانات، دار الفارابي للنشر والتوزيع، بيروت، د س ن.

30. نيكولاس تي بروفيريس: **أساسيات الاخراج السينمائي – شاهد فيلمك قبل تصويره**، ترجمة أحمد يوسف، المركز القومي للترجمة، القاهرة، 2014.

31. وليد قادري، **صورة الإسلاميين في السينما، تحليل سيميولجي لفيلم عمارة يعقوبيان ومرجان أحمد مرجان**، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجيستير في علوم الإعلام والاتصال، كلية العلوم السياسية والإعلام، جامعة الجزائر، 2012.

32. يوري لوتمان، **مدخل إلى سيميائية الفيلم**، ترجمة قيس الزبيدي، دار مطبعة عكرمة، دمشق، د س ن.

33. يوسف عقيل مهدي: **جاذبية الصورة السينمائية، دراسة في جماليات السينما**، دار الكتاب الجديد المتحدة، لندن، 2001.

المراجع الأجنبية مرتبة ألفبائياً:

1. *Christopher J. Bowen: **Grammar of the Shot**, focal press, new York ,2013*
2. *Eric Costeix: **Cinéma et pensée visuelle: Regard sur John Carpenter** , Edition l'Harmattan, Pariss , 2006*
3. *Erica Hornung : **The Art and Technique of Matchmoving: Solutions for the VFX** Artist ; focal press, Oxford, 2013*
4. *Etienne-Marie Lassi: **Expression cinématographique et creation romanesque en Afrique** ,francophone ;editions Connaissances et Saviors, Paris, 2015*
5. *Florence Gravas: **La Part du spectateur: Essai de philosophie à propos du cinéma** , Presses Universitaires Septentrion , Lille , 2016*
6. *Gerald Millerson, Jim Owens : **Television Production** ; focal press ; Oxford ; 2009*
7. *Ian David Aronson: **DV Filmmaking: From Start to Finish**, O'reilly media, New York, 2000*
8. *Jean Pierre Martineau: **Le filmique: psychologie des images animées**, presses universitaires du mirail, Toulouse, 1992*
9. *Jeff Carlson : **iPad and iPhone Video: Film, Edit, and Share the Apple Way** ; peachpit press, New York, 2015*
10. *Kris Malkiewicz : **Film Lighting: Talks with Hollywood's Cinematographers and Gaffers**, Edision Simonand and Schuster, New York ; 2012*
11. *Sébastien Févry : **La mise en abyme filmique: essai de typologie**, Editions du CEFAL, Paris, 2000*
12. *Youri Lotman: **Semantique et esthetique du Cinéma**, Edition Lociales; Paris, sans année*