وزارة التعليم العالي و البحث العلمي
جامعة سعيدة، الدكتور مولاي الطاهر
كلية الآداب و الفنون و اللغات
قسم الفنون
شعبة فنون السمعي البصري

مذكرة مقدمة لنيل شهادة ماستر في تخصص: دراسات سينمائية و تحليل فيلمي

بعنوان:

الأبعاد الجمالية و الدرامية لـ اللقطة السينمائية

إخراج فيلم قصير – الغرفة 55 –

من إعداد الطالبة:
- مسكين العالية

تحت إشراف الأستاذ:
– د. حادو نور الدين عبد الواحد

أعضاء لجنة المناقشة

الدكتور ربعي أحمد	جامعة سعيدة	رئيساً
الدكتور حادو نور الدين عبد الواحد	جامعة سعيدة	مشرفاً ومقرراً
الدكتور ب. خوجة	جامعة سعيدة	ممتحنا

السنة الجامعية: 1445–1446هـ/ 2024–2025م

{اقْرَأْ بِاسْمِ رَبِّكَ الَّذِي خَلَقَ ❶ خَلَقَ الْإِنْسَانَ مِنْ عَلَقٍ ❷ اقْرَأْ وَرَبُّكَ الْأَكْرَمُ ❸ الَّذِي عَلَّمَ بِالْقَلَمِ ❹ عَلَّمَ الْإِنْسَانَ مَا لَمْ يَعْلَمْ ❺}

[سورة العلق: 1- 5]

إهـــداء

إلي روح "**أبي الغالي**" رحمه الله ولكم تمنيت وجودك إلى جانبي في هذا اليوم ها أنا هنا يا أبي وصلت إلى نهاية المشوار فرحة لن تكتمل وأنت غائب حققت حلمي وحلمك بنجاحي هذا و بلوغي إلى هذا المكان اليوم

إلى "**أمي الغالية**" رفيقة دربي التي ساندتني في هذه الرحلة خطوة بخطوة رغم الصعوبات التي واجهتها رغم المرض والألم واصلت التحدي

إلى أخي وحيدي "**عامر**" و أخواتي "**هند**" – "**زوليخة**" – "**نسيمة** "كن بمثابة قوتي وشحنتي التي ساعدتني على الوقوف والثبات لأحقق نجاحي

إلى زميلاتي اللواتي وقفن بجانبي

إلى رفيق الدرب إذا القلم نسي ذكر الاسم فإن القلب لن ينسى "**مصطفى**" سندي الذي عوضي عن ألم وفقدان الأب والذي كان الأخ الناصح والصديق الوفي والأب عند الشدائد وجودك أنساني أنني يتيمة

حفظكم الله وأدامكم لي سندا وفخرا ونورا لا يغيب

العالية

شكر و تقدير

الحمد لله حمدا كثير حتى يبلغ الحمد منتهاه والصلاة والسلام على أشرف الخلق

سيدنا محمد صلى الله عليه و سلم الذي أناره الله بنوره واصطفاه .

انطلاقا من باب من لم يشكر الناس لم يشكر الله أتقدم بخالص الشكر والتقدير للأستاذ المشرف **حادو نور الدين عبد الواحد** على توجيهاته وإرشاداته كما أتقدم بجزيل الشكر والعطاء إلى كل من رافقني في هذا العمل من قريب أو بعيد

و الشكر موصول إلى الأستاذة **سعيدي منى** على مجهوداتها المبذولة ومرافقتها لنا في هذا المشوار وجميع الأساتذة المؤطرين الذين قدموا لنا المساعد

كما أقدم جزيل الشكر لزميلاتي اللواتي وقفن إلى جانبي حتى النهاية

مقدمة

مقدمة:

اللقطة السينمائية وحدة أولى أساسية في تكوين المشاهد لبناء فيلم وهي تعبير عن المسافة الزمنية من لحظة اشتغال الكاميرا إلى غاية إيقافها في بدايتها صورت كما هي خالية من الحياة الجمالية التي تعبث بنفسية المشاهد وظفت بشكل بدائي مر استخدمت لتسجيل عروض يومية ومسرحية دون الخضوع إلى القواعد والتقنيات الفنية التي تضبطها ومع مطلع القرن العشرين تطورت علي يد مخرجين اكتشفوا طرق مختلفة جديد تضفي الحياة الجمالية الفنية على اللقطات و انتقلت من وحدة بدائية إلى وحدة ذات أهمية تتطلب الدقة، ومن هذا المنطلق تطرح الإشكالية التالية:

❖ **كيف تعتبر اللقطة السينمائية جماليا ودراميا ؟**

هذه الإشكالية تتضمن أسئلة فرعية تتضمن:

ما هي اللقطة السينمائية؟

ما هي أنواع اللقطة السينمائية؟

و من أجل تحقيق هذه الغاية البحثية اعتمدت الدراسة على الخطة التالية: الفصل الأول اللقطة السينمائية ماهيتها و مستوياتها تضمن مبحثين أساسين للقطة السينمائية مبحث أول تناول ماهية الفيلم و اللقطة الفيلمية من خلال تعريف الفيلم السينمائي و مفهوم اللقطة السينمائية و حوصلة تاريخية حول اللقطة و مبحث ثاني أنواع و مستويات اللقطة السينمائية و فصل ثاني: الأبعاد الجمالية و الدرامية للقطة السينمائية بني هذا الفصل على ثلاث مباحث، المبحث الأول جماليات اللقطة السينمائية و توظيفاتها و مبحث ثاني درس فيه البحث أهم الأبعاد الدرامية للقطة و مبحث ثالث تضمن التفاعل بين الأبعاد الدرامية و الجمالية للقطة السينمائية.

كما اعتمدت هذه الدراسة على المنهج النقدي التحليلي بهدف الوصول إلى فهم عميق للأبعاد الجمالية والدرامية التي تنطوي عليها يقوم هذا المنهج على دراسة مكونات اللقطة من زاوية فنية وتقنية، مثل التكوين البصري، الإضاءة، زوايا التصوير، حركة الكاميرا، الألوان، والمؤثرات الصوتية، بغرض استكشاف الطريقة التي تساهم بها هذه العناصر في بناء المعنى وإبراز التوتر الدرامي، كما يسعى إلى فهم الدلالات الرمزية والإيحائية التي تتضمنها القطة، وتحليل العلاقة بين الشكل والمضمون في السياق السردي للفيلم.

ومن بين أهم المراجع و الدراسات التي اعتمدها البحث المرجع الخاص **قنديل سامي** "**التحليل السمعي البصري للفيلم**" القاهرة المركز القومي للسينما (**2005**)، و المرجع **زيدان أحمد** "**مدخل إلى الفهم السينمائي**" بيروت دار الفكر.

واجه هذا البحث خلال رحلته بعض الصعوبات و العراقيل والتي تمثلت أولا في معاناتي مع المرض التي صعبت تنقلاتي للبحث وتزويد هذه الدراسة بالمزيد من المعلومات من جهة، و قلة المراجع من جهة أخرى، إضافة إلى ضيق الوقت.

و من بين الأسباب التي دفعتنا إلى اختيار هذا الموضوع الاهتمامات الكبيرة بالسينما والانجذاب نحوها كونها بوابة تفتح المجال للتعرف على آفاق متنوعة من جميع أنحاء العالم وكون أن اللقطة جزء أساسي يبنى عليه الفيلم السينمائي.

اللقطة السينمائية وحدة أساسية في بناء الفيلم، إذ تحمل في طياتها أبعادا جمالية ودرامية تسهم بشكل مباشر في إيصال المعنى والتأثير في المتلقي.

الفصل الأول

اللقطة ماهيتها و مستوياتها

في الفيلم السينمائي

الفن السينمائي من أبرز أشكال التعبير الإبداعي، ظهر بشكل بدائي في نهاية القرن 19م على يد الإخوة لومير الفرنسيان، شهد تطورا عبر العصر الحديث، حيث جمع بين العديد من الفنون التي من ضمنها المسرح و الأدب و الموسيقى ليقدم لنا تجربة فريدة مزجت بين المتعة الفكرية و الجمالية، و الفيلم السينمائي بدوره مركب من عناصر عديدة لم يعد فقط وسيلة للترفيه بل أصبح أداة للتأثير الثقافي و الفكري و الاجتماعي و السياسي، و اللقطة هي من بين العناصر المشكلة للفيلم باعتبارها وحدة أساسية تتشكل منها المشاهد و تسرد من خلالها الأحداث.

المبحث الأول: ماهية الفيلم و اللقطة الفيلمية

المطلب الأول: التعريف بالفيلم السينمائي

الفيلم السينمائي وسيلة فنية للتعبير و نقل مختلف المشاعر و الأفكار إلى الجمهور و الهدف من ذلك التأثير فيه، و هو عمل فني بصري يعتمد على سرد قصة أو طرح أفكار معينة من خلال مجموعة من العناصر التقنية التي "**يتم إنجازها بواسطة الكاميرا تقوم بتسجيل سلسلة من الصور الثابتة التي تعرض بتسلسل زمني معين مما يحدث لدى المشارك وهم الحركة و الانسياد هذا التعريف التقني لا يغني عن إدراك أن الفيلم هو قبل كل شيء خطاب جمالي و سردي يهدف إلى إيصال فكرة أو عرض تجربة أو تحفيز بأمل، و ذلك باستخدام أدوات خاصة مثل الصورة و الصوت و الحركة و المونتاج**"، و كل هذا لابد من إنجازه عن طريق إتباع قواعد و خطوات و مناهج دقيقة لتحقيق ذلك.[1]

و يتكون الفيلم من عناصر متكاملة لبناء عمل فني نهائي تبدأ من السيناريو الذي يعتبر الأساس و هو العمود الفقري الذي يبنى عليه الفيلم من خلاله يتم تحديد الشخصيات و الحبكة و الحوار و الإطار الزماني و المكاني ليأتي بعده دور المخرج الذي يجعل من السيناريو صورة ملموسة باستخدام أدوات فنية و تقنية كالتصوير و الإضاءة، حركة الكاميرا، و كذلك التنفيذ الذي يجعل الشخصيات حية مجسدة للأدوار في السيناريو و أيضا التصوير و المونتاج و المؤثرات البصرية و الصوتية و الموسيقى التصويرية.

[1] صالح محمود، اللغة السينمائية، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2005، ص 12.

المطلب الثاني: مفهوم اللقطة السينمائية

اللقطة السينمائية تشكل الوحدة الأولى في بناء مشهد سينمائي و يقصد بها المسافة الزمنية التي يتم من خلالها تصوير حدث معين من لحظة اشتغال الكاميرا إلى غاية إيقافها يختلف طول اللقطة حسب رأي المخرج ليتكون لدينا في الأخير مشهد سينمائي: "**وحدة اللغة السينمائية و هي جزء من الفيلم السينمائي الذي يتم تصويره دفعة واحدة من لحظة دوران محرك آلة التصوير حتى تتوقف في كل مرة، حسب تعليمات مخرج الفيلم و من تجميع عدد مناسب من اللقطات يتكون المشهد و من تجميع المشاهد يتكون الفيلم**".[1] فلبناء نهائي للفيلم يتم تجميع اللقطات المسجلة من خلال آلة التصوير و يتم تحويلها إلى مشاهد بواسطة اللمسة الفنية للمخرج و عند الدراسة النهائية لهذه المشاهد يتم تركيبها وفق منظوره الإخراجي ليصبح لدينا فيلم سينمائي جاهز للعرض.

[1] لوي دي جانيتي، فهم السينما، ت. جعفر علي، بغداد، دار الرشيد للنشر، ص422.

المطلب الثالث: حوصلة تاريخية حول اللقطة السينمائية

سواءا صورت اللقطات السينمائية في شكلها البدائي كما هي سواءاً من أحداث يومية أو عروض مسارح دون نكهة حسية تجعل المشاهد يتقرب من الحدث كانت خالية من الحياة الجمالية التي تعبث بنفسية المشاهد من متعة إلى تشويق. "**تُعد اللقطة السينمائية أساس البنية البصرية لأي فيلم، وقد شهدت تطورًا ملحوظًا عبر مختلف المراحل التاريخية للسينما، في بدايات القرن العشرين، كانت الأفلام تُصوَّر غالبًا بلقطة واحدة ثابتة، دون تغيير الزاوية أو المسافة، وهو ما يُعرف بـ"اللقطة المسرحية"، حيث كانت الكاميرا تُوضع أمام الحدث كما لو كانت عين مشاهد في المسرح**".[1] كانت اللقطة عبارة عن مجرد تسجيل لأحداث دون تدخل تقنيات تجعلها تجربة فنية فريدة مقربة من المشاهد أو ملامسة لمشاعره لجعله يبني علاقة مع الممثلين و تكوين تأثير درامي مع الحدث المعروض.

1/- بدايات السينما:

ولدت السينما عبارة عن أفلام صامتة دون أي تدخل تقني و كانت اللقطات فيها طويلة و ثابتة لصعوبة الحركة و تنقل الكاميرات المستعملة مثل "**فيلم وصول قطار إلى المحطة 1895 للأخوين لوميير و فيلم خروج عمال من المصنع الذي يعد من أولى اللقطات المصورة حيث اعتمدوا على لقطة واحدة طويلة ثم كون أن اللقطة وحدة أساسية لبناء الفيلم بدأت تتطور عبر مراحل و أزمنة مختلفة**".[2] و التي تطورت من كونها مجرد تسجيل للأحداث إلى أداة فنية معقدة تستخدم لسرد القصص و التعبير عن المشاعر و الأفكار وفق قواعد تقنية جديدة.

[1] مونين كريستيان، اللغة السينمائية، ترجمة :سعد الدين كليب، وزارة الثقافة، دمشق، 1995، ص 65.

[2] أليكسي بوبوف، التكامل الفني في العرض المسرحي، ترجمة: د. فؤاد متري، دار الفرابي، بيروت، 1977، ص 173-174.

2/– السينما الكلاسيكية 1920 – 1950:

عملت هوليود الكلاسيكية على تطوير قواعد تقطيع اللقطات السينمائية و جعلها أكثر وضوح للحفاظ على استمرارية الحركة لتكون أكثر تنوعا و تعبيرا. **"تُعتبر الفترة الممتدة من عشرينيات القرن العشرين إلى خمسينياته، العصر الذهبي للسينما الكلاسيكية، وخاصة في الولايات المتحدة الأمريكية حيث ازدهر ما يُعرف بنظام" الاستوديوهات الكبرى ."فقد كانت هوليوود في هذه الحقبة مركزًا عالميًا لصناعة الأفلام، ووضعت الأسس الجمالية والتقنية لما أصبح يُعرف لاحقًا بـ"الأسلوب الكلاسيكي " في السرد السينمائي".**[1] بما أن استخدام اللقطات يعكس منظور الشخصية و يعمق تجربة المشاهد فإن تركيب اللقطات في قواعد الاستمرارية يضمن للمشاهد فهما واضحا لما يدور في الزمان و المكان داخل الحدث المعروض.

3/– السينما المعاصرة 1950 – 1970:

عرفت السينما موجة من التطور الجديدة على يد مخرجين تمردوا على القواعد التي قدمها غيرهم من المخرجين معتمدين على التقنيات الرقمية الجديدة التي طرحتها التكنولوجيا في ذلك. **"فقد تنوع استخدام اللقطات بفعل تطور التكنولوجيا الرقمية إذ بات بالإمكان دمج المؤثرات البصرية و استعمال لقطات محمولة و الانتقال بين مستويات لقطوية متباينة داخل نفس المشهد".**[2]و هكذا فإن اللقطة السينمائية تطورت من كونها مجرد إطار بصري ساكن إلى أداة سردية و دلالية ذات قواعد تعكس التوجه الجمالي و الفكري لصانع الفيلم و تعكس تطور السينما في حد ذاتها.

[1] ميتري جان، جماليات السينما، ترجمة :أديب قسطه، المؤسسة العربية للدراسات، بيروت، 1982، ص 54

[2] جون سون ماك، تقنيات اللقطة الطويلة في سينما ما بعد الحداثة، مجلة الدراسات السينمائية، العدد 07، 2016، ص 44.

المبحث الثاني: أنواع و مستويات اللقطة السينمائية

المطلب الأول: أنواع اللقطة السينمائية

1/- اللقطة المتوسطة:

اللقطة المتوسطة من بين أكثر اللقطات السينمائية استخداما لتوضيحها الحركة و جعلها جسم الإنسان يبدو من أسفل الخصر مباشرة إلى أعلى الرأس و بعض السنتيمترات من الفوق "**في مثل هذه اللقطة نجد أن الموضوع أو الممثل و المكان المحيط به يشغلان مساحات متساوية لكل منهما داخل الصورة في حد ذاتها، بأقل التفات إلى ما يحيط به و يمكن للقطة المتوسطة أن تضم ثلاثة ممثلين بسهولة في صورة واحدة و هذه السهولة تتوقف على قدرة المخرج و المصور على إتقان عملهما**".[1]

أي أنها نموذج لتوضيح حركة الشخصية الرئيسية بحيث تجعلها لا تفقد أهميتها وسط الموقع المحيط بها و تساعدها على عدم الضياع وسط الخلفية بين باقي العناصر داخل الكادر.

2/- اللقطة القريبة:

اللقطة القريبة جعلت من السينما وسيلة لتقريب المتفرج من الجزء المطلوب و شد تركيزه عليه دون غيره من العناصر خارج حدود رؤيته فتجعل تعابير الممثل أشد وضوح مما يسمح بالتقرب من روح الشخصية و إدراك مزاجها "**هنا يمكن أن تختار وجه الممثل أو الممثلة أو الشيء صغير أو جزءاً دقيقا من الحركة من بين كل ما يتضمنه المنظر لكي يعرضه مبكرا حتى يشغل الحيز الأكبر من مساحة الشاشة و كأننا قد قربنا هذا الوجه أو جزء من المتفرج إلى الحد الذي يراه المخرج السينمائي ضروريا في هذه اللحظة بالذات**".[2] حيث يمكن لهذه الأخيرة أن تكون مصدر أكبر قدر من التركيز الدرامي و توجيه فكر المتفرج و شده للتركيز داخل المشهد و الموضوع الذي يريد المخرج تشكيل علاقة بصرية فكرية بينهما.

[1] مارسيل مارتن، اللغة السينمائية، ترجمة سعد مكاوي، القاهرة، الدراسة المصرية للتأليف و الترجمة، 1964، ص 206.

[2] البطريق نسمة، الدلالة في السينما و التلفزيون في عصر العولمة، دار غريب للطباعة و النشر و التوزيع، القاهرة، 2004، ص233.

3/– اللقطة البعيدة:

هي اللقطة التي تضم مجموعة من الأشخاص و الحيز المحيط بهم و الكافي لحركتهم و ذلك في المستوى الأمامي أي مقدمة الصورة، و يظهر الأشخاص الرئيسيون في هذه اللقطة بكامل أجسامهم "**كما يلفت نظرنا أيضا إلى أن متابعة الممثلين و هم يتحركون في لقطات قريبة قد يسبب ارتباكا للمتفرج بالنسبة لإدراك علاقاتهم من حيث المكان بالنسبة للمنظر و لباقي الممثلين و لذا فإنه ينصح بالعودة ثانية إلى استخدام اللقطة البعيدة كلما تحرك ممثل، و للقطات البعيدة أهميتها في الفيلم فهي تحدد حجم كل منظر ننتقل إليه**".[1] فدخول الممثلين و خروجهم و تغيير مواقعهم يتم من خلال اللقطات البعيدة مع حفظ أهميتهم بالنسبة للمكان الذي يشغلونه في المشهد.

4/– اللقطة البعيدة جدا:

فيها يتم وضع آلة التصوير أبعد ما يمكن من حيث المسافة و العنصر المراد تصويره في هذه الحالة يشغل موضوع التصوير نسبة صغيرة جدا من المساحة التي تحدد داخل إطار الصورة "**عندما يكون من الضروري أن تعرض المكان الذي تدور فيه حركة المشهد بأكمله مرة واحدة فإننا نستعين اللقطة البعيدة جدا كما في حالة تصوير أرض المعركة في الأفلام الحربية الحديثة منها أو التاريخية**".[2] فهي تعمل على توضيح أماكن الأحداث و توفير تأثيرات درامية بكم هائل للتأثير على المتفرج و جعله يتعايش مع تجربة الحدث المعروض له.

5/– اللقطة الكبيرة:

[1] المرجع نفسه، ص156.

[2] ميليت فروب، فن المسرحية، ترجمة: صدقي خطاب، دار الثقافة، بيروت، 1996، ص 445.

تُعد اللقطة الكبيرة من أهم اللقطات التي تُستخدم في الفيلم السينمائي، لأنها تركز على جزء معين من الصورة، وغالبًا ما تُظهر وجه الشخصية فقط، أو الوجه مع الكتفين، الهدف من هذه اللقطة هو توصيل مشاعر الشخصية للمشاهد بشكل واضح، مثل الفرح، الحزن، الخوف أو الغضب، حيث يشعر المشاهد بأنه قريب جدًا من الشخصية، وكأنه يشاركها إحساسها، وهذا يساعد على تقوية العلاقة بين المشاهد والفيلم، ويجعل القصة أكثر تأثيرًا ."**تلعب اللقطة الكبيرة دورًا جوهريًا في بناء العلاقة الوجدانية بين المشاهد والشخصية، إذ تُمكّن الجمهور من التعمق في الحالة النفسية والبصرية للشخصية. فخلال لقطة كبيرة لوجه الشخصية، يستطيع المشاهد قراءة الغضب، الحزن، القلق أو الفرح من خلال تفاصيل صغيرة كالعيون، الحواجب، وحركة الفم**".[1] بواسطة هذه اللقطة تبنى علاقة بين المشاهد و الممثل و الحدث المعروض من خلال شد انتباهه نحو التفاصيل الدقيقة و جعله يشارك تجربة بطريقة فنية دون الضياع بين الشخصيات و فقده التركيز للفكرة المعروضة.

6/- اللقطة الكبيرة جدا:

اللقطة الكبيرة جدًا هي لقطة تُستخدم في الفيلم لعرض جزء صغير ومحدد جدًا من الجسم أو الشيء، مثل العين، الفم، أو إصبع، وغالبًا ما تكون هذه التفاصيل مشحونة بالمعنى أو العاطفة .وتعتبر هذه اللقطة من أكثر اللقطات قربًا وتركزًا، حيث تملأ الشاشة بعنصر واحد فقط، مما يجعلها وسيلة قوية للتعبير. " **تُوظف اللقطة الكبيرة جدًا أيضًا في الأفلام ذات البعد الرمزي أو الفني، إذ يمكن من خلالها إيصال فكرة فلسفية أو شعورية دون الحاجة إلى حوار، وذلك من خلال تكبير صورة شفاه ترتجف، أو قطرة دم تتساقط، أو حتى نقش صغير على خاتم**".[2] أي أنها لقطة تلفت انتباه المشاهد في الفيلم السينمائي، و تعمل على جذبه نحو التفاصيل الدقيقة جدًا التي قد لا تُلاحظ في اللقطات العادية و تساعد على التعبير عن المشاعر القوية أو تسليط الضوء على شيء له دلالة مهمة في القصة.

[1] عز الدين وليد، مدخل إلى الفهم البصري، دار الهدى، بيروت، 2008، ص 145

[2] ياسين أحمد، جماليات الصورة السينمائية، المركز الثقافي العربي، بيروت، 2007، ص 105

المطلب الثاني: زاوية النظر

1/- مفهوم زاوية النظر:

زاوية النظر واحدة من الركائز البصرية في تكوين الصورة السينمائية "**تحدد العلاقة بين الكاميرا و موضوع المصور و تتحكم في إدراك المتفرج للمشهد، و لا تعتبر هذه الزاوية مجرد تقنية تصويرية، بل هي عنصر تعبيري يسهم في تشكيل المعنى الجمالي و النفسي داخل الخطاب السينمائي**".[1] فهي تخلق تقنية سرد للمشهد تلعب دور مهم في نقل المشاعر بين الشخصيات و العناصر في الفيلم كما تحدد كيفية رؤية الجمهور للحدث المعروض و تؤثر بصريا و عاطفيا على المشهد.

2/- أنواع زاوية النظر الشائعة:

1.2. الزاوية المحايدة:

تعرف الزاوية المحايدة بالزاوية المستوية تتميز بواقعية الرؤية الطبيعية حيث تقوم فيها الكاميرا بتصوير المشهد على مستوى عين الشخصية المؤدية للدور أو على مستوى عين المشاهد، فهي "**تعطي إحساسا بالحياد و الموضوعية و تستخدم هذه الزاوية بكثرة في المشاهد الحوارية حيث تهدف إلى جعل المشاهد يشعر بأنه طرف في الحوار دون تدخل توجيهي من المخرج**".[2] أي تعكس منظور طبيعي و واقعي يجعلها لنقل المعلومات ضمن بناء سردي سلس لا يخلق توتر عصبي.

[1] معوض محمود، اللغة السينمائية مفرداتها و تراكيبها، دار المعارف، القاهرة، 2001، ص 91.

[2] زيدان أحمد، مدخل إلى الفهم السينمائي، دار الفكر، بيروت، 1998، ص102.

2.2. الزاوية المرتفعة:

تصنف هذه الزاوية من بين أكثر الزوايا التي تقوم بالتعبير عن تهميش الشخصية و تضعيفها و التقليل من قيمتها "**حيث توضع الكاميرا في موقع أعلى من الهدف المصور موجهة إلى الأسفل و تخلق هذه الزاوية شعورا بتفوق الفضاء المحيط أو السيطرة عليه مما يؤدي إلى إيحاء بصري بنقله الحيلة و العزلة**".[1] لابد أن يستعين المخرج بهذه الزاوية لترجمة الحالة النفسية للشخصيات وقت الضعف و الانكسار و الفقد إما بصريا أو إعطائها موقع درامي نفسي متدني.

3.2. الزاوية المنخفضة:

تعتبر هذه الزاوية نقيض الزاوية المرتفعة، فالكاميرا تصور المشهد من الأسفل و هذا بوضعها بالمستوى المنخفض بحيث ننظر إلى الشخصية أو الحدث من زاوية منخفضة "**توجه إلى الأعلى نحو الموضوع ما يمنحه حضورا قويا و مهابا، و غالبا ما تستخدم لتأكيد التفوق الرمزي أو الفعلي للشخصية خاصة في مشاهد السلطة أو التهديد، و تعزز هذه الزاوية إحساس العظمة أو حتى الغرور، و لذلك نجدها شائعة في الأفلام البطولية أو أفلام الحركة التي تهدف إلى تمجيد شخصية معينة**".[2] استخدام هذه الزاوية يبرز هيمنة و تسلط الشخصيات عبر إظهارها بموقع خاص مختلف عن غيرها من الشخصيات داخل الإطار و ذلك من خلال الحجم الملتقطة به أثناء التصوير.

4.2 الزاوية المائلة:

تصور الكاميرا المشهد بصورة مائلة حيث تعطي إحساس بالقلق و التوتر و اختلال التوازن "**من حيث الزوايا المركبة التي توظف غالبا للتعبير عن عدم الاستقرار أو التوتر النفسي، توضع الكاميرا هنا بشكل مائل عن المحور الأفقي، ما يحدث تشويشا بصريا يعبر عن اضطراب داخلي أو اضطراب**

[1] عبد اللطيف فريد، فن التصوير السينمائي، الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، 2010، ص 120.

[2] بدر محمد، جماليات الصورة السينمائية، المؤسسة العربية للدراسات، بيروت، 2004، ص77.

في النظام العام للمشهد".[1] يكون الهدف من استخدام هذه الزاوية هو إبراز الاختلاف سواءا في الشخصية أو البيئة، توظف في الأفلام النفسية بنسبة كبيرة.

5.2. زاوية النظر من الخلف:

يصور المشهد بوضع الكاميرا خلف كتف الشخصية فيظهر للمشاهد جزءا من كتفها أو رأسها مع التركيز في ذلك على باقي الشخصيات داخل الحدث "**تستخدم غالبا في المشاهد الحوارية لإظهار التفاعل بين الشخصيات**".[2] اختيار هذه الزاوية ليس فقط عمل تقني بل فعل تعبيري يسهم في إحداث تفاعل لدى المتلقي و التأثير عليه.

6.2. زاوية النظر من الأعلى تماما:

يظهر للمشاهد المكان أو الشخصية من منظور علوي كامل عن طريق تصوير المشهد من الأعلى تماما ما يخلق إحساس بالسيطرة في نفس المتلقي و الإطلاع على الصورة في المشهد بشكل كامل. "**تستخدم أحيانا لإظهار المساحات الكبيرة أو الفوضى**".[3] العمل بهذه الزاوية يجعل موقع الحدث أكثر بروزا و ترجمة لسيطرة الشخصيات داخل إطار الحدث.

7.2. زاوية النظر من الأسفل تمام:

توجه الكاميرا إلى الأعلى بينما تصور الحدث من الأسفل تماما تستخدم لجعل الشخصية البطلة في مركز الهيبة و تزرع فيها إحساسا بالضخامة و السيطرة "**تستخدم لإظهار التفوق أو القوة**".[4] اختيار هذه الزاوية يعزز من قيمة الشخصية البطلة و يميزها عن غيرها من الشخصيات داخل إطار المشهد.

---

[1] حمودي رائد، أساليب الإخراج السينمائي، دار المأمون، بغداد، 2007، ص109.

[2] روي أرمز، لغة الصورة في السينما المعاصرة، ترجمة سعيد عبدو محسن، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1999، ص 310.

[3] لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، مكتبة لبنان ناشرون، و دار النهار للنشر، لبنان، ط 2002، ص 85.

[4] الدلالة في السينما و التلفزيون في عصر العولمة، دار غريب للطباعة و النشر و التوزيع، القاهرة، 2004، ص245.

3/– أهمية زاوية النظر:

تساعد زاوية النظر في تعزيز المشاعر التي يريد المخرج نقلها عبر توجيه تركيز المشاهد نحو عنصر معين في الحدث المصور كما تظهر نوع العلاقات التي تربط بين الشخصيات إضافة إلى بناء إحساس عام للمشهد "**يمكن للمخرج أن يعزز البصرية للفيلم و يجعلها أكثر تأثيرا على الجمهور**".[1] لها أهمية بالغة تزيد من تقريب إدراك المتلقي للمشهد كما تخلق جو درامي و تنقل المشاعر المراد التعبير عنها في المشهد بكل سلاسة و وضوح.

[1] إبراهيم حمادة، معجم المصطلحات الدرامية و المسرحية، مكتبة لأنجلو المصرية، 1994، ص 105.

المطلب الثالث: حركة الكاميرا

تعتبر حركة الكاميرا وسيلة فنية و تقنية تختلف حسب الرؤيا الإخراجية خاصة بكل مخرج، كما تساهم في نقل الفكرة التي تحتويها قصة الفيلم بكل سلاسة و تساعد على توجيه انتباه المشاهد، و لها أنواع شائعة في الوسط السينمائي من بينها:

أولا: أنواع حركة الكاميرا

1. حركة التتبع:

تتم هذه الحركة عن طريق تحريك الكاميرا على محور أفقي أو عمودي للتركيز على هدف معين و ملاحقة تحركاته، تساعد المشاهد على التعمق في مجريات الحدث. "**سواءاً كان شخصية أم شيئا ما داخل المشهد و تؤدي هذه الحركة إلى إدماج المشاهد في الفضاء الدرامي، إذ يشعر و كأنه يرافق الشخصية في رحلتها البصرية و النفسية**".[1] هنا يتم ربط المتلقي بالعناصر داخل المشهد مما يخلق تفاعلا و يحقق تأثير درامي على نفسيته.

التتبع لا يتوقف فقط على ملاحقة الهدف داخل المشهد فهو جزأ من عملية السرد يتم فيها إشراك المشاهد في التجربة السينمائية بشكل فني و تتبع أنواع منها الأمامي و الخلفي. "**التتبع الأمامي حيث تتقدم الكاميرا نحو الموضوع و غالبا ما يستخدم لتكثيف التشويق أو الاقتراب من لحظة مفصلة، بينما التتبع الخلفي يستخدم للتراجع التدريجي عن الموضوع ما يمنح شعورا بالانسحاب أو الانفصال**".[2] فلاشك من أن حركة التتبع مثلما تتحكم في التوجيه البصري للمشاهد هي أيضا تضفي جمالية معنوية و حسية على تجربة مصورة.

[1] عبد اللطيف فريد، المرجع السابق، ص 145.

[2] حمودي رائد، المرجع السابق، ص 89.

2. الحركة البانورامية:

تتمثل هذه الحركة في تدوير الكاميرا حول محورها الثابت، إما أفقيا أو عموديا دون أن تتحرك من مكانها، "**تستخدم هذه الحركة باستعراض الفضاء أو تتبع مشهد معين أو تقديم شخصية جديدة في الإطار تدريجيا و غالبا ما تمنح هذه الحركة انطباعا بالاستكشاف أو الترقب و تستخدم في الانتقالات الزمنية أو للربط بين العناصر السردية المختلفة داخل نفس الفضاء البصري**".[1]تستعمل هذه الحركة لإضافة طاقة سريعة أثناء الانتقال بين المشاهد و جعل المشاهد يتحمس للاستكشاف بين كل الانتقالات داخل المشاهد.

3. الزوم:

توظف حركة الزوم لخلق مسافة عاطفية بين المشاهد و ما يراه أو العكس، عبر تقريبه من لحظة شعورية أو بفعالية و هو ليس فقط حركة ميكانيكية للكاميرا نفسها، بل تغيير في المسافة البؤرية للعدسة، "**ما ينتج تأثيرا بصريا يقرب أو يبعد الصورة من دون أن تتحرك الكاميرا فعليا و يستخدم الزوم في الكثير من الحالات لإبراز عنصر معين داخل الإطار أو يعزز شخصية وسط الزحام البصري، و يمكن للزوم أن يحدث تأثيرا دراميا أو نفسيا خاصة إذا كان سريعا و مفاجئا، كما في مشاهد الرعب أو الصدمة**".[2] هذه الحركة تستخدم للتأثير على المشاهد و جذب الانتباه لتفاصيل معينة داخل الإطار و لإحداث تأثير درامي.

4. حركة الرافعة:

تثبت الكاميرا في هذه الحركة على ذراع رافعة تتحرك الكاميرا للأعلى أو الأسفل للحصول على لقطات مختلفة عبر اتجاهات مختلفة. "**تستخدم عادة في المشاهد ذات الطابع الملحمي أو الاحتفالي حيث تبرز ضخامة المكان أو الحشود كما في مشاهد المعارك أو حفلات الزفاف أو مشاهد التتويج،**

[1] زيدان أحمد، المرجع السابق، ص 98.

[2] بدر محمد، المرجع السابق، ص 66.

و تضفي هذه الحركة بعدا جماليا فنيا عبر تقديم الصورة من منظور علوي ناعم أو هابط تدريجي مما يمنح اللقطة بعدا انسيابيا و حسيا راقيا".[1] باستخدام هذه الحركة يتم التنويع في اللقطات المتحصل عليها تساعد على إعطاء المشهد بعد فني و جمالي.

5. الكاميرا المحمولة:

في هذه الحركة يتم تصوير الحدث عن طريق وضع الكاميرا على الكتف لجعل المشاهد أكثر واقعية، **"كما في الأفلام الوثائقية أو أفلام السينما الحرة و تمنح هذه التقنية للصورة طابعا خاماً و حياً، لكنها قد تستخدم أيضا في الأعمال الدرامية بخلق التوتر أو عدم الاستقرار النفسي عند الشخصيات و توظف الكاميرا المحمولة كثيرا في المشاهد التي تتطلب متابعة ديناميكية للحركة كالمطاردات أو المشادات ما يمنح اللقطة طاقة داخلية خاصة".**[2] مما يخلق هذا التأثير واقعي و يضفي على الحدث طابع لااستقراري و الفوضى و يجعل المشاهد يغوص في عمق الحدث المصور و يترك لديه تجربة فنية قريبة من الواقع.

ثانيا: التحليل الدلالي لحركة الكاميرا

تشكل حركة الكاميرا جزء من النسيج الجمالي و السردي للفيلم السينمائي، فهي لا تتوقف على التنقل داخل فضاء التصوير بل تحمل دلالات تتجاوز الصورة إلى الشعور و المعنى من خلال التنوع الحركات و طرق توظيفها و هذا يحدث حسب الرؤية الفنية للمخرج، **"يتجاوز دور حركات الكاميرا الوظيفة التقنية ليصبح عنصرا سرديا في حد ذاته يستخدم للتعبير عن الحالة الشعورية للشخصيات، أو للدلالة على التحول في الحدث أو الزمن، إذ يمكن لحركة التتبع البطيئة أن تعكس شعور الحيرة أو الخوف في حين تشير الحركة السريعة إلى الارتباك أو الهروب كما تسهم هذه الحركات في بناء الإيقاع البصري للفيلم، و تساعد في خلق التناغم أو القطيعة بين اللقطات، مما يؤثر في علاقة المشاهد بالمشهد و**

[1] قنديل سامي، التحليل السمعي البصري للفيلم، المركز القومي للسينما، القاهرة، 2005، ص 142.

[2] منصور خالد، تقنية الصورة في السينما الحديثة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2012، ص 73.

العالم الفني عادة".[1] حركة الكاميرا أداة تعبيرية شاملة تعكس روح الفيلم يتمكن بواسطتها المخرج التحكم في المتلقي و إعادة بناء علاقاته بشخصيات داخل الأحداث.

[1] بوخليل نادر، البعد الجمالي في الصورة المتحركة، دار الفرابي، بيروت، 2008، ص115.

المطلب الرابع: المسافة البؤرية و عمق المجال

تلعب كل من المسافة البؤرية و عمق المجال دورا محوريا في تكوين الصورة السينمائية إذ يستخدمان للتحكم في الإدراك البصري في العناصر داخل الكادر و تحددان كيفية توزيع الحدة البصرية بين المقدمة و الخلفية. **"لا تقتصر أهميتهما على الجانب التقني، بل يمتدان إلى جانب تعبيري حيث يسهمان في تشكيل الدلالة الجمالية و الدرامية للصورة".**[1] أي أن كلاهما لا يتجاوز كونه أداة للتحكم في انتباه المشاهد و جلبه نحو العناصر داخل الصورة إلى وسيلة فنية تزيد من جمالية العالم الفيلمي عامة.

أولا: المسافة البؤرية بين الاتساع و التقريب

المسافة البؤرية هي البعد بين العدسة و مستشعر الصورة تقاس غالبا بالمليمتر و هي التي تحدد زاوية الرؤية و درجة التقريب البصري، فكلما قصرت المسافة البؤرية اتسعت زاوية الرؤية كما هو في العدسات الواسعة و العدسات الطويلة، يقترب المشهد حينما تضيق زاوية الرؤية، **"تستخدم العدسات الواسعة بتضخيم المسافات و تكبير عمق المجال، ما يمنح الصورة طابعا دراميا أو نفسيا يوحي بالضيق أو التوتر، خاصة إذا تم التقاط الصورة على مسافة قريبة جدا من الشخصية، أما العدسات الطويلة فتميل إلى تسطيح الصورة، و تقريب الخلفية من المقدم".**[2] هذا يخلق الشعور بالضياع داخل الكادر و يضفي على المشهد طابع درامي مليء بالتوتر و هذا لا يحقق ترابط بصري ناجح بين المشاهد و المشهد.

العدسات و تأثيرها:

[1] عبد اللطيف فريد، المرجع السابق، ص 158.

[2] معوض محمود، المرجع السابق، ص111.

تزيد المسافة البؤرية من الشعور بالحركة داخل الفضاء **"عند تصوير شخصية بعدسة طويلة، فإن خلفية المشهد تبدو قريبة منها، ما قد يوحي بتهديد غير مباشر أو يركز الانتباه عليها فقط، أما العدسة الواسعة فتستخدم في مشاهد الكوميديا أو التشويق، حيث تخلق تشويها بسيطا في الخطوط و تبرز التناقضات بين الشخصيات و الفضاء المحيط بها".**[1] من الناحية السردية العدسات القصيرة تزيد من توسيع الشعور بالفضاء بإبراز العلاقة بين الشخصية و المكان و من جهة أخرى تبرز العدسات، نجد أن العدسات الطويلة تدل على العزلة و تعمل على تحديد التفاصيل و تسليط الضوء عليها.

ثانيا: عمق المجال

هو ما يشير إلى المسافة داخل الكادر و التي تجعل العناصر تظهر بوضوح للمشاهد كلما زاد حجم العمق كلما سهلت عملية ظهور عناصر الصورة بوضوح جد عال، و هذا يمكن من تسليط الضوء على عناصر معينة داخل الصورة دون تدخل المونتاج، **"التحكم في عمق المجال يتم من خلال مزيج من العوامل: فتحة العدسة، المسافة البؤرية، المسافة بين الكاميرا و الموضوع فمثلا العدسات الطويلة بفتحة كبيرة تنتج عمق مجال ضحل، بينما العدسات القصيرة بفتحة ضيقة تنتج عمق مجال أوسع".**[2] فالتركيز العميق هو الذي يمكن من ظهور عناصر الصورة بوضوح حاد بينما التركيز الضحل يسلط الضوء على عنصر واحد داخل الإطار و هذا يستخدم لعزل الموضوع المراد التركيز عليه بصرياً.

الوظيفة الجمالية لعمق المجال:

يساهم عمق المجال في توجيه الفهم و المعنى بالمشاهد داخل الصورة، و العمل به على تحديد ما هو داخل التركيز و خارجه بمثابة قرار فني يتخذه المخرج للزيادة من جمالية التعبير التي تحملها العناصر داخل

[1] بدر محمد، المرجع السابق، ص95.

[2] قنديل سامي، المرجع السابق، ص 144.

الكادر، "**يفضل استخدام التركيز العميق لإبراز التفاعل بين الشخصيات و بيئتها، و لمنح المتفرج حرية اختيار ما يركز عليه. أما في الأفلام الدرامية أو الرومانسية، فيستخدم التركيز الضحل لتوجيه الانتباه إلى تعبيرات الوجه أو تفاصيل دقيقة التي تحمل شحنة انفعالية عالية**".[1] هذا يمثل جزء من استراتيجية الرؤيا داخل الفيلم و عين واعية تحدد ما وجب رؤيته و ما وجب تجاهله و تشكل العلاقة بين المتفرج و العالم داخل الفيلم.

خلاصة الفصل:

الفيلم السينمائي يمثل أبرز أشكال التعبير الفني المعاصر يجمع بين عدة عناصر منها الصورة و الصوت، الحركة و الزمن لينتج سلسلة بصرية يتم من خلالها نقل مختلف الأفكار و المشاعر للمشاهد، و

[1] منصور خالد، المرجع السابق، ص87.

تعد اللقطة السينمائية وحدة أساسية في تكوينه، و هي ليست مجرد إطار زماني يسجل الحركة بل تمثل بناء دقيق لمزيج من العوامل التقنية و الفنية التي تساهم في خلق دلالات خاصة و مؤثرة و دراسة اللقطة يفتح لنا المجال للتعرف على آليات تشكيل المعنى في الخطاب السينمائي، مما يزيدنا فهما للدور الذي يشكله الفيلم بوصفه وسيلة فنية فكرية جمالية في تشكيل الوعي المعاصر.

الفصل الثاني:
الأبعاد الجمالية و الدرامية
للّقطة السينمائية

اللقطة السينمائية تشكل وحدة أساسية لبناء الفيلم السينمائي، فهي ليست مجرد تسجيل للأحداث داخل المشهد بل تعبر عن الرؤية الفنية بإبداع المخرج و عن توظيف خبرته الجمالية و الدرامية و لا يقوم باختيارها عشوائيا بل وفق تقنيات و آليات سردية للتعريف بمضمون المشهد المصور و الرسالة المراد توصيلها إلى المتلقي، تكونها عناصر تخلق تركيبة بصرية تعكس هوية الفيلم، أما من الناحية الدرامية اللقطة تلعب دور جوهري في غاية الأهمية مثل نقل الانفعالات و إظهار ملامح الشخصيات و توجيه انتباه الجمهور نحو التفاصيل و ترتيبها يخلق إيقاع سردي و يحدد التوتر الدرامي داخل القصة، و تتشكل من بعدين متكاملين، البعد الجمالي الذي يخاطب حواس الجمهور و ذوقه و البعد الدرامي الذي يخدم السرد و يحرك مشاعر المتلقي و هذا ما يجعلها أداة فنية فعالة في يد السينمائي لصياغة تجربة بصرية فريدة من نوعها.

المبحث الأول: جمالية اللقطة السينمائية

المطلب الأول: التكوين البصري

تعريف التكوين البصري:

هو فن و علم ترتيب العناصر داخل مساحة معينة لبناء صورة متناسقة، يسعى المخرج من خلاله توجيه عين المشاهد لإيصال رسالة أو إحساس معين عن طريق ترتيب الخطوط و الأشكال و الألوان و المساحات و القيم الضوئية و يعتبر أداة أساسية لفهم الصورة و كيفية تأثيرها البصري. "**و نقصد بالتكوين العناصر المكونة للصورة و العلاقات القائمة بينها و كيفية إخراجها من عناصر تشكيلية الخطوط و الألوان و الإضاءة و الأشكال و المونتاج و غيرها و عناصر أيقونية الفضاء، الأجسام، الأحجام، و الأشياء و غيرها، و عناصر صوتية الحوار و الموسيقى و العناوين الداخلية و هذا التعالق بينها يشكلون وحدة متكاملة قادرة على التأثير في المتلقي من أجل إنتاج فهم ما أو تأويل ما يراه**".[1] يشير التكوين هنا إلى العناصر المرئية و السمعية للصورة و علاقاتها المتبادلة و هذا الترابط بين العناصر اختلافها يخلق وحدة متكاملة تهدف إلى التأثير في المتلقي و إحداث فهم أو تفسير لما يعرض له من خلال أحداث المشهد.

التكوين البصري هو عنصر تعبيري يحمل أبعادًا دلالية وجمالية عميقة، فالمخرج، من خلال طريقة توزيع العناصر داخل الكادر، يوجّه انتباه المشاهد نحو نقاط محددة، ويخلق نوعًا من التوازن أو التوتر حسب متطلبات المشهد. "**يشمل التكوين البصري توزيع الأشكال والألوان والإضاءة والحركة، بهدف خلق توازن بصري يعزز من التأثير العاطفي والمعرفي للمشاهد، ولا يُنظر إلى التكوين على أنه مجرد ترتيب تقني للعناصر، بل هو لغة بصرية تعبّر عن رؤية المخرج وتدعم السرد السينمائي، ويُستعان في هذا المجال بمفاهيم مستمدة من الفنون التشكيلية، كقاعدة الأثلاث والتوازن والتناظر والتباين، بغية ضبط حركة العين داخل الكادر وتوجيه الانتباه نحو النقاط المحورية في المشهد**".[2] هذه الوسيلة الفنية تساهم

[1] *أحمد يوسف، سيميولوجيا الصورة، دار الفكر الجديد، بيروت، 1993، ص. 45.*

[2] ديفيد بوردويل وكريستين تومبسون، *فن السينما: مدخل إلى فهم اللغة السينمائية*، ترجمة: سعد هجرس، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، 1995، ص132.

في بناء علاقات بين العناصر و تنظيمها داخل الكادر مما يمكن المتلقي من إدراك و متابعة توزيع هذه العناصر دون أي تشويش بصري.

المطلب الثاني: القاعدة الثلثية

تعريف قاعدة الثلثية:

هي من المبادئ الأساسية في فن التصوير الهدف منها جذب انتباه المشاهد نحو العناصر المهمة في الصورة لتحقيق توازن بصري، **"فتستخدم هذه القاعدة على نطاق واسع ليس فقط من التصوير الفوتوغرافي بل أيضا في الرسم، التصميم الجرافيكي، و العمارة، تعتمد قاعدة التثليث إلى تقسيم الإطار إلى تسعة أجزاء متساوية و ذلك من خلال رسم خطين أفقيين، و خطين عموديين متوازيين ما ينتج عنه شبكة من أربع تقاطعات رئيسية و وفقا لهذه القاعدة فإن وضع العناصر الأساسية للصورة – مثل الأشخاص و الأجسام".**[1] و هذا مبدأ بصري يعتمد على نقاط تقاطع الخطوط لوضع العناصر الأساسية لتحقيق التوازن داخل الكادر و شد انتباه المشاهد و جعله في قمة التركيز البصري نحوها.

كونها من المبادئ الأساسية في التكوين البصري هي ترتكز على وضع العناصر المهمة في الصورة معتمدة في ذلك على الخطوط الناتجة عند تقسيمها أو عند نقاط تقاطع المحورين و هذا ما يمنحها توازنا و عمقا و حيوية بنسبة كبيرة، **"أو النقاط المحورية عند تقاطع هذه الخطوط أو على امتدادها، يعطي الصورة توازنا بصريا و شعورا بالعمق و الديناميكية و على عكس ما قد يضنه البعض فإن وضع الهدف المراد تصويره في مركز الصورة لا يكون دائما الخيار الأفضل".**[2] وضع العناصر المهمة قرب نقاط التقاطع يزيد من جمالية الصورة و يمنحها توازنا و يفضل استخدامها بدلا من التوسيط التقليدي للعناصر.

المطلب الثالث: التوازن و التباين

أولا: تعريف التوازن

[1] معلومات من قاعدة التثليث في التصوير عن TOR.ORG عن JS TOR.ORG مؤرشف من الأصل 2010، 1، ص28.

[2] معلومات من قاعدة التثليث، المرجع السابق، ص28.

في التصوير الفوتوغرافي أو السينمائي تعد قاعدة التوازن إحدى الركائز الأساسية في التكوين البصري لأنها تلعب دورا حيويا كونها تضفي على الصورة في اللقطة طابع الجمال و الاستقرار و الانسجام فهي **"تعني توزيع العناصر البصرية داخل الكادر بشكل معتدل و مدروس، حيث لا تطغى جهة على جهة أخرى، و لا يطغى عنصر على باقي العناصر بطريقة تخل بالمشهد".**[1] أي أن التساوي في توزيع العناصر المكونة للمشهد داخل الكادر يساهم في تناسق المشهد العام حيث لا يظهر عنصر و يخل توازن هذه العناصر و يشوه منظر اللقطة المطلوبة كذلك يفقد المشاهد تركيزه بكل بساطة.

يهدف التوازن إلى خلق تركيبة منظمة من خلال توزيع العناصر بترتيبها داخل الكادر و ينقسم التوازن إلى عدة أنواع أبرزها التوازن المتماثل **"يحدث عندما توزع العناصر بشكل متساوي على جانبي الصورة، و كأن هناك محورا وهميا يقسم الصورة إلى نصفين متطابقين".**[2] هذا يخلق لدى المشاهد هدوء بصري و يمنحه الثبات في تركيزه على أحداث المشهد و العناصر المكونة له و هذا النوع يوحي بالرسمية و الجدية.

يستخدم التوازن المتماثل في التكوين البصري بشكل خاص لنقل الإحساس بالترتيب و الاستقرار و من جهة أخرى هناك نوع آخر من التوازن و هو غير المتماثل **"يعتمد على توزيع العناصر المختلفة في الوزن البصري و ليس الحجم فقط، أي أن عنصر صغير و لكنه لون صارخ أو موقعه استراتيجي قد يعادل عنصر أكبر حجما، يستخدم هذا النوع لإضفاء حيوية و ديناميكية على المشهد".**[3] هذا النوع يختلف في آليته لاعتماده على توزيع العناصر داخل الكادر دون توافقها في اللون أو الحجم بل حتى و إن كانت ذات أوزان بصرية مختلفة و لا يكون أيضا وفق الأحجام قد يكون عنصر صغير بلون قوي أو يتخذ موقع لافت لانتباه المشاهد.

ثانيا: التوازن الشعاعي

التوازن الشعاعي من الأنماط الفريدة في التكوين البصري فيه تتوزع العناصر من نقطة واحدة نحو الخارج و بالرغم من كونه أقل شيوعا بالنسبة لغيره من الأنواع إلا أنه يحمل ميزة قوية و هي توجيه انتباه المتلقي **"هو توازن نادر نسبيا لكنه يستخدم لإبراز نقطة تركيز مركزية في التصوير الفوتوغرافي، يساعد**

[1] أحمد الناصر، ما هي قاعدة التوازن في التصوير الفوتوغرافي؟ 20 ماي 2022، مقال على موقع: http://cinema24.com/

[2] أحمد الناصر، المرجع نفسه.

[3] أحمد الناصر، المرجع نفسه.

التوازن الشعاعي على توجيه عين المشاهد نحو العناصر المهمة في الصورة، دون تشتيت كما يعزز الرسالة الجمالية أو الرمزية التي يريد المصور إيصالها، أما في السينما فيستخدم التوازن كوسيلة للتعبير عن حالة نفسية أو رمزية، درامية مثل مشهد متوازن ليعكس الاستقرار".[1] لأن هذا يساعد على جذب المشاهد إلى النقطة المركزية الهامة فيبعث ذلك في نفس المشاهد الإحساس بالوحدة و الانطلاق من جديد.

المطلب الرابع: الإطارات الطبيعية

في السينما يعتبر استخدام الإطارات الطبيعية بمثابة تجسيد لقدرة الصورة على التعبير ببلاغة بصرية تتجاوز حدود الحوار و لا يقتصر دورها على تجميل المشهد بصريا بل يصبح ذلك عنصر فعال في البناء الدرامي له فيوجه انتباه المشاهد و يحيط بأداء الممثلين ليصيغه في سياق بصري محدد ة"**في الإطار الطبيعي**

[1] أحمد الناصر، المرجع نفسه.

لا يحمل الصورة فقط، بل يصبح عنصرا دراميا يشارك في بناء المعنى، و يدعم الأداء التمثيلي من خلال إحاطته بسياق بصري دقيق و موجه، و من هنا تتجلى عبقرية الصورة السينمائية في قدرتها على الجمع بين التكوين البصري المتمثل في الإطارات الطبيعية، و الأداء التمثيلي المتقن لتنتج لحظة سينمائية مكتملة من حيث الجمال و الدلالة و التأثير".[1] هذا ما يجعل الإطار الطبيعي جزءاً من البناء الدرامي الذي يزيد من جمالية المشهد السينمائي و يؤثر في انتباه المشاهد و يجعل تركيزه يتحرك نحو تفاصيل دقيقة مثل تعابير الوجه و حركات الجسد.

استخدام الإطارات الطبيعية يمثل مخاطبة المخرج لوجدان المتلقي مباشرة من خلال أحداث المشهد و يعزز به نسبة تفوقه في الأداء التمثيلي فمن خلالها تؤطر الشخصيات و الأفعال بواسطة عناصر من الطبيعة نفسها مثل الأبواب، النوافذ، الأقواس، الأشجار و هذا ليس لإبراز البعد الجمالي فقط بل **"تلعب دورا دلاليا و نفسيا حيث تساهم في توجيه نظرة المشاهد و تركيز الانتباه على الأداء التمثيلي و تفاصيله الدقيقة خصوصا تعابير الوجه، حركات الجسد، و حتى السكون في لحظة درامية فارقة و عندما يتكامل الأداء التمثيلي المعبر مع توظيف ذكي للإطار الطبيعي داخل الكادر تتشكل وحدة فنية متناسقة تسهم في تعميق الإحساس و الانغماس في المشهد إنه تفاعل الممثل مع الفضاء الطبيعي أو المعماري المحيط به الذي يستخدم كإطار بصري ضمن المشهد".**[2] فإضافة إلى اللمسة الجمالية التي تضفيها الإطارات الطبيعية على المشهد هي أداة فعالة تسهل التحكم في انتباه المشاهد و جذب تركيزه نحو التفاصيل.

المبحث الثاني: الأبعاد الدرامية للّقطة السينمائية

المطلب الأول: الزاوية

الزاوية من العناصر البصرية المحورية في السينما تحمل تأثير كبير على كيفية استقبال المشاهد بالصورة و فهمه لمعناها و تشير إلى الموقع و الاتجاه الذي يحدده المخرج أو المصور لرؤية العنصر أو الشخصية داخل

[1] زغداني مروى، جماليات الخطاب السردي في الفيلم السينمائي، دراسة تحليلية سيميولوجية لفيلم JOKER، أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه للطور الثالث في علوم الإعلام و الاتصال، تخصص إذاعة و تلفزيون، قسم العلوم الإنسانية، جامعة محمد خيضر، بسكرة، 2022-2023، ص175.

[2] زغداني مروى، المرجع نفسه، ص 175.

إطار الكاميرا "**هذا الأصل اللغوي يضفي على المصطلح بعدا فلسفيا، إذ أن الزاوية في معناها المجازي تعني اختيار موقع مميز أو منعزل لرؤية أعمق و أهدأ و هو ما يحاكي فعل المصور حينما يختار زاوية معينة لرؤيته الواقع من منظور خاص قد يكشف تفاصيل لا يراها المشاهد العادي، و من هنا فإن اختيار زاوية التصوير في الفيلم السينمائي ليست مجرد موضع تقني لالتقاط صورة بل هي اختيار واع و جماعي يحدد طبيعة الرؤية**".[1] زاوية التصوير في الفيلم السينمائي لا تعني فقط اختيار موقع الكاميرا بل تجاوزت ذلك لتصبح خيار فني جمالي يشكل طبيعة الرؤية ليكشف جوانب خفية لعين المشاهد و جعل ذهنه يحاكي المشهد.

يحمل كل اختيار لزاوية التصوير دلالات فنية و نفسية تؤثر في عملية استقبال المتلقي للصورة و فهم معناها و محتواها الدلالي و هي تختلف عن زاوية الإضاءة من حيث الوظيفة و دور كل منهما فزاوية التصوير ترتبط بمكان وضع الكاميرا، قد تكون من الأمام أو الجانب أو من الأعلى أو الأسفل بينما تشير زاوية الإضاءة إلى الاتجاه الذي تسلط فيه الإضاءة على الموضوع "**زاوية التصوير تتعلق بمكان وضع الكاميرا بالنسبة للموضوع و تعكس دلالات فنية نفسية، بينما زاوية الإضاءة تحدد اتجاه الإضاءة لتعزيز العمق أو الغموض و توضيح ملامح الشخصية و ضلالها**"[2]بالرغم من هذا الاختلاف بين هذه الزاويتين لا تنقص قيمتهما الفنية في إبراز جمالية المشهد و محاكاة تفاصيله الدقيقة و تقريب المعنى الذي يحمله إلى المتلقي.

المطلب الثاني: المسافة

النسبة بين عرض الصورة و ارتفاعها يطلق عليها مصطلح أبعاد الصورة السينمائية و هي قيم تحدد العلاقة النسبية بين الطول و العرض في الصورة السينمائية بما يتوافق ذلك مع شاشة العرض أي "**حتى و إن اختلفت جودة الصورة و دقتها بين الأفلام أما في حال وجود اختلاف بين نسب فإن ذلك لينتج**

[1] أحمد وهبي شوكت، دلالات زوايا التصوير الفيلم السينمائي، بحث مقدم إلى قسم الفنون السينمائية و التلفزيونية كلية الفنون الجميلة و هو جزء من متطلبات نيل شهادة ليسانس في الفنون السينمائية و التلفزيونية، جامعة ديالي، 2022، ص09.

[2] أحمد وهبي شوكت، المرجع نفسه، ص09.

عنه ظهور شريطين أودين في أعلى و أسفل الشاشة في بدايات السينما، استخدمت نسبة 3:4 كأبعاد قياسية للشاشة و هي النسبة التي جاء منها جهاز الكينتوسكوب الذي اخترعه توماس أديسون لعرض الأفلام باستخدام شريط مقاس 35مللي، تطبيق الأبعاد بين تصوير و العرض في السينما يضمن تغطية الشاشة بالكامل".[1] اختلاف النسب يحدث خلل في الصورة يفسره ظهور الشريطين الأسودين لذا وجب تطابق الأبعاد لخلق تغطية كاملة للشاشة.

نسبة 3:4 اعتبرت معيار عالمي في بدايات السينما لكن مع مرور الوقت اكتشف صناع الأفلام أن هذه النسب بمثابة قيود فرضت على التعبير البصري و هي تقيد حرية المخرج و مدير التصوير **"لا تسمح بتقديم لقطات بانورامية واسعة أو تصوير عناصر ذات شكل طولي و رفيع.فالإطار السينمائي بوصفه وسيلة تعبير جمالية يجب أن تتكيف مع طبيعة الموضوع المصو، لا أن يفرض عليه".**[2] بما أن التعبير البصري وسيلة لإبراز مثالية العناصر داخل الإطار يجب أن يرتبط بالتصوير عن طريق التكيف لا بقيود مثل وجود عناصر رفيعة داخل الإطار مقيدة بهذه النسب قد يفقدها جماليتها.

المطلب الثالث: المونتاج

المونتاج يمثل مرحلة بالغة الأهمية فنيا و تقنيا في صناعة الأفلام حيث تعاد صياغة اللقطات و المشاهد التي تم تصويرها و المونتاج السينمائي يعد **"من أكثر المراحل التقنية و الفنية أهمية في صناعة الفيلم السينمائي، تتم هذه العملية في غرفة مغلقة مخصصة لهذا الغرض، حيث يعاد ترتيب هذه اللقطات و**

[1] نهلة محمد عبد الرحمن الشنديدي، أبعاد الصورة السينمائية و علاقتها بالإيقاع السينمائي، مجلة العمارة و الفنون و العلوم الإنسانية، المجلد7، العدد 35 قسم الفوتوغرافيا و السينما و التلفزيون، جامعة 02 أكتوبر، سبتمبر، 2022، ص 240.

[2] نهلة محمد عبد الرحمن، المرجع نفسه، ص240.

المشاهد المصورة وفق تسلسل زمني و درامي مدروس، من خلال تقطيعها و تجميعها ضمن شروط فنية محددة و يجمع المونتاج بين جانبين رئيسيين، الحرفي التقني و الجانب الفني الإبداعي".[1]ضمن هذه العملية ترتب اللقطات و تجمع بواسطة تخطيط درامي زمني بعناية دقيقة فجمع المهارات التقنية و الإبداع الفني في هذه المرحلة يساعد في خلق محتوى درامي منطقي داخل المشهد.

سلسلة بالصور في الفيلم تتشكل وفق تقنيات و انتقالات محكمة بين اللقطات فكل لقطة تمثل جزء أساسي من العمل الكلي و ظهور الفراغات عند كل تحول بينهما يتم تغطيته بواسطة دلالات بصرية و سمعية **"تبنى سلسلة الصور عبر انتقالات مدروسة من لقطة إلى أخرى بحيث تشكل كل صورة جزءا من الكل و في نقاط الانتقال بين هذه الصور تنشأ فجوة يتم ملؤها بإيحاءات بصرية و سمعية تساهم في الحفاظ على استمرارية الحركة الزمانية و المكانية داخل الفيلم".**[2] تهدف الدلالات البصرية إلى تغطية أي خلل يتم ظهوره بين اللقطات و الحفاظ على التدفق المستمر للحركة داخل سياق الفيلم مما يبعد ذهن المتلقين عن الوقوع في التشتت.

أندريه تاركوفيسكي المخرج الروسي يرى أنه في السينما مفهوم المونتاج يتوجاوز حدودها ليصبح جوهرا مشتركا في مختلف الفنون بأشكالها فهو بمثابة إبراز الفنان و قدرته على الاختيار الدقيق و الدمج بين العناصر المختلفة، **"أن المونتاج ليس مقتصرا على السينما فحسب بل هو عنصر أساسي في جميع أنواع الفنون، حيث يعكس قدرة الفنان على الانتقاء و التوحيد في المونتاج، من وجهة نظره هو عملية وصل بين أجزاء مشبعة بالزمن توحد لتمنح المتلقي شعورا بالانسياب الزمني و تدفقه و من الناحية النظرية تبدأ عملية المونتاج في التصوير إذ يعتمد بعد المخرجين المبدعين على تصور**

واضح و مسبق للبنية النهائية للفيلم، مما يختصر وقت المونتاج لاحقا"[3] عملية ربط الأجزاء تمنح المشاهد إحساس بتدفق الزمن و تحوله من مرحلة إلى أخرى و تجعله يعايش التجربة المعروضة أمامه فكريا و عاطفيا.

[1] علي زيد منهل، المونتاج، قسم الفنون السينمائية و التلفزيونية، كلية الفنون الجميلة، جامعة ديالي، ص101..

[2] علي زيد منهل، المرجع نفسه، ص 101.

[3] علي زيد المنهلي، المرجع السابق..

المطلب الرابع: الصوت

الصوت في لغة السينما يعتبر مكونا جوهريا لا يمثل فقط عامل تأثير ثانوي بل هو أحد الدعائم الأساسية التي يستند إليها صناع الأفلام في عملية التكوين كما هو الحال في التصوير و إنتاج اللقطات و تركيب المشاهد يعد "**الصوت عنصرا أساسيا في لغة التعبير السينمائي و لا يقتصر دوره على كونه إضافة ثانوية في الطرح المرئي، بل هو بمثابة أحد الأركان الرئيسية التي يعتمدها صناع السينما كالتصوير**

و إنتاج اللقطات و تركيب المشاهد"[1] لاشك أنه باعتباره عنصر أساسي فعال أن تكون له أهمية وظيفية بالغة فالصوت يساهم في بناء الجو العام للفيلم و يزيد من قوة تأثير الصورة حيث يتحول العمل إلى تجربة شاملة عن طريق إثارة الصورة الذهنية و التخيلية لدى المتلقي.

لكي نتدارك مدى أهمية الصوت في السينما علينا أن نتذكر أن حتى السينما الصامتة بحد ذاتها لم تكن صامتة بالكامل لأننا "**نجد أن السينما لم تستغني عن الصوت لا في عصر السينما الصامتة و لا في غيرها من العصور و لكي نفهم تأثير الصوت يجب أن لا ننسى أن السينما الصامتة لم تكون صامتة على الإطلاق فقد احتوت الأفلام الصامتة على العديد من الإشارات لكل أنواع الأصوات التي حاولت أن تضع المتفرج في مكان المستمع أيضا، بل هذه الأفلام الصامتة كانت تعرض في السينما بمصاحبة موسيقى حية يؤديها عازف بيانو او فريق كامل من الأوركسترا**"[2]تؤكد الفقرة على الأهمية الدائمة للصوت في السينما مشيرة إلى الأفلام الصامتة على أنها لم تكن خالية من الدلالات الصوتية.

المبحث الثاني: التفاعل بين الأبعاد الجمالية و الدرامية للّقطة السينمائية

المطلب الأول: التكامل بين البصر و الصوت

يعد البصر في اللغة السينمائية أداة لنقل الصورة و وسيلة فنية لتوجيه الانتباه و إبراز المعنى خصوصا عندما يتم توظيفه بالتكامل مع الصوت، فالصوت عندما يوظف بطريقة ذكية لا يقتصر على مضاعفة مؤشرات الصورة "**يتممها و يغنيها كما في حالة صوت باب يغلق دون أن تظهر صورة من أغلقه، مما يسمح للعقل البشري بإكمال المشهد بصريا من خلال الخيال و هذا الأسلوب يحرر الكاميرا من**

[1] عمار إبراهيم محمد الياسري، البرامج التلفزيونية، تمظهرات الشكل و بناءه الدرامي و الدلالي، دار الرضوان للنشر و التوزيع، عمان، 2013، ص115.

[2] جيوفري نويل سميث، موسوعة تاريخ السينما في العالم، مع 2 أ ت و أحمد يوسف، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ط1، 2010، ص21.

الأعمال الروتينية و يمنحها الفرصة للتركيز على عناصر درامية أعمق مثل ردود الأفعال حيث يصبح وجه المستمع أكثر أهمية من وجه المتكلم كذلك يمكن للصوت غير منظور أي نحدث تأثيرا يفوق ما يمكن أن تحدثه الصورة وحدها"[1] أي أن الصوت في السينما يكمل الصورة و يحرر الكاميرا لجذب انتباه المشاهد و يجعله في حالة تركيز بصريا و يحدث تأثير أقوى من الصورة خاصة في الأفلام التي تعتمد على الأصوات لإثارة الاستجابة.

هذا التكامل يتجلى أيضا في التمييز بين الموضوعية و الذاتية حيث تبقى الكاميرا على مسافة من الشخصيات **"و النظرة الذاتية التي تندمج مع منظور إحدى الشخصيات، و تفصل الكاميرا و تسمع الميكرفون ما تبصره و تسمعه الشخصية ذاتها و قد تستخدم الصورة المكبرة مع صوت داخلي معبر للتأكيد على الحالة الذهنية أو العاطفية لتلك الشخصية هنا يصبح الصوت أداة للتكيف البصري و مع ذلك فإن الصورة و الصوت لا يعملان بشكل منفصل، بل يتكاملان لتوجيه المشاهد نحو قراءة معينة للمشهد"**[2] هذا يعني أن الصورة و الصوت في السينما يتكاملان للتأثير على المشاهد و جعله يتعمق في المشهد و يحدد له قراءة معينة فالكاميرا تستخدم للتعبير عن حالة الشخصية الداخلية مما يخلق تجربة سينمائية تتجاوز الإدراك السمعي البصري.

المطلب الثاني: الرمزية و البصرية

أولا: الرمزية

في السينما تعد وسيلة فنية و جمالية توظف لتوصيل أفكار و أبعاد فلسفية أو نفسية أو اجتماعية من خلال وسائل غير مباشرة فبدلا من أن يفصح السينمائي عن المعنى بشكل صريح **"يترك للمشاهد مجال التأويل و التفسير ما يضفي على العمل عمقا و معاني متعددة و تستخدم الرموز في السينما بطرق متنوعة فقط تكون الأشياء مادية كالمفتاح أو البيع أو ألوان معينة كالأسود للدلالة على الحزن**

[1] بن مسعود وافية، المرجع السابق، ص43.

[2] المرجع نفسه، ص 43.

أو الأبيض للنقاء أو حتى مشاهد و سلوكيات تحمل دلالات رمزية كالسير في طريق مظلم الذي يعبر عن رحلة داخلية لاستكشاف الذات أو المرور بمرحلة صعبة من الحياة و تتجلى هذه الرمزية في إطار نظري عند محاولة تفسيرها من خلال ما قدمه المنظرون و على رأسهم تشارلز ساندريس بيرس".[1]
يصرح هذا التعبير على أن الرموز في السينما تستخدم لإضافة عمق متعدد بالمعاني حيث قد تحمل الأشياء، الألوان، السلوكيات دلالات رمزية تتجاوز المعنى الظاهر للمشاهد مما يخلق تجربة سينمائية ذات جمالية رمزية.

ثانيا: البصرية

في غياب العنصر البصري أو تراجعه في بعض الأعمال السينمائية، تبقى البصرية محافظة على قدرتها على أداء وظائف أخرى ضمن نموذج الاتصال الذي صاغه رومان جاكبسون، و على رأسه الوظيفة الشعرية أو الجمالية التي تعد من السمات الجوهرية للفن السينمائي خاصة في الأفلام الروائية التي توظف الصورة و الصوت و الإيقاع السردي لبناء تجربة جمالية تتجاوز البعد التواصلي المباشر **"و مع ذلك فإن غنى الخطاب السينمائي لا يختزل في الجماليات السطحية فقط بل يشمل شبكة من الرموز و العلامات و الدلالات التي تستوجب تفكيكا و فهما أعمق و في هذا السياق تبرز السيميولوجيا كأداة منهجية**

[1] مركيش ابتسام، الدلالة الرمزية في السينما الكوميدية و الجزائرية و دورها في بناء المعنى، دراسة سيميولوجية للقطات من فيلم beur blanc rouge، جامعة مستغانم، ص141.

فعالة لتحديد و فهم الخطاب البصري في السينما و التلفزيون فقد أتاح تطور هذا العلم تطبيق مفاهيمه و أدواته على المادة السمعية البصرية من خلال تحليل بنية الصور و تفكيك المشاهد و استقراء الرموز بهدف الكشف عن البنية الدلالية العميقة التي لا قد تكون مرئية بشكل مباشر فالصورة السينمائية كما الصوت و المونتاج باللون"[1] السيميولوجيا تعتبر أداة فعالة لفهم و تحليل الخطاب السينمائي حيث تساعد في كشف البنية الدلالية العميقة للصورة و المونتاج و الصوت و اللون عبر تحليل الرموز و العلامات المكونة لهذا الخطاب.

البصرية وسيلة لفهم استراتيجيات الإقناع و التواصل البصري و كيفية تشكيل المعاني و تلقيها من قبل الجمهور "**فالبُعد البصري يشمل كل ما يظهر في الكادر من تكوين الصورة والإضاءة والألوان والحركة والملابس والديكور، وهي عناصر تُستخدم بوعي من قبل المخرج ومصمم المناظر لإيصال دلالات رمزية أو جمالية .فمثلاً، تُستخدم الألوان الحارة كاللون الأحمر لتوليد شعور بالتوتر أو الخطر، بينما تُستعمل الألوان الباردة كالأزرق لخلق أجواء من الهدوء أو الحزن .ومن هنا تظهر البصرية كأداة سردية موازية للغة، تُسهم في بناء الشخصية والحدث والمكان داخل عالم الفيلم السينمائي بطريقة لا لفظية، لكنها ذات تأثير عميق ومباشر على المتلقي**"[2]، أي أن لها دور كبير في جعل المتلقي يدرك المعنى الذي تحمله رسائل المشاهد و تمكنه من تفسير المعاني بشكل مقنع و ذلك يتم عن طريق بناء علاقة تواصلية بين المشاهد و ما يعرض له بصريا.

تلعب البصرية في اللقطة السينمائية دورًا محوريًا في تشكيل المعنى وتعميق التأثير الفني والدرامي للعمل السينمائي، إذ لا تقتصر وظيفتها على تجميل الصورة، بل تتجاوز ذلك إلى التعبير عن حالات نفسية، وتكثيف الرموز، وتوجيه انتباه المشاهد إلى عناصر بعينها "**إنّ التكوين البصري في اللقطة لا يُبنى عشوائياً، بل يتم وفق قواعد فنية دقيقة تُراعي التوازن والانسجام داخل الإطار .ويُعتبر اختيار زاوية التصوير وحجم اللقطة وتوزيع العناصر داخل الكادر من القرارات الجمالية التي تؤثر بشكل مباشر على إدراك المتلقي للحدث المعروض. كما أن استخدام الضوء والظل يلعب دوراً رئيسياً في إبراز بعض التفاصيل أو التلميح إلى معانٍ خفية، مما يجعل من اللقطة عملاً فنياً متكاملاً يتجاوز مجرد توثيق الواقع .وتؤكد**

[1] محياوي يحي، المادة السمعية البصرية في السينما و التلفزيون دراسة حالة لعلاقة السيميولوجيا الظاهرة الاتصالية آفاق سينمائية، محور السينما و العنوان، العدد 2، ص 88.

[2] كمال عبد الحميد، جماليات الصورة في السينما، دار المسيرة للنشر والتوزيع، عمان، 2015، ص 67

دراسات علم الجمال السينمائي أن البصرية تُعد من العناصر الجوهرية في تحليل الخطاب السينمائي، حيث تُسهم في إنتاج المعنى من خلال خلق تناغم بين الصورة والمحتوى الدرامي".[1] هذا القول يُبرز أهمية التكوين البصري بوصفه عنصرًا فنيًا مدروسًا بعناية، وليس مجرد ترتيب عشوائي للعناصر داخل اللقطة، الصورة لا تُنقل فقط لتوثيق الحدث، بل لتوصيل رسائل ومشاعر ضمنية من خلال أدوات بصرية.

المطلب الثالث: الإيقاع السينمائي

الإيقاع السينمائي في اللقطة هو تنظيم حركة الزمن والأحداث من خلال سرعة أو بطء المشاهد وحركة الكاميرا والشخصيات، بهدف نقل مشاعر معينة مثل التوتر أو الهدوء .يستخدم الإيقاع لخلق تأثير درامي يساعد على جذب انتباه المشاهد وتعزيز الجو العام للفيلم "**يُعد الإيقاع السينمائي أحد العناصر الجوهرية التي تساهم في تنظيم الزمن داخل اللقطة وتوجيه تجربة المشاهد، إذ يُقصد به التوقيت والحركة داخل اللقطة، ومدى سرعة أو بطء تطور الحدث على الشاشة .ويشمل الإيقاع كل ما يتعلق بسرعة المونتاج، وتغيير الزوايا، وحركة الكاميرا، وحركة الشخصيات، بل وحتى توزيع الصوت والموسيقى**

[1] شاكر عبد الحميد، الفن والخيال والإبداع، عالم المعرفة، الكويت، 2010، ص 219

داخل المشهد .فالإيقاع ليس مجرد مظهر تقني، بل هو أداة درامية تُستخدم لنقل المشاعر، مثل التوتر أو الهدوء، وتسريع الأحداث أو إبطائها حسب السياق الدرامي .فمثلاً، تُستخدم لقطات قصيرة وسريعة في مشاهد المطاردة لخلق شعور بالإثارة، بينما تُعتمد لقطات طويلة وبطيئة في المشاهد التأملية أو الحزينة لإبراز البعد النفسي للشخصيات"[1] الإيقاع السينمائي ليس مجرد تقنية بل هو أداة فنية تُستخدم للتأثير على المشاهد وشد انتباهه .فهي تبيّن كيف يمكن للإيقاع أن يعكس المشاعر ويُعزز من الجو العام للمشهد، سواء من خلال السرعة أو البطء في الحركة داخل اللقطة، وهذا يُبرز أهمية الإيقاع كعنصر أساسي في بناء التوتر الدرامي وتوجيه إدراك المشاهد للزمن والمحتوى داخل الفيلم.

الإيقاع السينمائي في اللقطة هو طريقة تنظيم الوقت والحركة داخل المشهد، من خلال سرعة أو بطء حركة الكاميرا والشخصيات وتتابع اللقطات، بهدف توصيل مشاعر معينة مثل التوتر أو الهدوء، يلعب الإيقاع دورًا مهمًا في جذب انتباه المشاهد وتنظيم تجربته السينمائية، كما يساعد المخرج في خلق توازن بين الجانب البصري والتطور الدرامي، مما يجعل اللقطة أكثر تأثيرًا ووضوحًا في سرد القصة "**إن تحقيق الإيقاع داخل اللقطة الواحدة لا يعتمد فقط على المونتاج، بل يبدأ من داخل الكادر نفسه، حيث تسهم حركة العناصر، وتوقيت الحوار، وموضع الشخصيات، في خلق نوع من الانسجام الزمني . ويؤثر هذا الإيقاع في تفاعل المشاهد مع الفيلم، لأنه يحدد نسق المشاهدة ويُسهم في بناء التوتر أو الراحة حسب المطلوب .لهذا، يحرص المخرجون على ضبط الإيقاع بدقة لتحقيق التوازن بين الجذب**

[1] أحمد يوسف، المرجع السابق ص 123

البصري والتطور السردي، مما يجعل الإيقاع عنصراً حيوياً في جودة اللقطة السينمائية وفاعليتها في نقل الحدث والمعنى"[1] ضبط الإيقاع داخل اللقطة نفسها، حيث لا يقتصر الإيقاع على المونتاج فقط، بل يشمل حركة العناصر وتوقيت الحوار وترتيب الشخصيات داخل الكادر، هذا التنظيم الزمني يساعد في خلق انسجام يجعل المشاهد يتفاعل بشكل أفضل مع الفيلم، إذ يحدد الإيقاع كيف يشعر المشاهد بالتوتر أو الراحة خلال المشهد، لذلك يحرص المخرجون على ضبط الإيقاع بدقة ليوازنوا بين الجانب البصري والتطور الدرامي، مما يجعل الإيقاع عنصراً أساسياً في نجاح اللقطة السينمائية وتأثيرها.

خلاصة الفصل:

تعد الصورة السينمائية إحدى أكثر الوسائط البصرية تأثيرا في المتلقي، نظرا لما تملكه من قدرة هائلة على توظيف عناصر متعددة مثل الضوء، اللون، و الحركة، الزاوية و الإيقاع، الصوت في بناء بصري متكامل و من خلال ما تطرقنا إليه نقف على أن اللقطة السينمائية وحدة أساسية للتعبير و التكوين و هي ليست مجرد إطار بصري بل مشهد مركب يعكس جمالية خاصة و يدمج بين الشكل و المحتوى في آن واحد و تكتسب اللقطة خصوصياتها من خلال استعمال واع و مدروس لعناصر التكوين البصري، كالإضاءة، التكوين، الزاوية، المسافة، المونتاج و كذلك الإيقاع السمعي البصري و هي عناصر تساهم مجتمعة في تشكيل المعنى و خلق الإستجابة الجمالية و النفسية لدى المخرج.

[1] محمد الرميحي، فن الإخراج السينمائي، دار الفارابي، بيروت، 2011، ص 89

الفصل التطبيقي

إخراج فيلم قصير -الغرفة 55-

ملخص الفيلم:

هاجر طالبة جامعية في الدفعة الجديدة من السنة تتوجه إلى إقامة جامعية لحجز غرفة مثل غيرها من الطالبات تسلم ملفها إلى رئيسة الجناح تأخذ غرفة و يخبرونها أنه سيتم إضافة زميلة لها في السكن، بعد أيام تأتيها فتاة تحمل أغراض فتظن أنها الشخص المنتظر ثم فترة فتلاحظ هاجر أن الفتاة جد غريبة في تصرفاتها لكنها تتغاضى عن الأمر، إلى أن تلاحظ الطالبات الساكنات بجوارها أنه لا غيرها في الغرفة وهي تكلم نفسها وتحاول إقناعهم بوجود ساكنة جديدة معها في الغرفة اسمها "ماريا" وعند البحث في الأمر مع رئيسة الجناح يكشف السر. ماريا شبح لا وجود لها و الغرفة 55 التي تسكنها هاجر كانت لفتاة مضطربة نفسيا توفيت، عندما تعلم هاجر أن حقيقة ما عاشتها كان عبارة عن وجود شبح رافقها طيلة تلك الفترة تصاب بالجنون وترمي بها هذه الحقيقة إلى مستشفى المجانين.

سيناريو الفيلم:

المشهد 01: خارجي/النهار

هاجر في الإقامة الجامعية تمشي متوجهة إلى مكتب رئيسة الجناح.

المشهد 02: داخلي/النهار

في رواق الجناح تمشي هاجر نحو مكتب رئيسة الجناح.

المشهد 03: داخلي/النهار

هاجر تدخل إلى مكتب رئيسة الجناح فتستقبلها ثم تسلم لها ملفها و تقوم بتسجيلها في غرفة و تعلمها أنه سيتم إضافة زميلة لها.

هاجر:

سلام

رئيسة الجناح:

تفضلي

هاجر:

أنا طالبة جديدة خصني تسجليني فشمبرا

رئيسة الجناح:

شوفي أختي غادي نعطوك شمبرا بصح قادر في أي لحظة نزيدو عليك وحدة

هاجر:

معليش

المشهد 04: داخلي/النهار

هاجر تسير نحو غرفتها حاملة لأغراضها تتوجه نحو باب غرفتها تفتح و تدخل

المشهد 05: داخلي/النهار

هاجر جالسة في فراشها حاملة هاتفها، تسمع باب يدق تنهض و تفتح تجد فتاة تخبرها أنها ماريا الزميلة الجديدة لها في السكن فتستقبلها و تدخلها إلى الغرفة.

هاجر:
شكون
ماريا:
كيراكي أختي لباس
هاجر:
لباس
ماريا:
أنا لي زادوني معاك فشمبرا
هاجر:
إيه قالولي عليك مرحبا
هاجر:.
مزية جيتي تونسيني شوي
ماريا:
صحيتي أختي ربي يحفظك
هاجر:
تفضلي مرحبا بيك

المشهد 06: داخلي/النهار

هاجر و ماريا جالستان في الغرفة فتتصل والدة هاجر للاطمئنان عليها ثم تطلب منها رؤية طالبة جديدة معها بالغرفة فتوجه هاجر الكاميرا نحو ماريا و لا شيء يظهر للأم.

هاجر:
أيا كاش قراية كاش حيا مكان والو
أهلا ماما
أم هاجر:
أهلا بنيتي كيراكي
هاجر:
لباس غاية
أم هاجر:
صحبتك لباس عليها
هاجر:
لباس عليها جات ليوم راها معايا
أم هاجر:
وريني نشوفها
هاجر:
ماما راكي تشوفي فيها صاي
أم هاجر:
لا مكان حتى واحد يا بنتي
هاجر:
كيفاش مراكيش تشوفي فيها هاهي قدامي
أم هاجر:
مهيش تبانلي
هاجر:
بنعمي على ماما
ريزو قاع مكاش وتقولك منيش نشوف

ثم ينقطع الاتصال

المشهد 07: داخلي/الليل

تستيقظ هاجر فجأة من النوم فتجد ماريا جالسة في فراشها وسط الظلام فتسألها عن السبب ثم تقوم و تجلس بجانبها، تتحدث الفتاتان ثم تعود هاجر إلى فراشها للنوم.

هاجر:
أنت مزالك نايضة قاع مرقدتيش نهار طلع
ماريا:
مجانيش رقاد
هاجر:
هادي مدة وأنا نشوف فيك هاك باينة راكي متوحشة غير داركم
هاجر:
مالكي ياختي ديريني كي أختك وأحكيلي واش بيك علاه راكي كل يوم هاك وقاعدة وحدك
ماريا:
أنا معندي حتى واحد
هاجر:
علاه معندكش عايلة
ماريا:
أهلي ماتو في عيد ميلادي والعايلة كامل يعتابروني فال شر عليهم البنادم لي نقربه ينضر و البلاصة لي نكون فيها تتهلك هوما يقولو هاك أنا خاطيني هوما يقولو هاك
هاجر:
معليش مديريش في بالك

المشهد 08: داخلي/النهار

تستيقظ هاجر من النوم في الصباح و تنظر إلى فراش ماريا تجده فارغ ثم تلتفت و تعيد النظر إليه لتجد ماريا نائمة في مكانها.

هاجر:

استغفر الله

المشهد 09: داخلي/النهار

هاجر تجهز نفسها للذهاب إلى الدراسة ثم تتحدث إلى ماريا و تخرج

هاجر:

بصحتك إنت متقرايش أنا ليوم عندي مع وحد الأستاذ غادي يشدنا حتى للوحدة وقيلا ولا سونزاري

هاجر:

صاي انت ليوم راكي قاعدة غير هنا متخرجيش معندكش قاع المخراج

ماريا:

لا

هاجر:

أيا بسلامة راني رايحة

المشهد 10: داخلي/النهار

ماريا و هاجر جالستان في الغرفة يتحدثان و يكون باب الغرفة مفتوح تمر من جانب الغرفة أمينة و هاجر فلا يرون غيرها و يعتقدون أنها تكلم نفسها يقتربون منها و يسألونها عن السبب فتحاول إقناعهم بأنها تتحدث إلى صديقتها ماريا ثم ينصرفون.

هاجر:
شوفي هادي
رجاء:
هاجر سلام كيراكي مكان والو مالكي
هاجر:
لباس مكان والو
هاجر:
ماريا شفتيهم هادو صحاباتي
رجاء:
أمينة هادي مهيش تزعق
هاجر مكي كاليا والو
هاجر:
مراني كاليا والو علاه
هاجر:
علاه شكاين هادي صحبتي معايا فشمبرا
أمينة:
وينتا جات مشفناهاش قاع
رجاء:
هايا نروحو
هاجر:
شفتيهم دخلو وجاو خارجين

المشهد 11: داخلي/النهار

رجاء و أمينة في مكتبة رئيسة الجناح يخبرونها بما يحدث مع هاجر ثم يطلبون منها التأكد من الطالبات المسجلات في الغرفة 55 فتقوم بالتحقق من سجل الغرفة و تخبرهم أنهم لا غيرها مسجل فيها ثم تعيد ذكر الرقم و يغادرون بسرعة متجهين إلى غرفة هاجر.

رجاء:

سلام مدام جيت نحكي معاك في وحد السوجي كاينة طالبة هنا معانا فشمبرا 55حالتها مهيش تعجب على نية راها معاها طالبة وحنا منا نشوفو والو بغينا نتأكدو إذا صح راها معاها وحدة ولالا

رئيسة الجناح:

هادي راها وحدها فشمبرا 55يااااك الله يجيب الخير

المشهد 12: داخلي/النهار

تدخل رئيسة الجناح مع هاجر و أمينة إلى غرفة هاجر فيجودنها جالسة تقترب منها رئيسة الجناح و تحاول بكل هدوء تفسير ما يحدث و تخبرها أن الغرفة كانت لطالبة مضطربة نفسيا توفيت و أن ماريا التي تعيش معها زارتها من عام آخر

رئيسة الجناح

هاجر

هاجر:

واش

أمينة:

مكان لا ماريا لاوالو راكي وحدك فالشمبرة

هاجر:

أنتوما لي رحتو جبتوها

رئيسة الجناح:

ختي راكي وحدك فالشمبرة

رجاء:

مراناش باغين عليك

رئيسة الجناح:

راكي وحدك فالشمبرة ديك الشيرة كتلت روحها

هاجر:

كفاه كتلت روحها كفاه كفاه باغي تهبلوني شكون لي كانت عايشة معايا اهدري ماريا قوليلهم راكي معايا قوليلهم قوليلهم راكي معايا

رجاء:

مكان حتى وحدة

المشهد 13: خارجي/المساء

هاجر في مستشفى الأمراض العقلية جالسة على الأرض.

المشهد 14: خارجي/المساء

تأتي الطبيبة تقوم برفع هاجر من على الأرض تجلس معها ثم تأخذها إلى تناول الدواء.

هاجر:

طلقيني

طبيبة:

هاجر

هاجر:

روحي بعديني

ماريا مااااريا

طبيبة:

هاجر تكالمي رانا هنا باش نعاونوك خلاص

هاجر تغادر مع الطبيبة في مشهد جد حزين

التقطيع التقني لمشاهد الفيلم:

المشهد	اللقطة	المدة	حجم اللقطة	زاوية الكاميرا	حركة الكاميرا	مضمون اللقطة	الموسيقى	المؤثرات الصوتية	الحوارات
01	01	10 ثواني	ماستر	مستوية	ثابتة	هاجر في الإقامة الجامعية متجهة نحو الجناح للتسجيل في غرفة	موسيقى هادئة	/	/
02	01	09 ثواني	متوسطة	مستوية	ثابتة	هاجر في رواق الجناح ذاهبة إلى مكتب المشرفة	موسيقى هادئة	/	/
03	01	02 ثواني	متوسطة	مستوية	ثابتة	هاجر في مكتب رئيسة الجناح	موسيقى هادئة	/	**هاجر:** سلام
	02	ثانيتين	مستوى الجذع	مستوية	ثابتة	رئيسة الجناح تستقبل هاجر	موسيقى هادئة	/	**رئيسة الجناح:** تفضلي
	03	11 ثانية	متوسطة على مستوى الجذع	مستوية	ثابتة	هاجر تسلم ملفها إلى رئيسة الجناح ثم تخرج	موسيقى هادئة	/	**هاجر:** أنا طالبة جديدة خصني تسجليني فشمبرا **رئيسة الجناح:** شوفي أختي غادي نعطوك شمبرا بصح قادر في أي لحظة نزيدو عليك وحدة **هاجر:** معليش
04	01	08 ثواني	En amors	مستوية	ثابتة	هاجر في الرواق تحمل أغراض متجهة نحو غرفتها	موسيقى تشويقية	/	/
	02	21 ثانية	متوسطة	مستوية	ترافلينغ إلى الوراء	هاجر تمشي في الرواق	موسيقى تشويقية	/	/
	03	10 ثواني	على مستوى الجذع	مستوية	ثابتة	هاجر تفتح باب غرفتها	موسيقى تشويقية	صوت قفل على الباب يفتح	/
05	01	07 ثواني	على مستوى الصدر	مستوية	ثابتة	هاجر جالسة في فراشها تحمل الهاتف	موسيقى هادئة	صوت الهاتف + دق الباب	/
	02		En amors على مستوى الكتف	مستوية	ثابتة	ماريا تدق الباب	/	دق الباب	/
	03	06 ثواني	على مستوى الجذع	مستوية	ترافليغ إلى اليسار	هاجر تتجه نحو الباب لفتحه	موسيقى رعب	/	**هاجر:** شكون
	04	09 ثواني	En amors مقربة الى الجذع	مستوية	ثابتة	هاجر تستقبل ماريا	/	/	**ماريا:** كيراكي أختي لباس **هاجر:** لباس **ماريا:**

									أنا لي زادوني معاك فشمبرا
	05	03 ثواني	En amors مقربة الى الجذع	مستوية	ثابتة	هاجر تدخل ماريا للغرفة	/	/	**هاجر:** إيه قالولي عليك مرحبا
	06	08 ثواني	لقطة أمريكية	مستوية	ثابتة	هاجر وماريا داخل الغرفة	/	/	**هاجر:.** مزية جيتي تونسيني شوي **ماريا:** صحيتي أختي ربي يحفظك **هاجر:** تفضلي مرحبا بيك
06	01	29 ثانية متوسطة	لقطة	مستوية	ثابتة	هاجر وماريا جالستان في الغرفة فتتصل والدة هاجر	موسيقى رعب	رنين الهاتف	**هاجر:** أيا كاش قراية كاش حيا مكان والو أهلا ماما **أم هاجر:** أهلا بنيتي كيراكي **هاجر:** لباس غاية
	02	05 ثواني	على مستوى الصدر	مستوية	ثابتة	هاجر تتحدث مع أمها في الهاتف	موسيقى رعب	/	**أم هاجر:** صحبتك لباس عليها **هاجر:** لباس عليها جات ليوم راها معايا **أم هاجر:** وريني نشوفها
	03	ثانيتين	ذاتية	هابطة	ثابتة	توجيه هاجر كاميرا الهاتف نحو مكان ماريا	موسيقى رعب	/	**هاجر:** ماما راكي تشوفي فيها صاي **أم هاجر:** لا مكان حتى واحد يا بنتي **هاجر:** كيفاش مراكيش تشوفي فيها هاهي قدامي **أم هاجر:** مهيش تبانلي
	04	05 ثواني	متوسطة	مستوية	ثابتة	حديث هاجر مع ماريا	موسيقى رعب	/	**هاجر:** بنعمي على ماما ريزو قاع مكاش وتقولك منيش نشوف
07	01	08 ثواني	على مستوى الجذع	هابطة	ثابتة	نهوض هاجر من النوم	موسيقى رعب	/	**هاجر:** أنت مزالك نايضة قاع مرقدتيش نهار طلع
	02		ذاتية	مستوية	ثابتة + زوم	هاجر تنظر إلى مرية	موسيقى رعب	/	**ماريا:** مجانيش رقاد
	03	08 ثواني	مقربة للصدر	مستوية	ثابتة	ماريا جالسة	موسيقى رعب	/	/

	04	07 ثواني	مقربة للصدر	مستوية	ثابتة	هاجر جالسة	موسيقى رعب	/	**هاجر:** هادي مدة وأنا نشوف فيك هاك باينة راكي متوحشة غير داركم
	05	33 ثانية	متوسطة	مستوية	ثابتة	هاجر تتحدث مع ماريا	موسيقى رعب	/	**هاجر:** مالكي ياختي ديريني كي أختك وأحكيلي واش بيك علاه راكي كل يوم هاك وقاعدة وحدك **ماريا:** أنا معندي حتى واحد **هاجر:** علاه معندكش عايلة **ماريا:** أهلي ماتو في عيد ميلادي والعايلة كامل يعتابروني فال شر عليهم البنادم لي نقربه ينضر و البلاصة لي نكون فيها تتهلك هوما يقولو هاك أنا خاطيني هوما يقولو هاك **هاجر:** معليش مديريش في بالك
08	01	03 ثواني	لقطة أمريكية	مستوية	ثابتة	هاجر تستيقظ من النوم	موسيقى رعب	/	/
	02	ثانيتين	ذاتية	مستوية	ثابتة	هاجر تنظر إلى فراش ماريا تجده فارغا	موسيقى رعب	/	/
	03		لقطة أمريكية	مستوية	ثابتة	هاجر تعيد النظر إلى الفراش	موسيقى رعب	/	
	04	13 ثانية	ذاتية	مستوية	ثابتة	هاجر تجد ماريا في فراشها بعدما رأته فارغا في المرة الأولى	موسيقى رعب	/	**هاجر:** أستغفر الله ياربي
09	01	10 ثواني	En amors مقربة إلى الكتف	مستوية	ثابتة	هاجر تجهز نفسها للدراسة	/	/	**هاجر:** بصحتك إنت متقرايش أنا ليوم عندي مع وحد الأستاذ غادي يشدنا حتى للوحدة وقيلا ولا سونزاري
	02	09 ثواني	ذاتية	مستوية	ثابتة	هاجر تجهز نفسها للدراسة	/	/	**هاجر:** أودي هد الأستاذ يعيي يشدنا حتى للعشية
	03	07 ثواني	En amors	هابطة	ثابتة	هاجر تتحدث مع ماريا	/	/	**هاجر:** صاي انت ليوم راكي قاعدة غير هنا متخرجيش معندكش قاع المخراج **ماريا:** لا

	04	08 ثواني	مقربة إلى الصدر	مستوية	ترافلينغ	هاجر تتجه إلى الباب لتخرج	/	/	هاجر: أيا بسلامة راني رايحة
10	01	07 ثواني	إيطالية	مستوية	ثابتة	هاجر تتحدث مع ماريا	موسيقى رعب	/	هاجر: شوفي هادي
	02	دقيقة	مقربة للصدر	مستوية	ثابتة + زوم	دخول رجاء وأمينة على هاجر في غرفتها وهي تحدث نفسها	موسيقى رعب	/	رجاء: هاجر سلام كيراكي مكان والو مالكي **هاجر:** لباس مكان والو
	03	30 ثانية	متوسطة	مستوية	ثابتة	أمينة و رجاء جالستين مع هاجر يتحدثون معها ثم يغادرون	/	/	**هاجر:** ماريا شفتيهم هادو صحاباتي **رجاء:** أمينة هادي مهيش تزعق هاجر مكي كاليا والو **هاجر:** مراني كاليا والو علاه هاجر: علاه شكاين هادي صحبتي معايا فشمبرا **أمينة:** وينتا جات مشفناهاش قاع رجاء: هايا نروحو
	04	05 ثواني	على مستوى الصدر	مستوية	ثابتة	هاجر تتحدث مع ماريا	موسيقى حزينة	/	هاجر: شفتيهم دخلو وجاو خارجين
11	01	دقيقة	على مستوى الجذع	مستوية	ثابتة	رجاء وأمينة في مكتب رئيسة الجناح ثم يغادرن مع رئيسة الجناح بسرعة	موسيقى حماسية	/	**رجاء:** سلام مدام جيت نحكي معاك في وحد السوجي كاينة طالبة هنا معانا فشمبرا 55حالتها مهيش تعجب على نية راها معاها طالبة وحنا منا نشوفو والو بغينا نتأكدو إذا صح راها معاها وحدة ولالا **رئيسة الجناح:** هادي راها وحدها فشمبرا 55يااااك الله يجيب الخير
12	01		متوسطة	مستوية	ترافليغ إلى اليمين + ثابتة	دخول رجاء وأمينة مع رئيسة الجناح إلى غرفة هاجر	موسيقى حزينة	/	**رئيسة الجناح** هاجر **هاجر:** واش **أمينة:** مكان لا ماريا لاوالو راكي وحدك فالشمبرة **هاجر:**

									أنتوما لي رحتو جبتوها **رئيسة الجناح:** ختي راكي وحدك فالشمبرة **رجاء:** مراناش باغين عليك **رئيسة الجناح:** راكي وحدك فالشمبرة ديك الشيرة كتلت روحها **هاجر:** كفاه كتلت روحها كفاه كفاه باغي تهبلوني شكون لي كانت عايشة معايا اهدري ماريا قوليلهم راكي معايا قوليلهم قوليلهم راكي معايا **رجاء:** مكان حتى وحدة
13	01	17 ثانية	متوسطة	مستوية	ثابتة	هاجر في حديقة مستشفى المجانين	موسيقى حزينة	/	/
	02	27 ثانية	مستوى الجذع	مستوية	ثابتة	الطبيبة تجلس مع هاجر	موسيقى حزينة	/	**هاجر:** طلقيني **طبيبة:** هاجر
									هاجر: روحي بعديني ماريا مااااريا **طبيبة:** هاجر تكالمي رانا هنا باش نعاونوك خلاص
14	01	32 ثانية	متوسطة	مستوية	ثابتة	الطبيبة تأخذ هاجر للعلاج	موسيقى حزينة	/	/

المصدر: من إعداد الطالبة

تقرير اللقطات:

تقرير اللقطات:

-المشهد 01:

يبدأ المشهد بلقطة تأسيسية مدتها 10 ثواني ترصد **هاجر** تمشي نحو الجناح والغرض من استخدام هذه اللقطة هو التعريف بالشخصية والمكان المتواجدة فيه وبعدها لقطة متوسطة بزاوية كاميرا مستوية وحركة ثابتة تظهر دخولها إلى المكتب مع موسيقى هادئة.

المشهد 02:

المشهد يبدأ بلقطة متوسطة مدتها 09 ثواني تكون فيها **هاجر** داخل رواق الجناح متجهة نحو مكتب المشرفة على تقسيم الغرف بكاميرا مستوية ثابتة وموسيقى هادئة دون وجود المؤثرات صوتية.

المشهد 03:

بلقطة متوسطة بزاوية مستوية وحركة ثابتة يبدأ المشهد لحظة ظهور **هاجر** داخل المكتب مدتها 2 ثانية ،تليها لقطتين علي مستوى الجذع عند استقبال رئيسة الجناح لهاجر وعندما تسلم لها الملف بموسيقي هادئة، الغرض منها توثيق وجود هاجر داخل مكتب.

المشهد 04:

نلاحظ تغير الكادر بلقطة En amors تكون فيها **هاجر** حاملة لأغراضها ثم ننتقل إلى لقطة متوسطة بزاوية مستوية وحركة الكاميرا ترافلينغ إلى الأمام تبرز تقدم **هاجر** نحو غرفتها مع موسيقى تشويقية وتليها لقطة على مستوى الجذع مدتها 10 ثواني لحظة وقوف **هاجر** أمام باب الغرفة و فتحه بزاوية مستوية ثابتة مع إصدار قفل الباب لتأثير صوتي عند فتحه وغلقه.

المشهد 05:

لقطة على مستوى الجذع مدتها 7 ثواني ترصد **هاجر** جالسة على فراشها في غرفتها بزاوية مستوية ثابتة ثم تتغير إلى لقطة en amors تكون فيها **ماريا** تدق الباب الغرض منها الكشف عن هوية الطارق للباب وتليها لقطة على مستوى الجدذ مدتها 06ثواني لهاجر و هي متوجهة لفتح الباب بزاوية مستوية وحركة ترافلينغ إلى اليسار ثم تتغير إلى لقطة أمريكية ترصد كل من **هاجر** و **ماريا** بوجود موسيقى رعب و مؤثرات صوتية دق الباب وصوت الهاتف.

المشهد 06:

يبدأ المشهد بلقطة متوسطة مدتها 29 ثانية بكاميرا مستوية ثابتة تظهر كل من **ماريا** و **هاجر** جالستان بالغرفة يتحدثان الغرض منها تقريب المتلقي من الشخصيتان تليها لقطة على مستوى الصدر تكشف عن **هاجر** وهي تحدث والدتها عبر كاميرا الهاتف ثم تنتقل الى لقطة ذاتية عند توجيه كاميرا الهاتف نحو مكان **ماريا** مدتها 02 ثانية بزاوية ذاتية هابطة ثابتة بعدها تأتي لقطة متوسطة **لهاجر وماريا** مع وجود موسيقي رعب وصوت رنين الهاتف.

المشهد 07:

المشهد يبدأ بلقطة على مستوى الجذع بزاوية هابطة ثابتة ترصد **هاجر** و هي تنهض من النوم مدتها 08 ثواني ثم تتغير إلى ذاتية بزلوية مستوية ثابتة مع الزوم عندما تنظر هاجر إلى فراش ماريا و تجده فارغ تليها لقطة مقربة إلى الصدر تظهر ماريا فيها جالسة بوجود موسيقى رعب.

المشهد 08:

يبدأ المشهد بلقطة أمريكية ذات زاوية مستوية ثابتة مدتها 03 ثواني ثم تليها لقطة ذاتية.

المشهد 09:

يبدأ المشهد بلقطة en amors مقربة إلى الكتف تظهر فيها هاجر أمام المرآة ثم تنتقل إلى لقطة ذاتية الغرض منها التقرب إلى الشخصية.

المشهد 10:

المشهد يظهر ماريا و هاجر يتحدثان بلقطة إيطالية مدتها 07 ثواني و زاوية كاميرا مستوية حركتها ثابتة تليها لقطة مقربة إلى الصدر بزاوية مستوية ثابتة مع الزوم ثم تتغير إلى لقطة متوسطة تظهر لنا هاجر جالسة تتحدث وحدها و أمينة و رجاء واقفتان عند الباب مستغربتان مما يحدث و تحاولان الاقتراب منها.

المشهد 11:

يبدأ المشهد بلقطة على مستوى الجذع تظهر رجاء و أمينة داخل المكتب مع رئيسة الجناح بزاوية مستوية ثابتة مدتها دقيقة مع توظيف موسيقى حماسية الغرض منها رفع ريتم الأحداث.

المشهد 12:

يبدأ المشهد بلقطة متوسطة ذات زاوية مستوية مع حركة كاميرا ترافلينغ إلى اليمين الغرض منها توضيح ملامح التوتر على وجه رئيسة الجناح و أمينة و هاجر دون إضافة مؤثرات صوتية و موسيقى تصويرية.

المشهد 13:

يتضمن المشهد لقطتين الأولى متوسطة مستوية بحركة ثابتة تظهر هاجر بحديقة مستشفى الأمراض العقلية الغرض منها التعريف أكثر بالمكان و الكشف عن ما يحدث مع الشخصية و تليها لقطة ثانية على مستوى الجذع ترصد جلوس الطبيبة مع هاجر مع وجود موسيقى حزينة مدة اللقطة 27 ثانية.

المشهد 14:

يتضمن المشهد لقطة واحدة متوسطة تظهر لنا هاجر مغادرة مع الطبيبة رافقت المشهد موسيقى حزينة كانت الداعمة له بشكل كبير.

خاتمة

خاتمة:

في ختام هذا البحث حول **الأبعاد الدرامية والجمالية للقطة السينمائية**، يمكن القول إن اللقطة لا تعد مجرد عنصر تقني في البناء الفيلمي، بل هي بنية دلالية وجمالية تحمل في طياتها طاقة تعبيرية هائلة، وقد أظهرت الدراسة أن اللقطة السينمائية، من حيث زاوية التصوير، التكوين، الحركة، والإضاءة، تساهم بشكل حاسم في تشكيل المعنى وإيصال المشاعر، كما تعد الوسيط الأساسي الذي تنبثق من خلاله البنية الدرامية للعمل.

ومن أهم النتائج التي توصل إليها البحث:

❖ **البعد الدرامي للقطة** يتجلى في قدرتها على تجسيد الصراع، وتطوير الأحداث، وبناء التوتر، وهو ما يجعل منها أداة سردية فعالة تُسهم في تعميق فهم المتلقي لحبكة الفيلم وشخصياته.

❖ **البعد الجمالي** يتجلى في العناصر التشكيلية داخل الكادر: التوازن، الإيقاع البصري، توظيف الألوان والضوء والظل، مما يجعل من اللقطة وحدة فنية قائمة بذاتها، تُمكن المخرج من التعبير بأسلوب بصري خاص.

❖ تُظهر النتائج أن **الاختيارات الإخراجية** المتعلقة باللقطة، مثل نوعها (ثابتة، متحركة، بانورامية...) وزاويتها (عالية، منخفضة، عين الطائر...)، ليست قرارات عشوائية، بل تخضع لرؤية فنية دقيقة تُسهم في بناء خطاب بصري متكامل.

❖ تبين أن **العلاقة بين الدرامي والجمالي** في اللقطة علاقة تكاملية، حيث لا يمكن فهم البعد الجمالي دون إدراك الوظيفة الدرامية، والعكس صحيح. فكل لقطة ناجحة هي تلك التي تنسجم فيها البنية الجمالية مع الوظيفة السردية.

❖ كما أظهر التحليل أن **وعي المتلقي السينمائي** يتأثر بشكل مباشر بجودة اللقطة، إذ يمكن للقطة واحدة أن تختزل دلالة كاملة، أو تخلق صدمة بصرية تُرسّخ في الذاكرة.

وبناءا على ما سبق، فإن دراسة اللقطة السينمائية في أبعادها الدرامية والجمالية ليست ترفا نقديا، بل هي مدخل أساسي لفهم الخطاب السينمائي المعاصر وآليات تأثيره، مما يفتح آفاقا أوسع للبحث في العلاقة بين اللغة البصرية والإدراك الجمالي لدى الجمهور.

قائمة المصادر و المراجع

قائمة المصادر و المراجع:

المصادر:

✍ فيلم الغرفة 55، من إنتاج الطالبة مسكين العالية، 2025.

المراجع:

◄ اللغة العربية:

📖 إبراهيم حمادة، معجم المصطلحات الدرامية و المسرحية، مكتبة لأنجلو المصرية، 1994

📖 أحمد يوسف، سيميولوجيا الصورة، دار الفكر الجديد، بيروت، 1993

📖 بدر محمد، جماليات الصورة السينمائية، المؤسسة العربية للدراسات، بيروت، 2004

📖 البطريق نسمة، الدلالة في السينما و التلفزيون في عصر العولمة، دار غريب للطباعة و النشر و التوزيع، القاهرة، 2004

📖 بوخليل نادر، البعد الجمالي في الصورة المتحركة، دار الفرابي، بيروت، 2008

📖 حمودي رائد، أساليب الإخراج السينمائي، دار المأمون، بغداد، 2007،

📖 الدلالة في السينما و التلفزيون في عصر العولمة، دار غريب للطباعة و النشر و التوزيع، القاهرة، 2004

📖 روي أرمز، لغة الصورة في السينما المعاصرة، ترجمة سعيد عبدو محسن، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1999

📖 زيدان أحمد، مدخل إلى الفهم السينمائي، دار الفكر، بيروت، 1998

📖 شاكر عبد الحميد، الفن والخيال والإبداع، عالم المعرفة، الكويت، 2010

📖 صالح محمود، اللغة السينمائية، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2005

📖 عبد اللطيف فريد، فن التصوير السينمائي، الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، 2010

📖 عز الدين وليد، مدخل إلى الفهم البصري، دار الهدى، بيروت، 2008

📖 علي زيد منهل، المونتاج، قسم الفنون السينمائية و التلفزيونية، كلية الفنون الجميلة، جامعة ديالي

- عمار إبراهيم محمد الياسري، البرامج التلفزيونية، تمظهرات الشكل و بناءه الدرامي و الدلالي، دار الرضوان للنشر و التوزيع، عمان، 2013
- قنديل سامي، التحليل السمعي البصري للفيلم، المركز القومي للسينما، القاهرة، 2005
- كمال عبد الحميد، جماليات الصورة في السينما، دار المسيرة للنشر والتوزيع، عمان، 2015
- لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، مكتبة لبنان ناشرون، و دار النهار للنشر، لبنان، ط 2002
- محمد الرميحي، فن الإخراج السينمائي، دار الفارابي، بيروت، 2011
- معوض محمود، اللغة السينمائية مفرداتها و تراكيبها، دار المعارف، القاهرة، 2001
- منصور خالد، تقنية الصورة في السينما الحديثة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2012،
- ياسين أحمد، جماليات الصورة السينمائية، المركز الثقافي العربي، بيروت، 2007

◄ المترجمة:

- أليكسي بوبوف، التكامل الفني في العرض المسرحي، ترجمة: د. فؤاد متري، دار الفرابي، بيروت، 1977
- جيوفري نويل سميث، موسوعة تاريخ السينما في العالم، مع 2 أ ت و أحمد يوسف، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ط1، 2010
- ديفيد بوردويل وكريستين تومبسون، فن السينما: مدخل إلى فهم اللغة السينمائية، ترجمة: سعد هجرس، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، 1995
- لوي دي جانيتي، فهم السينما، ت. جعفر علي، بغداد، دار الرشيد للنشر.
- مارسيل مارتن، اللغة السينمائية، ترجمة سعد مكاوي، القاهرة، الدراسة المصرية للتأليف و الترجمة، 1964
- مونين كريستيان، اللغة السينمائية، ترجمة :سعد الدين كليب، وزارة الثقافة، دمشق، 1995
- ميتري جان، جماليات السينما، ترجمة :أديب قسطه، المؤسسة العربية للدراسات، بيروت، 1982
- ميليت فروب، فن المسرحية، ترجمة: صدقي خطاب، دار الثقافة، بيروت، 1996

◄ باللغة الأجنبية:

📖 جون سون ماك، تقنيات اللقطة الطويلة في سينما ما بعد الحداثة، مجلة الدراسات السينمائية، العدد 07، 2016

◄ الدراسات الأكاديمية:

زغداني مروى، جماليات الخطاب السردي في الفيلم السينمائي، دراسة تحليلية سيميولوجية لفيلم JOKER، أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه للطور الثالث في علوم الإعلام و الاتصال، تخصص إذاعة و تلفزيون، قسم العلوم الإنسانية، جامعة محمد خيضر، بسكرة، 2022-2023، ص175.

مركيش ابتسام، الدلالة الرمزية في السينما الكوميدية و الجزائرية و دورها في بناء المعنى، دراسة سيميولوجية للقطات من فيلم beur blanc rouge، جامعة مستغانم

معلومات من قاعدة التثليث في التصوير عن TOR.ORG عن JS TOR.ORG مؤرشف من الأصل 2010، ط1.

◄ المجلات:

محياوي يحي، المادة السمعية البصرية في السينما و التلفزيون دراسة حالة لعلاقة السيميولوجيا الظاهرة الاتصالية آفاق سينمائية، محور السينما و العنوان، العدد2.

نهلة محمد عبد الرحمن الشنديدي، أبعاد الصورة السينمائية و علاقتها بالإيقاع السينمائي، مجلة العمارة و الفنون و العلوم الإنسانية، المجلد7، العدد 35 قسم الفوتوغرافيا و السينما و التلفزيون، جامعة 02 أكتوبر، سبتمبر، 2022

◄ مواقع الالكترونية:

أحمد الناصر، ما هي قاعدة التوازن في التصوير الفوتوغرافي؟ 20 ماي 2022، مقال على موقع: http://cinema24.com/

فهرس المحتويات

فهرس المحتويات:

بسملة

إهداء

شكر و تقدير

مقدمة:..... 1

الفصل الأول: اللقطة ماهيتها و مستوياتها في الفيلم السينمائي

تمهيد..... 4

المبحث الأول: ماهية الفيلم و اللقطة الفيلمية 5

المطلب الأول: التعريف بالفيلم السينمائي..... 5

المطلب الثاني: مفهوم اللقطة السينمائية..... 6

المطلب الثالث: حوصلة تاريخية حول اللقطة السينمائية..... 7

المبحث الثاني: أنواع و مستويات اللقطة السينمائية..... 9

المطلب الأول: أنواع اللقطة السينمائية..... 9

المطلب الثاني: زاوية النظر..... 12

المطلب الثالث: حركة الكاميرا..... 16

المطلب الرابع: المسافة البؤرية و عمق المجال 20

خلاصة الفصل: 22

الفصل الثاني: الأبعاد الجمالية و الدرامية للقطة السينمائية

تمهيد 25

المبحث الأول: جمالية اللقطة السينمائية 26

المطلب الأول: التكوين البصري 26

المطلب الثاني: القاعدة الثلثية..... 27

المطلب الثالث: التوازن و التباين..... 27

المطلب الرابع: الإطارات الطبيعية..... 29

المبحث الثاني: الأبعاد الدرامية للّقطة السينمائية 30

المطلب الأول: الزاوية 30

المطلب الثاني: المسافة 31

المطلب الثالث: المونتاج 32

المطلب الرابع: الصوت 34
المبحث الثاني: التفاعل بين الأبعاد الجمالية و الدرامية للّقطة السينمائية 35
المطلب الأول: التكامل بين البصر و الصوت 35
المطلب الثاني: الرمزية و البصرية 36
المطلب الثالث: الإيقاع السينمائي 39
خلاصة الفصل: 41

الفصل الثالث: إخراج فيلم قصير –الغرفة 55–

ملخص الفيلم: 44
سيناريو الفيلم: 45
التقطيع التقني لمشاهد الفيلم: 54
تقرير اللقطات: 59
خاتمة: 63
قائمة المصادر و المراجع: 65
فهرس المحتويات