وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة سعيدة الدكتور مولاي الطاهر
كلية الآداب واللغات والفنون
قسم الفنون
شعبة فنون السمعي البصري

مذكرة مقدمة لنيل شهادة ماستر في تخصص دراسات سينمائية وتحليل فيلمي

التأطير السينمائي من الصورة الفيليمية إلى الحدث
"دراسة في الموضوع والتقنية"

إعداد الطالبة:
* سهام ساسي

إشراف الأستاذة:
*بشارف أمينة

لجنة المناقشة:

الأستاذ	الجامعة	الصفة
د.بشارف أمينة	جامعة سعيدة –د.مولاي الطاهر–	مشـــــرفا ومقررا
د.برجي فتحي	جامعة سعيدة –د.مولاي الطاهر–	رئيـــــــــــسا
د.علواني فاطيمة	جامعة سعيدة –د.مولاي الطاهر–	منـــــــــاقشا

السنة الجامعيّة: 1445هـ-1446هـ/ 2024م-2025م

بسم الله الرحمن الرحيم

الشكر

أشكر الله الذي خلق وهدى وسدد الخطى

فخرج هذا الجهد بعونه وتوفيقه

نحمده حمدًا كثيرًا في المبتدى والمنتهى.

وبعده سبحانه لايسعني إلاَّ أن أتقدم بجزيل الشكر

إلى الأستاذة المشرفة

* بشارف أمينة*

المرأة العظيمة على صبرها ودقتها ملاحظتها، وتوجيهاتها الدائمة

لإنجاز هذا العمل.

كما نتوجه بالشكر الجزيل

إلى كل من ساعدنا في إنجاز هذا البحث فلهم جزيل الشكر

وأمدهم الله من جزيل فضله

شكرًا جزيلاً

إهداء

باسم الخالق الذي أضاء الكون بنوره البهي، وحده أعبد وله وحده أسجد، خاشعًا شاكرًا نعمته وفضله على إتمام هذا العمل.

إلى من أدى الأمانة وبلغ الرسالة نبي الرحمة حبيبنا وقرّة أعيننا

"**محمد صلى الله عليه وسلّم**"

وحين علا رنين الضحكات إلى صدى مدوي، بدأ صوت الحبّ مجلجلا، إنَّك يا حبي نشيد الخلود، وإنّي صداك عبر الوجود، ولأنّي قطعت الوعود وفرشت الورود لأروع طاهر في الوجود، وقسما برب الودود إنّي أهواك بلا حدود" **أبي الغالي** "

إلى من علمتني بالألف أدبا وبالميم محبة لله وللناس وبالياء يقينا إلى التي غمرتني بدعواها التي مهما قلت عنها لن أفيها حقها إلى ينبوع الحنان " **أمي الغالية** " حفظك الله ورعاك.

إلى غزاة القلوب المنحدرين من زمن ما حمل رجاله حنان على الشقيقات في قلوبهم مثلكم لا يباهى بألماس الدهر بل بجمره " **إخوتي** " **الهواري وجمال** حفظهم الله وحفظ زوجاتهم وأولادهم .

إلى من شاركوني رحم أمي إلى من هنّ أقرب إليّ من روحي أخواتي

"**عائشة وزوجها الطيب**" رزقهما الله البنين والبنات

"**حورية وزوجها بوحركات**" رزقهم الله الصحة والعافية

"**فاطيمة وزوجها منصور**" الله أجبرهم جبرًا يتعجب له أهل السماء والأرض

"**خيرة وزوجها عباس**" تمنياتي لهم بزيارة بيت الله الحرام"

إلى اللاتي عاهدنني فصدقن....وأحببتهن فوفين...فهن لي العون والسند صديقاتي حبيباتي "**أمينة**"، "**ندى**"،"**رجاء**"، "**خليدة**" ،"**نعمة**"، "**إيمان**"

إلى كل الأساتذة الذين درسوني وأخص بالذكر "**ناصري عبد الحق**" حفضك الله ورعاك

إلى كل الأهل والأقارب والأحبة وكل من وسعتهم ذاكرتي ولم تسعهم مذكرتي....

سهام

مقدمة

السينما هي فن الصورة ، يتداخل فيها الجمالي مع التقني ليكون لغة بصرية قادرة على رواية القصص وإثارة المشاعر، ضمن هذا الإطار، يعتبر التأطير السينمائي من أهم الأدوات التي تمكن المخرج من توجيه عين المشاهد نحو العناصر الأساسية في المشهد، وتقديم رسالة بصرية تحمل بين طياتها معاني ودلالات تعزز من تجربة المشاهدة.

التأطير في السينما يتجاور كونه تقنية فنية فهو يجسد انعكاسا لوجهة نظر المخرج ورؤيته الإبداعية، يعتمد التأطير على وضع العناصر البصرية داخل حدود الصورة بطريقة مدروسة تخدم القصة الفيلمية، وتخلق توازنا بصريا، وتبرز تفاصيل محدودة على حساب أخرى، إنَّه أداة تواصل بصري تساهم في بناء العلاقة بين الصورة الفيلمية والحدث الدرامي .

تطور مفهوم التأطير عبر تاريخ السينما بشكل كبير، متأثرا بالعوامل التقنية والجمالية والثقافية، بدءًا من التأطير البسيط في الأفلام الصامتة، حيث كانت الكاميرا ثابتة والإطار مجرد نافذة تطل على المشهد، وصولا إلى الأساليب المعقدة في العصر الرقمي حيث أصبح التأطير عنصرا ديناميكيا يعتمد على تقنيات متقدمة، مثل الحركة داخل الإطار، المؤثرات البصريّة، وتوظيف الأبعاد المختلفة.

وعليه اخترت موضوع بحثي الموسوم بـ التأطير السينمائي من الصورة الفيلمية إلى الحدث دراسة في الموضوع و التقنية –فيلم ألآم جان دارك– للمخرج كارل تيودور درايير نموذجا.

ومن هذا يتجلى لنا طرح الإشكالية التالية:

- **كيف واكب التأطير تطور السينما وكيف ساهمت عناصره الفنية والتقنية في تحويل الحدث إلى صورة فيلمية؟**

ومن هذه الإشكالية تتفرع لنا عدة أسئلة منها:

- ما هي العناصر الفنية و التقنية التي تشكل التأطير السينمائي؟

- كيف كان تطور التأطير عبر العصور؟
- وكيف يمكن تطبيق هذه المفاهيم على فيلم آلام جان دارك؟

لا شك أنه لكل باحث أسباب ودوافع وراء اختيار موضوع بحثه وأنا بدوري لي أسباب التي من أجلها اخترت موضوع دراستي والتي تتمثل فيما يلي:

أ/ الذاتية:

01-شغفي الشخصي بالسينما.

02-تطوير مهاراتي الفنية و النقدية.

03-ضبط الإطار أثناء التصوير وكيفية استخدام الكاميرا لإيصال الأفكار والمشاعر.

ب/ الموضوعية:

01-أهمية التأطير السينمائي في صناعة الأفلام.

02-ارتباط التأطير بالتطور التكنولوجي لتقنيات التصوير.

03-ارتباطه بالهوية البصرية لكل فيلم.

أمَّا خطة البحث التي تصورتها مناسبة لطرح إشكالية البحث، والإجابة أومحاولة الإجابة عن مختلف التساؤلات التي عرضناها، فتتمثل في تقسيم البحث إلى؛ مدخل وثلاثة فصول محاولين الإحاطة بإشكالية البحث وما تثيره الأسئلة.

في المدخل أردت أن أقدم توطئة لتعريف التأطير لغة واصطلاحا، و جاء في الفصل الأوّل الذي يمثل الجانب النظري للبحث والذي تضمّن ثلاثة مباحث:

-المبحث الأوّل: العناصر التقنية للتأطير.

-المبحث الثاني: العناصر الفنية للتأطير.

-المبحث الثالث: تطور التأطير عبر العصور.

أمَّا الفصل الثاني فيمثل الجانب التطبيقي لفيلم ألآم جان دارك:

وتطرقت فيه إلى البطاقة الفنية وملخص القصة ودراسة التأطير فيه.

أمَّا الفصل الثالث تمثل في إنجاز فيلم قصير مرفقا بكتابة السيناريو والتقطيع التقني والتقرير.

يسعى هذا البحث إلى تقديم صورة شاملة تقريبا عن موضوع التأطير السينمائي في جانبه النظري لذا استخدمنا المنهج الوصفي التحليلي، كما يسعى إلى معالجة فيلم ألآم جان دارك في فصله التطبيقي الذي اضطرنا إلى استخدام المنهج السيميولوجي.

تصنف دراستنا ضمن الدراسات التي تعتمد على المقاربة السيميولوجية بما أن هدفنا هو تحليل الصورة الفنية المتحركة وتفكيك مفرداتها من أجل الكشف عما تخفيه من معاني ودلالات.

ومن الدراسات السابقة التي اشتغلت على التأطير السينمائي واستعنا بها في الجانب النظري :

1/ دومينيك فيلان، الكادراج السينمائي.

ولعل أهم الصعوبات التي يواجهها الباحث وطالب العلم في مثل هذه الدراسة تتمثل في صعوبة اقتناء المادة العلمية لتفرقها وتناثرها في ثنايا الكتب والمجلات والمقالات، وكذا التداخل المصطلحاتي في بعض الأحيان.

وإذا كان من تمام الواجب شكر ذوي الفضل فإنّني أتقدم بالشكر والعرفان لأستاذتي الفاضلة بشارف أمينة التي لم تتوان في تقديم التوجيهات والنصائح التي ساعدتني إلى حد بعيد في إنجاز هذا البحث، فجزاها الله خير الجزاء، والحمد لله أولا وأخيرا.

مدخل

التأطير لغة:

1/أطر (فعل)

-أَطَرَ، يُأَطر، مصدر أطر

-أطر الصورة: جَعَل لها إطارًا

-أطر العودَ: عطفه، عنادُ ثناه.

2/ أطَّر (فعل)

-أطَّر يؤطر، تأطيرًا فهو مؤطر والمفعول مؤطّر.

-أطَّر الموضوع: جعل له هيكلاً عامًا يحدد معالمه

أطّر الصورة: جعل لها إطارًا

-أطّر المتدربين: كونّهم وَجَعَلَ منهُم أُطرًا متخصصين في مجال ما

3/ إطار (اسم)

-الجمع: إطَارات وأُطُر

-الإطار: كُل ما أحاطَ بالشيء من الخارج.[1]

[1] أطر معجم الجامع، والّذي تم الإطلاع عليه بتاريخ 23 أفريل 2025.

الرابط: https://www.almaany.com

تعريف التأطير باللُّغة الفرنسية:

Cadrage: Mise en plase du sujet dans les limites du cadre du viseur du nap pareil de parise de vries.[1]

التأطير اصطلاحًا:

يُعرف دولوز الإطار كحدود الحقل، كتحديد نظام مقفل، مغلق نسبيًا يستوعب كل ما هو حاضر في الصورة.[2]

بينما يعرفه فران فينتوار: العنصر الرئيس الّذي يُمكننا من وضع هيكلة تركيبية للحقل، انطلاقًا من زاوية كاميرا معينة.[3]

ويُعرف كل من أندريه غاردي وجون بيساليل التأطير بأنَّه: "العملية الّتي تنص على اختيار واقتطاع –داخل استرسال إدراكي–لما يريد تدوينه، في شكل صورة، داخل الحدود المخصصة لإطار معين، وهو تنظيم داخل فضاء الإطار للعناصر الّتي وضع الاختيار على إظهارها داخله.[4]

ويُعرف بوشيما الإطار بأنَّه انتقائي وهو يمثل العلاقة بين المشاهد والمواضيع والشخصيات المقدمة.

إذن ينتج الإطار مقطعًا خاصًا، يسمح لنا بإعادة بناء لاحقة في المونتاج.[5]

---

[1] Larousse (n.d).Entréeأطر.Retrieved 23Avril 2025.

[2] فران فينتوار، الخطاب السينمائي لغة الصورة، تر:علاء شنانة، منشورات وزارة الثقافة، المؤسسة العامة للسينما، سوريا، 2012، ص25.

[3] محمد فاتي، جماليات التصوير في السينما التكوين–التأطير–، زوايا الرؤيا، مجلة فكر الثقافية، 2024-09-27، المغرب..article.details: https: //www.fikrmaz.com

[4] المرجع نفسه.

[5] فران فينتورا، الخطاب السينمائي لغة الصورة، المرجع السابق، ص25.

أمَّا الدكتور عبد الرزاق الزاهير يعرف التأطير ويقسمه إلى قسمين كلي وجزئي في قوله: تتحرك الكاميرا أوتثبت لترسم علاقة خاصة مع مجال الرؤية، لتركز على المنظور في كلية أوجزء منه، قد يصغر أويكبر حسب الغايات السردية أوالجمالية المرتبطة ببنية النّصّ ككل.[1]

ولقد أشار جيروم بأنَّ الإطار ينظم الموضوع الفني ويوحده وأنَّ هذا أمرًا له قيمة أي أنَّ الإطار يجعل للفن قيمة.

أمَّا كوفكا فلقد أشار بأنَّ الإطار هو الأساس في تنظيم المدركات الحسية، فكل تنظيم إدراكي هو تنظيم داخل إطار في حين حدد إرنهايم وظائف للإطار وهي على النّحو الآتي:

1. يحد من نظرة المشاهد كما ينظم ويوجه إحساسه بالشيء.

2. يحد من الإحساس الطبيعي، ويخفق الإحساس بالجمال.

3. يفتح الاحتمالات غير الواقعية مثل "الحركة السريعة وبطيئة المزح وتدرج الحركة للخلف، التصوير الفوتوغرافي الثابت تغيير الشكل بتغير البؤرة أوالمرشح وهذه الوظائف تخلق استجابة جمالية لدى المتفرج.[2]

وعليه فإنَّ تعريف الإطار إجرائيًا هو تنظيم للعناصر المكونة للصورة إذ يحدد نظرة المشاهد ويوجه إحساسه بتلك العناصر.[3]

التأطير السينمائي من أبرز التقنيات الّتي يرتكز عليها السينمائي في بنائه للتركيبة الفيلمية، ويستهدف من خلال هذه التقنية الإحاطة الشاملة بمختلف عناصر الفضاء السينمائي الّتي

[1] محمد فاتي، جماليات التصوير في السينما التكوين، المرجع السابق، ص15.

[2] عبد الباسط الجيهاني، جماليات السينما الصورة والتعبير، ط01، دار إي كتب، لندن، كانون الأوّل ديسمبر2017، ص16.

[3] عبد الباسط الجيهاني، المرجع نفسه، ص17.

يرغب في نقلها بعد ستة، وذلك من خلال حصر حدود المجال المراد تصويره وتنظيمه وترتيب عناصره ومكوناته، وتمييزه عن خارج المجال الّذي يستبعد من خطة التصوير السينمائي.

ونقصد بالتأطير «موضعة الصورة في علاقتها مع نافذة الكاميرا، أوالطريقة الّتي يتم عبرها وضع الموضوع المصور داخل الإطار الّذي نريد تصويره، وهو العملية الّتي يتم بواسطتها تأطير اللفظة أي الحدود الّتي يرتسم فيها مجال الكاميرا عندما تتم موضعتها واختيار العدسة المناسبة»، إنَّها عملية إبداعية للكاميرا الناقلة للواقع الخارجي نقلاً فنيًا جماليًا، يقوم من خلالها المخرج بتقطيع العالم الّذي يراه.[1]

والتأطير يتوخى تنظيم عناصر الصورة وتكوينها، من خلال ضبط العدسة على المواقع المستهدفة داخل إطار محدد ومحكم، يختاره السينمائي بهدف ضبط عنصر المجال، وتقييم محددان الديكور الفني، وهذا ما يستلزمه من المخرج السينمائي التقييد بمجموعة من الشروط الأساسية.

-انتقاء الحيز المكاني المناسب للتصوير.

-اختيار المسافة اللازمة من الموضوع المؤطر.

-اختيار زاوية النظر المناسبة في التصوير مع وضع العدسة السينمائية وفي وضعية ملائمة مترصدة للموضوع المؤطر.

-الانتباه إلى العناصر السينمائية الّتي ترافق عملية تأطير المشهد كحركات الكاميرا، عمق المجال، العدسة والإنارة.[2]

[1] محمد فاتي، المرجع السابق، ص16.

[2] محمد فاتي، المرجع نفسه، ص16.

إنَّ تقنية التأطير من أساسيات الفن السينمائي من حيث الخلق الفني والإبداع البصري، فالإطار هو موضع الصورة ومحل تشكلها وتحولها وتغيرها، «ومن خلاله يتعرف المتلقي على مشاهد الفيلم مختلفة ومتنوعة، تبعده عن الملل والتنميط الّذي قد يسببه التكرار الدائم في حالة اعتماد نمط وحيد من الإطار إنَّ كل تغيير للإطار، تغيير بالأساس لوجهة النظر والرأي، لأنَّ الحفاظ على إطار واحد يثير في نفسه المتلقي مسألة الإحساس بعنف التكرار».[1]

ومشاهد الفيلم تكتسي أبعادًا مختلفة وتتلون بدلالات متنوعة تبعًا للطرق المعتمدة في ترصد الإطار وبنائه وتشكيل فضاءه، «لأنَّه مرتبط أشد الإرتباط بعدسة الكاميرا وزوياها وعمق مجالها والمسافة الّتي تربطها بموضوعها.

كما أنَّ «التأطير ليس مسألة اعتباطية وعشوائية تسيير بطرق تلقائية بل إنَّه خذة مستهدفة من طرف المخرج».

تسعى إلى مساعدة المتلقي على إدراك تيمة الفيلم وأفكاره ومشاهده المتنوعة.[2]

[1] محمد فاتي، المرجع السابق، ص16.

[2] محمد فاتي، المرجع نفسه، ص17.

الفصل الأوّل

الإطار المفاهيمي للتأطير

المبحث الأوّل: العناصر التقنية للتأطير

أولاً: الإطار والكاميرا

يشكل التأطير العنصر الرئيس الّذي يمكننا تنطلاقًا منه وضع هيكلة الترتيب للحقل والحقل الإحترافي هو تقديم حقل محدد انطلاقًا من زاوية كاميرا معينة، يتم توزيع المكان داخل الإطار ويكون متناغمًا حسب علاقته بالشكل والزاوية وبعد الكاميرا عن الموضوع أوالشخصية والعدسة المستخدمة.

عندما يستخدم «في المصطلحات الإحترافية الفعل تأطير لاتتكلم فقط عن اختيار مساحة ما، وإنما أيضًا نتكلم عن توزيع هذه المساحة بشكل تناغمي في الشاشة للحصول على الأثر المعاكس لما يسمى غير مؤطر».[1]

ثانيًا: الإطار والمؤطر:

يقوم المصور بإلتقاط الصورة (prise devrie) بواسطة أنواع الكاميرا ويكون عارفًا بسلم اللقطات وحركات الكاميرا، قاعدة التثليث المتعلقة بتقسيم الكادر وتوزيع عناصره، والسينما لاتقوم بإعادة عرض الواقع في تكامله بل تتناول جزء منه، تقتطعه بحجم الشاشة.

«يوجه مدير التصوير المصَّوِر في مسألة تأطير اللفظة (الكادراج le cadrge) واختيار الجزء الّذي يصوره ويتلقى كذلك توجيهات من المخرج تتعلق بنوع اللقطة ومدتها وحجمهاونوع حركة الكاميرا، ويحدد المخرج وقت ابتداء اللفظة وانتهائها».[2]

---

[1] فران فينتورا، المرجع السابق، ص26.

[2] غمشي بن عمر، التقنيات السينمائية أثناء مرحلة الإنتاج في الفيلم الجزائري "دراسة ميدانية تطبيقية"، المجلة الدولية للإتصال الإجتماعي، جامعة عبد الحميد بن باديس، مستغانم، المجلد09، العدد02، 2022، ص ص04-05.

ثالثًا: الإطار السينمائي والحركة:

الصورة في الأشرطة السينمائية والمواد التلفيزيونية وأشرطة الفيديو عبارة عن مجموعة صور ثابتة غير متحركة لكن نظرية بيتر مارك روجيت peter Mark Roget زهي نظرية خاصية استمرارية الرؤية في العين الّتي وضعها عام 1824، فسرت موضوع إيهام المشاهد باستمرار الحركة أوبالحركة المستمرة، وجاء هذا التفسير على النحو التالي: «إنَّ العين تحتفظ بانطباع عن الصورة لمدة 10/1 ثانية».

وبالتالي فإنَّ عرض مجموعة من الصور الثابتة المختلفة بحركة موضوع الصورة (مثل حركة شخص ما) بشكل بسيط وسطحي (أي أنَّ الحركة في الصورة الّتي تلي صورة ما لا تختلف عنها جوهريًا بل هي متماثلة في الأصل ومختلفة شكليًا) أمام العين تعطي الإنطباع بصريًا بالحركة وهو ما يسمى الإيهام بالحركة، فبقاء الرؤية على شبكية العين لفترة أقل من تدفق الصور الموجودة على شريط السليلويد (الشريط السينمائي) الّذي يمر أمام نافذة العرض يجعل الصور المختلفة تمر في حركات طبيعة إنسيابية كما تراها عين الإنسان في الواقع.[1]

الإطار السينمائي يمثل النموذج الأسمى للصورة النابضة بالحياة، فالحركة هي الوهم الملفت للإنتباه، إذًا حركة الصورة منبعها التتابع الّذي يقدر بأربع وعشرين صورة في الثانية محولاً الصورة الثابتة إلى صورة متحركة ممّا يوحي بحقيقتها وواقعتها.

يستمر دولوز في تعريف العمليات الأساسية للسينما بأنَّها الإطار والقطع مع استمرار القطع في تحريك الصورة من الإطار حيث يلتمس كل فيلم طريقة ليصبح كلا متطورًا في فيلمه البهيج يقدم مخطبان هذه العمليات الجوهرية في السينما بطريقة متميزة حين يدع السينريو في الفيلم هو

[1] لؤي الزغبي، مدخل إلى الصورة والسينما، الجامعة الإفتراضية، السورية، 2020، ص113.

داخل الفيلم يقطع الحبل الّذي تتدلى منه البطلة باستخدام سكين، ربما تكون هي أيضًا جهاز قطع أجزاء الفيلم ووصلها، بعد ذلك تقع البطلة من خلال الإطار داخل اللفظة التالية الّتي يحدها إطار آخر هذت تاتستخدام المزدوج للتأطير ثُمَّ القطع سيميز السينما –وسيكون جوهرها كما دولوز يعتقد– منذ زمن تحررها من «السينما توغراف» حوالي عام 1908 حتّى زمنه.[1]

هل أدرك أنَّ السينما في ذلك الوقت، حينما كان يصف الأمور في عام 1985 كانت تتحول من الداخل، وقد غزتها العمليات الرقمية في الإنتاج، ثُمَّ تمزقت إلى استلاء بسبب توزيع أشرطة الفيديو والعرض على شاشات التلفيزيون الصغيرة؟ خلال عصر السينما توغرافي (1908–1985) الّذي يريد أنصار السينما الرقمية مثل سيجفريد زيلنسكي التقليل من شأنه بينما بمجده عشاق السينما أوينعوته، كانت الشاشة الكبرى هي موقع التحرر الدائم من التقييد.

تعرض مجموعة الأمثلة الّتي يذكرها دولوز منذ جريفين حتّى جودار مرة تلو الأخرى صراعًا للصور، حية في وفرة الزمن ومخترقة قيود المكان، كان لدى دبلوز حساسية فطرية للإطار فهو في النهاية كناية عن «الأفلمة» الّتي يبغضها، بما تعنيه من حدود وقيود وأضلاع مستقيمة، بالإضافة إلى ذلك كان الإطار هو العنصر المؤسس للنظرة الكلاسيكية كالسينما الّتي ربطها شخص مثل رودلف أرنهايم مباشرة بجماليات الرسم والتصوير.

« كان هذا أبعد ما يكون عن آمال دولوز للسينما تجعل النظرية الكلاسيكية الإطار منظمًا جامدًا فهو يرتب عناصر مختلفة وبفصل ماهو على الشاشة عما هو خارجها وينسق كل شيء من خلال هندسة ما نسميه الواقع "الإحداثيات" هذه القوة لتشكيل "ما" يرى "كيف" يرى حتّى

[1] دادلي أندرو، ما هي السينما من منظور أندريه بازان، مؤسسة هنداوي سي أي سي، 21-05-2021، ص105.

ولو كانت متغيرة في التطبيق (من التشبع إلى التخلل ومن التصميم الهندسي إلى الطبيعة المسترسلة» تمنح الشاشة سلطة ونظامًا كانا هما ما عملن أفلام دولوز المفضلة وكتبه على تحديده، يتحكم الإطار بفعالية في الوقف بتنظيم تدفقاته في أنماط حركية مرضية محافظًا على النظام التمثيلي ومحافظًا على المتفرج.[1]

رابعًا: الإطار والعدسة

تتميز العدسة عن مثيلها ببعدها البؤري Distance Focale وهو المسافة بين المركز البصري للعدسة وبؤرتها.

وهذه المسافة تدل مباشرة على نقطة الالتقاء، وبالتالي على الزاوية الّتي يغطيها مجال العدسة، أي فتحة الزاوية، وهذه الفتحة تبين المجال البصري الّذي تغطيه العدسة بالنسبة لمقاس الكادر المطلوب، ويكون مجال الرؤية متسعًا كلما كان البعدي البؤري قصيرًا (عدسة عريضة)، ويكون ضيقًا كلما كان البعد البؤري طويلاً (عدسة زوم).

وكنتيجة منطقية فإنَّ صورة الشيء تكون كبيرة إذا لاكان البعد البؤوي طويلاً وتكون صغير إذا كان البعد البؤري قصيرً.[2]

خامسًا: حركات الكاميرا

حركة الزوم: هنا لاتتحرك الكاميرا على الاطلاق يتم أخذ اللفظة بواسطة عدسة الزوم.

حركة حامل الكاميرا:

[1] دادلي أندرو، المرجع السابق، ص105.

[2] دومينيك فيلان، الكادراج السينمائي، تر:شحات صادق وفيفي فريد، أكاديمية الفنون، القاهرة، 10-01-2000، ص71.

-دفع الكاميرا للأمام (Dollin)

-سحب الكاميرا إلى الخلف (Dolly Dut)

حركة جانبية إلى اليمين (Truck Right) وإلى اليسار(Truck left) حركة فوسية (ARC):

-رفع الحامل للأعلى (Ped up) وخفضه للأسفل (Ped Down).

حركة رأس الكاميرا: دورات الكاميرا إلى اليمين (pan Right) وإلى اليسار (Pan Left).

-ميلان الكاميرا للأعلى (Tilt up) وللأسفل (Tilt Down).[1]

المبحث الثاني: العناصر الفنية للتأطير

أولاً: عمق المنظور والإطار

هو المسافة بين مقدمة الكادر وخلفيته وعلاقة كلا منهما بالآخر كما تظهر على الشاشة ويمكن التحكم في هذه المسافة من خلال اختيار عدسة الكاميرا.

ثانيًا: عمق المجال والإطار

هو العصف الّذي يتوقف عنده وضوح الصورة داخل الكادر وتميل الأبعاد البؤرية القصيرة إلى زيادة هذا العمق، بينما تقلله الأبعاد البؤرية الطويلة.[2]

ثالثًا: الإطار وزاويا التصوير

[1] لؤي الزغبي، المرجع السابق، ص147.

[2] آدم آدم، التصوير والإخراج السينمائي، مدونة مستشفى العقلاء 05 مارس 2014، ص ص21-22.

لايتحدد التأطير فقط من خلال البعد بين الموضوع أوالشخصية والكاميرا أوالعدسة المستخدمة وعمق الحقل، وإنما من خلال زوايا الكاميرا.

بإمكان زاوية الكاميرا بالنسبة للموضوع أوالشخصية المصورة أن تصبح 360 درجة في المحور العمودي والمحور الأفقي، وهكذا فالكاميرا يمكن لفها 360 درجة حول محورها، وأيضًا يسمى المحور الثالث أوالمحور الأول.[1]

وزوايا الكاميرا هي الاتجاهات والهيئات الّتي تؤخذ منها اللقطات والوضعيات الصحيحة لارتكاز الكاميرا.[2]

1/–الزاوية الرأسية (**birds Eysviiew**) **أوزاوية عين الطائر**: وهي زاوية الكاميرا المركزة من الأعلى بالنسبة للشيء المراد تصويره، وتستخدم هذه الزاوية لتقديم دلالة السيطرة وسرعة حركة الفعل الممثل داخل اللقطة، وبهذا يُفهم من هذه الحركة بأنَّها تريد أن تعطي لدى المتفرج أهمية الموضوع أوالشخص داخل الإطار وكل حركاته التفصيلية وأكثر استخدامه يدل على أنَّ الشخصية فقدت سيطرتها وتحولت إلى موقف ضعف.[3]

2/–زاوية مستوى النظر(**Neutral View**): وهي الزاوية الّتي توضع فيها الكاميرا مقابلة للموضوع المراد تصويره دون أن يعلو أوينخفض حيث تضع الزاوية العادية المشاهد مع ما يشاهده في موقف مكافئ ما يميز هذه الزاوية أنَّها ذات رؤية موضوعية ولاتتميز بأي مؤثرات خاصة.

---

[1] فران فينتورا، المرجع السابق، ص114.

[2] غمشي بن عمر، المرجع السابق، ص17.

[3] بوزيدي محمد، التقنيات الجمالية لزوايا التصوير السينمائي (فيلم البئر لطفي بوشوشى نموذجًا)، مجلة الفكر، المجلد08، العدد03، 2021، ص460.

3/–الزاوية المرتفعة (Hizh View): وتسمى الزاوية الغطسية وهي الّتي تعلو فيها الكاميرا فوق الشخصيات أوالديكور بشكل عمودي، تعمل الزاوية المرتفعة على تحديد الفعل أوالحدث الّذي تقوم به الشخصية، إضافة إلى فضاء الأحداث المخصص لتحركاتها وهذه اللقطة مناسبة للعمل في الفضاء القروي كتصوير حجم اللقطة الّتي تجري فيها الأحداث أوطبيعتها الجغرافية من خلال علو الكاميرا عن مستوى فضاء التصوير.

4/–الزاوية المنخفضة (Low View): وهذه الزاوية يعلو فيها الديكور عن الكاميرا أوتعلو فيها الشخصيات، لكن يكون تركيزها موجهًا للشخصية في الفيلم داخل الإطار كما تريد إعطاءها بعدًا وهيبة على اعتبار أي عنصر آخر داخل الإطار.

5/–زاوية المجال والمجال المقابل (Point of View shot): وهما الزاويتان اللّتان يحتاج إليهما المخرج في تصوير الحواران وتبادل أطراف الحديث بين شخصين متقابلين.[1]

6/–الحركة الذاتية (Exterme close up): وهي الحركة الّتي تقوم بتصوير اللقطات وفق ما يشاهده المشاهد والممثل معًا، فإذا نظر الممثل من فتحة قفل الباب فإنَّ الكاميرا يجب أن تبين المشهد الموالي من خلال فتحة القفل نفسها، يحاول المخرج من خلال هذه الزاوية التأثير في المُشاهد وإقحامه داخل المشهد السينمائي.

في الغالب يعتمد المخرج في تصويره للفيلم على هذه الزاويا ولكن تبقى له حرية التعامل مع تقنيات التصوير حسب رؤيته الإخراجية.[2]

رابعًا: الإطار وسلم اللقطات

[1] بوزيدي محمد، المرجع السابق، ص ص461-462.
[2] بوزيدي محمد، المرجع نفسه، ص463.

في البدايات الأولى لظهور السينما غابت التنظيرات الّتي تخص معايير تحديد سلم اللقطات الفيلمية، نظرًا لكون السينما كانت تركز في تلك الفترة على محاولة استنساخ الواقع ونقله بتقنيات تقليدية في المراحل الأولى، لكن مع تطور التقنيات التكنولوجية والسينمائية بصفة خاصة أصبح المخرج السينمائي يستثمر هذه الوسائل في توجيه لقطاته وفق رؤاه ومواقفهُ وتنظيمها وفق تصوراته وانطباعاته الفنية من أجل التعبير عن الواقع لاستنساخُه، وذلك بتأطير الصورة عبر أحجام ومسافات متنوعة تنسجم مع طول ومقاسات الأشياء والعناصر المكونة للقطة السينمائية.

ويقصد بسلم اللقطات التغييرات الّتي تطرأ على حجم اللقطات ونقصد بحجم اللقطة مستوى تأطيرها للموضوع وعلاقته به.[1]

***سلم اللقطات (تقنيًا ودلاليًا):**

1/–اللقطة العامة (Plan général): وهو لقطة المنظر العام (Plsn de paysage) ويتم بها نقل الموضوع أوالأشخاص إلى جانب المحيط أوالفضاء لتحديد وضعية الموضوع داخل بيئته (Plsn de Position).[2]

2/–اللقطة الجامعة (plsn dénssemble): تشمل الموضوع وجزء من فضاءه كتصوير مجموعة أشخاص جالسين في جزء من قاعة الدرس.

3/–اللقطة المتوسطة (plsn moyen): تشمل الموضوع لوحده واقفًا أوجالسًا أوشيئًا أومعلمًا أوتحفة.

[1] محمد فاتي، اللقطة السينمائية البؤرة الأولية في تشكيل الفيلم، مجلة العربي، العدد767.
[2] غمشي بن عمر، المرجع السابق، ص417.

4/–اللقطة الكبيرة (gros plsn): تنقل جزء من شيء كاللافتة معلقة في محل مدخل المحل التجاري أوجزء من إنسان كوجه لتبيان الحالة النفسية.

5/–اللقطة الكبيرة جدًا (Tré gros plan): تشمل جزء صغيرًا أوتفصيلاً من شيء معين.

6/–اللقطة الصدرية (plan de pointrine): يكون أسفل الكادر عند صدر الرجل، وأعلاه فوق رأسه وتكون مقربة (rsppproché) في حالات إبداء الرأي والمواقف والتصريحات والقناعات.[1]

7/–لقطة الكراين (Crame): ينجزها حامل الرافعة (la grue) كلما ذهبت الشخصية إلى أعلى التل للنظر من أعلى القمة، تتبعه الكاميرا من الخلف، أوتتجه الرافعة نحو الأعلى عند شخصين يتحاوران.

8/–اللقطة الضيقة (plan serré): ويكون الكاير الأسفل فوق الصدر بقليل، وتكون في الحوارات أوإبداء الآراء أوالتصريحات، وكذلك هي نوع من اللقطات التفصيلية للاستبعاد والملل والقلق البصري الّذي تؤدي اللقطات الواسعة (plans large) وتستعمل أيضًا لبناء العمل (meublen) وتسمى les plans de coupes.

9/–اللقطة العلوية (plongée): يلتقط هذا النوع من أعلى الموضوع من أجل وظيفة طبيعية كأن يكون الشخص في بئر الوظيفة دلالية وهي الاحتقار الموضوع أوتهميشه.

[1] غمشي بن عمر، المرجع السابق، ص417.

10/–اللقطة السفلية Contre Plongée: تكون الكاميرا أسفل الموضوع لتصوير الشخص يصعد سلم الطائرة أويتسلق جبلاً حسب رؤية العين والغريزة، وذلك لتحقيق غاية دلالية وهي إعلاء من شأن الشخص.

11/–لقطة المجال ضد المجال: (champet contre champ): يستعمل هذا النوع أثناء إجراء الحوار في اللقطة بين اثنين أوجماعة فتلتقط صورة صدرية مثلاً للمتكلم وفي المقابل تلتقط الأجزاء الخلفية للمستمع كظهره أوجزء من ظهره (Plan en amvie) أوجانبه.[1]

12/–لقطة متعاقبة (Plan alterné): وهي اللقطة الّتي تعقب اللقطة السابقة.

13/–لقطة تحديد المقام (Plan de situation) أوتحديد الوضعية (Plan de Position): تحديد مكان الحركة أووضعية الممثل داخل الكادر.

14/–اللقطة المجانية (gratuit batard): لقطة إضافية لاتؤدي هدف فيجب حذفها.

15/–اللقطة المستقلة (Plan autonome): هي الّتي تعادل مشهدا كاملاً وهي أنواع:

أ.اللقطة المتتالية (Plan sé quencre): يعالج مشهدًا كاملاً بلقطة واحدة.

ب.اللقطة المضافة غير الروائية (insert nom diegetique): أي الّتي توظف بغرض المقارنة.

ج.اللقطة المضافة الذاتية (insert subjectif): وهي لتصوير الحلم أوذكرى من الذكريات.

[1] غمشي بن عمر، المرجع السابق، ص417.

16/–لقطة خلف الكتفين (Le Plan au dessus de Lépaule): تستعمل إذا شخص ينظر على شخص ما فتوضع الكاميرا خلف الكتفين.[1]

17/–لقطة الكبيرة جدًا (Plan marro): تلتقط الأجزاء الصغيرة مثل العينين.

18/–لقطة المضافة (insert): لبناء اللقطات وإعطاء البعد الجمالي وكسر الملل مثل تصوير لقطة شخصين يتحاوران وتقطعهما لوحة زيتية معلقة.

19/–اللقطة التفصيلية (Plan de Coupe): لقطات تتخلل المشهد تؤدي دور البناء (imeubler) مثلاً شخص يقدم خطاب توعوي تلتقط صورًا لردود أفعال الجالسين في المقهى.

20/–لقطة ظهر (Plan dor en amorie): تصور جزء من خلف الظهر وجوانبه.

21/–لقطة منحرفة مائلة(Plan désaxé hollandais): تصوير مؤثر للانحراف النفسي.[2]

22/–لقطة الفعل ورد الفعل: تتمثل لقطة رد الفعل في جوانب الممثل أوصدمته أوانتباهه إلى مصدر الصوت والتهديد أوحركة الممثل نحو ممثل آخر بعد سكونه.

23/–لقطة وجهة النظر(Plan subjectif): إذا التفت الممثل لنظر إلى شيء ما تعقب الحركة لقطة تتضمن ما رأى (وجهة نظره) وإن كان سكرانًا مثلاً، تلى حركته لقطة ذاتية للأرض تدور.[3]

[1] غمشي بن عمر، المرجع السابق، ص418.
[2] غمشي بن عمر، المرجع نفسه، ص419.
[3] غمشي بن عمر، المرجع نفسه، ص417.

24/–اللقطة الإيطالية (**Plan italien**): تشمل صورة لشخص يظهر نصف جسده بحيث يصل أسفل الكادر عند منتصف الساق.

25/–اللقطة الأمريكية (**Plan amiéricaim**): يغيب الجزء العلوي من الجسد ويظهر الساق ابتداءً من المنتصف لإخفاء المجرم ولدلالة على الخوف والرعب.

26/–اللقطة خارج الكادر: لاتظهر هذه اللقطة وإنما يتم الايحاء إليها بواسطة الأصوات المسموعة أوالإشارات.

27/–اللقطة الصامتة (**Le Plan muet**): تحتوي على الصمت لاكلام لاحوار لامؤثرات.

28/–لقطة شاهد (**Plan Temoin**): لقطة تتضمن الحركات فقط بدون صوت وأنواعه.

29/–لقطة بيضاء (**Plan blanc**): نشاهد شخص يتحدث لشخص آخر في الهاتف (في اللقطة الأولى) ولكن في اللقطة المتعاقبة لانرى الشخص المتحدث إليه، فهي افتراضية.

30/–لقطة الجو العام (**Plan dambiance**): نحدد فيها الجو العام والسياق والمقام الّذي تنجز فيه، مثلاً تحدد فيها المكان الصحراوي.

31/–لقطة متزامنة (**Plan Paraltele**): عرض لقطة متزامنة مع لقطة أخرى ولاتعقبها لإبراز ما يحدث في الزمن الآتي.[1]

[1] غمشي بن عمر، المرجع السابق، ص418.

خامسًا: الإطار والحدث

تؤدي التقنيات الحديثة دورًا مهما في صناعة الزمان والمكان في الفيلم، وكل فيلم له طبيعته الخاصة في عرض المادة الّتي يحتويها.

فالحدث طابع استثنائي تضبطه مجموعة من الخصوصيات الزمكانية والشخصية المندفعة لأغراض نفسية في حين يتعاطى الموضوع مع العمومي.

ويرتبط الموضوع بالإنسان بأبعاده الاجتماعية والسياسية والنفسية والاقتصادية....إلخ.

« يحاول المخرج الالتزام بالحدث الأصلي كي لا يفقد في نقله، هذا لا يعني أن يلتزم بشكل نهائي بالموضوع ولكن يعبر عن الحدث بوسائل مختلفة، فعلى الرغم من استخدام صانع العمل للكثير من العناصر الفيلمية بشكل معاصر من خلفيات وإضاءة وأشكال موسومة كومبيروتريا إلاَّ أنَّ طبيعة الموضوع تحتم بشكل أوبآخر الرجوع إلى الحدث الواقعي في كثير من المشاهد ويمكن تحقيق ذلك من خلال ملابس الحوار...».[1]

تفرض طبيعة الموضوع المعالج التقنية المستخدمة سواء في التصوير والمونتاج والرسم الكومبيوتري والخلفيات.[2]

[1] مراح مراد، الفيلم الروائي التاريخي بين حرفية الحداثة التاريخية والمتخيل السينمائي، أفلام ميل غيبسون أنموذجًا (القلب الشجاع، آلام المسيح)، مذكرة تخرج دكتوراه، جامعة وهران01، أحمد بن بلة، 2018-2019، ص48.

[2] مراح مراد، المرجع نفسه، ص91.

***قواعد التأطير السينمائي:**

هناك سبعة قواعد للتأطير السينمائي

1/–قاعدة الأثلاث reler of thirds: وهي القاعدة المعتمد عليها في كل تكوين سينمائي تقريبًا، تأخذ قاعدة الأثلاث للإطار الخاص بك وتقسمه إلى ثلاث أجزاء أفقية مفصولة بخطين عموديين لكي تحصل على 09 أجزاء متساوية في الحجم عبر إطار الصورة، مناطق التقاطع بين الخطوط تعتبر نقاط قوة يمكنك الاستفادة من ترتيب مواضيعك خلالها.

2/–الخطوط الإرشادية لتوجيه أعين المشاهدين (guid lines to guide vriuers): وهي خطوط طبيعية في المحيط من حولك مثل الأساور والمباني والطرق إذا وضعت خطوطًا في الخلف أوأمام الموضوع فإنَّك ترسم طريق نحو الموضوع، يتم استغلالها ههذه الخطوط لاعطاء أهمية أكبر لموضوعك من خلال مساحة معينة وعلى العكس تمامًا يمكن للخطوط الفوضوية أن تربك المشاهد وأن تزيد من عدم ارتياحهم أثناء المشاهدة في بعض الأحيان يتم تجاهل جزء كبير من الإطار من قبل العين البشرية، وذلك لصعوبة التركيز على جميع العناصر في الوقت نفسه، الخطوط الإرشادية توجه أعيننا نحو نقطة معينة في إطار بعض الزوايا واتجاهات خطوط الإرشادية لها تأثير أكبر من قواعد التكوين الأخرى.

3/–التوازن (balance): إذا كان لديك الكثير من المواضيع على جانب واحد من الإطار فقد تشعر الأمشاهد بعدم التوازن حاول أن تملأ المشهد من حول الموضوع وتعمل على إيجاد التوازن في اللقطة ولكن بطريقة لفظية، أضف نبتة أوأي شيء يتيح المشاهد الشعور بالراحة والاسترخاء أثناء المشاهدة.[1]

[1] قواعد تساعدك في الحصول على تأطير وتكوين سينمائي http:cinema2y.com

4/–التماثل (**symmetry**): يرتبط التناظر ارتباطًا مباشرًا بالتوازن عندما يكون لديك تطابق بين جانبي الإطار.

5/–العمق (**depth**): يتسم أي تكوين سينمائي قد تشاهده في فيلم بالعمق يتيح لك العمق إبراز موضوعك أوشخصيتك للقيام بذلك، يمكنك الاعتماد على فتحة العدسة واسعة تعطيك عمق المجال.

6/–البحث عن إطار داخل الإطار(**find a frane within a frame**): وذلك من خلال استخدام العناصر الموجودة في البيئة المساعدة في تأطير الموضوع، كالتصوير من خلال نافذة أوباب أوأي شيء طبيعي تستطيع من خلاله مشاهددة موضوعك مثل أغصان الأشجار أوشلال مياه.

في صناعة الأفلام الإطار هو كل شيء في الطبق الّذي تقدم عليه كل المعلومات المرئية.[1]

[1] قواعد تساعدك في الحصول على تأطير وتكوين سينمائي. http:cinema2y.com

المبحث الثالث: تطور التأطير عبر العصور

إنَّ تطور التصوير السينمائي كان مدفوعًا على الدوام بتطور تكنولوجيا التصوير أنفسها ومعداته؛ فكلما ظهر الجديد سواء في العلم أوالصناعة، استغل صناع الأفلام هذه المعطيات في ضخ الدماء الجديدة والحيوية في أعمالها.[1]

أولاً: التأطير في الأفلام بالأبيض والأسود

تنقسم هذه المرحلة إلى اثنين؛ الأفلام الصامتة والأفلام الناطقة

01.التأطير في الأفلام الصامتة بالأبيض والأسود:

« لم تكن الأفلام الصامتة صامتة على الإطلاق فلقد احتوت على العديد من الإشارات لكل أنواع الأصوات الّتي حاولت أن تضع المتفرج في مكان المستمع، حيث كانت تعرض بمصاحبة موسيقى حية يؤديها عازف البيانو أوفريق كامل من الأوركسترا وفي العادة كان الموسيقيون يضيفون مؤثرات صوتية على الحدث الّذي يراه المتفرج على الشاشة، لم يكن الممثلين سوى لغة الجسد والتعبير لسرد القصة لكونها وسيلة بصرية مكثفة».[2]

ولجأ المنتجون أيضًا إلى كتابة عناوين فرعية تنوب عن الحوار أوتشرح الحدث في السنوات الأولى من القرن العشرين كان هناك نوع من التحفظ، ممّا أعطى ذات الطابع العام المبني أساسًا على تصوير الطبيعة الحية، من خلال وجهة نظر واحدة ولقطة مستمرة، في حين تنصب الطاميرا الثابتة أمام الممثلين الّذين يتحركون، فكانت هذه العملية شبيهة بالمسرح

[1] علياء طلعت، تاريخ الفن السابع كيف ولدت السينما على يد التصوير السينمائي، مجلة الجزيرة، 20/02/2021.

[2] حيوفرى نوويل سميث، موسوعة تاريخ السينما الصامتة، ج01، تر: مجاهد عبد المنعم مجاهد، ط01، القاهرة، المركز القومي للترجمة، 2010، ص35.

إلى أن جاء المخرج الأمريكي أودينا بورتر الّذي حول مجرى وظيفة الكاميرا الثابتة إلى الكاميرا المتحركة تذهب إلى الموضوع وتبحث عن الشيءالمراد التركيز عليه.[1]

وكان أول فيلم اشتهر به هو فيلم سينمائي يروي قصة (سرقة القطار الكبرى) وذلك عام 1903 وبعد هذا الفيلم بداية من استخدامات مختلة للتقنية السينمائية وهي مرحلة مهمة جدًا من مراحل تطور السينما فنيًا وتقنيًا.

استطاع بورتر أن يصل إلى أنَّ حجم اللقطة السينمائية يمكن أن تتمتع بتأثير مهم في الجمهور ومن هنا بدأت النظرة إلى أهمية الفن السابع وأساليب معالجة المواضيع المختلفة.

يعتبر فيلم ميلاد أمة عام 1915 لديفيد غريفت فترة جديدة في عصر السينما حيث استخدم الكاميرا استخدامًا حرًا من حيث الاقتراب والابتعاد عن الموضوع وحركة متتابعة واستخدام أحجام اللقطات المختلفة ومن زوايا متعددة ووصل إلى نتيجة هي أنَّ عملية إيصال لقطة للقطة أخرى والقفز من لحظة لأخرى يعطي مدلولاً جديدًا أومعنًا آخر للمشهد وهذه هي عملية التركيب الّتي كانت بداية المونتاج السينمائي الّذي يُعد عملية ثانية للفيلم.

عرضت الأفلام في هذه الفترة بمعدل 16-18 إطار في الثانية وكانت تصور كلها بلون واحد أوبتقنية تدعى «مونوكوم» حيث التلوين في تلك الفترة كان عبر تلوين الكادران كل واحد بمفرده وبصورة يدوية وفرشاة رفيعة.[2]

مرت الكاميرا بمراحل عديدة وأخذ هذا الابتكار ينمو بشكل سريع وملفت حتّى وصل إلى أحدث التقنيات.

[1] لؤي الزغبي، المرجع السابق، ص122.
[2] لؤي الزغبي، المرجع نفسه، ص123.

«يرجع الفضل الأول إلى الإنجليزي "هوج سميث" الّذي يمثل ما سماه "جورج سادول" مدرسة برايتون في تخليص آلة التصوير منذ1900 من جمودها بتغيير زاوية الرؤية في المشهد الواحد بالانتقال من منظر إلى آخر ويؤكد "جزرج سادول" هل القول لقد حقق سميث تطورًا حاسمًا في السينما إذا تجاوز زاوية رؤية "توماس ألفا أديسون" المحددة في الزوتروب ومسرح العرائس وكذلك زاوية رؤية "لوميير" الّتي لاتزيد عن عمل مصور فوتوغرافي ووجهة نظر "جورج ميليس" المطابقة لزاوية نظر الجالس في الصفوف الأولى».[1]

02.التأطير في الأفلام الناطقة بالأبيض والأسود

« كان عام 1927 حاسمًا في تاريخ الفن السابع، ففيه نطقت السينما بعد سنوات كويلة لمحاولة المبتكرون سواء في أمريكا وأوروبا أن يطورو نوعيات متعددة من الأدوات التقنية الّتي تتيح تزامن الصوت مع الصورة المتحركة، إلى أن جاءت طريقة جديدة تستخدم التقنيات الإلكترونية الحديثة، والّتي أطاحت بطريقة الأقراص (الأسطونات) وقامت بتسجيل الصوت مباشرة على شريط الفيلم.

وتمثل ذلك في أول فيلم ناطق وهو "مغني الجاز" عام 1927، حيث تطابق فيه حركات الشفاه مع الصوت المسجل».[2]

« لقد ساهمت هذه التقنية بخفض التكاليف الّتي كان يتم إنفاقها على المصاحبة الموسيقية الحية في دور العرض الكبرى، فلقد أصبحت الموسيقى في الفيلم الناطق جزأ لايتجزأ من اللقطة والمشهد، وبعد أن كانت الموسيقى في الفيلم الصامت صوتًا خارجيًا أصبحت

[1] العابد عبد العزيز، محاضرات في السينما الصامتة، جامعة زيان عاشور، الجلفة، 2021-2022، ص02.

[2] يُنظر: موسوعة تاريخ السينما في العالم، السينما الناطقة، ج02، تر: أحمد يوسف، القاهرة، المركز القومي للترجمة، 2015.

في الفيلم الناطق حركة في الزمان تتولى التعليق أوالتفسير أوالتجسيد الدرامي والجمال على السواء».[1]

أصبح الميكروفون في هذه الفترة الأذن بينما تمثل الكاميرا العين بالنسبة للمشاهد، كما أنَّ لقطة وجهة النظر (الّتي ترى فيها على الشاشة ما تراه إحدى شخصيات الفيلم) يمكن مقارنتها بما يمكن أن نطلق عليه مسمع وجهة النظر(حيث نسمع ما تسمعه إحدى الشخصيات).

كما أنَّ مسافة الكاميرا يمكن مقارنتها مع مسافة الميكرفون والعمق البصري مع المنظور السمعي، لقد امتد قاموس صناعة الفيلم والنقد السينمائي ليشمل مجموعة من المفاهيم الّتي نبعت من هذه المقارنة بين الصوت والصورة.[2]

« ولقد أكد الناقد السينمائي الفرنسي أندريه بازان على استمرارية الأسلوب حيث عاد إلى السينما الصامتة، وطبقًا لوجهة نظره فإنَّه كان هناك أسلوبان موجودان جنبًا إلى جنب خلال فترة السينما الصامتة الأوّل يفضل التوليف، أمَّا الآخر فيميل إلى الميزاسين كما رأى بازان أنَّ الأسلوب الأوّل قد سيطر على السينما الصامتة بينما أصبح الأسلوب الثاني أكثر بروزا بعد حلول الصوت.

كانت الأفلام الناطقة تميل إلى اللقطات الطويلة زمنيًا، كما كانت تميل (على عكس ما كان يقوله القدامى إلى حركة الكاميرا الأكثر ممّا كانت تفعل السينما الصامتة، فقد كان على الفنان السينمائي أن يعوض بطئ بطئ الإيقاع الّذي يسببه الحوار المنطوق عن طريق

[1] علي سلش النقد السينمائي، وكالة الصحافة العربية، 2021، ص22.
[2] يُنظر: موسوعة تاريخ السينما في العالم، المرجع السابق، ص ص33.

تكوين الكادر وحركة الكاميرا، والتعاقب السريع المشاهد والصور حيث أصبح 24 صورة في الثانية».[1]

ثانيًا: التأطير في الأفلام الملونة

من تقنية مونوكروم إلى الكودامروم «منذ الثمانينات في القرن 19 كانت الأفلام تصور كلها بلون واحد أوبتقنية تدعى مونو كروم وعلى الأغلب كانت الأفلام بالأبيض حيث والأسود حيث التلوين في تلك الفترة كان عبر تلوين "الكادران" كل واحد بمفرده وبصورة يدوية وفرشاة رفيعة وهو أمر متحبب للغاية ومكلف إلى أن أظهرت الأفلام الملونة وأول فيلم ملون هو "ساحر أوز" من إنتاج عام 1939 ولكن في الحقيقة هناك محاولات أفلام أخرى تسبقه، بل إنَّ عملية تلوين الألوان بدأت منذ أوائل القرن العشرين، والمقصودة هنا بالأفلام الملونة بصورة آلية خلال التصوير والتظهير وليست الملونة بالشكل اليدوي».[2]

إنَّ العملية الجديدة آلاوهي اختراع الأفلام الملونة حققت بالفعل تقدمًا ملحوظًا في المجال السينمائي.

ثالثًا: الأفلام ثلاثية الأبعاد

« وهي الأفلام الّتي تعطي الوهم للمشاهدين بوجود ثلاثة أبعاد للأفلام الثنائية بطبيعة الحال، وظهرت هذه الأفلام منذ 1915 لكنَّها لم تستخدم بصورة واسعة، وذلك لتكلفتها العالية سواء في التصوير أوالعرض وأسهم في استخدام هذه التقنية وتطويرها ظهور التلفزيون في

[1] يُنظر: موسوعة تاريخ السينما في العالم، المرجع السابق، ص34.

[2] علياء طلعت، المرجع السابق.

الولايات المتحدة، حيث بدأت الاستديوهات استخدام هذه التقنية لجذب المشاهدين ولكن البداية الحقيقية والقوية للأفلام ثلاثية الأبعاد هي الثمانينيات من القرن العشرين.

وقد تطورت بتطور التصوير السينمائي بالتأكيد خاصة مع ظهور التصوير الرقمي، ولكن حتّى اليوم لازال التصوير والعرض ثلاثي الأبعاد (3D) مقتصرًا بصورة أساسية على أفلام محدودة كل عام تنتمي إلى أنواع سينمائية مثل الأكشن والخيال العلمي والأبطال الخارقين ومن استديوهات كبيرة وذلك لأنَّها تحتاج إلى ميزانيات هائلة».[1]

رابعًا: التصوير الرقمي حتّى بدايات القرن الخامس والعشرين(25)

« كانت الأفلام تصور على الخام أوالسليوليد ولكن بصورة تدريجية وبعد ظهور التصوير الرقمي بدأت الصناعة تنتقل إلى هذه الوسيلة المستجدة، ورغم أنَّ هذه التكنولوجيا بدأ تطويرها في الثمانينيات من القرن العشرين 20 فإنَّ الاستخدام الفعلي بدأ مع الألفية الثالثة وبداية من عام 2010 أصبح التصوير الرقمي المعتاد والأساسي في صناعة الأفلام».[2]

[1] علياء طلعت، المرجع السابق.

[2] علياء طلعت، المرجع نفسه.

الفصل الثاني

تحليل فيلم آلام جان دارك

أولاً: البطاقة الفنية لفيلم آلام جان دارك: La Passion de Jeanne darc

الصنف	تاريـــــخي
تاريخ الصدور	21 أبريل 1928 (الدنمارك) 25 أكتوبر 1928 (فرنسا) 28 مارس 1929 (نيويورك والولايات المتحدة الأمريكية)
مدة العرض	82 دقيقة
البلد	فرنسا
اللُّغة الأصلية	الفرنسية
الطاقـــــــــــــــم	
المخرج	كارل تيودور دراير
سيناريو	جوزيف دلتيل، كارل تيودور دراير
البطولة	رينيه جين فالكونتي، وأنطوني أرتو
صناعـــــــة سينـــــــمائية	
تصميم الأزياء	فالنتاين هوغر
التركيب	كارل تيودور دراير
توزيع	شركة أفلام غومونت ونتفليكس

ثانيًا: قصة فيلم آلام جان دارك:

ولدت جان دارك في فرنسا 1412 خلال حرب المائة عام بين فرنسا وانجلترا وتعرف باسم "خادمة أورليانز" استمرت الحرب من عام 1337 إلى عام 1453 وخلال الصراع، أصبحت مناطق فرنسا تحت السيطرة والإحتلال الإنجليزي كان والداجان مزارعين ولم يكن لديهما أي شكل من أشكال التعليم الرسمي.

عندما كانت في الثالثة عشر من عمرها، ذكرت جان أنَّها سمعت أصوات القديسين تخبرها أنَّه ينبغي عليها مساعدة دوفين الفرنسي (وريث العرش) وهزيمة الإنجليز، سافرت جان إلى مدينة Vaucouleurs حيث طلبت أخذها لرؤية تشارلز لتحكي له عما حدث لها فسخر منها ولكنها استمرت حتّى حصلت في نهاية المطاف بإذن بالاجتماع مع دونين.

أخبرت جان دوفين أنَّها ستساعده في الحصول على العرش شهد الجيش الفرنسي تغييرًا جذريًا في ثوراته وتمتعت جان بسلسلة من النجاحات في ساحة المعركة ضد الإنجليز بعد تتوجها واصلت جان تقديم المشورة بشأن الاستراتيجية العسكرية وبدأ كثيرون بالخوف من أنَّها أصبحت قوية ومؤثرة للغاية في 1430 ثُمَّ القبض على جان من قبل قوات البونديديه المتحالفة مع الإنجليزية وسلمها إلى الإنجليزية، لم يتخذ Charles أي إجراء لمحاولة تأمين إطلاق سراحها وسلمها الإنجليز إلى مسؤولي الكتيبة وتمت محاكمتها بتهمة السحر والتضليل وتمت إدانتها وحرقها في عام 1431 عن عمر يناهز الـ19 عقب السنين أعادت الكنيسة الاعتبار لها ووصفتها بالقديسة، ماتت جان وبقيت ذكراها خالدة في العديد من الصور الثقافية اللوحات، المسرحية، الأفلام....

ثالثًا: التأطير في فيلم آلام جان دارك:

اعتمد فيلم آلام جان دارك في كادراته على اللقطات الكبيرة والتعبير بالإضاءة وملامح الوجه وارتبط بحركات الكاميرا.

فقد كانت تستحوذ على فكر درايير اللقطة الكبيرة وحركات الكاميرا على الرغم من أنَّ السينما الناطقة كانت في بوادرها إلاَّ أنَّ الفيلم جاء صامتًا أدخل درايير جملاً مقروءة تقاطع الأحداث عوضًا أن يكون ناطقًا.

لنرى في المشهد الأوّل وهو إعداد المحاكمة في بداية الفيلم يقدم لنا دارير لقطات عامة تظهر لنا الأماكن والشخصيات بحركة كاميرا ترافلينغ إلى اليمين ثُمَّ تذهب بزاوية ضد هابطة للقاضي كوستون ثُمَّ بلقطة كبيرة لجان دارك تبرز ملامح وجهها وهي تدخل المحكمة وبلقطة كبيرة أخرى تظهر تقييد أرجلها بسلاسل، وعندما يسألها القاضي الرئيسي عن عمرها تجيب جان دارك 19 عامًا تقوم الكاميرا بحركة ترافلينغ لخلف بدءًا من القاضي كوستون يتسع مجال الكاميرا، بنظر القاضي كوستون لجاره اللقطة العكسية لجان دارك تأتي على العكس ضيقة أكثر.

ففي الدقيقة 07:30 من الفيلم صورت آلام جان دارك بزاوية ضد هابطة وذلك دليل على أنَّها في موضع ضعف أمام الحكم بينما القاضي عكس ذلك صور بزاوية ضد هابطة وذلك دليل على مكانته وقيمته في إصدار الحكم داخل المحكمة طغت اللقطة الكبيرة على فيلم آلام جان دارك وكان لذلك مبررًا فلقطات الكبيرة أخذ دارير زوايا متعددة منها من أعلى plongeés ومن أسفل Contre Plongée.

لجان دارك تبرز حالتها النفسية خاصة في إصدار الحكم واللقطة الكبيرة على وجوه الرهبان القاسية نقرأ فيها اختصارات تامًا لما يمكن أن تقوله دقائق من السينما الناطقة خاصة وفق النطق بالحكم تظهر وجوه الرهبان وهي تصرخ في وجه الكاميرا.

لانرى في اللقطات العامة أبدًا الديكورات الفخمة كل ما رأيناه هو خلفيات بيضاء هذا التصغير للديكور أتاح استخدام خلفيات بشكل مختلف في اللقطات الكبيرة.

كان التركيز في هذا الفيلم على الزمان والمكان فقد اختصر دراير محاكمة جان دارك الّتي استغرقت أسابيع في يوم واحد آلا وهو يوم إصدار الحكم.

وفي المكان تضع ذلك بالمكان الّذي يدور فيه الحدث ثلاث أماكن رئيسية (القاعة الكبرى، المحكمة، زنزانة غرفة تعذيب، وبعض المشاهد الخاجية في أحد الميادين، مشاهد الجموع، مشهد ارتداد جان دارك والمشهد النهائي المحرقة).

الفصل الثالث

إخراج فيلم قصير "نبض جديد"

السيناريو:

pitch:

قصة زهرة التي لـم تلد لمدة سبع سنوات وأخيرا رزقها الله بطفل.

synopsis:

زهرة، امرأة قضت سبع سنوات من زواجها في انتظار طفل يملأ حياتها فرحا ومع مرور الوقت بدأت الخلافات تطفو بينها وبين زوجها، فغالبا ماكان الحزن يخنقها ويثير التوتر بينهما، رغم أن زوجها كان غالبا ما يهدئها بصبره وحنانه.

وذات يوم بعد شجار مرير تصل زهرة إلى حافة الانهيار فتجمع أغراضها وتقرر مغادرة المنزل، وفي خضم هذه اللحظات وبينما هي في بيت أبيها تشعر بالمرض تصر عليها أختها على زيارة الطبيب فترفض زهرة ثم تصر عليها ثانية لتجربة فحص الحمل وهنا يحدث ما لم تكن تتوقعه إنَّها حامل تغمرها مشاعر مختلطة من الفرح والدهشة، تتأكد زهرة الخبر من الطبيبة ثم ترجع إلى بيت زوجها وعندما تخبره بالخبر تغمر الدموع عينيه وملامح السعادة بادية على وجوههما.

المشاهد:

المشهد 01: خارجي/نهاري /شارع

الزوج والزوجة يمشيان ثُمَّ يدخلان إلى العمارة

قطع

المشهد 02: داخلي/ نهاري/ عمارة

تدخل الزوجة مع زوجها من باب العمارة ثُـمَّ يصعدان الدرج يمشيان في رواق العمارة وهم بحالة نفسية مضطربة يتوقفان للحظة في الدرج يتحدثان تسبق الزوجة زوجها للمنزل ثُـمَّ يتبعها

قطع

المشهد03: داخلي/نهاري / منزل

تدخل الزوجة إلى الغرفة وهي مسرعة في حالة غضب ترمي حقيبتها ثُـمَّ تجلس على السرير تضع يدها على رأسها يدخل زوجها الغرفة ثُـمَّ يجلس بجانبها ويقوم بتهدئة زوجته

إبراهيم:

أووووووووف متتقلقيش

زهرة:

كيفاش منتقلقش هادو 7 سنين وربي قاع مكتبش وشحال من خطرة يا إبراهيم قتلك طلقني

إبراهيم:

غير هادي لي متصراش

زهرة :

أنا من الأول كنت رافضة و ديما نقولك منروحوش لطبيب هدرة راها غير تتعاود هدرة هي هي

إبراهيم:

يا زوجتي لعزيزة يااااازوجتي لعزيزة الله ينعل الشيطان انت إنسانة مؤمنة و لحوايج دو تاع مكتوب ربي أنا لو كان عليا

زهرة:

إبراهيم

إبراهيم:

اسمعيني مليح أنا لوكان عليا نديك قاع طبة تاع العالم أنا لي تهمني فرحتك يا فرحتك يا زهرة أنا نبغيك

زهرة:

إبراهيم اابراهيم علابالي راني فاهماتك علابالي راه في خاطرك الدراري صاي متقعدش تقولي رانا ديما في نفس السوجي وفي نفس الهدرة قتلك طلقني طلقني

إبراهيم:

أنا وينتا قتلك على دراري عمري في حياتي مجبدتلك على الدراري

زهرة:

ياصاي قتلك طلقني متفهمش باغيا طلاق أنا

إبراهيم:

غير هادي لي متصراش

زهرة:

تصرا

وبعد مدة يخرج الزوج ويترك زهرة تبكي في غرفتها

قطع

المشهد04: داخلي /نهاري / منزل

يدخل الزوج للمنزل وهو سكران يتمايل يمينا وشمالا متجها نحو الغرفة لتتفاجئ زوجته زهرة بحالته يستلقي إبراهيم على السرير تندهش زهرة من وضعه

زهرة:

إبراهيم

إبراهيم:

ماله إبراهيم

زهرة:

واش هادي الحالة

إبراهيم:

واش شفتي جن قدامك ولا واش معجباتكش حالتي راني نورمال مالكي

زهرة:

واش هاد الحالة إبراهيم

إبراهيم:

أيا صاي أيا صاي

تحمل زهرة أغراضها وتخرج

قطع

المشهد 05: داخلي/نهاري / منزل

ينهض الزوج من النوم يجلس على السرير فينادي لزوجته ثُمَّ يدخل للمطبخ يفتح الثلاجة يشرب العصير

إبراهيم:

زهرة...زهرة

قطع

المشهد 06: داخلي/نهاري / منزل

يرجع إبراهيم إلى غرفته يحمل الرسالة المكتوب عليها عسى في فراقنا خير اسمحلي إبراهيم التي تركتها له زهرة وهو يحمل سيجارة ويتأسف لمغادرتها المنزل

قطع

المشهد 07: داخلي/نهاري / منزل

زهرة نائمة على السرير تظهر عليها ملامح التعب والإرهاق تدخل عليها أختها

نور:

تيزانة تاني مشربتيهاش

زهرة:

كرهتيني أنت

نور:

كيفاش باغي تبري هاكا

زهرة:

منبراش منيش باغا نبرا

نور:

باغيتني كل يوم نلقاك هاكا

تجلس نور بجانب أختها زهرة

نور:

زهرة أختي لاباغا تريحي هايا معايا هيا نروحو

زهرة:

وين نروحو

نور:

هيا معايا عند طبيبة

زهرة:

لا

نور:

هيا أختي ساعفيني

زهرة:

كل يوم طبيب طبيب لا صاي

نور:

ساعفيني هذي المرة قوليلي زهرة واش بيك كل يوم نلقاك في دي الحالة

زهرة:

راني غير عيانة برك

نور:

هذا مشي عيا كل يوم راكي هاك

تحمل نور حقيبتها وتخرج منها فحص الحمل

نور:

شوفي زهرة أختي أنا ساعفتك وخليتك مرحتيش لطبيب راني شاكة في حاجة ولازم ديريهالي هايا أختي

زهرة :

شاهي

نور:

راني شاكة فيك حامل نوضي ديري هذا تاست

زهرة:

مكاش منها مستحيل

نور:

نوضي غير جربي

زهرة :

علابالكي هدا شحال درته من خطرا حياتي قاع وأنا ندير فيه خليني

نور:

معليش غير نوضي جربي هذا الخطرة نوضي

وبعد إقناعها بالفكرة تذهبان إلى الحمام

قطع

المشهد08: داخلي/نهاري / حمام

تذهب زهرة مع نور إلى الحمام زهرة تغسل في يدها تدخل عليها أختها نور

نور:

يا درا

زهرة:

مزال ميطلعش ضروك

تخرج الأختين من الحمام

قطع

المشهد 09: داخلي /نهاري / غرفة

ترجع الأختين إلى الغرفة زهرة في غرفتها وهي متوترة تارة تنظر إلى فحص الحمل وتارة تفقد الأمل منه ثُـمَّ تحمله لتتفاجئ بخطين عليه

زهرة:

نووووور واه راه نيشان نووووور أرواحي شوفي شاطلعلي معناها راه صحيح

تعانق زهرة نور وتبكي فرحا لمعرفتها الخبر المنتظر لسنوات

زهرة:

هاتيلي نعاود نشوفه نور زوج زوج نور

تنظر زهرة لفحص الحمل وهي غير مصدقة لما رأته

قطع

المشهد 10: داخلي /نهاري / مكتب الطبيبة

تدخل زهرة ونور قاعة الانتظار يجلسان ثُمَّ تقوم نور من مكانها تدور في القاعة وملامح القلق بادية عليها

قطع

المشهد 11: داخلي /نهاري / مكتب الطبيبة

تخرج الطبيبة اسيا مع زهرة من قاعة العلاج إلى مكتبها .

قطع

الطبيبة:

تفضلي معايا الحمدلله يا ربي

تجلس الطبيبة في كرسي مكتبها وزهرة بجانب أختها نور

الطبيبة:

شفتي يامدام الحمد لله لي ربي فرحك قتلك متقنطيش من رحمة ربي يجي الفرج ولو تأجل الحمد لله

زهرة:

الحمد لله زعما دك واش ندير

الطبيبة:

شوفي مديري واالو راكي بخير عليك بداية تاع حمل تجيبيلي ليزانياليز تجي عندي مرحبا بيك في أي وقت حاجة متخصصك

زهرة:

الحمد لله الله يحفظك

تمسك زهرة يد الطبيبة وتبدو عليها ملامح الفرح

زهرة:

الحمد لله دكتورة الحمد لله شحال تمنيت هادو سنين نسمع هذي الكلمة

الطبيبة:

مبروك عليك مدام مبروك عليك

قطع

المشهد 12: داخلي /نهاري / منزل

يجلس إبراهيم في غرفته في حالة اكتئاب لخسارته زوجته يسمع إبراهيم الباب يفتح يلتفت يشتعل النور فإذا بزوجته تدخل تظهر على إبراهيم ملامح السعادة لرؤيتها ينهض ويتجه نحوها

نور:

إبراهيم جيييت

إبراهيم:

على سلامتك يا زهرة

زهرة:

الله يسلمك بصح مجيتش وحدي

يلتفت إبراهيم ليعرف مع من جاءت زوجته

إبراهيم:

معامن جيتي

تخرج زهرة أوراق الفحوصات وتعطيها لزوجها

إبراهيم:

شاهو هذا

زهرة:

هاك شوف

يحمل إبراهيم الورقة ويقرأها

زهرة:

هادي اللّحظة لي ستيناها شحال كنت عند الطبيبة

إبراهيم:

متقوليليش

زهرة:

هي هي والله لاهي

يحمد إبراهيم ربه على فرحته بسماعه الخبر

إبراهيم:

يا ااا ربي الحمد لله يا ربي الحمد لله يا ربي

يمسك إبراهيم يد زوجته يبكي لفرحته بحمل زوجته ثُمَّ يمسح دموعه ويظهر بالإيماءات وكأنَّه يحمل طفلاً معبرًا عن فرحته

قطع

المشهد 13: خارجي/نهاري /حديقة

تمشي الأم مع ابنها في رواق داخل حديقة تجلس تسلم عليه ثُـمَّ يكملان طريقهما إلى أن يختفوا تدريجيا

المشهد	اللقطة	المدة	حجم اللقطة	زاوية الكاميرا	حركة الكاميرا	مضمون اللقطة	الموسيقى	المؤثرات صوتية	الحوارات
01	01	10 ثواني	متوسطة	مستوية	ثابتة	الزوج والزوجة يمشيان	موسيقى هادئة	/	/
	02	02 ثواني	إيطالية	مستوية	ثابتة	الزوج والزوجة يدخلان إلى العمارة			
02	01	03 ثواني	En amorce	مستوية	ثابتة	دخول الزوج والزوجة من الباب	موسيقى هادئة	/	/
	02	07 ثواني	ماستر	مستوية	ثابتة	الزوج والزوجة في رواق العمارة			
	03	11 ثانية	متوسطة	هابطة	ثابتة	وقوف الزوج والزوجة في الدرج يتحدثان			

			ثم صعود الزوجة قبل زوجها					
03	01	15 ثانية	إيطالية	مستوية	بانوراميك إلى اليمين	دخول الزوج والزوجة إلى الغرفة ثم تجلس الزوجة على السرير وزوجها واقف يتحدث معها	/	/	**الزوج:** أووف
	02	02 ثواني	مقربة إلى الجذع	مستوية	ثابتة	تحدث الزوجان (الزوج)			**الزوج:** ما تتقلقيش
	03	04 ثواني	متوسطة	مستوية	ثابتة	تحدث الزوجان (الزوجة)			**الزوجة:** كيفاه ما نتقلقش هادو 7 سنين وربي قاع مكتبش

	04	05 ثواني	مقربة إلى الجذع	مستوية	ثابتة	تحدث الزوجان (الزوجة)	/	/	**الزوجة:** وشحال من خطرة يا إبراهيم قتلك طلقني **إبراهيم:** غير هادي لي متصراش
	05	1 دقيقة	مقربة إلى الجذع	مستوية	ثابتة	تحدث الزوجان			**زهرة:** أنا من الأول كنت رافضة و ديما نقولك منروحوش لطبيب هدرة راها غير تتعاود هدرة هي هي

									إبراهيم: يازوجتي لعزيزة يااااازوجتي لعزيزة الله ينعل الشيطان إنت إنسانة مؤمنة ولحوايج دو تاع مكتوب ربي أنا لوكان عليا **زهرة:** إبراهيم **إبراهيم:** أسمعيني مليح أنا لوكان عليا نديك قاع طبة تاع العالم أنا لي تهمني فرحتك يا فرحتك يازهرة أنا نبغيك

									زهرة: إبراهيم إاابراهيم علابالي راني فاهماتك علابالي راه في خاطرك الدراري صاي متقعدش تقولي رانا ديما في نفس السوجي وفي نفس الهدرة قتلك طلقني طلقني **إبراهيم:** أنا وينتا قتلك على دراري عمري في حياتي مجبدتلك على الدراري

									زهرة: ياصاي قتلك طلقني متفهمش باغيا طلاق أنا **إبراهيم:** غير هادي لي متصراش **زهرة:** تصرا
	06	24 ثانية	مقربة إلى الصدر	مستوية	ثابتة + ترافلينغ للخلف	إنهيار الزوجة بالبكاء	موسيقى حزينة	/	/

04	01	04 ثواني	إيطالية	مستوية	ثابتة	دخول الزوج إلى المنزل و هو سكران	موسيقى هادئة	/	/
	02	18 ثانية	ذاتية	هابطة	ترافلينغ للأمام	يمشي الزوج في رواق المنزل			/
	03	08 ثواني	متوسطة	مستوية	ثابتة	دخول الزوج للغرفة ويتجه نحو زوجته	/	/	**زهرة:** إبراهيم
	04	35 ثانية	أمريكية	مستوية	ثابتة	تحدث الزوجان واقفان ثم يجلس الزوج على السرير والزوجة تنظر إليه			**إبراهيم:** ماله ابراهيم

						بغرابة			**زهرة:** واش هادي الحالة **إبراهيم:** واش شفتي جن قدامك ولا واش معجباتكش حالتي راني نورمال مالكي **زهرة:** واش هاد الحالة ابراهيم **إبراهيم:** أيا صاي صاااي

05	07 ثواني	En amorce مقربة إلى الرجل	مستوية	ثابتة	تحمل الزوجة أغراضها وتغادر				/
06	15 ثانية	مقربة إلى الصدر	هابطة	ثابتة	نهوض الزوج من النوم				**الزوج:** اااااه
07	30 ثانية	مقربة إلى الجذع	مستوية	ثابتة	الزوج جالس على السرير ثم يقوم				**إبراهيم:** زهرة زهرة وين راحت هادي أس
08	13 ثانية	مقربة إلى الجذع	مستوية	ثابتة	يخرج الزوج من الغرفة وينادي لزوجته	/	/		**إبراهيم:** زهرة وين راحت هذي

05	01	33 ثانية	ماستر	مستوية	ثابتة	يدخل الزوج إلى المطبخ يفتح الثلاجة يحمل قارورة العصير ثم يقف	موسيقى هادئة	/	/
06	01	40 ثانية	En amorce	هابطة	ثابتة + zoom	يجلس الزوج يدخن وفي يده ورقة	موسيقى حزينة	/	/
07	01	22 ثانية	متوسطة	مستوية	Zoom للخلف + ثابتة	الزوجة مستلقية على السرير	موسيقى تشويقية	/ /	/
	02	20 ثانية	متوسطة	مستوية	ثابتة	تدخل نور أخت زهرة (الزوجة) تتحدث معها			**نور:** تيزانة تاني مشربتيهاش

									زهرة: كرهتيني انت **نور:** كيفاش باغي تبري هاكا **زهرة:** منبراش منيش باغا نبرا **نور:** باغيتني كل يوم نلقاك هاكا
	03	08 ثواني	ذاتية	ضد هابطة	ثابتة	نور تتحدث مع أختها			**نور:** زهرة أختي لاباغا تريحي

								هايامعايا هيا نروحو **زهرة:** وين نروحو **نور:** هيا معايا عند طبيبة
	04	11 ثانية	En amorce مقربة إلى الجذع	هابطة	ثابتة	زهرة تجيب على أختها بإنزعاج		**زهرة:** لا

									نور: هيا أختي ساعفيني **زهرة:** كل يوم طبيب طبيب لا صاي **نور:** ساعفيني هد المرة **زهرة:** لا
	05	12 ثانية	أمريكية	مستوية	ثابتة	حديث الأختين مع بعض			**نور:** قوليلي زهرة واش بيك كل

									يوم نلقاك في دي الحالة **زهرة:** راني غير عيانة برك **نور:** هدا مشي عيا كل يوم عيانة
	06	04 ثواني	قريبة جدا	مستوية	ثابتة	تخرج نور من حقيبتها كاشف الحمل			/
	07	1 دقيقة	أمريكية	مستوية	ثابتة	حديث بين الأختين			**نور:** شوفي زهرة أختي أنا

		29 ثانية							ساعفتك وخليتك مرحتيش لطبيب راني شاكة في حاجة ولازم ديريهاليهايا أختي **زهرة:** شاهي **نور:** راني شاكة فيك حامل نوضي ديري هاد تاست **زهرة:** مكاش منها مستحيل **نور:**

									نوضي غير جربي **زهرة:** علابالكي هدا شحال درته من خطرا حياتي قاع وأنا ندير فيه خليني **نور:** معليش غير نوضي جربي هد الخطرة نوضي
08	01	38 ثانية	إيطالية	مستوية	ثابتة	زهرة في الحمام تغسل في يديها ثم تدخل نور عندها		/	**نور:** يادرا **زهرة:**

			ويغادران						مزال ميطلعش ضروك
09	01	11 ثانية	أمريكية	مستوية	ثابتة	تجلس زهرة على سريرها وهي متوترة	موسيقى تشويقية + موسيقى سعيدة	/	/
	02	04 ثواني	قريبة جدا	هابطة	ثابتة	كاشف الحمل			/
	03	10 ثواني	أمريكية	مستوية	ثابتة	تنتظر زهرة نتيجة كاشف الحمل تنصدم لرؤية النتيجة			**زهرة:** نووور
	04		ماستر	مستوية	ثابتة + ترافلينغ للأمام	فرحت هستيرية لزهرة و عناق نور لها			**زهرة:** نوووور واه راه نيشان نوووور أرواحي شوفي

									شاطلعلي معناها راه صحيح **زهرة:** هاتيلي نعاود نشوفه نور زوج زوج نور
10	01	07 ثواني	En amorce مقربة إلى الجذع	مستوية	ترافلينغ للأمام	دخول الأختين للعيادة		/	/
	02	12 ثواني	ماستر	مستوية	ثابتة	جلوس الأختين ثم تقوم نور تدور حول المكان من شدة القلق			/

11	01	10 ثواني	ماستر	مستوية	ثابتة	خروج زهرة مع الطبيبة من الغرفة العلاج بينما تكون نور في انتظارها	/	/	**الطبيبة:** شفتي يامدام تفضلي معايا لحمد لله ياربي
	02	19 ثانية	En amorce مقربة إلى الصدر	مستوية	ثابتة	حديث الطبيبة مع زهرة	/	/	**الطبيبة:** شفتي يامدام الحمد لله لي ربي فرحك قتلك متقنطيش من رحمة ربي يجي الفرج ولو تأجل الحمدلله يا ربي **زهرة:** الحمد لله أيا ودك واش ندير

									طبيبة: شوفي مديري واالو راكي بخير عليك بداية تاع حمل تجيبي ليليزانااليز تجي عندي مرحبا بيك في أي وقت حاجة متخصك **زهرة:** الحمد لله الله يحفضك
	03	06 ثواني	En amorce مقربة إلى الجدع	ضد هابطة	ثابتة	فرح زهرة من خبر حملها		/	**زهرة:** الحمد لله دكتورة الحمدلله شحال تمنيت هادو سنين نسمع هذا الكلمة

									الطبيبة: مبروك عليك مدام مبروك عليك
12	01	19 ثانية	مقربة إلى الجدع	مستوية	ثابتة	يجلس إبراهيم في غرفته في حالة اكتئاب لخسارته زوجته حتى يسمع الباب يفتح يلتفت يشتعل النور فإذا بزوجته تدخل تظهر على إبراهيم ملامح السعادة لرؤيتها	موسيقى حزينة + موسيقى سعيدة	صوت قفل الباب + صوت طفل في نهاية المشهد	/

	02	03 ثواني	مقربة إلى الجدع	مستوية	ثابتة	تدخل الزوجة إلى الغرفة		/	**نور:** براهيم جيييت
	03	03 ثواني	مقربة إلى الجدع	مستوية	ثابتة	ينهض إبراهيم ويتجه نحو زوجته		/	/
	04	1 دقيقة 27 ثانية	لقطة متوسطة مقربة إلى الجذع	مستوية	ثابتة	حديث بين الزوجين حتى تخرج الزوجة ورقة وتعطيها لزوجها حول خبر حملها وفرح زوجها بذلك وعلامات السعادة بادية			**إبراهيم:** على سلامتك يا زهرة **زهرة:** الله يسلمك بصح مجيتش وحدي يلتف إبراهيم منتظرا مع من جاءت زوجته

							على وجوههما	**إبراهيم:** معامن جيتي تخرج زهرة ورقة الفحص الطبي بابتسامة **إبراهيم:** شاهو هدا **زهرة:** هاك شوف تعطي زهرة لابراهيم الورقة **زهرة:** هادي اللحظة لي ستنيناها شحال كنت عند الطبيبة **إبراهيم:** متقوليليش **زهرة:**

									هي هي والله لاهي **إبراهيم:** يااربي الحمد لله ياربي الحمد لله
13	01	1 دقيقة 34 ثانية	ماستر	مستوية	ثابتة	ظهور الأم مع بنها يمشيان بفرح وسعادة	موسيقى هادئة	/	/

تقرير:

المشهد 01:

يبدأ المشهد الأوَّل بلقطة متوسطة مدتها 10 ثواني ترصد الزوج والزوجة وهم يمشيان الغرض منها التعريف بالشخصيات تليها لقطة إيطالية بزاوية كاميرا مستوية بحركة ثابتة تظهر دخولهما إلى باب العمارة بموسيقى هادئة.

المشهد02:

نلاحظ تغير في الكادر بشكل ملحوظ في اللقطة الأولى من المشهد الثاني حيث أنَّها تبرز أرجل الممثل والممثلة وهم داخلين من الباب وصعودهما الدرج بلقطة أونامورس تليها لقطة ماستر للزوج والزوجة في رواق العمارة الغرض منها إظهار الحالة النفسية المتوترة للممثلين يتغير التأطير في اللقطة الموالية بزاوية كاميرا هابطة دلالة على الموقف المضطرب الحاصل بين الزوجين تخرج الزوجة من الإطار ثُمَّ يليها زوجها.

المشهد 03:

يبدأ المشهد بدخول الزوجة للغرفة ثُمَّ تجلس على السرير بلقطة إيطالية بزاوية كاميرا مستوية بحركة بانوراميك إلى اليمين الغرض منها سلالة المشاهد ثُمَّ يدخل زوجها في الإطار يتغير الإطار بجلوس الزوج بلقطة متوسطة ثُمَّ نستعمل المجال والمجال المضاد في حديثهما لتدعيم الحوار وتوضيحه وبعدها يخرج الزوج من الإطار، تأطر زهرة بلقطة مقربة للصدر بزاوية كاميرا مستوية بحركة ترافليغ للخلف وهي تبكي.

المشهد 04:

يبدأ المشهد بلقطة إيطالية ترصد دخول الزوج للمنزل وهو في حالة سكر مدتها 04 ثواني تليها لقطة ذاتية بزاوية هابطة الغرض منها رؤية ما يراه الممثل وهو سكران بعدها لقطة متوسطة تمثل دخول الزوج للغرفة ويتجه إلى زوجته تظهر الزوجة أيضا في هذا الإطار وهي جالسة على السرير تتغير اللقطة بقيام الزوجة وهي مندهشة من وضع زوجها هنا يجمع الكادر الممثل والممثلة بلقطة أمريكية، وبعد شجارهما تغادر الزوجة البيت بلقطة تبرز أرجلها.

المشهد 05:

لقطة مقربة للصدر للزوج وهو يستيقظ من النوم بزاوية هابطة تتغير اللقطة إلى لقطة جذع بجلوسه على السرير وتتغير معها الزاوية من هابطة إلى مستوية وبلقطة نفسها وهو يخرج من غرفته ليبحث عنها.

المشهد 06:

يبدأ المشهد بلقطة ماستر يأطر حيز كبير من المطبخ بحيث يدخل الزوج يفتح الثلاجة ويشرب العصير ثُمَّ يخرج من الإطار.

المشهد 07:

يبدأ المشهد بلقطة أونامورس بزاوية هابطة بحركة ثابتة إضافة إلى الزوم الغرض من ذلك وضوح المكتوب في الرسالة بشكل جيد ترافق المشهد موسيقى حزينة.

المشهد 08:

يبدأ المشهد بلقطة متوسطة تأطر الممثلة وهي مستلقية على السرير الغرض منها إظهار حالتها المرضية وبلقطة متوسطة أخرى دخول أختها عليها في الغرفة تجمع الممثلتين في إطار

واحد يتخلل المشهد لقطات ذاتية لأخت الزوجة الهدف منها إقناع الأخت لأختها واستخدمت أيضا لقطات المجال والمجال المضاد لتدعيم الحوار وإبراز ردود الأفعال إلى أن يتغير الإطار بلقطة قريبة جدًا حين تحمل أخت الزوجة حقيبتها وتخرج كاشف الحمل ثُـمَّ تتغير اللقطة إلى لقطة أمريكية تجمع الأختين معا في نفس الإطار ترافق هذا المشهد موسيقى تشويقية دلالة على وقوع شيء لم يكن متوقع .

المشهد 09:

بلقطة إيطالية مدتها 38 ثانية وبحركة كاميرا ثابتة زهرة في الحمام تغسل في يديها تكون وحدها في الإطار ثُـمَّ تدخل عليها أختها نور يتحدثان ثُـمَّ يخرجان مع بعضهما.

المشهد 10:

تضمن المشهد أربع لقطات بموسيقى تشويقية يبدأ بلقطة أمريكية زهرة تنتظر نتيجة كاشف الحمل إلى أن يتغير الإطار في اللقطة الثانية بلقطة قريبة جدًا بزاوية كاميرا ثابتة الغرض منها التركيز على الخطين في الكاشف تليها لقطة أمريكية لزهرة تحمل الفحص وتتفاجئ بالنتيجة، رابعا وأخيرًا اللقطة ماستر بزاوية كاميرًا مستوية بحركة ثابتة ثُـمَّ ترافلينق للأمام هدفها توضيح ملامح الفرحة الواضحة على الأختين وخاصة زهرة .

المشهد 11:

يبدأ المشهد بلقطة أونامورس مقربة للجذع مدتها سبع ثواني بزاوية مستوية بحركة ترافلينغ للأمام الغرض منها سلالة المشهد وفي لحظة انتظارهما للطبيبة أطرًا بلقطة ماستر الغرض منها التعريف بالمكان ألا وهو قاعة الانتظار مع موسيقى تشويقية داعمة للمشهد .

المشهد 12:

يبدأ المشهد بلقطة ماستر تأطر حير كبير من قاعة الطبيبة تظهر نور في الإطار وهي تنتظر أختها، تخرج زهرة مع الطبيبة من قاعة العلاج ثُمَّ يجلسان الغرض منها رصد موقع نور وحركة كل من الطبيبة وزهرة وبعدها بلقطة مجال ومجال ومجال مضاد بين الطبيبة ونور الهدف منها تدعيم الحوار وإبراز ردة فعل زهرة بعد تأكدها من الخبر المنتظر.

المشهد 13:

يتضمن هذا المشهد أربع لقطات يبدأ بلقطة مقربة للجذع تبرز الزوج وهو في غرفته بإضاءة خافتة في نصف اللقطة دلالة على حالة الاكتئاب والندم لخسارته زوجته والنصف الآخر بإضاءة ناعمة دلالة على وجود أمل، يلتفت إبراهيم لسماعه الباب يفتح هنا استعملت مؤثرات صوتية لفتح قفل الباب بالمفتاح يتشعل الضوء بشكل، تظهر في اللقطة الموالية دخول زهرة حيث تأطر بلقطة جذع وبلقطة جذع أخرى إبراهيم يتجه نحوها إلى أن يلتقيا في إطار واحد بمسافة قريبة لإبراز العلاقة الودية بينهما بلقطة متوسطة رافقت المشهد موسيقى سعيدة وكانت داعمة بشكل كبير له .

المشهد 14:

لقطة ماستر أونامورس تأطر حيز كبير من الحديقة ترصد الأم وابنها يمشان في قمة السعادة إلى أن يختفوا تدريجيا مع موسيقى سعيدة .

;

خاتمــة

خاتمة:

استنادا إلى ما تم بحثه توصلت إلى أنَّ التأطير السينمائي من أحد الركائز الأساسية في الفنون البصرية سواء من الناحية التقنية أوالفنية، لذلك ذكرت مختلف العناصر التقنية التي تساهم في تحقيق دقة التعبير وتوجيه المشاهدين، والعناصر الفنية التي تعزز جمالية الصورة والإطار، تبين لي أن التأطير تطور على مر العصور ليصبح أداة تعبيرية غنية وفعالة.

ومن خلال تحليلي لفيلم آلام جان دارك لاحظت كيف كان التأطير حاضرا بقوة ليعكس المشاعر العميقة ويعزز الحالة الدرامية للفيلم، غلب على الفيلم استخدام اللقطات الكبيرة وخاصة على جان دارك لم يكن ذلك عبثا وإنما ليعكس حالتها النفسية وهي داخل المحكمة ودور هذه اللقطات في تعزيز الرسالة البصرية أيضا، ترجم هذا الفيلم رؤية المخرج وبإتقانه الجيد في ضبط الإطار تقنيا وفنيا أدى تفاعل المشاهد مع الشخصية البطلة.

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع:

أولاً: الكتب

1. علي سلش النقد السينمائي، وكالة الصحافة العربية، 2021.
2. دومينيك فيلان، الكادراج السينمائي، تر: شحات صادق وفيفي فريد، أكاديمية الفنون، القاهرة، 10-01-2000.
3. عبد الباسط الجيهاني، جماليات السينما الصورة والتعبير، ط01، دار إي كتب، لندن، كانون الأوّل ديسمبر2017.
4. فران فينتوار، الخطاب السينمائي لغة الصورة، تر:علاء شنانة، منشورات وزارة الثقافة، المؤسسة العامة للسينما، سوريا، 2012.
5. لؤي الزغبي، مدخل إلى الصورة والسينما، الجامعة الإفتراضية، السورية، 2020.
6. مراح مراد، الفيلم الروائي التاريخي بين حرفية الحداثة التاريخية والمتخيل السينمائي.

ثانيًا: رسائل الجامعية

1. أفلام ميل غيبسون أنموذجًا (القلب الشجاع، آلام المسيح)، مذكرة تخرج دكتوراه، جامعة وهران01، أحمد بن بلة، 2018-2019.

ثالثًا: المجلات والمقالات

1. موسوعة تاريخ السينما في العالم، السينما الناطقة، ج02، تر: أحمد يوسف، القاهرة، المركز القومي للترجمة، 2015.
2. آدم آدم، التصوير والإخراج السينمائي، مدونة مستشفى العقلاء 05 مارس 2014.

3. بوزيدي محمد، التقنيات الجمالية لزوايا التصوير السينمائي (فيلم البئر لطفي بوشوشى نموذجًا)، مجلة الفكر، المجلد08، العدد03، 2021.

2. حيوفرى نوويل سميث، موسوعة تاريخ السينما الصامتة، ج01، تر: مجاهد عبد المنعم مجاهد، ط01، القاهرة، المركز القومي للترجمة، 2010.

3. علياء طلعت، تاريخ الفن السابع كيف ولدت السينما على يد التصوير السينمائي، مجلة الجزيرة، 20/02/2021.

4. غمشي بن عمر، التقنيات السينمائية أثناء مرحلة الإنتاج في الفيلم الجزائري "دراسة ميدانية تطبيقية"، المجلة الدولية للإتصال الإجتماعي، جامعة عبد الحميد بن باديس، مستغانم، المجلد09، العدد02، 2022.

5. محمد فاتي، اللقطة السينمائية البؤرة الأولية في تشكيل الفيلم، مجلة العربي، العدد767.

6. محمد فاتي، جماليات التصوير في السينما التكوين–التأطير–، زوايا الرؤيا، مجلة فكر الثقافية، 2024-09-27، المغرب.

محاضرات:

1. العابد عبد العزيز، محاضرات في السينما الصامتة، جامعة زيان عاشور، الجلفة، 2021-2022.

المواقع الإلكترونية:

1. دادلي أندرو، ما هي السينما من منظور أندريه بازان، مؤسسة هنداوي سي أي سي، 21-05-2021. الرابط: https://www.almaany.com

2. أطر معجم الجامع، والّذي تم الإطلاع عليه بتاريخ 23 أفريل 2025.

3. قواعد تساعدك في الحصول على تأطير وتكوين سينمائي http:cinema2y.com

الفهـــــــرس

الموضوع	الصفحة
تشكرات	
الإهداء	
مقدمة	أ
مدخل	**05**
الفصل الأوَّل: الإطار المفاهيمي للتأطير	
تمهيد	**11**
المبحث الأول: العناصر التقنية للتأطير	**11**
أولاً: الإطار والكاميرا	**11**
ثانيًا: الإطار والمؤطر	**11**
ثالثًا: الإطار السينمائي والحركة	**12**
رابعًا: الإطار والعدسة	**14**
خامسًا: حركات الكاميرا	**14**
المبحث الثاني: العناصر التقنية للتأطير	**15**
أولاً: عمق المنظور والإطار	**15**
ثانيًا: عمق المجال والإطار	**15**
ثالثًا: الإطار وزوايا التصوير	**15**
رابعًا: لإطار وسلم اللقطات	**17**
خامسًا: الإطار والحدث	**23**
المبحث الثالث: تطور التأطير عبر العصور	**26**
أولاً: التأطير في الأفلام بالأبيض والأسود	**26**

ثانيًا: التأطير في الأفلام الملونة	**30**
ثالثًا: الأفلام ثلاثية الأبعاد	**30**
رابعًا: التصوير الرقمي حتّى بدايات القرن الخامس والعشرين (25)	**31**
الفصل الثاني: تحليل فيلم آلام جان دارك	
أولاً: البطاقة الفنية لفيلم آلام جان دارك	**33**
ثانيًا: قصة فيلم آلام جان دارك	**34**
ثالثًا: التأطير في فيلم ألام جان دارك	**35**
الفصل الثالث: إخراج فيلم قصير "نبض جديد"	
السيناريو	**40**
Pitch	**40**
Synopsis	**40**
الديكوباج	**53**
تقرير	**77**
خاتمة	**82**
قائمة المصادر والمراجع	**84**
الفهرس	**87**