الجمهورية الجزائرية الشعبية الديمقراطية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة سعيدة د.مولاي الطاهر

كلية الآداب واللغات والفنون

قسم الفنون

تخصص: دراسات سينمائية وتحليل فيلمي

مذكرة تخرج لنيل شهادة ماستر الموسومة بـ

اللغة البصرية في السينما

إعداد الطالب :

بشارف عماد الدين

تحت إشراف :

البروفسور. مباركي بوعلاء

اللجنة المناقشة

د. سعيدي مي مونة	رئيسا
أ.د مباركي بوعلاء	مشرفا ومقررا
د. بشارف أمينة	ممتحنا
السنة الجامعة: 2024-2025	

إهداء:

-إلى كل من آمن بأن المعرفة نور، وأن البحث سبيل لاكتشاف الذات والعالم.

-إلى أساتذتي الأفاضل، الذين كانوا نبراسًا ينير الطريق بعلمهم وتفانيهم.

-إلى كل من دعمني بصمت، بكلمة، أو بنظرة تفهّم وسط التعب.

إلى صديقي العزيز **يخشي عبد الغني**،
.رفيق الدرب، ومرآة الصدق في زمن الوجوه المتعددة
كنت دائمًا إلى جانبي، في لحظات الشك قبل اليقين، وفي التعب قبل النجاح.
لكلماتك وقع خاص، ولوجودك أثر لا يُنسى،
.فأهديك هذا العمل عرفانًا لوفائك، ودعمي الصادق في كل خطوة

لأن بعض الصداقات لا توصف بالكلمات، بل تُحسّ في القلب... شكرًا لك.

أهدي هذا العمل المتواضع لكل من يقدّر العلم ويسعى إلى أن يترك أثرًا نافعًا، ولو صغيرًا، في مسار الإنسانية.

كلمة شكر

أتقدم بجزيل الشكر والعرفان إلى أستاذي المشرف الدكتور/ [مباركي بوعلام] على ما قدّمه لي من دعمٍ علمي وتوجيهاتٍ قيّمة خلال إعداد هذه المذكرة.

لقد كان إشرافه الدقيق وملاحظاته المنهجية الهادفة خير عونٍ لي في إنجاز هذا العمل الأكاديمي، حيث استفدت من خبرته الواسعة ورؤيته العلمية الرصينة.

فله مني أصدق عبارات التقدير والامتنان على ما بذله من جهدٍ ووقتٍ، راجيةً من الله العلي القدير أن يوفقه ويسدد خطاه، ويجعل ما قدّمه في ميزان حسناته.

مقدمة

تُعدّ السينما من أبرز الفنون الحديثة التي استطاعت أن تؤسس لنفسها لغة تعبيرية خاصة، تُخاطب من خلالها الحواس والعقل والوجدان، عبر ما يُعرف بـ ''اللغة البصرية". هذه اللغة ليست مجرد وسيلة لنقل الصور المتحركة، بل هي نظام دلالي معقّد قائم على تفاعل مجموعة من العناصر مثل الصورة، الإيقاع، الإضاءة، الصوت، وزوايا التصوير، لتشكّل خطاباً بصرياً قادراً على التأثير العاطفي والجمالي في المتلقي.

لقد تجاوزت السينما وظيفتها الترفيهية لتصبح أداة فكرية وثقافية، تُسهم في تشكيل الوعي الفردي والجماعي، بفضل قدرتها على تجسيد المعاني والأفكار من خلال رموز مرئية وسمعية. فاللغة السينمائية ليست محاكاة للواقع، بل هي بناء جديد له، وفق رؤية فنية تعبّر عن موقف المخرج وفهمه للواقع.

وتنبع أهمية دراسة اللغة البصرية في السينما من كونها محوراً مركزياً لفهم كيفية إنتاج المعنى في العمل السينمائي، وكيفية تأثيره في المتفرج، مما يجعل من هذا الموضوع مدخلاً مهماً لتحليل البُنى السردية والجمالية في الفيلم، وكشف أبعاده السيميولوجية والثقافية.

تُعدّ اللغة البصرية في السينما من أبرز الوسائل التعبيرية التي تتجاوز حدود اللغة اللفظية، حيث تعتمد على الصورة، الحركة، الإيقاع، والرموز السمعية والبصرية لنقل المعنى. غير أن هذا النمط من التواصل يثير إشكالية تتعلّق بطبيعته وفعاليته: هل يمكن اعتبار اللغة البصرية لغة مستقلة بذاتها قادرة على بناء خطاب سينمائي متكامل؟

ومن هذه الإشكالية تتفرع لدينا العديد من الأسئلة:

- كيف تُسهم هذه اللغة في التأثير على المتلقي وجدانياً ومعرفياً؟
- إلى أي مدى يختلف تلقي هذه اللغة باختلاف الخلفيات الثقافية والاجتماعية؟
- ما المقصود باللغة البصرية في السياق السينمائي؟ وما هي أهم خصائصها ومكوناتها؟
- كيف تُساهم اللغة البصرية في بناء المعنى داخل الفيلم السينمائي؟
- ما الفرق بين اللغة البصرية واللغة اللفظية من حيث القدرة على التأثير ونقل الدلالة؟

- ما دور العناصر البصرية (الصورة، اللون، الإضاءة، زاوية الكاميرا...) في تشكيل الخطاب السينمائي؟
- ما العلاقة بين الإيجاز السينمائي والتأثير العاطفي في المشاهد؟

انطلاقاً من هذه التساؤلات، حددت إشكالية هذا البحث المذكورة أعلاه في محاولة فهم آليات تشكّل اللغة البصرية في الفيلم السينمائي، ووظائفها الجمالية والتأثيرية، ومدى فعاليتها في إيصال الرسالة السينمائية إلى جمهور متنوع.

من المعلوم أن جميع الإختيارات تنبعث من مبررات عديدة تجعلنا نهتم لموضوع ما، أو غيره وتنقسم إلى مبررات ذاتية، تتمثل في ميول ورغبة الباحث اتجاه موضوع الدراسة، بالإضافة إلى مبررات موضوعية مرتبطة أساسا بالقيمة العلمية للموضوع، ومحاوره التي يسعى الباحث لمعالجتها.

ومن الأسباب الموضوعية التي دفعتني لاختيار الموضوع:

- أهمية اللغة البصرية في الخطاب السينمائي، لأن الصورة أصبحت وسيلة مركزية لنقل الأفكار والمشاعر في الفيلم، تتجاوز اللغة المنطوقة.
- حداثة الموضوع نسبياً في الدراسات العربية، حيث لا تزال الدراسات العربية حول "اللغة البصرية السينمائية" قليلة مقارنة بالدراسات الغربية.
- اتساع تأثير السينما على المجتمع، فالسينما أداة فعالة في تشكيل الوعي الجمعي والتأثير في القيم والثقافة.
- غموض المفهوم وتعدد تعريفاته، فهناك تباين كبير بين النقاد والمنظرين في تعريف اللغة البصرية ووظائفها، مما يستدعي التوضيح.
- ارتباط الموضوع بعلوم متعددة، مثل: السيميولوجيا، علم النفس، الجماليات، النقد الفني، مما يفتح المجال لدراسة متعددة التخصصات.

ومن الأسباب الذاتية :

- اهتمام شخصي بالفن السينمائي، بحيث هو نابع من شغف شخصي بعالم السينما كفن تعبيري مؤثر.
- الرغبة في فهم آليات التعبير البصري، وفهم كيف تؤثر الصورة والمشهد على المشاهد دون الحاجة إلى كلمات.
- الرغبة في الربط بين النظرية والتطبيق، فأي محاولة ترجمة النظريات السينمائية إلى قراءات تحليلية واقعية للأفلام.
- تطوير أدوات التحليل النقدي، وتكون من خلال توسيع المعرفة بالرموز البصرية، التركيب، الإيقاع، وحركة الكاميرا.
- التفكير في مشاريع بحثية لاحقة أو مهنية، كالإخراج، النقد الفني، أو التدريس، مما يجعل الموضوع أساساً أكاديمياً ومهنياً مفيداً

تكمن أهمية الدراسة في

- توضيح كيف تُعدّ الصورة أداة تعبيرية تحمل دلالات ومعانٍ عميقة، وليس مجرد وسيلة عرض بصري
- إبراز دورها في السرد، والتأثير العاطفي، وتوجيه إدراك المشاهد.
- تعزيز الفهم النقدي للأعمال السينمائية
- بيان العلاقة بين اللغة البصرية والسيميولوجيا

أما أهداف الدراسة فتكمن:

- تعريف اللغة البصرية السينمائية ومكوناتها الأساسية
- تحليل كيفية توظيف اللغة البصرية في الخطاب السينمائي
- دراسة أثر اللغة البصرية على المتلقى
- فهم البُعد البلاغي والجمالي للصورة السينمائية

شهد موضوع اللغة البصرية في السينما اهتمامًا ملحوظًا في بعض الدراسات الأكاديمية، لاسيما في مذكرات التخرج على مستوى الماستر، حيث تم تناوله من زوايا متعددة تراوحت بين التحليل السيميولوجي، والرمزية البصرية، والهوية الثقافية. ومن بين أبرز هذه المذكرات نذكر:

- مذكرة الطالبة رندة الكُلي، "Variation et Production de Sens le film L'Esquive de Abdellatif Kechiche", _dans جامعة سطيف ، تناولت هذه الدراسة إنتاج المعنى داخل الفيلم من خلال تباين اللغة البصرية واللفظية، واعتمدت المنهج السيميائي لفهم كيف تساهم الصورة والحركة والإيقاع في إيصال الرسالة الدرامية.
- مذكرة الطالب طارق خير الدين ، "Analyse sémiologique d'un film de lancement du concours Mokhtar"_ ,جامعة تبسة، ركز فيها الباحث على تحليل الرموز البصرية والسمعية في مادة ترويجية، مبرزًا دور اللغة البصرية في التأثير والإقناع، مع توظيف أدوات التحليل السيميائي الحديثة.
- مذكرة الطالبة لطيفة لافر، "Le cinéma amazigh et la revendication identitaire : genres et formalisme dans le cinéma algérien", من جامعة باريس 8، اهتمت هذه المذكرة بتحليل الشكل البصري في السينما الأمازيغية كوسيلة لتأكيد الهوية الثقافية، حيث تم دراسة التكوين البصري وزوايا التصوير كأدوات لبناء خطاب بصري يعكس خصوصيات المجتمع الأمازيغي.
- _مذكرة الباحثة لطيفة بوشوشة، "دلالات الرمز في السينما العربية", تناولت فيها الرمزية البصرية في الأفلام العربية من منظور ثقافي واجتماعي، مبينةً كيف توظّف الصورة كأداة سردية وشعورية للتعبير عن قضايا الواقع العربي.

تشير هذه الدراسات مجتمعة إلى أن اللغة البصرية في السينما تمثل نسقًا دلاليًا غنيًا ومعقدًا، يتجاوز البعد التقني ليشكل خطابًا متكاملاً يُفهم من خلال تفاعل مكونات الصورة، الإضاءة،

الإيقاع، وحركة الكاميرا. ويُلاحظ أن جلّ هذه البحوث اعتمدت المنهج السيميولوجي أو التحليل البصري باعتباره الأداة الأكثر ملاءمة لفهم الرموز الكامنة في الصورة السينمائية.

تُعالج هذه الدراسة موضوع "اللغة البصرية في السينما" باعتباره أحد المحاور الأساسية لفهم آليات الخطاب السينمائي وتكوين الدلالة من خلال الصورة، الإيقاع، الإضاءة، وحركة الكاميرا. وقد تم تقسيم البحث إلى فصلن رئيسيين:

الفصل الأول يتناول الإطار النظري للغة البصرية ، بعيث يعرض مفاهيم عامة حول اللغة البصرية في السينما، إضافة إلى تعريف وخصائص اللغة البصرية السينمائية، وتطور اللغة البصرية من السينما الصامتة إلى السينما الناطقة الحديثة.

أما الفصل الثاني فيركّز على البُعد التطبيقي للغة البصرية من حيث الوحدات التعبيرية البصرية في الفيلم، ودور المونتاج في السرد البصري.

تعتمد هذه الدراسة على المنهج الوصفي التحليلي، وذلك بالنظر إلى طبيعة الموضوع الذي يتناول "اللغة البصرية". بحيث يقوم هذا المنهج برصد الخصائص الأساسية للغة السينمائية ومكوناتها التقنية والجمالية، كالصورة، الكادر، الإضاءة، اللون، الإيقاع، وحركة الكاميرا. في حين يسمح المنهج التحليلي، من خلال أدوات التحليل السيميائي، بفهم كيفية توليد المعنى من خلال العلاقة بين العلامات البصرية داخل السياق السينمائي. ويتيح هذا التوجه تحليل الأمثلة السينمائية المختارة ليس فقط بوصفها مادة فنية، بل كنصوص بصرية تحمل خطاباً ضمنياً، يتطلب تفكيكًا دقيقًا للعناصر البصرية التي تشكله وتمنحه دلالته.

لقد واجهتنا العديد من الصعوبات أثناء دراستنا لهذا البحث، نذكر اهمها ضيق الوقت في إنجاز المذكرة و غخراج الفيلم القصير في الآن نفسه، إضافة إلى الموضوع باعتباره موضوعا جديدا لا يستهان به من حيث التنظير وكيفية تطبيق عناصره على الفيلم .

الفصل الأول مفاهيم عامة حول اللغة البصرية في السينما

المبحث الأول: مفاهيم عامة

إن النبض الخفي للصورة المتحركة، يبنى على نظام بصري وسمعي وتعبيري شامل مستقل قائم بذاته بشبه في تعقيده وثرائه اللغة المنطوقة. ويمكنه حتى على تجاوزها بقدرته على تجسيد الأحاسيس. من خلال الصورة والزمن. إنها الأداة التي يتحدث بها الفيلم ال عقل المشاهد[1] وعينه وذلك من خلال تعبير الفيلم عن أفكاره ومشاعره وحكاياته دون أن يعتمد على الصورة والإيقاع. الحركة. الصوت. الفراغ وذلك لأنها لغة لا تقرأ بالحروف بل تحس بالعين والاذن وتفكك بالعاطفة بحيث أنها لغة تنطق بكل شيء. لأن السينما أكثر من وسيلة تعبير أخرى لتعبير هي لغة مرنة وغنية وهي فن إذ كان لايزال هناك الحاجة لقول ذلك[2]. وذلك لان الفن السينمائي يعبر عن مشاعره باستخدام الصوت والصورة والإيقاع لتحقيق التخاطر بين الصورة وعين المشاهد.

اللغة السينمائية ليست مجرد تصوير للواقع بل هي إعادة بناء لهذا بناء لهذا الواقع وفق منظور فني تعبيري يعتمد على اختيار اللقطات والزوايا التصوير والإضاءة والمونتاج. الذي تخلق المعنى داخل الفيلم[3]. يقول المؤرخ والناقد" جان ميتري »*. في كتابه " جمال وسيكولوجية السينما" ." السينما وسيلة اتصال هي بمثابة لغة لقدرتها على تنظيم الأفكار وبنائها ونقلها ", ويرى "كريستان ميز"** أن اللغة السينمائية هي لغة مركبة تتألف من مواد تعبيرية دالة. وتطلق اللغة السينمائي على مجموع الإشارات الصوتية والمرئية التي تسمح للمخرج أن يجعل رسالته سهلة الإدراك من قبل المتفرجين وذلك لاعتبار الفيلم هو مجموعة معلومات يقدمها المخرج للمشاهد ومن ثم فإنه من الضروري أن يكون هناك مرسل ومستقبل حتى يتحقق الاتصال بينهما [4] . بحيث يرى المنظر "ايزنشتاين"***.أن اللغة السينمائية هي وقف على الأفلام الحكاية تحكي قصصا فتكون اللغة القلمية حينئذ حددت بالقصة أولا وبالحكاية. والسينما لغة عالمية ووسيلة تخاطب بين الشعوب القادرة على الوصول الى مكان

[1] -Bordwell, D, & Thompson, K , Film Art: An Introduction. 9th Edition. McGraw-Hill , 2010, p 02

[2] -مارسيل مارتن ، ، *اللغة السينمائية*، ترجمة سامي سليمان، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، 2005، ص 816.

[3] م.ن، ص ن

*- جان ميتري" ناقد سينمائي فرنسي

**- كريستيان مبز" منظر سينمائي

[4] - قناة يوتيوب " أحمد أبو الفتوح"ـــهل في لغة لسينما وزاي تتكلمها

***- سيرجي ازينشتاين" - مخرج روسي

ما"[1]. كما تلعب السينما دورا بالغ الخطورة على نطاق واسع، في نقل معطيات بلغة قوامها مشترك، وبأدوات أكثر نفاذا وفاعلية في تشكيل فكر ووجدان الجماهير، لذلك صنفت السينما من أبرز الأدوات المؤثرة في إحداث التغير الاجتماعي، وفي التنمية الثقافية. وقد جزم معظم النقاد السينمائيين أن اللغة البصرية أداة مهمة من أدوات التعبير الفني الإبداعي شديد التأثير على الجمهور المشاهد فهي تعبر عن الواقع بأسلوب إبداعي خاص يتم عن طريق تكتل لو تجمع منسق لخصائص سنيمائية معينة، تتميز بمجموعة من العالمات او الإشارات، وهذا ما يجعل منها نظاما سينمائيا، والفيلم مبدئيا هو صور الأشياء التي تتحول إلى لغة، بمعنى انها لغة ذات طابع وخصائص جمالية وفنية من نوع خاص ومختلف طبيعة الأنظمة اللسانية الأخرى. اللغة البصرية في السينما هي نسق من الرموز البصرية والسمعية التي تستخدم في الفيلم وهذا ما دعمه المنظر سيرجي ازنشتاين. أن اللغة السينمائية لا تقوم الصورة. بل من طريقة ترتيبها لهذا يمكننا الجزم بأن السينما تشبه اللغة البصرية لكنها غير لفظية. وهي لغة تعتمد على الرموز البصري.

وذلك لاعتبار السينما فناً بصرياً بامتياز، تقوم في جوهرها على الصورة المتحركة كوسيلة تعبير سردي وجمالي. وبقدر ما تحمل الكلمة المنطوقة أو المكتوبة من طاقة دلالية، فإن اللغة البصرية في الفيلم تمتلك قدرة مضاعفة على التأثير، كونها تخاطب الحواس والخيال بشكل مباشر. إن الصورة في السينما ليست فقط وسيلة للعرض، بل هي لغة لها قواعدها وبنيتها ودلالاتها .فكيف تتشكل هذه اللغة وما هي مكوناتها ووظائفها وكيف توظف في السرد والتأثير العاطفي والجمالي. [2] بحيث أن تاريخ تطور السينما كوسيلة للاتصال المرئي يرتبط مباشرة بقدرة اللغة السينمائية على التمسك بالواقع ولكن الواقع مفهوم دائم التغيير وصيغة الأدراك دائمة التغيير أيضا. وتركيب الفيلم عبارة عن انعكاس لا إرادي وحصيلة المعرفة والتقنيات التي تعالج الأفكار لكي تصبح اقوى تعبيرا. كما معالجة أن للفيلم السينمائي له قيود وحدود في كيفية ضيافته لهذه الأفكار. بل يجب ان يظهرها عن طريق تأثيرها في سلوك وتصرفات الشخصيات وكل ما تسجله الة التصوير. ومن خلال هذا فإن اللغة البصرية في السينما هي تصور فقط لنتيجة الخارجية أي الأفعال وردود الأفعال التي اثارتها الدوافع والأفكار

[1]بن شريف محمد ، تحليل سميولوجي لفيلم خارجون عن القانون وفيلم معركة الجزائر
[2]-دانيل أريخون ، قواعد اللغة السينمائية، دار المصرية للكتاب، ص10

والرغبات. يقول المخرج "روبرت فلاهرتي"*."لا يمكنك أن تقول في السينما كل ما يمكنك أن تقوله عن طريق الكتابة"[1]

*أحد أبرز منظري سينما، خصوصًا في مجال **التحليل البنيوي واللغوي للفيلم**

[1] مقولة في فيلم Nanook of the Northl -1922

المبحث الثاني : تعريف وخصائص واسس اللغة البصرية السينمائية:

يعتبر مصطلح اللغة البصرية في السينما من المصطلحات المعاصرة. نظرا لظهور النقد السينمائي الذي رافق مجال الفيلم وتكنولوجيا نقل المعلومات. حيث اعتمده الناقد مارسيل مارتن في كتابة اللغة البصرية. ويدل المصطلح على كثافة وغنى اللغة الخاصة على اعتبار أنها تتشكل من عناصر أيقونية صورية متحركة. تشتغل في صنع الدلالة فيها مجموعة اليات كالون والتقطيع والوسط وزاوية الرؤية العرض والتقديم. مع ما تتطلبه هذه الابعاد من تموقع معين للكاميرا في مكان ما خاص هو في جد ذاته جزءا من الدلالة. أضف الى ذلك أن الصوت المصاحب للصورة هو الاخر بوصفه جزءا من المضمون. سيتم إكسابه مؤثرات صوتية خارجية متعددة الخواص الدلالية كما أنها لغة الصورة المتحركة. التي لا يمكن أن تستوعبها جميع طبقات المجتمع بشكل فعال. وذلك للخصوصية التي تتصف بها تلك اللغة. وما تحتويه من رموز مركبة من إنتاج التراكم الفكري والثقافي. ذلك الخليط المركب من الرموز لا يمكن ان يتفهمه إلا من توافرت فيه شروط ومهارات إدراكية معينة. ويقصد باللغة السينمائية انها سلسلة من اللقطات المتصلة ببعضها البعض. تولد لغة. وكل لقطة تصبح جملة كاملة فيها على الأقل فعل واحد وفاعل واحد يقول المؤرخ والناقد جان ميتري في كتابه " جمال وسيكولوجيا السينما " " بأن السينما هي وسيلة اتصال هي بمثابة لغة لقدرتها على تنظيم الأفكار. وبناءها ونقلها للآراء وتحويلها" [1]

أما "ابل كانس" * يضع السينما في لغة اللفظية البدائية القائمة على وحدات الكتابية التمثيلية فإنه يسمي السينما بلغة الصور التي وإن لم تتطور بحيث ينبغي أن تكتسب قواعد مفصلة. بحيث ان اللغة السينمائية لغة مركبة. تتألف من اقتران خمسة مواد تعبيرية دالة. نوعان منهم يؤلفان شريط الصور وهي الصورة الفوتوغرافية المتحركة والبيانات المكتوبة. وثلاثة أنواع أخرى تمثل شريط الصوت أو

[1] - جون ميتري، "علم نفس وعلم جمال السينما"، تر: عبد الله عويش، المؤسسة العامة للسيما، دمشق، 2000، *ص 44*.

[*] - Abel Eugène Alexandre Péréthon: مخرج سينمائي، منتج، كاتب سيناريو ومُمثّل

الايقونة كالضجيج. والصوت المنطوق و الصوت المتكلم من خلال الحوار أو التعليق والصوت الموسيقي .

وتمتاز اللغة السينمائية بتعاقب صور تكون بطريقة خطية متسلسلة. هذا ما يولد او يخلف لدى المشاهد الإحساس بالاستمرارية. لدرجة أنه لا يمكنه إدراك وجود وحدات متقطعة ومميزة. وتستمد ميزتها على غرار الوحدات اللغوية من خلال حضورها اول غيابها.

-ومن هنا يمكننا القول بان اللغة السينمائية هي سلسلة من اللقطات المتصلة ببعضها البعض. تتألف من شريط الصورة وشريط الصوت والصوت المنطوق ورموز مركبة من تراكم الفكري والثقافي ويقسم فهم اللغة السينمائية بدوره طبقات المجتمع إلى طبقتين هما:

-طبقة ذو مستوى عالي في فهم اساسيات اللغة السينمائية. المتولد عنها فهم المعنى الواضح والضمني للفيلم. وهذا بحكم مجال التخصص او مجال الاهتمام هو السينما

-طبقة دو مستوى متوسط في فهم أساسيات اللغة البصرية السينمائية. المتولد عنها فهم المعنى الواضح للفيلم.[1]

- للغة السينمائية العديد من الخصائص تتمثل في مايلي:

-أن كل صورة تعرض على الشاشة تشكل علامة رمزية او مجازية. وهذه الاشكال هي المنطلق لقراءة العلامة اللغوية قراءة.

-إن تشكيل وحدات السيمائية في لغة السينما قد لا يظهر من خلال عناصر او لقطات منفردة. وإنما تتكون الوحدة السيمائية من مجموعة لقطات او سلسلة مصغرة. ومن خلالها تتشكل وحدات سيمائية كبرى وهنا نطرح مشكلة أساسا في السينما وهي ربط أليف الوحدات الصغرى بحيث تشكل وحدات دلالية متضمنة الكادر السينمائي. وتعرف العملية الدلالية هنا بعملية التكوين. تعنى بوضع كل تفاصيل او عناصر في علاقة متألفة تشكل توازنا للمشهد. وتسم في خلق إحساسه

[1] مارسيل مارتن، م س، ص. 34-35

الجمالي وجذب انتباهه. ويشمل التكوين الشكل ومراعاة الخطوط المكونة للأشكال. والتوزيع المناسب لضوء والظل والألوان والتوزيع المتوازن للعناصر المرئية والإيقاع. وكل ذلك يسهم في إحداث الأثر الدرامي لمشهد. إن خاصية الانزياح[1]. سرد السينمائي هي محال لتحليل اللغوي .. فعندما نأخذ مثلا خطابا ما وليكن ملفوظ شخصيا. ندرك انه موجود قبلا ولكن عند التركيب الأيقوني(الإضاءة-الصوت -صورة). تتشكل وجدة سيمائية للعلامة اللغوية وينتج تأثير الفيلم بواسطة الصورة لظاهرة على الشاشة. والتي ترتبط بالصور المخزنة في ذاكرة المشاهد. ومه ذلك الترابط تنشا عواطف الدهشة أو البهجة او الحزن. من خلال الوحدات السيمائية المتشكلة تناح الدلالة عن العالم الخارجي بغض النظر عن صورة الانزياح التي تمثل صورة رسالة سيمائية في مستوى من التحليل اعلى درجة.[2]

– إن مستويات اللغة السينمائية (تصوير حركات/ صوت لون/ إضاءة/ كتابة) يمكن ان تكون عناصر لغوية بالمعنى الحقيقي شريطة أن تأخذ مكانتها في سياق النص لا بصورة ألية بل مقرونة بدلالة معينة[3]

-يشكل تنوع عناصر اللغة السينمائية فاعلية جمالية فنية وتكون مجموعة من العلامات المتكررة التي تقبل التمثيل في كل مستوى الأمر الذي يمكن الدارس من قراءة سيمائية تعتمد على تقطيع الوحدات الكبرى إلى وحدات منفصلة حيث لا توجد علامات هناك لابد من محاولة تحديد أسلوب السرد السينمائي المبني على أسس التحليل وتقطيع المقاطع الدلالية، المتكونة أساسا من فعالية المونتاج وجمالية المونتاج.[4]

تتوغل السينما في أحداث المجتمعات وتستمد خطاباتها من الحياة الاجتماعية تتجلى داخل المادة الفيلمية المعروضة بكل ما تحتويه من معاني تشكل اللغة السينمائية التي تقوم على ركائز تتمثل فيما يلي:

[1]- ينظر مارسيل مارتن، م س،ص 40.
[2]كريستيان ميتز، «السينما: لغة أم نظام لغوي؟»، ترجمة سعيد بنكراد، في *سوسيولوجيا السينما*، أفريقيا الشرق، 2009، ص. 33
[3]ينظر، م.ن ، ص 35،
[4]م.ن ص 45

-الإيجاز: الإيجاز بمعناه البسيط هو: إيصال المعنى إلى متلقي، بأقل قدر من تفاصيل المعبرة عنه، أو من خلال التركيز فقط على التفاصيل الرئيسية المكونة له. وفي السينما، يقدم الإيجاز دورا بالغ الأهمية في لغة السينمائية . فهو في شكله الشائع يُوظف في اختيار أهم عناصر الحدث، أو التفاصيل ذات الدلالة .فقط،دون ذكر التفاصيل التي يمكن فهمها ضمناً،ولا ُتمثل أهمية خاصة، وذلك بقصد الاحتفاظ بانتباه. المشاهد في حالة تركيز مستمر على مدار الحدث وتطوراته، إضافة إلى التحكم في إيقاع الفيلم والإيجاز هذا المعنى ركناً أساسياً في طبيعة اللغة السينمائية،بحيث يصبح توظيفه ممثلاً لضرورة رئيسية.[1]

ولكن على الرغم من أن الإيجاز – هذا المفهوم – يمثل شكلاً شائعاً أو عاماً في اللغة السينمائية، فإن له وجهاً آخر يمثل ركناً مهماً من أركان البلاغة السينمائية، ذلك أن للإيجاز وظيفة تأثيرية خلاّقة، من حيث توظيفه للتأثير في عواطف المشاهد وإحساسه، بدف خلق الشعور بالمتعة لديه، ووضعه في حالة شوق دائم لتتبع الرواية وتطورها،بينما الإيجاز في شكله الشائع يعني التركيز على تفاصيل المهمة لإظهارها في شكلها التأثيري الخلاق، فإنه يعني أيضاً حذف أو إخفاء بعض التفاصيل، أو الوقائع المهمة المحددة، أو جزء أو أجزاء منها، بدف إخفاء القوة التأثيرية على معناها،أو آثارها ونتائجها،وعلى ذلك فإن عملية الحذف أو الإخفاء،تصبح هدفاً وإجراءا فعالا؛يضفي على معنى قوة تأثيرية،أو قوة بلاغية، قد لا تتأتى في حالة إظهار التفاصيل المخفاة أو المحذوفة[2]

ومن هنا يتبين أن للإيجاز وظيفتين أساسيتين، هما :

الاختيار السليم لأهم التفاصيل، أو كل ما له دلالة فقط، وبعبارة أخرى اختيار الأزمنة المؤثرة أو الفعالة من التدفق الزمني الطبيعي (الواقعي) لحدث ما، مع حذف الأزمنة الضعيفة منه، وذلك بهدف التركيز على نقاط الحدث فقط.

[1]مارسيل مارتن ، م س، ص 59

[2] - *راشد، محمد،* البلاغة في السينما: قراءة في أدوات التأثير البصري، دار الرافدين، بيروت ، *2015، ص. 89*

تعمد حذف أو إخفاء بعض التفاصيل المهمة، لإضفاء قوة تأثيرية على المعنى، فتؤثر من ثم على المشاهد وتجعله أكثر استمتاعاً بأسلوب السرد، مما لو أظهرت هذه التفاصيل، أو وصل المعنى إليه بطريقة مباشرة، سواء كان توظيف الإيجاز، في شكله الشائع،القائم على التركيز على أهم التفاصيل، أو كان في شكله التأثيري، القائم على إخفاء أو حذف بعض التفاصيل المهمة، فإن هناك قاعدة أساسية ينبغي مراعا ا،هي أن كل ما يحذف من تفاصيل، ينبغي أن يكون مفهوماً ضمناً،أو يُوحي بمعناه، ذلك أن عدم الالتزام بهذه القاعدة،قد ينتج عنه نوع من الغموض أو الإ ام، أو يمثل نقصاً حقيقياً في تفاصيل اللازمة للسرد، فعملية الحذف أو الإخفاء، لا ُتمارس كهدف في حد ذا ا،لكنها تمارس لأهداف فنية، أو درامية محددة. و لذا التأسيس لمعنى الإيجاز في اللغة السينمائية، والقواعد التي تحكمه، فإن دراسته تتضمن التّعريف بأنواع ثلاثة رئيسية له هي: الإيجاز الفني، والإيجاز الدرامي، والإيجاز لأسباب اجتماعية أو إنسانية أو رقابية.[1]

أ.الإيجاز الفني: ويقصد به ذلك النوع من إيجاز القائم على الطبيعة العامة للغة السينمائية، ويجرى من خلاله اختيار أهم التفاصيل والأزمنة القوية، مع حذف الأزمنة الضعيفة، والإيجاز لذه الصورة يرتبطبطبيعة فن الفيلم، من حيث المرونة في تشكيل كل من عنصري الزمان والمكان الخاصين بالفيلم،بما يخدمالسرد السينمائي، ومثل هذا النوع من الإيجاز يمكن تصوره مثلا في وقائع بسيطة،كانتقال شخص منمكان إلى مكان آخر، ولا يهم في هذه الواقعة إلا التقرير بانتقاله بين مكانين، أي لا توجد تفاصيل مهمةأخرى، خلال المسافة الزمنية والمكانية بين نقطتي الانتقال [2] .

ب.الإيجاز الدرامي: ويقصد به ذلك النوع من الإيجاز، الذي تتطلبه دواعي البناء الروائي، من تأثيراتدرامية، تتمثل في إيجاد التأكيد والتشويق والمفاجأة والإثارة والقلق والتوتر، وبعبارة أخرى فإن ذلك النوع منالإيجاز يعطي للمعاني الدرامية قوة تأثيرية، ويقدمها إلى المشاهد بأسلوب غير مباشر، حتى لا تفقد قو ا أوقيمتها إذا قدمت بأسلوب مباشر، أو صريح،كما يعتمد على إخفاء أو حذف تفاصيل، أو أجزاء منها،تكون مهمة في حد ذا ا عكس الإيجاز الفني، لكن هذا الحذف أو الإخفاء هو الذي يضفي عليها قوةتأثيرية يكون تأثيرها الكبير على المشاهد. ج.الإيجاز لأسباب اجتماعية،

[1]- ينظر، راشد، محمد ، م.س، ص *102*
[2] -ينظر، م ن، ص 103

أو إنسانية، أو رقابية: ويقصد بذا الإيجاز توظيفه، لتجنب التصوير المباشرلمواقف القسوة والعنف والحوادث الأليمة،أو مشاهد المحرمات الاجتماعية، أو الأخلاقية، وتجنب التصوير المباشر لمثل هذه المواقف قد يكون مرجعه مجافا ا للذوق السليم، أو التقاليد الاجتماعية، أو أنها قد تؤذى الشعور الإنساني بشكل أو بآخر، ومن ناحية أخرى فقد يكون هناك توقع باعتراض الرقابة عليها،و عدم السماح بظهورها على الشاشة، وفي مثل هذه الحالات فإن الإيجاز يصبح الوسيلة الأساسية التي يتم توظيفها للإيحاء بالمعنى المراد، أو خلق الإحساس المتعلق به.[1]

و يستخدم الإيجاز الدرامي بعدة أساليب وهي:

-أن يدور الحدث وراء عدد من قطع الديكور، بحيث تظهر لمحات منه فقط،فتصبح هذه اللمحات في مجموعها هي الأجزاء المكونة للحدث،على الرغم من إخفاء أجزاء مهمة أخرى منه.

-أن يظهر الحديث عن طريق الظلال المنعكسة على حائط الديكور

-أن يدور الحدث في مكان شبه مظلم،إلا من بعض البقع الضوئية المتناثرة في المكان، بحيث لا يظهر من الحدث إلا لمحات منه،نتيجة لحركة الشخصيات في المكان،أو عند مرورها هذه البقع الضوئية، و قد يتم ذلك بدف إخفاء تفاصيل معينة من الحدث،أو بهدف تخفيفه.[2]

-التعبير عن الحدث عن طريق جزء من جسم الإنسان، مثل انفراج يد شخص في سرعة وشده للتعبير عن طعنة قاتلة.

-إخفاء الحدث أو جزء منه وراء عنصر الديكور، بمعنى أن يلم المشاهد ببداية الحدث، ثم يخفىالجزء الرئيسي منه وراء أحد عناصر الديكور،سواء من خلال الحركة الفعلية للشخصية أوالشخصيات،بينما الكاميرا ثابتة في مكا ا،أو تتحرك الكاميرا لإتباع حركة الشخصية حتى يبدوعنصر من الديكور، وكأنه يدخل مجال الرؤيا بطريقة طبيعية، وتتوقف الكاميرا مركزة عليه.[3]

[1] ينظر، راشد، محمد ، م.س، ص 104
[2] م ن، ص 107-111
[3] م.س ص 115

-توظف حركة الكاميرا للإيحاء بالحدث، وذلك عندما تتحرك الكاميرا من أمام العنصر الرئيسي في

الحدث مبتعدة عنه، لتدعو المشاهد إلى استنتاج ما يدور خارج الكادر، قد تنتهي الحركة في بعضالأحيان بالتركيز على رمز يجسد المعنى المراد إيصاله للمشاهد.

/الرمز: اكتسب الرمز السينمائي أهمية خاصة،كأحد دعائم اللغة السينمائية،التي تعتمد في تعبيرها علىالصورة بالدرجة الأولى،للإيحاء بالمعاني المراد إيصالها إلى المشاهد،و ذا المفهوم، فإن الإيجاز في واقع الأمرمتعلق بنوع من الأشكال الرمزية في السينما،من حيث أن أسلوب الإيجاز القائم على الحذف أو الإخفاء لواقعة أو شيء ما، يتبعه بالضرورة أو يرتبط به نوع من الإيحاء الرمزي بحدوث الواقعة، أو وجود معنى ماجرى حذفه، أو إخفاؤه كليا أو جزئيا.[1]

إلا أن الرمز السينمائي بمعناه الدقيق،لا يقوم على الحذف أو الإخفاء، بل يستمد وجوده مما هو ظاهر في الصورة، وفكرة الرمز في الصورة السينمائية، ذا المعنى،تقوم على قدرة الصورة في احتوائها على مضمونين في آن واحد، أحدهما ظاهر أو مباشر،بينما الآخر مستتر أو غير مباشر ،بعبارة أخرى فإن الصورة السينمائية بجانب تقديمها إلى المشاهد بمعناها البسيط المباشر، فإ ا يمكن تحميلها في الوقت نفسه بمعنى أعمق وغير مباشر،بحيث يشعر المشاهد بوجود آفاق أخرى وراءها غير ظاهرة، فيصبح المعنى المباشر البسيط ممثلا لما قد يسمى بالبعد الأول، بينما يمثل المعنى الآخر غير المباشر(الأعمق)، ما قد يسمى بالبعد الثاني، فالرمز السينمائي بمعناه الدقيق، يهدف إلى التأثير في المشاهد، عن طريق الإيحاء له بمعنى أعمق من المعنى المباشر البسيط للصورة، وبعبارة أخرى فإن الصورة تقدم معناها البسيط في بعدها الأول، إضافة إلى ما تضمنه من بمعنى رمزي غير مباشر، في بعدها الثاني. [2]

[1] ..عبد الحميد، سمير .*السينما والدراما البصرية: مدخل إلى لغة الصورة* دار العالم العربي، القاهرة، 2010، ص 26.
[2] .بوشوشة، لطيفة. "دلالات الرمز في السينما العربية ."*مجلة الفكر والفن العربي*، العدد 32، 2018، ص. 45.

فتوظيف الرمز السينمائي لا يعد هدفا في حد ذاته، أو أمرا يمكن ممارسته بلا قيود أو حدود، بل هو يوظف لضرورة فنية محددة، وفي ظروف خاصة، لأن المعنى الرمزي يتطلب دائما قدرا من المشاركة الذهنية من جانب المشاهد،و في غياب هذه المشاركة فإن الرمز المستخدم لا ينتج أثره.

و يتوقف وصول المعنى الرمزي إلى المشاهد، على تفاعل عدد من العناصر ترتبط بتكوين المشاهد مثل: درجة الحساسية، أو الذكاء، أو التصور لديه، البيئة الاجتماعية أو القومية، المستوى الثقافي، الأيديولوجية والمعتقدات، خبرات الحياة وتجاربها[1]، ويتمثل الشكل العام للاستخدامات الرمزية في نوعين هما الاستعارة الرمزية، والمعنى الرمزي، وسيتم توضيحها فيما يلي:

أ.الاستعارة الرمزية: تقوم الاستعارة الرمزية الناتجة عن تتابع لقطتين، على تشابه أو تنافس شكل أو مضمون لقطة ما(اللقطة الأولى)، بشكل أو مضمون(اللقطة التالية)، بحيث ينتج المعنى الرمزي من التماثل بين معنى اللقطتين، أو من التناقض بينهما .

– ويقسم مارسيل مارتن في كتابه"اللغة السينمائية" الاستعارة الرمزية إلى ثلاثة أنواع رئيسية هي:

الاستعارة التشكيلية: ويقصد ا تلك التي تقوم على تشابه أو تناقض بين اللقطتين موضوع الاستعارة، وذلك من حيث الشكل الخاص بكل منهما. [2]

الاستعارة الدرامية: إذا نظرنا إلى الاستعارة التشكيلية، على أنها توظف كنوع من التعليق على صفة أو وضع لشيء ما، فإن الاستعارة الدرامية تؤدي دورا أكبر من ذلك، لأ ا تؤدي دورا تفسيريا في الدراما، و هو دور يتجاوز التشبيه أو التناقض الشكلي فقط بين شيئين أو عنصرين، ولتوضيح المقصود بالاستعارة الدرامية،نسوق مثالا شهيرا يعد من الأمثلة الرائدة في هذا ا ال، و هو من فيلم"الإضراب"لايزانشتين حيث ترى لقطة للعمال بينما يطلق عليهم الجيش القيصري نيرانه الرشاشة،ثم تتبعها لقطة المجزرة المحتوية على حيوانات المذبوحة، فتوظف اللقطتين ذه الكيفية، أ راد به أن يرمز إلى معان تتعلق بصلب دراما الفيلم، و هي إيجاد نوع من التشابه بين الصورتين.

[1] الخضيري، حسين."الرمزية في الصورة السينمائية: دراسة سيميولوجية_*مجلة البحوث الإعلامية*، جامعة بغداد، العدد 19- 2012

[2] ينظر، مارتن، مارسيل .م س، 78.

الاستعارة الإيديولوجية: تمثل نوعا أعمق من الاستعارة الدرامية، حيث تحمل غالبا وجهة نظر فلسفية أو فكرية، تتجاوز مضمون الدراما نفسها، لتوحي بمعان رمزية تتعلق بالحياة، أو الإنسان عموما، أو معتقدات معينة،أو وجهة نظر شخصية يضيفها كاتب السيناريو أو المخرج على صورة معينة.[1]

.المعنى الرمزي: يمثل الرمز الناتج من اللقطة الواحدة، أو الوحدة الواحدة، مستوى أعمق من رمز الناتج من الاستعارة، أو التورية الناتجة من تتابع لقطتين، و سبب ذلك أن تتابع اللقطتين، قد يشعر المشاهد بأنه يتلقى معنى رمزيا مصنوعا، يشعره بوجود شخصية المخرج،بينما في حالة الرمز الناتج من اللقطة الواحدة، يشعر المشاهد بأنه يشارك مشاركة إيجابية في استخلاص المعنى الرمزي

،وبعبارة أدق فإن المشاهد في حالة الاستعارة الرمزية يشعر كما لو أن المخرج يوجه فكره ومشاعره توجيها محددا، بينما في حالة رمز اللقطة الواحدة، أو الوحدة الواحدة، يشعر بأنه هو الذي يكتشف المعنى الرمزي بنفسه و ينتج المعنى الرمزي في اللقطة،أو الوحدة،نتيجة لتفاعل عنصريهما،سواء بالتشابه(التماثل)، أو بالتناقض(المفارقة)، وذلك بأن يربط المشاهد بينهما فيدرك الرمز الكامن في الصورة، وإدراك المشاهد لهذا المعنى يتوقف على درجة التصور أو الذكاء، أو على مستوى الفكري والخبرة،و الرمز مثله مثل الاستعارة الرمزية يمكن تقسيمه إلى ثلاثة أقسام[2]:

الرمز التشكيلي:و هو الرمز الذي ينتج التماثل،أو التناقض الشكلي،بين عنصرين في الصورة، أو بين عناصر موجودة فيها، بينما يستحضر ذهن المشاهد العنصر الآخر،بمعنى أن تحتوي اللقطة، أو المشهد على تكوين أو تشكيل لشيء ما أو حركة، فيرتبط ذلك بتكوين أو شكل لعنصر آخر موجود في الصورة نفسها، فيوحي هذا الارتباط بمعنى رمزي معين، أو أن يذكر تكوين أو شكل العنصر الموجود في الصورة بتكوين أو شكل عنصر آخر سبق وروده في سياق الروائي، أو يتعلق بخبرتنا في الحياة،أو يوحي بمعنى رمزي أعمق من معنى البسيط الماثل في الصورة[3]

[1]ينظر، مارتن، مارسيل، م س، 84 .

1 صالح، محمد عبد الجواد. "الاستعارة البصرية ودورها في توصيل المعنى الرمزي في السينما". مجلة الفنون البصرية والدراما، جامعة حلوان، العدد 7، 2018، ص. 45–47

[3]ينظر، مارتن، مارسيل، م س، ص 80.

الرمز الدرامي: إن أهم ما يميز الرمز الدرامي عن الرمز التشكيلي، هو أنه يلعب دورا رئيسيا في تطور الحدث الدرامي وتفسيره، فإذا كان الرمز التشكيلي يعمل على المعنى وتعميقه بشكل رمزي، فإن الرمز درامي ينقل إلى المشاهد،أو يشرح له، معنى ما يفسر الموقف،أو يدفع الحدث إلى الأمام، أو يوحى بما قد يحدث مستقبلا. الرمز الأيديولوجي: يعبر الرمز الأيديولوجي عن معاني أكثر عمقا، حيث تبرز أساسا وجهة نظر السينمائي، إزاء معنى إنساني أو خلقي، كما تتصف بنظرة شمولية تتعلق بالحياة عموما، أو بمعنى له دلالة في خبرة الإنسانية. [1]

– للغة السينمائية العديد من الخصائص تتمثل في مايلي:

–أن كل صورة تعرض على الشاشة تشكل علامة رمزية او مجازية. وهذه الاشكال هي المنطلق لقراءة العلامة اللغوية قراءة.

–إن تشكيل وحدات السيمائية في لغة السينما قد لا يظهر من خلال عناصر او لقطات منفردة. وإنما تتكون الوحدة السيمائية من مجموعة لقطات او سلسلة مصغرة. ومن خلالها تتشكل وحدات سيمائية كبرى وهنا نطرح مشكلة أساسا في السينما وهي ربط أليف الوحدات الصغرى بحيث تشكل وحدات دلالية متضمنة الكادر السينمائي. وتعرف العملية الدلالية هنا بعملية التكوين. تعنى بوضع كل تفاصيل او عناصر في علاقة متألفة تشكل توازنا للمشهد. وتسم في خلق إحساسه الجمالي وجذب انتباهه. ويشمل التكوين الشكل ومراعاة الخطوط المكونة للأشكال. والتوزيع المناسب لضوء والظل والألوان والتوزيع المتوازن للعناصر المرئية والإيقاع. وكل ذلك يسهم في إحداث الأثر الدرامي لمشهد. إن خاصية. الانزياح*. سرد السينمائي هي محال لتحليل اللغوي السينمائي. فعندما نأخذ مثلا خطابا ما وليكن ملفوظ شخصيا. ندرك انه موجود قبلا ولكن عند التركيب الأيقوني(الإضاءة– الصوت –صورة). تتشكل وجدة سيمائية للعلامة اللغوية وينتج تأثير الفيلم بواسطة الصورة لظاهرة على الشاشة. والتي ترتبط بالصور المخزنة في ذاكرة المشاهد. ومه ذلك الترابط تنشا عواطف الدهشة أو البهجة او الحزن. من خلال الوحدات السيمائية المتشكلة تناح الدلالة عن

[1] مارسيل مارتن، م.س، ص 85

* - **الانزياح** في السينما هو **ابتعاد الصورة أو المشهد عن الواقع المباشر**، وذلك باستخدام تقنيات فنية مثل الإضاءة، الصوت، زوايا الكاميرا، أو المونتاج، **لإيصال معنى رمزي أو شعوري** أعمق من مجرد نقل الواقع كما هو

العالم الخارجي بغض النظر عن صورة الانزياح التي تمثل صورة رسالة سيمائية في مستوى من التحليل اعلى درجة[1].

– إن مستويات اللغة السينمائية (تصوير حركات/ صوت لون/ إضاءة/ كتابة) يمكن ان تكون عناصر لغوية بالمعنى الحقيقي شريطة أن تأخذ مكانتها في سياق النص لا بصورة ألية بل مقرونة بدلالة معينة،[2] تتوغل السينما في أحداث المجتمعات وتستمد خطاباتها من الحياة الاجتماعية تتجلى داخل المادة الفيلمية المعروضة بكل ما تحتويه من معاني تشكل اللغة السينمائية التي تقوم على ركائز تتمثل فيما يلي:

–الإيجاز: الإيجاز بمعناه البسيط هو: إيصال المعنى إلى متلقي، بأقل قدر من تفاصيل المعبرة عنه، أو من خلال التركيز فقط على التفاصيل الرئيسية المكونة له. وفي السينما، يقدم الإيجاز دورا بالغ الأهمية في لغة السينمائية . فهو في شكله الشائع يُوظف في اختيار أهم عناصر الحدث، أو التفاصيل ذات الدلالة. فقط،دون ذكر التفاصيل التي يمكن فهمها ضمناً،ولا ُتمثل أهمية خاصة، وذلك بقصد الاحتفاظ بانتباه. المشاهد في حالة تركيز مستمر على مدار الحدث وتطوراته، إضافة إلى التحكم في إيقاع الفيلم والإيجاز هذا المعنى ركناً أساسياً في طبيعة اللغة السينمائية،بحيث يصبح توظيفه ممثلاً لضرورة رئيسية.

ولكن على الرغم من أن الإيجاز – هذا المفهوم – يمثل شكلاً شائعاً أو عاماً في اللغة السينمائية، فإن له وجهاً آخر يمثل ركناً مهماً من أركان البلاغة السينمائية، ذلك أن للإيجاز وظيفة تأثيرية خلاّقة، من حيث توظيفه للتأثير في عواطف المشاهد وإحساسه، بدف خلق الشعور بالمتعة لديه، ووضعه في حالة شوق دائم لتتبع الرواية وتطورها،بينما الإيجاز في شكله الشائع يعني التركيز على تفاصيل المهمة لإظهارها في شكلها التأثيري الخلاق، فإنه يعني أيضاً حذف أو إخفاء بعض التفاصيل، أو الوقائع المهمة المحددة، أو جزء أو أجزاء منها، بدف إخفاء القوة التأثيرية على معناها،أو آثارها ونتائجها،وعلى ذلك فإن عملية الحذف أو الإخفاء،تصبح هدفاً وإجراءا

[1] مارسيل مارتن، م س ص 63
[2] ينظر، م.ن، ص 64

فعالا؛يضفي على معنى قوة تأثيرية،أو قوة بلاغية، قد لا تتأتى في حالة إظهار التفاصيل المخفاة أو المحذوفة[1] .

ومن هنا يتبين أن للإيجاز وظيفتين أساسيتين، هما :

الاختيار السليم لأهم التفاصيل، أو كل ما له دلالة فقط، وبعبارة أخرى اختيار الأزمنة المؤثرة أو الفعالة من التدفق الزمني الطبيعي (الواقعي) لحدث ما، مع حذف الأزمنة الضعيفة منه، وذلك بهدف التركيز على نقاط الحدث فقط.

تعمد حذف أو إخفاء بعض التفاصيل المهمة، لإضفاء قوة تأثيرية على المعنى، فتؤثر من ثم على المشاهد وتجعله أكثر استمتاعاً بأسلوب السرد، مما لو أظهرت هذه التفاصيل، أو وصل المعنى إليه بطريقة مباشرة، سواء كان توظيف الإيجاز، في شكله الشائع،القائم على التركيز على أهم التفاصيل، أو كان في شكله التأثيري، القائم على إخفاء أو حذف بعض التفاصيل المهمة، فإن هناك قاعدة أساسية ينبغي مراعا ا،هي أن كل ما يحذف من تفاصيل، ينبغي أن يكون مفهوماً ضمناً،أو يُوحي بمعناه، ذلك أن عدم الالتزام بهذه القاعدة،قد ينتج عنه نوع من الغموض أو الإ ام، أو يمثل نقصاً حقيقياً في تفاصيل اللازمة للسرد، فعملية الحذف أو الإخفاء، لا ُتمارس كهدف في حد ذا ا،لكنها تمارس لأهداف فنية، أو درامية محددة. و ذا التأسيس لمعنى الإيجاز في اللغة السينمائية، والقواعد التي تحكمه، فإن دراسته تتضمن التّعريف بأنواع ثلاثة رئيسية له هي: الإيجاز الفني، والإيجاز الدرامي، والإيجاز لأسباب اجتماعية أو إنسانية أو رقابية.

.الإيجاز الفني: ويقصد به ذلك النوع من إيجاز القائم على الطبيعة العامة للغة السينمائية، ويجرى من خلاله اختيار أهم التفاصيل والأزمنة القوية، مع حذف الأزمنة الضعيفة، والإيجاز ذه الصورة يرتبطبطبيعة فن الفيلم، من حيث المرونة في تشكيل كل من عنصري الزمان والمكان الخاصين بالفيلم،بما يخدمالسرد السينمائي، ومثل هذا النوع من الإيجاز يمكن تصوره مثلا في وقائع

[1] - Metz, C. (). Le signifiant imaginaire: Psychanalyse et cinéma (Trans. by Said Benkrad). Casablanca,2004

بسيطة،كانتقال شخص منمكان إلى مكان آخر، ولا يهم في هذه الواقعة إلا التقرير بانتقاله بين مكانين، أي لا توجد تفاصيل مهمةأخرى، خلال المسافة الزمنية والمكانية بين نقطتي الانتقال[1].

الإيجاز الدرامي: ويقصد به ذلك النوع من الإيجاز، الذي تتطلبه دواعي البناء الروائي، من تأثيراتدرامية، تتمثل في إيجاد التأكيد والتشويق والمفاجأة والإثارة والقلق والتوتر، وبعبارة أخرى فإن ذلك النوع منالإيجاز يعطي للمعاني الدرامية قوة تأثيرية، ويقدمها إلى المشاهد بأسلوب غير مباشر، حتى لا تفقد قو ا أوقيمتها إذا قدمت بأسلوب مباشر، أو صريح،كما يعتمد على إخفاء أو حذف تفاصيل، أو أجزاء منها،تكون مهمة في حد ذا ا عكس الإيجاز الفني، لكن هذا الحذف أو الإخفاء هو الذي يضفي عليها قوةتأثيرية يكون تأثيرها الكبير على المشاهد. ج.الإيجاز لأسباب اجتماعية، أو إنسانية، أو رقابية: ويقصد ذا الإيجاز توظيفه، لتجنب التصوير المباشرلمواقف القسوة والعنف والحوادث الأليمة،أو مشاهد المحرمات الاجتماعية، أو الأخلاقية، وتجنب التصوير المباشر لمثل هذه المواقف قد يكون مرجعه مجافا ا للذوق السليم، أو التقاليد الاجتماعية، أو أنها قد تؤذى الشعور الإنساني بشكل أو بآخر، ومن ناحية أخرى فقد يكون هناك توقع باعتراض الرقابة عليها،و عدم

السماح بظهورها على الشاشة، وفي مثل هذه الحالات فإن الإيجاز يصبح الوسيلة الأساسية التي يتم توظيفها للإيحاء بالمعنى المراد، أو خلق الإحساس المتعلق به [2]

و يستخدم الإيجاز الدرامي بعدة أساليب وهي:

-أن يدور الحدث وراء عدد من قطع الديكور، بحيث تظهر لمحات منه فقط،فتصبح هذه اللمحات في مجموعها هي الأجزاء المكونة للحدث،على الرغم من إخفاء أجزاء مهمة أخرى منه.

-أن يظهر الحديث عن طريق الظلال المنعكسة على حائط الديكور

-أن يدور الحدث في مكان شبه مظلم،إلا من بعض البقع الضوئية المتناثرة في المكان، بحيث لا يظهر من الحدث إلا لمحات منه،نتيجة لحركة الشخصيات في المكان،أو عند مرورها هذه البقع

[1]بنكراد، سعيد ،*السيميائيات، مفاهيمها وتطبيقاتها*، المركز الثقافي العربي، 2006، ص. 211
[2]- ينظر، م.ن ، ص212.

الضوئية، و قد يتم ذلك بدف إخفاء تفاصيل معينة من الحدث،أو بدف تخفيفه.

-التعبير عن الحدث عن طريق جزء من جسم الإنسان، مثل انفراج يد شخص في سرعة وشده للتعبير عن طعنة قاتلة.

-إخفاء الحدث أو جزء منه وراء عنصر الديكور، بمعنى أن يلم المشاهد ببداية الحدث، ثم يخفىالجزء الرئيسي منه وراء أحد عناصر الديكور،سواء من خلال الحركة الفعلية للشخصية أوالشخصيات،بينما الكاميرا ثابتة في مكا ا،أو تتحرك الكاميرا لإتباع حركة الشخصية حتى يبدوعنصر من الديكور، وكأنه يدخل مجال الرؤيا بطريقة طبيعية، وتتوقف الكاميرا مركزة عليه.

-توظف حركة الكاميرا للإيحاء بالحدث، وذلك عندما تتحرك الكاميرا من أمام العنصر الرئيسي في الحدث مبتعدة عنه، لتدعو المشاهد إلى استنتاج ما يدور خارج الكادر، قد تنتهي الحركة في بعضالأحيان بالتركيز على رمز يجسد المعنى المراد إيصاله للمشاهد.

2/الرمز: اكتسب الرمز السينمائي أهمية خاصة،كأحد دعائم اللغة السينمائية،التي تعتمد في تعبيرها علىالصورة بالدرجة الأولى،للإيحاء بالمعاني المراد إيصالها إلى المشاهد،و بذا المفهوم، فإن الإيجاز في واقع الأمرمتعلق بنوع من الأشكال الرمزية في السينما،من حيث أن أسلوب الإيجاز القائم على الحذف أو الإخفاء لواقعة أو شيء ما، يتبعه بالضرورة أو يرتبط به نوع من الإيحاء الرمزي بحدوث الواقعة، أو وجود معنى ماجرى حذفه، أو إخفاؤه كليا أو جزئيا.[1]

إلا أن الرمز السينمائي بمعناه الدقيق،لا يقوم على الحذف أو الإخفاء، بل يستمد وجوده مما هو ظاهر في الصورة، وفكرة الرمز في الصورة السينمائية، بذا المعنى،تقوم على قدرة الصورة في احتوائها على مضمونين في آن واحد، أحدهما ظاهر أو مباشر،بينما الآخر مستتر أو غير مباشر ، بعبارة أخرى فإن الصورة السينمائية بجانب تقديمها إلى المشاهد بمعناها البسيط المباشر، فإ ا يمكن تحميلها في الوقت نفسه بمعنى أعمق وغير مباشر،بحيث يشعر المشاهد بوجود آفاق أخرى وراءها غير ظاهرة، فيصبح المعنى المباشر البسيط ممثلا لما قد يسمى بالبعد الأول، بينما يمثل المعنى الآخر غير

[1] بنكراد، سعيد، م.س، ص212

المباشر(الأعمق)، ما قد يسمى بالبعد الثاني، فالرمز السينمائي بمعناه الدقيق، يهدف إلى التأثير في المشاهد، عن طريق الإيحاء له بمعنى أعمق من المعنى المباشر البسيط للصورة، وبعبارة أخرى فإن الصورة تقدم معناها البسيط في بعدها الأول، إضافة إلى ما تضمنه من بمعنى رمزي غير مباشر، في بعدها الثاني.[1]

فتوظيف الرمز السينمائي لا يعد هدفا في حد ذاته، أو أمرا يمكن ممارسته بلا قيود أو حدود، بل هو يوظف لضرورة فنية محددة، وفي ظروف خاصة، لأن المعنى الرمزي يتطلب دائما قدرا من المشاركة الذهنية من جانب المشاهد،و في غياب هذه المشاركة فإن الرمز المستخدم لا ينتج أثره .

و يتوقف وصول المعنى الرمزي إلى المشاهد، على تفاعل عدد من العناصر ترتبط بتكوين المشاهد مثل: درجة الحساسية، أو الذكاء، أو التصور لديه، البيئة الاجتماعية أو القومية، المستوى الثقافي، الأيديولوجية والمعتقدات، خبرات الحياة وتجاربها.

و يتمثل الشكل العام للاستخدامات الرمزية في نوعين هما الاستعارة الرمزية، والمعنى الرمزي، وسيتم توضيحها فيما يلي:

.الاستعارة الرمزية: تقوم الاستعارة الرمزية الناتجة عن تتابع لقطتين، على تشابه أو تنافس شكل أو مضمون لقطة ما(اللقطة الأولى)، بشكل أو مضمون(اللقطة التالية)، بحيث ينتج المعنى الرمزي من التماثل بين معنى اللقطتين، أو من التناقض بينهما .[2]

– ويقسم مارسيل مارتن في كتابه"اللغة السينمائية" الاستعارة الرمزية إلى ثلاثة أنواع رئيسية هي:

الاستعارة التشكيلية: ويقصد بها تلك التي تقوم على تشابه أو تناقض بين اللقطتين موضوع الاستعارة، وذلك من حيث الشكل الخاص بكل منهما. [3]

[1] بنكراد، سعيد م.س، ص218

[2] .غزال، محمد. اللغة السينمائية: الصورة، البنية، الدلالة. منشورات اتحاد الكتّاب العرب، دمشق، 2002، ص. 109

[3] .ينظر، مارتن، مارسيل ، م.س. ص. 144

الاستعارة الدرامية: إذا نظرنا إلى الاستعارة التشكيلية، على أنها توظف كنوع من التعليق على صفة أو وضع لشيء ما، فإن الاستعارة الدرامية تؤدي دورا أكبر من ذلك، لأ ا تؤدي دورا تفسيريا في الدراما، و هو دور يتجاوز التشبيه أو التناقض الشكلي فقط بين شيئين أو عنصرين، ولتوضيح المقصود بالاستعارة الدرامية،نسوق مثالا شهيرا يعد من الأمثلة الرائدة في هذا المجال، و هو من فيلم"الإضراب"لايزانشتين حيث ترى لقطة للعمال بينما يطلق عليهم الجيش القيصري نيرانه الرشاشة،ثم تتبعها لقطة المجزرة المحتوية على حيوانات المذبوحة، فتوظف اللقطتين ذه الكيفية، أ راد به أن يرمز إلى معان تتعلق بصلب دراما الفيلم، و هي إيجاد نوع من التشابه بين الصورتين.

الاستعارة الإيديولوجية: تمثل نوعا أعمق من الاستعارة الدرامية، حيث تحمل غالبا وجهة نظر فلسفية أو فكرية، تتجاوز مضمون الدراما نفسها، لتوحي بمعان رمزية تتعلق بالحياة، أو الإنسان عموما، أو معتقدات معينة،أو وجهة نظر شخصية يضيفها كاتب السيناريو أو المخرج على صورة معينة*.

المعنى الرمزي: يمثل الرمز الناتج من اللقطة الواحدة، أو الوحدة الواحدة، مستوى أعمق من رمز الناتج من الاستعارة، أو التورية الناتجة من تتابع لقطتين، و سبب ذلك أن تتابع اللقطتين، قد يشعر المشاهد بأنه يتلقى معنى رمزيا مصنوعا، يشعره بوجود شخصية المخرج،بينما في حالة الرمز الناتج من اللقطة الواحدة، يشعر المشاهد بأنه يشارك مشاركة إيجابية في استخلاص المعنى الرمزي ، وبعبارة أدق فإن المشاهد في حالة الاستعارة الرمزية يشعر كما لو أن المخرج يوجه فكره ومشاعره توجيها محددا، بينما في حالة رمز اللقطة الواحدة، أو الوحدة الواحدة، يشعر بأنه هو الذي يكتشف المعنى الرمزي بنفسه و ينتج المعنى الرمزي في اللقطة،أو الوحدة،نتيجة لتفاعل عنصريهما،سواء بالتشابه(التماثل)، أو بالتناقض(المفارقة)، وذلك بأن يربط المشاهد بينهما فيدرك

*- يُصنّف مارسيل مارتن في كتابه "اللغة السينمائية" الاستعارة الرمزية إلى ثلاثة أنواع رئيسية، من بينها الاستعارة التشكيلية، التي تقوم على التشابه أو التناقض بين لقطتين من حيث الشكل البصري، مثل التكوين، الخطوط، الألوان، أو زوايا التصوير. ولا تهدف هذه الاستعارة إلى خلق معنى مباشر، بل تسعى إلى توليد دلالة رمزية ناتجة عن العلاقة الشكلية بين الصورتين، بحيث يستشعر المشاهد وجود بعد دلالي أعمق خلف هذا التشابه أو التنافر. وتُعدّ الاستعارة التشكيلية وسيلة فعالة للتعبير غير المباشر، حيث يستمد الرمز معناه من التكوين البصري للصورة السينمائية، لا من محتواها الواضح فقط. - مارسيل مارتن، م.س، *ص 58*

الرمز الكامن في الصورة، وإدراك المشاهد لهذا المعنى يتوقف على درجة التصور أو الذكاء، أو على مستوى الفكري والخبرة،و الرمز مثله مثل الاستعارة الرمزية يمكن تقسيمه إلى قسمين[1]، هي:

الرمز التشكيلي:و هو الرمز الذي ينتج التماثل،أو التناقض الشكلي،بين عنصرين في الصورة، أو بين عناصر موجودة فيها، بينما يستحضر ذهن المشاهد العنصر الآخر،بمعنى أن تحتوي اللقطة، أو المشهد على تكوين أو تشكيل لشيء ما أو حركة، فيرتبط ذلك بتكوين أو شكل لعنصر آخر موجود في الصورة نفسها، فيوحي هذا الارتباط بمعنى رمزي معين، أو أن يذكر تكوين أو شكل العنصر الموجود في الصورة بتكوين أو شكل عنصر آخر سبق وروده في سياق الروائي، أو يتعلق بخبرتنا في الحياة،أو يوحي بمعنى رمزي أعمق من معنى البسيط الماثل في الصورة[2].

الرمز التشكيلي:و هو الرمز الذي ينتج التماثل،أو التناقض الشكلي،بين عنصرين في الصورة، أو بين عناصر موجودة فيها، بينما يستحضر ذهن المشاهد العنصر الآخر،بمعنى أن تحتوي اللقطة، أو المشهد على تكوين أو تشكيل لشيء ما أو حركة، فيرتبط ذلك بتكوين أو شكل لعنصر آخر موجود في الصورة نفسها، فيوحي هذا الارتباط بمعنى رمزي معين، أو أن يذكر تكوين أو شكل العنصر الموجود في الصورة بتكوين أو شكل عنصر آخر سبق وروده في سياق الروائي، أو يتعلق بخبرتنا في الحياة،أو يوحي بمعنى رمزي أعمق من معنى البسيط الماثل في الصورة [3].

الرمز الدرامي: إن أهم ما يميز الرمز الدرامي عن الرمز التشكيلي، هو أنه يلعب دورا رئيسيا في تطور الحدث الدرامي وتفسيره، فإذا كان الرمز التشكيلي يعمل على المعنى وتعميقه بشكل رمزي، فإن الرمز درامي ينقل إلى المشاهد،أو يشرح له، معنى ما يفسر الموقف،أو يدفع الحدث إلى الأمام، أو يوحى بما قد يحدث مستقبلا. الرمز الأيديولوجي: يعبر الرمز الأيديولوجي عن معاني أكثر عمقا، حيث تبرز أساسا وجهة نظر السينمائي، إزاء معنى إنساني أو خلقي، كما تتصف بنظرة شمولية تتعلق بالحياة عموما، أو بمعنى له دلالة في خبرة الإنسانية[4].

[1]- مارسيل مارتن، م.س، ص 63
[2] م.س _ينظر_ مارسيل مارتن_ اللغة السينمائية_ص64
[3]- م ن، ص 65
[4]- م ن، ص 66

المبحث الثالث : اللغة البصرية في السينما الصامتة وتطورها مع وولوج الصوت والتكنولوجيا الحديثة.

شهدت بدايات السينما منذ أواخر القرن التاسع عشر وحتى أواخر عشرينات القرن الماضي ما يعرف بعنصر السينما الصامتة ورغم غياب الصوت المنطوق إلا ان هذه المرحلة افرزت لغة بصرية غنية وفعالة استطاعت نقل المعاني وإثارة العواطف. وبناء حكايات وقصص بصرية دون الحاجة إلى الحوار. لإن فهم هذه اللغة يشكل حجر الأساس لدراسة تطور الفن السينمائي بوصفه وسيلة تعبير بصرية مستقلة. في غياب الصوت اعتمد المخرجون على الصورة كوسيلة أولى وأخيرة لنقل الأفكار والمشاعر وقد تطلب ذلك توظيف عناصر مثل التكوين البصري. الإضاءة. زوايا التصوير حركة الكاميرا. التتابع الزمني للمشاهد بطريقة مدروسة للغاية. فعلى سبيل المثال أستخدم المخرج الألماني" فريدريش مورناو"*. الضلال والإضاءة الحادة في الأفلام التعبيرية الألمانية كوسيلة لتعبير عن الحالة النفسية للشخصيات كما في فيلم Nosferatu 1922حيث بات الضوء أداة دلالية لنقل أهمية عن الحركة أو الإيماء. وبالنسبة للإيماءات والحركة كانت بديل فعال للحوار. وذلك كما ذكرنا سابقا لغياب الصوت أصبح الجسد هو وسيلة الممثل الأساسية في إيصال المعنى وقد تطورت أساليب الأداة الصامت لتكون أكثر تعبيرا وبلاغة دون أن يسقط الفيلم في مبالغة المسرحية. ونلمس ذلك في الممثلين الرائدين آنذاك مثل شارلي شابلن وباستور كيتون اللذان اعتمدوا على اقتصاد الحركة وتعبيرات الوجه الحقيقة والإيماءات المقننة لصياغة شخصيات معقدة وجذابة. كما أن قوة تقنية "التوليف"**. كانت أداة لغوية ووسيلة لتعبير عن المعنى وليس فقط لربط الزمني بين اللقطات. بحيث يرى المخرج السوفياتي "ايزنشتاين" من نظر مفهوم " المونتاج الفكري"*** حيث رأى أن تركيب لقطتين مختلفتين يمكن أن ينتج مغزى ثالثا غير موجود. ومصطلح السينما لصامتة لا يعنى بالمعنى الحرفي انها كانت في

---

*- **من أهم مخرجي الألمان في عصر السينما الصامتة اشتهر بتصويره لدراما النفسية**

- **التوليف" المونتاج حاليا

***- هو نوع من المونتاج السينمائي يُستخدم لخلق **معنى جديد من خلال تركيب لقطتين أو أكثر لا تربطهما علاقة مباشرة في الواقع**، لكن المشاهد عندما يراهما معًا يفهم فكرة أعمق أو أكثر تجريدًا.
ابتكر هذا المفهوم المخرج السوفييتي **سيرجي آيزنشتاين**، الذي رأى أن **تصادم الصور** يخلق عند المشاهد **أفكارًا أو معاني عقلية وفكرية جديدة، هذا مالصطلح مأخوذ من كتاب " مذكرات المخرج السينمائي "_سيرجي ايزنشتاين _ 2019/1/1 الناشر المدى للنشر و التوزيع**

تلك الفترة صامتة تماما. فقد كانت العروض تتم غالبا بمرافقة فرقة موسيقية حية سوآءا مع عازف بيانو منفرد أو أوركسترا صغيرة.

وقد استخدمت الموسيقى لتوجيه مشاعر الجمهور وتكثيف التأثير الدرامي للمشاهد وعلى الرغم من نقص الإمكانيات التقنية وذلك لطبيعة السينما فنا يعتمد على الحداثة في التقنيات.

حيث يعتبر التنوع الاسلوبي والابتكار الفني أهم عامل لتحقيق خطابا سينمائيا يصل بين الصورة والمشاهد. فمن خلال هذا تمكنت السينما الصامتة من صياغة لغة بصرية مستقلة جمعت بين التكوين البصري والأداء الجسدي والتوليف والموسيقى والنص المكتوب لتشكل معا نظاما تعبيريا كاملا. ورغم البداية المتواضعة للغة البصرية في السينما فقد وضعت أسس التعبير السينمائي الحديث ومازال تأثيرها معتمدا حتى اليوم في الكثير من التجارب الفنية والسينمائية المعاصر ومع وولوج الصوت للفيلم والتطور التكنولوجي شهدت السينما منذ نشأتها تحولات جذرية في بنيتها التعبيرية وتقنياتها السردية. حيث شهدت نقطة تحول محورية مع دخول الصوت ثم لاحقا مع التطور التكنولوجي السريع[1]

وكما تطرق البحث سابقا ان اللغة البصرية في السينما في ترتكز على التوليف والتعبير الجسدي للمثلين. الرموز البصرية لنقل الاحاسيس والذي أدى إلى قدرة السينما الصامتة على التعبير عن التعقيدات دون الحاجة إلى الحوار. لكن مع ظهور فيلم (1927) the jazz singerالذي يعتبر او فيلم ناطق جزئيا. والذي قلب موازين التعبير السينمائي. أصبح بإمكان الشخصيات أن تتكلم وأن تدمج الموسيقى التصويرية والمؤثرات السمعية بشكل متزامن مع الصورة مما أضاف بعدا جديدا للواقعية والدراما. غير أن وولوج الصوت لم يكن أمرا هينا فقد تطلب ذلك تغييرات جذرية في أسلوب التمثيل. توزيع المشاهد وحتى في مواقع التصوير التي باتت بحاجة إلى عزل صوتي وهنا تراجعت بعض تقنيات التعبير الجسدي المبالغ لصالح الأداء الطبيعي كما تأثر إيقاع العام للفيلم بتزامن الصوت مع الصورة. كما أدى التطور التكنولوجي إلى ظهور الكاميرا الرقمية وبرامج المونتاج المتقدمة

1 - ينظر: آيزنشتاين، سيرجي. فن المونتاج. ترجمة سعد الدين كليب. دمشق: وزارة الثقافة السورية 1990

وتكنولوجيا المؤثرات البصرية (VFX)*. إلى إحداث فرق في طريقة إنتاج الأفلام وبالتالي في اللغة السينمائية ذاتها ومن أبرز التحولات[1]:

1/-تطور تقنيات السرد ساعدت المؤثرات والتكنولوجيا الرقمية على تطوير أنماط السرد غير تقليدية مثل السرد الغير خطي [2]

2/-تفاعل الصوت مع الصورة بحيث بات الصوت دور مركزي ليس فقط كوسيلة إيصال أو مؤثرة بل كعنصر درامي مستقل يوجه المشاهد ويؤثر في إيقاع السرد السينمائي.

مما نتج عن هذه التحولات. تكامل عناصر الصورة والصوت وظهور لغة بصرية سينمائية جديدة تتميز بالديناميكية والانفتاح على أنماط فنية وتقنية متعددة وأصبح الإبداع في المجال السينمائي لا يقتصر على التمثيل يشمل أيضا معالجة الصورة. هندسة الصوت. وإبداع المؤثرات.

فاللغة البصرية السينمائية المعاصرة أصبحت هجينة تمزج بين ما هو تقني وفني مما يتطلب من المخرج فهما عميقا لكل الأدوات المتاحة. كما يتطلب من المتلقي وعيا جديدا لتفسير هذه اللغة متعددة الأبعاد.[3]

*المؤثرات البصرية Visual Effects ."

[1] .كوك، باميلا. لغة السينما. ترجمة: حسام الخطيب. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2001، ص54

[2]. ينظر- شلحت، بشار إبراهيم. جماليات الصورة السينمائية ص . بيروت: المؤسسة العربية للدراسات، 2008

[3]ينظر م.ن ، ص 65

الفصل الثاني الوحدات التعبيرية في السينما

المبحث الأول: عناصر الوحدات التعبيرية في الفيلم السينمائي .

تعتبر عناصر الوحدات التعبيرية في السينما المكون الأساسي للفيلم الذي يتم تصويره دفعة واحدة،حيث يلعب وضع الكاميرا و اختيار الزاوية المناسبة للتصوير وحجم اللقطة دورا مهما في خلق الدلالة في الفيلم ، وسوف نتطرق في هذا العنصر إلى وحدتين رئيستين للغة السينمائية وبدونها لا معنى للفيلم، و هما الوحدات التعبيرية والوحدات الصوتية الدالة للغة السينمائية، بالإضافة إلى وحدة البيانات المكتوبة التي تدخل ضمن عناصر اللغة السينمائية.

1/الوحدات التعبيرية للغة السينمائية: وتنقسم إلى قسمين: الأوضاع الخاصة وتشتمل على أحجام اللقطات وزوايا التصوير وحركات الكاميرا وأخرى غير خاصة.

أولا: الأوضاع الخاصة:

أ/ اللقطة وأنواعها:

مفهوم اللقطة: تعرف اللقطات السينمائية أنها ما ينتج عن تشغيل الكاميرا دفعة واحدة، أي ما تراه العين منذ لحظة أن تدار الكاميرا، إلى أن توقف ويتم الانتقال بين اللقطات وتوظيفها الماهر لأغراض أخرى بواسطة التوليف وتكتسي اللقطة أهمية كبيرة بما أ ا الوحدة الأساسية في تكوين وحدة النص الفيلمي؛ على اعتبار أن الفيلم في حد ذاته هو تتابع اللقطات، فهي صورة محملة بفكرة أو إحساس سجلت بين لحظتي تشغيل وإيقاف آلة الكاميرا وباعتبارها الحد الأدنى الفيلمي حسب "ميتز"، فإن فكرة اللقطة كانت دائما محل خلاف، فيعرفها "ميتري" بأ ا حدث وزاوية وحقل، حدث لمضمونه، زاوية لتموضع الكاميرا، وحقل للمساحة المؤطرة. ويعرفها "ايزنشتين" ببساطة بأ ا قطعة قابلة للتلاعب، بغض النظر عن الحجم وتموضع العناصر التشكيلية التقليدية كالإضاءة، والصوت، والحركة وبشكل عام كل تلك المبادئ الحساسة التي تجتمع في أساسيات قابلة للتلاعب بها.[1]

كما يرى "ايزنشتين" أن هناك مجموعة مؤشرات لا ائية تعرف اللقطة إضافة لما هو معروف حدث، وزاوية وحقل، هذه المؤشرات هي مثلا الإيقاع الداخلي أو العلاقة مع اللقطات الأخرى، تقدم إذن المفهوم الأوسع للقطة بأ نها داخل سياق ذي معنى محدد داخل المونتاج. سنعرف اللقطة المصورة باللقطات المختلفة

[1]- يتز، كريستيان. السينما: اللغة والدلالة، ترجمة: مجيد خليل إبراهيم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2000، ص 45

للصورة التي نستعملها لتغطية عمل مشهد، عادة تعرف اللقطة المصورة في أوروبا بثلاثة أرقام، مثلا 57-6-5، حيث يكون الرقم الأول هو رقم المشهد، والثاني هو رقم اللقطة في هذا المشهد،والثالث هو اللقطة، أما في الولايات المتحدة الأمريكية فعادة تدعى اللقطة برقم واحد فقط، واللقطة المصورة عادة تقطع في المونتاج.[1]

-أنواع اللقطة: تمتلك اللقطة عدة أنواع وأحجام تتخذها باختلاف الغايات المنشودة من السرد الفيلمي.

-اللقطة العامة: هي اللقطة التي تظهر للمشاهد أكبر قسم من المنظور"المنظر"، ومن ثم فإن استخدامها يرتبط بمدى الحاجة إلى اطلاع المشاهد على المنظر بأكمله، وبيان العلاقة التي تربط بين أجزاء المختلفة، ولهذا فإن اللقطة العامة تستخدم كلقطات افتتاحية أو تأسيسية. [2]

- اللقطة الجامعة: تشمل الموضوع وجزء من فضائه كتصوير مجموعة من الأشخاص جالسين في جزء من قاعة الدرس.[3]

- اللقطة البعيدة جدا: هي اللقطة المستخدمة في توضيح المكان العام لأحداث الفيلم، ولتكون بذلك لقطة بنائية، يتم استخدامها غالبا لاحتواء عناصر كثيرة ومتنوعة ولتوضيح تفاصيل وجزئيات قد تلقي الضوء على القيمة الكلية للقطة.[4]

-اللقطة المتوسطة: حسب كتابات التعريف الأمريكية أن اللقطة المتوسطة المفتوحة، هي تلك التي تقطع الشكل البشري حتى الركبتين، ولكن في أوروبا تسمى باللقطة الأمريكية، أو لقطة الثلاثة أرباع.

وهي اللقطة التي تبدأ بالنسبة للإنسان من الخصر إلى أعلى الرأس، (مع ترك مسافة مناسبة فوق الرأس) وهي تقع بين اللقطة القريبة واللقطة الطويلة، وتكمن أهمية اللقطات المتوسطة في أ ـا تعتبر لقطة وظيفية، أي تؤدي وظيفة الانتقال من لقطة طويلة إلى لقطة قريبة، لأننا لا يمكننا الانتقال من لقطات طويلة إلى لقطات قريبة دون استخدام لقطة متوسطة إلا في حالات قليلة، فالانتقال دون المرور بها يؤدي إلى تشتيت المشاهد وتحدث له عدم التركيز.[5]

اللقطة متوسطة قريبة: هي اللقطة التي تصور شخصا من صدره حتى أعلى رأسه، أي أن الحد السفلي للكادر يقطع أسفل مفصل الذراع أو أسفل جيب الصدر بالنسبة للذكر، أو بروز الصدر بالنسبة للأنثى، وتظهر

[1].أينشتاين، سيرجي. فن المونتاج السينمائي -64 . ترجمة: محمد كامل القليوبي، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، 1999 ، ص61
[2].ينظر: أحمد يوسف، جماليات الصورة السينمائية، دار الهلال، القاهرة، 2002، ص. 45
[3] م.ن ، ص 45
[4]م.ن، ص ن
[5].ينظر: محمد عبيد، اللغة السينمائية، دار النهضة العربية، بيروت، 1998، ص. 67

تعبيرات الوجه هنا طاغية وعينا الشخص بارزتان،كما أن درجة لون البشرة يمكن تمييزها، وفيها يظهر نحو 3.5% من العنصر الرئيسي.

اللقطة قريبة: هي التي تصور من أكتافه حتى رأسه، أي أن الحد السفلي للكادر يقطع جذع الشخص المراد تصويره في المنطقة من فوق مفصل الذراع إلى أسفل الفم، بحيث يظهر شيء من كتف الشخص. [1]

والخاصية الرئيسية لها أنها تنقل المشاهدين في محاولة لتقريبهم من الشخص أو الشيء المطلوب التركيز عليه مع استبعاد البيئة المحيطة به خارج حدود الصورة، وبيان ردة فعل الممثل، وذلك على عكس المسرح عندما يريد الممثل إظهار ردة فعله سوف تكون مبالغ فيها أمام الكاميرا،و خصوصا في اللقطة القريبة فمهمتها التركيز على ردة فعل الممثل أيا كانت، ومن أجل المزيد من إثارة الاهتمام بالجانب المرئي أو لتصعيد الاهتمام بالجانب الدرامي، يحتاج المخرج إلى تصوير عدد من اللقطات القريبة حتى ينقل المشاهدين قريبا من مركز الأحداث، ويمكنه ذلك إما بالتقدم بآلة التصوير تدريجيا تجاه الحدث، أو بأن تبقى آلة التصوير كما هي، ويكتفي بتحريك أجزاء العدسة، أو الحركة الأمامية أو خلفية للكاميرا عن طريق حركة السيناريو للأمام أو للخلف حتى يتم الوصول إلى اللقطة القريبة.

اللقطة القريبة جدا: هي التي تصور جزءا تفصيليا من اللقطة القريبة، وفيها يقطع الحد العلوي للكادر فوق حاجبي الشخص المراد تصويره، ويقطع الحد السفلي عادة فوق الذقن، ولذلك يمكن رؤية جلد البشرة بوضوح، بما فيها من عيوب، وأي حركة عموما من الشخص الذي يتم تصويره، مهما كانت طفيفة تصبح هائلة على الشاشة، وهذه اللقطة القريبة جدا بحيث لا يمكن استخدامها سوى في المواقف العاطفية أو الشعورية، مثل مشهد حب أو عنف. [2]

لقطة شديدة القرب(تفصيلية قصوى): وتركز على جزء معين من مكونات موضوع التصوير، كأن تركز مثلا على العينين أو الأنف، وعموما فإن مشاكل هذه اللقطة ربما كانت أكثر من الفرص التي تتيحها، وإن استخدمت بشكل غير سليم فإنها تضلل المشاهد، إذ تعزل جزءا من الشخص المراد تصويره كليا، وقد تظهر الشخصية على انها شريرة وعدوانية[3]

إن مجموع اللقطات التي يمكن الحصول عليها باتجاهات وأبعاد مختلفة، لابد من ملاحظتها في النهاية كجزء من التتابع العام تتابع الجو، وتتابع الفكرة، أو الذي يمكن المشاهدين من إدراك النقاط الرئيسية في المشهد ومن

[1] محمد عبيد، م س، ص 69
[2] م ن، ص70
[3] ينظر_ عبد الله بدر، فن السينما والتعبير البصري، مركز دراسات الفن، الجزائر، 2010، ص. 82

ربطها بالنقاط التي تعرضها المشاهد الأخرى، إن هذا التتابع للأحاسيس هو الذي يكسب بناء الفيلم السينمائي قوته، فيجب تخطيط تتابع الاتجاه جيدا إذا كان العمل يتضمن حركة متصلة خلال عدد من الأماكن المتتالية، كما يجب التخطيط الجيد لعملية انتقاء الأبعاد المختلفة المبتكرة للقطات، وكل هذه العملية تتم من خلال مرحلة المونتاج.

وهي كذلك الاقتراب الأشد الذي يصور لموضوع أو شخصية ،كما يعرف باسمه بأنه يحاول تضييق أو تأطير تفاصيل واقعية، ندبة في وجه بشري أو مفتاح الباب لغرفة، أو خط صغير في عين مجرم

كما حصل في براءة وشباب الفريد هتشكو وحتى نستطيع تصوير بعض هذه التفاصيل الصغيرة جدا علينا استخدام. عدسة ماكرو.

لقطة الجزء الكبير: وهي التي تتولى تقديم جزء مهم من الديكور مكان، زمان، جو، شخصيات، ظروف عامة، يسمح لنا بمشاهدة منظر واحد اجتماعيا أو سياسيا مثل تصوير المظاهرات والحركات الكبرى وتوظف بغرض التعبير عن العزلة أو القلق أو الحرب أو عندما توضح شخصية أو بعض الشخصيات في فضاء طبيعي رحب[1].

لقطة الجزء الصغير: هي التي لا تؤطر إلا جزءا من الديكور بحيث تسمح بإبراز الشخصيات التي يمكن لنا أن نميز بعضها عن بعض، وتستخدم هذه اللقطة لتقديم الشخصية في وسط درامي جديد وتتجسد غالبا في مشاهد المشاجرات .[2]

اللقطة الأمريكية: وهي التي تصور الشخصية من الرأس إلى منتصف الفخذين، قصد إبراز فعلها وحركتها وسميت بهذا الاسم لأنها تمكن المتفرج من مشاهدة المسدس الذي يعلقه رعاة البقر على أحزمتهم أثناء القتال والمعارك [3]

لقطة المجال وضد المجال: يستعمل هذا النوع أثناء إجراء الحوار في اللقطة بين اثنين أو جماعة فتلتقط صورة صدرية مثلا للمتكلم وفي المقابل تلتقط الأجزاء الخلفية للمستمع كظهره أو جزء من ظهره أو جانبه أو جانب رأسه .[4]

[1]- .محمد أيمن بوجرارة،: لقطة الجزء الكبير، توظيفها الفني والجمالي في الأفلام ، مذكرة ماجستير ، جامعة بسكرة، الجزائر، 2023، ص. 315
[2] ينظر ، عبد الله بدر ، م.س ، ص 84
[3] ينظر، م ن، ص 88
[4] ينظر، م ن، ص 89

لقطة المجال وضد المجال: يستعمل هذا النوع أثناء إجراء الحوار في اللقطة بين اثنين أو جماعة فتلتقط صورة صدرية مثلا للمتكلم وفي المقابل تلتقط الأجزاء الخلفية للمستمع كظهره أو جزء من ظهره أو جانبه أو جانب رأسه .[1]

ب/حركات الكاميرا:

للكاميرا حركات تختلف دلالاتها ووظائفها حسب تنوعها واختلافها، وفيما يلي سنوضح الرؤية حول حركات الكاميرا التي يتم توظيفها في تصوير الفيلم السينمائي وتعود حركة الكاميرا تاريخيا إلى :

اكتشاف "بروميو" مصادفة وهو أحد مصوري "لوميير" في عام 1896، بينما كان يقوم بجولة في جندول في فينيسيا التأثير الرائع الذي ينتج عن التصوير بالكاميرا في حالة الحركة، كان هذا هو الترافلينغ الأول في تاريخ السينما.

أصبحت الكاميرا ليست جثة هامدة، بل لها حركتها التي أضافت لهذه اللغة الوليدة حيوية وحياة، ولقد أثارت هذه اللقطة الإعجاب وإنجازا عظيما في وقتها،ولكن لم تلفت النظر لأهمية ديناميكية حركة الكاميرا، كما أن "جورج ميليس" الفرنسي يرجع إليه الفضل في تقديم حركة الكاميرا إلى الأمام واقترانها بالشيء، فمن المعروف أنه في هذه المرحلة البكر كانت الكاميرا ثابتة مكا ا تسجل ما يدور أمامها فقط ولا تتحرك، وبدأ منذ بدايات تصنيع أدوات لحركة الكاميرا، أهمها الحوامل ذات الرأس المتحرك التي تصنع الحركة الأفقية والرأسية في الولايات المتحدة أو في أوروبا، حيث أصبحت مؤسسة وليدة في فرنسا تسمى (شارل باتيه) تصنع الأدوات السينمائية والكاميرا والحوامل وتبيع ،كذلك أدوات للحركة وهو ما نطلق عليه في بلادنا (الشاريو)، أي تركب الكاميرات على منضدة منخفضة، لها عجلة تسير على قضبان حديدية متوازنة إلى الاتجاه الذي توجه إليه[2]

و تعتبر حركة الكاميرا وسيلة للتعبير مثل الصورة ذا ا، يتم التفكير لها عادة ضمن مجمل مادة المضمون، وتأخذ عدة أشكال هي:

- (travelling)حركة التنقل أو الترافلينغ

هي حركة تتنقل فيها الكاميرا داخل الديكور نحو الأمام أو إلى الخلف، أو بصفة مائلة أو جانبية، أو بشكل دائري،أو نصف دائري،مع بقاء محورها ثابتا بواسطة الترافلينغ الأمامي فتقترب من الشخص أو المكان الذي يكون مسرحا للنقطة أو المشهد، أما أثناء الخلفي فنبتعد بغرض كشف النقاب عن منظر أو ديكور ما، أو

[1] ينظر، عبد الله بدر، م.س، ص 89

[2] .صبري حافظ، السينما كفن حديث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1998، ص. 74

نوسع ا ال ونمدده، وهذه المتابعة الخلفية هي أسلوب بغرض كشف النقاب عن منظر أو ديكور ما، أو نوسع ا ال ونمدده، وهذه المتابعة الخلفية هي أسلوب مثلا، أما ترافلينغ المرافقة فيقوم بتتبع تنقل شخصية ما، أو شيء متحرك، في حين يصف الترافلينغ الجانبي بشكل جانبي ديكور معين أو حركة، ويمكن أن يكون بشكل عمودي أو أفقي أو دائري.

ويمكن أن يتم إنجاز الترافلينغ عامة عن طريق:

استعمال عربة:موضوعة فوق سكة، يدفعها تقني متخصص، وهي عملية تتطلب تنسيقا كبيرا للحركات بين التقني ومدير التصوير والممثلين[1]

بواسطة اليد:لا يمكن تحقيق الترافلينغ إلا عن طريق التعود والمراس، ولا يمكن أن يكون طويلا جدا، مكنت آلات التصوير الخفيفة المحمولة باليد المخرجين من الدخول والخروج إلى الأماكن بمرونة أكبر، حيث استخدمت هذه الكاميرات في الأصل من قبل الوثائقيين لتمكنهم من التصوير في جميع الأماكن تقريبا، ولقد أصبحت تقنية "steady- Cam" تسمح بإنجاز الترافلينغ بطريقة يدوية (بواسطة الكاميرا المحمولة) بدون ارتجاج وبشكل طويل أكثر، وتقوم هذه التقنية أساسا على تثبيت نظام يمنع الكاميرا من الاهتزاز رغم تحرك مدير التصوير[2].

– بواسطة السيارة: حيث يتم تثبيت الكاميرا على سيارة بعد أن يتم التخلص من الأبواب والزجاج الخلفي والأمامي، ولا يجب الإفراط أو التفريط في السرعة، يمكن في بعض الأحيان استعمال السيارة–الترافلينغ وهي مسطحة، حيث يمكن أن يصعد فوقها مؤطر الصورة والمخرج والسكريبت ومهندس الصوت ومساعد مدير التصوير،وهذه هي الطريقة المثلى لإنجاز الترافلينغ السيارة، فيمكن الاستعانة بسيارات الأطفال والمصاعد وقاطرات الشحن بالمعامل خاصة في الأماكن التي يستحيل فيها دخول السيارات الخاصة بالترافلينغ.[3]

بالإضافة إلى:

حركة الزوم(zoom): وتسمى أيضا الترافلينغ البصري(traveling optique) وتتحقق بواسطة عدسة تسمى " الزوم" دون تنقل الكاميرا، يتم استعمال الزووم عندما لا تتبع أرضية حلبة التصوير استعمال السكة مثلا، أو في حالة إنجاز الترافلينغ نحو الأعلى أو الأسفل، أو عندما تكون الحركة سريعة جدا.[4]

---

[1] .علي أبو شادي، *اللغة السينمائية: فنون وأدوات التعبير بالصورة والصوت*، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، 2005، ص. 103

[2] م.ن ، ص 103

[3] م.ن ، ص 104

[4] ينظر- م ن، ص 105

وتستخدم لقطات الزووم لعدة أسباب، فهي تقفز إلى داخل وخارج المشهد أسرع من أية عربة أو وسيلة نقل أثناء التصوير في مواقع مزدحمة، ويمكن استخدام عدسة الزووم للتصوير من مسافات بعيدة، حيث تستطيع أن تنتقل في موقع تصوير واحد

و أيضا نجد عدة أنواع أخرى للترافلينغ وهي:

_ ترافلينغ دخول وخروج لدائرة الحدث الدرامي.

_ ترافلينغ افانت باتجاه شخصية ثابتة.

_ ترافلينغ رجعي انطلاقا من موضوع ثابت.

_ ترافلينغ لوصف مشهد الأسلوبية.

_ ترافلينغ لمرافقة شخصية في حالة حركة.

الحركة البانورامية (panoramique): تظهر عناصر الصورة خلالها على شكل خطوط أفقية وهي طريقة كانت تستخدم فيما مضى كوسيلة للوصل بين لقطتين متعاقبتين.

وهي الحركة التي تتحرك فيها الكاميرا حول محورها نفسه العمودي الأفقي أو كليهما، إ ا الحركة الأكثر سهولة للكاميرا يسهل فعلها بجهاز متواضع نسبيا بما أن الكاميرا لا تغير مكا ا فالأساليب البانورامية هي نسبيا محدودة. [1]

_ الحركة الأفقية البانورامية: وفيها تتحرك الكاميرا أفقيا حول محورها يمينا أو يسارا، و تستخدم هذه الحركة لأغراض منها لمتابعة الموضوع المتحرك،أو لربط موضوعين أو حدثين وذلك لأهميتها لربطهما في لقطة واحدة،أو لخلق وجهة نظر لشخص بفحص منطقة ما بحثا عن شيء محدد .

_ البانورامية العمودية: هي الحركة التي تتحرك فيها الكاميرا حول محورها العمودي حتى360 درجة، إذا ما كان الرأس المثبت عليه يسمح بذلك بما أنه طبيعي أن يكون هذا الهامش في التنوع 180 درجة فقط

_ البانورامية العمودية: هي الحركة التي تتحرك فيها الكاميرا حول محورها العمودي حتى360 درجة، إذا ما كان الرأس المثبت عليه يسمح بذلك بما أنه طبيعي أن يكون هذا الهامش في التنوع 180 درجة فقط

تدعى هذه الحركة الإنجليزية "tilt" في معارضة للبانورامية الأفقية التي تسمى pan وهكذا أن down tilt أو tilt up سيكونان الاختيارين للبانورامية العمودية.

من مدى القريب إلى مدى البعيد (أو العكس) بسرعة وسهولة، كما يستخدم المخرجون لقطات الزووم كثيرا لشد أزر ماد م،و إضفاء السرعة والتأزم على مشاهدهم المكثفة.

[1] .جمال محمد إبراهيم، السينما: اللغة والصورة والتقنية، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، 2006، ص. 89

ـ بانورامية جامعة: الكاميرا لا تتحرك من مكا ا تقوم بحركة في المحور العمودي والأفقي، هذه الحركة عادة تستخدم قطريات حول الديكور ولتأطير الأحداث.

من الضروري توضيح أنه لعدم وجود تغيير لمكان الكاميرا فإن البانورامية تفتقد للتغيير في المنظور الذي تعرضه حركات أخرى مثل الترافلينغ الرافعة، أو الكاميرا المحمولة على الكتف.

وتضاف إلى هذه الحركات التي تشكل نسيج الصورة السينمائية للفيلم السينمائي، العناصر التكميلية التي تصب في نفس الاتجاه:

ـ المجال والمجال المعاكس(le champ et le contre champ): في أفلام الدراما وغيرها يتم إظهار البطلين بشكل تناوبي، أو يتم تقديم البطل أو الشيء الذي يراه بشكل متقابل ومتناوب على شاشة، وهي عملية يتم إنجازها أثناء عملية المونتاج مع التفكير فيها أثناء عملية المونتاج مع التفكير فيها أثناء التصوير.

عمق المجال(la profondeur du champ): هو المسافة الفاصلة بين لقطتين من حيث وضوح الصورة، إذا قمنا بوضع العدسة على بعد ثلاثة أمتار، فإن عمق المجال سيكون خمسين سنتمترا، ويرتبط عمق المجال بمسافة ضبط الصورة، فكلما كانت كبيرة كلما كان عمق ا مال كبيرا كذلك ،ولقياس عمق المجال، توجد طاولات مقسمة تتوفر على أربعة أرجل متعددة مخصصة لهذه الغاية.

ج/زوايا التصوير:

إن الزاوية التي تختارها لتصوير غرض أو موضوع أو قضية، يمكن أن تستخدم كأداة هامة تؤثر تأثيرا مباشرا في مشاهدة وتشكيل موقفه ووجهة نظره وتجعله يوافق أو يرفض، يحب أو يكره لذلك يكون من ضروري وضع الكاميرا عند الارتفاع المناسب وأن نحدد هذا الارتفاع على ضوء المعنى الذي يسعى إلى إبرازه مصورا، أي وجهة النظر التي نشاهد من خلالها الموضوع، ومهما يكن الأمر فإن ضبط زوايا التصوير يعد إجراء ضروريا يخدم بناء المعنى في خطاب الصورة، وهو من هذا المنظور لا يقل أهمية عن حركة الكاميرا.

وتنقسم زوايا التصوير في تصوير السينمائي إلى ما يلي:

ـ زاوية مستوى النظر: توضع الكاميرا في هذه الحالة في مستوى منسوب عين الشخص العادي، وهي زاوية تمثل وجهة النظر العادية، أي أن هذه الزاوية تقارب ارتفاع مستوى نظر الشخص، لذلك فهذه الرؤية ذات تأثير درامي محدود وتكون الكاميرا في هذه الحالة عديمة العاطفة وفي بعض الأحيان تقريرية.[1]

ـ الزاوية العالية (زاوية الرؤية من أعلى): يكون مستوى اللقطة مأخوذة من هذه الزاوية فوق مستوى النظر، وللحصول على مثل هذه الزاوية يتم وضع الكاميرا في موضع مرتفع بالنسبة للشخص المراد تصويره، وفي هذه الحالة تنظر الكاميرا إلى أسفل، حيث يوجد الموضوع أو الشخص فيبدو صغيرا أو تافها أو عديم القيمة، وإن كان شخصا على وجه التحديد، فإن اللقطة مأخوذة من هذه الزاوية تشعرنا بضعفه وتقلل من أهميته، أي أن استخدامنا لمثل هذه الزاوية يقلل من أهمية القضية المراد تصويرها.[2]

الزاوية المنخفضة (زاوية الرؤية من أسفل): للحصول على مثل هذه الزاوية توضع الكاميرا في موقع منخفض بالنسبة للشخص أو المكان أو الموضوع المراد تصويره، وتتجه الكاميرا من أسفل إلى أعلى، ومثل هذه الزاوية تعطي تأثيرا معاكس للزاوية العالية، وعند استخدامنا لمثل هذه الزاوية فإنه يتولد لدينا إحساس بأهمية الشخص أو المكان أو القضية المراد تصويرها، ومكانتها وموقعها المسيطر.[3]

ـ زاوية نظر الطائر: في مثل هذه الزاوية تكون الكاميرا في وضع عمودي تقريبا، حيث تتجه من أعلى إلى أسفل في مسقط رأسي ، بحيث يمكن الحصول على لقطات للأغراض التي تقع تحت الكاميرا مباشرة، وتعتبر هذه الزاوية من أكثر الزوايا تشويشا، حيث يرى المشاهد اللقطة من وجهة نظر أحد الأشخاص مشاركين في المشهد. [4]

ـ الزاوية المائلة: يمكن تنفيذها بوضع الكاميرا في وضع مائل مع توجيهها إلى أعلى أو إلى أسفل، ويتم ذلك عن طريق خفض إحدى أرجل حامل الكاميرا الثلاثي، ويظهر الشخص عند تصويره عن طريق هذه الزاوية كأنه على وشك السقوط إلى إحدى الجانبين، وتعتبر هذه الزاوية زاوية تلفت النظر، نظرا لغرابتها ولذلك فإن استخدامها يكون في حالات نادرة وقليلة، خاصة عند الرغبة في التعبير عن حالات ذهنية مفاجئة، كالتوتر والانتقال وعدم التوازن، وهذه الزاوية تعبر عن وجهة نظر الشخص المشارك في مشهد.[5]

---

[1]- بوردويل، ديفيد، وكريستين تومسون. فن الفيلم ترجمة حسين الهنداوي، الطبعة الحادية عشرة، دار النشر بلومزبري،2017، ص. 214

2 ينظر بوردويل، ديفيد، وكريستين تومسون، م س، ص214

[3]م.ن، ص215

[4]م ن، ص215

[5]م ن، ص215

و من هنا تتداخل زوايا التصوير مع حركات الكاميرا لإنتاج اللقطة، وهذا ما يبين أن العمل السينمائي أو التقنيات السينمائية المستخدمة في الفيلم السينمائي بصفة شاملة تسعى إلى تكميل بعضها البعض، لما لهم من أهمية بالغة في التعبير وإيصال الفكرة إلى جمهور المشاهد.

ثانيا: الأوضاع غير الخاصة:

أ/الإضاءة: إن الإضاءة عنصر مهم في الإنتاج السينمائي؛ ولها جاذبية كبيرة، وتختلف الإضاءة من مشهد إلى آخر داخل الفيلم السينمائي، ففي مشاهد الرومانسية تكون الإضاءة خافتة وجذابة، وتختلف عنها في مشاهد الحزن، وهي أداة تعبيرية.

أ/الإضاءة: إن الإضاءة عنصر مهم في الإنتاج السينمائي؛ ولها جاذبية كبيرة، وتختلف الإضاءة من مشهد إلى آخر داخل الفيلم السينمائي، ففي مشاهد الرومانسية تكون الإضاءة خافتة وجذابة، وتختلف عنها في مشاهد الحزن، وهي أداة تعبيرية.

- أنواع الإضاءة:

_ الإضاءة الرئيسية: تعد مصدرا أساسيا لإضاءة الموضوع والمكان، بوضع كشاف أو عدة كشافات، (l'atmosphère). لإبراز الجو العام.[1]

_الإضاءة التكميلية: تستعمل لملأ مساحات الظلال المتبقية على الشخص.[2]

_ الإضاءة الجانبية: يوضع الكشاف في جانب الموضوع من اجل تحديد بؤر اهتمام فيه.[3]

_ الإضاءة الخلفية: يكون مصدر الضوء خلف الموضوع غير مواجه للكاميرا، وذلك لفصل موضوع التصوير عن الخلفية.[4]

_ الإضاءة الأمامية: يتم وضع الإضاءة مقابلا لوجه الممثل بمسافة معينة.[5]

_ الإضاءة العلوية: يكون مصدر الضوء موجها نحو الموضوع من أعلى في خط أفقي.[6]

1 بورديل، ديفيد، وطومسون، كريستين م س، ص. 124–
[2] م.ن،-ص 125
[3]- م.ن،-ص 125
[4]- م.ن،-ص 125
[5]- م.ن،-ص 126
[6]- م.ن،-ص 126

ـ الإضاءة السفلية: يتم تثبيت مصدر الإضاءة في أسفل الموضوع متوجها نحوه؛ وهذا من اجل تحديد الشخصية السلبية التي هي مصدر الخوف والرعب.

ب/فن الديكور: يرتبط مفهوم الديكور السينمائي بنوع المكان الذي نشاهده في اللقطة والذي يتحرك فيه الممثلون ويسكنون، وتدور فيه الأحداث والوقائع مثل البيوت والفيلات، والمقاهي والأكواخ والصحراء، ويقوم المصور بنقل جزء من الديكور حسب مقتضيات مضمون اللقطة، ويصنف الديكور في عدة أنواع تتمثل في الديكور الطبيعي والديكور الاصطناعي الذي يتم بناؤه والديكور الافتراضي الذي يصمم بواسطة برنامج (after effect).

إن كل عمل سينمائي يحتاج إلى ديكور خاص بكل فيلم، حيث يقرب اللقطات من المشاهدين ويشعرهم بواقعية ذلك العمل الفني، كما أن هناك إمكانات أخرى مرتبطة بعنصر الديكور والتكوين الداخلي للكادر واللقطة؛ من حيث الملابس والأشكال، فالخطوط الطويلة الرئيسية مثلا توحي بالتحرر والذوق المنفرد، أما الخطوط الأفقية فتعطي إحساسا بالسكينة والتوازن النفسي، والخطوط المائلة تعطي إحساسا بعدم الثقة والاضطراب والقلق، وتلك الإمكانات المتاحة التي يستغلها المخرج لتحقيق أهداف معنوية، ليس لها قواعد وقوانين ثابتة، فلكل مخرج أسلوبه المميز في استغلال تلك الإمكانيات للتعبير عن الفكر وتدعيمه.[1]

ج/ الشخصيات: يتم وصف الشخصيات من الجانب الفيزيولوجي، فتذكر القامة، الوزن، اللون، الملامح العلامات التي تميزها، بالإضافة إلى تحديد جوانبها النفسية مثل العقد والانفعالات والغرائز، ويتم تصنيف الشخصيات حسب المقام الاجتماعي والمكانة داخل ا تمع، مثلا طبقة الفلاحين، أو المهمشين، أو البرجوازيين، التي تختلف في أداء الأدوار وفي ملامحها ومهامها داخل البيئة التي تشغلها، ولا تتشابه في الزي والسكن والحركة والحوار، ونجد شخصيات معرضة لرفض ا تمع وأخرى تتصف بالتقبل الاجتماعي.

كما يحتوي السيناريو على أوصاف أخرى للشخصية تتعلق بالأشياء المفضلة لها، وحاجا ا وإشباعا ا مثل طلب الحماية والأمن، وكذلك مواهبها واهتماما ا كحب المنافسة والمطالعة، وفي الواقع ليست الشخصية مجرد شخص ما فإنه هو أو هي وجهة نظر، انه فرد له موقف قوي وحاسم من الموضوع.[2]

د/الموسيقى: تعرف الموسيقى سيميولوجيا بأ ا ذلك النسيج الصوتي الذي تنظم وحداته على محور زمني، و لذا تستقي الموسيقى دلالتها من تناغم إيقاعاتها.

[1] - بورديل، ديفيد، وطومسون، كريستين، م.س، ص127
[2] م ن، ص128

كما تستطيع الموسيقى أن تشيد المزاج أو الحالة النفسية والجو العام والنغمة السائدة، وهي تفيد أيضا كوسيلة انتقال بين اللقطات مثلما يحدث حين تستمر، بينما المنظر يتبدل إلى مكان أو زمان جديد.

ويؤدي أسلوب الموسيقي في أفلام عديدة مهمة التعبير عن الحقبة المصورة، ومع ذلك لا يتقيد مكان الموسيقى في الفيلم بدور خارج نطاق الحدث، ومن الممكن إدماجها في الحدث على يد ممثلة عندما ندير مفتاح راديو، أو تغني، أو تعزف آلة موسيقية .

فالموسيقى ليست إضافة بسيطة إلى الصورة، ولكنها تستخدم في الفيلم لكو ا أصبحت عنصرا من عناصر الفيلم السينمائي، منذ أن أصبح الفيلم ناطقا بعد أن كان صامتا، وهي تعبر تعبيرا قويا واضحا عن حوادث الفيلم، بحيث يشعر المشاهد أ ا جزء لا يتجزأ من الفيلم.

وعلى العموم، تستخدم الموسيقى في الأفلام السينمائية لملئ فترات الصمت المصاحبة للصورة، أو التعبير عن حالة نفسية أو تأزم في الموقف الدرامي،كما تستعمل كقيمة إيقاعية أو لأغراض حسية.

وتستعمل اللغة السينمائية الصوت الموسيقي، أو الموسيقى للتعبير عن عدة دلالات نذكر من بينها ما يلي:[1]

_ يوظف الصوت الموسيقي للتعبير عن حالات نفسية معينة.

_ تستخدم آلة الكمان في اللقطات الغرامية ليعطي صو ا معان ودلالات إضافية.

_ تلجأ السينما إلى استعمال الصوت الموسيقي بغرض إظهار التناقض مع المحور البصري، ويتم ذلك بتوظيف نوع موسيقي غير مكمل للصورة وإنما مناقض لها، مثال استعمال صوت الأكورديون (الذي يتميز بلحن مرح) في لقطة تشييع جنازة:أن هذا التناقض الجلي بين اللحن الموسيقي والصورة هو أصلا متعمد.

إن الموسيقى الفيلمية تلعب دو را كبيرا لا يستهان به، وخاصة عندما تكون لها دلالة واحدة تتميز بها طوال الفيلم، بالتقابل مع العناصر الدرامية الأخرى.

و للموسيقى عدة أنواع نذكر منها:

– موسيقى التتابع: تستطيع الموسيقى أن تربط بين مجموعة من المشاهد التي ليس بينهما علاقة، فتعكس الموسيقى هنا روح الحركة الدرامية في المشهد، وتستمر بصورة مستقلة عن حركة موضوع التصوير نفسه.[2]

[1]- بوردويل، ديفيد، وكريستين طومسون. م س، ص. 130–131.
[2]-ينظر، م.ن- ص132

– الموسيقى التحذيرية: تعطي الموسيقى التحذيرية الشعور بأن شيئا ما على وشك الحدوث.[1]

ـ الموسيقى الفجائية والفكاهية: تستخدم الموسيقى لأكثر من هدف فيمكن أن تستخدم موسيقى هجائيا، وهي مشوهة ومتقطعة لأغنية رقيقة معروفة، أما في الفكاهة فتعرف في حالة تقليد طريقة سير شخصية أو مظهرها، وتستخدم الموسيقى أيضا كوسيلة انتقال من مجموعة مشاهد إلى أخرى .[2]

كما حدد عالم الأنثروبولوجيا آلان ميريام (A.MERRIAM) * وظائف الموسيقى فيما يلي:

ـ التعبير الانفعالي والعقلي: فالموسيقى وسيلة مهمة في التعبير عن الانفعالات والتنفيس عنها، وكذلك التعبير عن الأفكار وتجسيدها[3].

ـ الترفيه: حيث يشيع استخدام الموسيقى للتسلية والمتعة في العديد من ا تمعات الإنسانية، لذا يتم استخدامها في الأفلام السينمائية بكل أنواعها.[4]

ـ الاستجابة الجسدية: فاستخدام الموسيقى من أجل الرقص، ومن أجل مصاحبة بعض النشاطات الجسمية العديدة كالألعاب الرياضية.[5]

ـ المساهمة في استمرار الثقافة واستقرارها: حيث تعتبر الموسيقى تلخيصا للنشاط الخاص بالتعبير عن قيم اجتماعية سائدة وعلى ما يتصل بهذه القيم من ثبات أو تغيير أيضا.[6]

ـ المساهمة في تكامل المجتمع: فالموسيقى وسيلة مناسبة لتجمع الناس معا من أجل تحقيق هدف اجتماعي أو وطني أو ثقافي معين، وهناك وظائف أخرى للموسيقى، فهي قد تستخدم كخلفية صوتية في المطارات،المطاعم،محلات التسوق والمكاتب، وخلال الاسترخاء أو مطالعة الدروس، وغير ذلك من المواقع والمواقف.[7]

ر/الصوت: ويعرف الصوت بأنه "مجموعة من ذبذبات مركبة، وهذه ذبذبات هي نتيجة لتغيرات تحدث في ضغط الجوي ابتداء من مصدر الصوت حتى ما ،يسمى بالرق أو طبلة الأذن، فعندما يتحدث الإنسان أو

---

[3] بوردويل، ديفيد، وكريستين طومسون. م س ص132

[4]-ينظر، م.ن- ص133

*- آلان ميريام (Alan P. Merriam) 4- هو واحد من أبرز علماء **الأنثروبولوجيا الموسيقية**، ويُعتبر من **الرواد المؤسسين لمجال "علم موسيقى الشعوب "**أو **الإثنوموسيقولوجيا**.**(Ethnomusicology)** ص 188 ,1964 ، -Northwestern University Press-- الناشر The Anthropology of Music

[3]- م ن، ص 189

[2]- م ن، ص ن

[5] - م ن، ص ن,

[4]- م ن، ص ن

[5] أحمد نجيب، "مدخل إلى علم الموسيقى"، م س، ص145

يعزف على آلته الموسيقية كمية من هواء ملاصقة للفم أو لمصدر الصوت اهتزازات تحدث تغيرا في الضغط الجوي، الذي ينتقل بالتالي عن طريق (التضاغط والتخلخل) إلى مكان استقبال هذه الاهتزازات." [1]

و قد كانت محاولات إضافة الصوت إلى الفيلم السينمائي قد روادت الكثير من المخترعين،" فاديسون" اكتشف في 1877، كيفية تسجيل الصوت ثم إذاعته من جديد بواسطة الفونوغراف، وقد كان نجاحه أوحى بفكرة إضافة الصورة المتحركة إلى الصوت فاخترع الكينوسكوب في 1891، وهي آلة عرض من خلال ثقوب يمكن بواسطتها عرض الصور المتحركة على شخص واحد في وقت واحد، وأمكن بعد ذلك الجمع بين الكينوسكوب والفونوغراف لصنع الكيتوفون.[2]

و يخبرنا تاريخ السينما بأن أول صوت بدأ يرافق عروض صورها الصامتة منذ عام 1895، كان صوت الموسيقى عندئذ، بدأ الجمهور لأول مرة يرى صور الفيلم ويسمع في الوقت نفسه صوت موسيقى تعزف من قاعة العرض، وحينما ابتكرت طريقة لطبع الموسيقى على شريط الفيلم عام 1926، كان أول صوت يضاف إلى صور المتحركة، وبدأ يظهر تدريجيا نوع جديد من الموسيقى السينمائية وأصبحت موسيقى الفيلممع الزمن ترشح أيضا للأوسكار و ينال مؤلفوها جوائز ذهبية في المهرجانات الدولية .[3]

و تنقسم الأصوات في الفيلم السينمائي إلى قسمين هما:

_ الأصوات الطبيعية: وهذه الأصوات يمكن إدراكها في الطبيعة ذا ا، مثل أصوات الرياح، الرعد، المطر، الأمواج، الماء الجاري، تغريد الطيور، وصراخ الحيوانات المختلفة، وما إلى ذلك من أصوات في الطبيعة.[4]

_ الأصوات البشرية: وهي تلك الأصوات التي يصدرها البشر، أو التي يشارك البشر في صنعها، وعلى سبيل المثال الكلمات الصوتية وهي كلمات الحوار التي تصاحب الصورة، وصوت الكلمات، يكون جزءا أصليا من جو الحقيقي للفيلم، وأصوات الآلات الميكانيكية مثل أصوات الآلات، السيارات، الطائرات، السفن، القطارات، الضوضاء في الشوارع.[5]

وهناك عدة مواصفات لا بد أن تتوفر في جميع أنواع الأصوات منها، الدقة فهي تمثل أهمية خاصة في مرحلة تسجيل الصوت خاصة الأصوات البشرية والموسيقى، وتناسب الصوت مع الموضوع، فيجب أن يكون لكل صوت خامة تتناسب مع الموضوع الذي يدور حوله الفيلم، كما يجب أن تتحرك الأصوات مع مصادرها قربا

[1]- سامي نصير، "علم الصوتيات العامة"، م س، ص. 22
[2]- محمد كامل الخطيب، "السينما الصامتة: النشأة والتطور"،، م س، ص. 137-
[3]-عبد الفتاح كمال، "مدخل إلى فن الموسيقى في السينما"، م س، ص. 264-
[4]-محمد عطية الإبراشي، "علم الصوت والموسيقى"، م س، ص. 349-
[5]م ن، ص. 49-50.

وبعدا عن الكاميرا،بالإضافة لهذا يجب أن تعكس حركة الصوت طبيعة الوسط الذي يتحرك خلاله.[1] و مونتاج الصوت فيعتبر الشق المسموع من مونتاج البصري، وهو عملية توليف أجزاء الحوار أو الحكي كل مقاطع من الموسيقى والمؤثرات الصوتية لتكوين معنى معين.

فيمتلك الصوت قدرات كبيرة في التعبير عن الجو العام للفيلم من خلال مختلف المؤثرات الصوتية، فوضع مؤثر صوتي في المشهد يخلق جوا عاما عن وضع الأحداث وكذلك باستخدام الموسيقى لوحدة الصوت، يمكن أن تكون مثيرة للأعصاب تماما خصوصا في مشاهد التوقيع، أما الأصوات ذات الذبذبة فتكون لتجسيد معنى المشهد، وتوحي بالقلق والغموض،كما أن للإيقاع المؤثر في ازدياد التوتر فهو يؤدي دورا في تدعيم الإحساس العاطفي، والمؤثر الصوتي له وظائف تصويرية في تصوير المكان والحدث،كما يمكن أن يكون رمزا يستخدمه المخرج في عمل الدرامي.[2]

و قد غير مجيء الصوت من جمالية السينما، فقد سمح الاستعمال المباشر لصوت في الحوار بأداء أكثر طبيعية، كما يدعم الصوت انطباع الواقع في الفيلم ، بما أن المشاهد أصبح يشاهد ويسمع يشبه في ذلك عالم الواقع، فشريط الصوت يعتبر بمثابة استمرارية لشريط الصور الذي يكون عادة مقسما من خلال تتابع اللقطات، فالأصوات الراوية تسهل التلاعب بالزمن في السرد عند مزجها في زمن واحد، كما انها تلعب دورا كبيرا في اقتصاد الوصلات والانتقالات،حيث أ ا تسرع إيقاع الصور،و بذلك تزيد إمكانية مشاركة المشاهد.[3]

كما يساهم الصوت والضجيج في الرفع من مصداقية الحدث المصور،و يضفي عليه أبعادا درامية هامة وبالتالي فإن الأصوات السينمائية ليست مجرد أصوات عادية،بل تعتبر دلائل خاصة في مجال الفيلمي، وبالرغم من أهمية الضجيج،إلا أن "كريستان ميتز" يرى أنه من الأفضل تفادي بعض الأصوات التي لا تساعد على فهم دلالات الصورة، مثل صوت الخطوط وبعض الإشارات.[4]

ز/الصمت: "في تعريفه ا رد هو الفراغ الذي يتركه ا رى الصوتي سواء أكان حوار أو موسيقى أو مؤثرات، قد يكون أكثر ثراء ودلالة عندما يستخدم في موضعه."[5]

هـ–وحدة البيانات المكتوبة: تعد البيانات المكتوبة من بين العناصر الدالة الفيلمية المهمة في الفيلم السينمائي، إذ توظف في أربع حالات:

[1]-ينظر- حسين العسيلي، "الصوت في الفيلم السينمائي"م س، ص111-.
[2]- ينظر-سعيد بكري، "جماليات الصوت في الفيلم"،م س، ص. 287-
[3]-ينظر- نوال علي، "الصوت في اللغة السينمائية"،م س، ص. 374-
[4]-م ن، ص. 474-
[5]-أحمد يوسف، "جماليات السينما: الصورة والصوت"،،م س، ص. 593-

_ تستعمل البيانات المكتوبة أداة موضحة للصورة،كما هو الحال بالنسبة لحاشية الفيلم المترجمة (sous titres) التي تسمح للمتفرج السينمائي بفهم أي فيلم أجنبي،على الرغم من عرضه بنسخته الأصلية.[1]

_ يمكن أن تكون أداة تعبيرية سينمائية يتم بفضلها إعداد جينيريك البداية والنهاية، يتضمن هذا الجينيريك قائمة جميع المشتركين في تصوير الفيلم، وهي القائمة التي لا يمكن الاستغناء عنها حتى وإن كان بالإمكان التعبير عنها بالصوت المنطوق به son phonique.[2]

_ كما يمكن أن تكون البيانات المكتوبة مؤشرا index (بمفهوم شارل ساندرس بيرس): وذلك عندما نصور باللقطة القريبة أو اللقطة القريبة جدا، وهما اللقطتان اللتان تسمحان بإبراز مانشيت جريدة، تكبير بطاقة زيارة شخص ما.[3]

_ "يمكن أن تظهر البيانات المكتوبة مندمجة مع الصورة المتحركة، مثل البيانات المكتوبة الموضحة لشعار أي مؤتمر أو ملتقى".[4]

[1]- ينظر- جابر عصفور، "السينما والفنون السمعية البصرية"، ص. 161-
[2]-جابر عصفور، "السينما والفنون السمعية البصرية"، م س، ص. 61-
[3]-ينظر- م ن، ص62
[4]- م ن، ص62

المبحث الثاني: المونتاج وأهميته في إثراء السرد البصري

في عالم السينما، تُعدّ الكاميرا أداة الرؤية، لكن المونتاج هو أداة الفهم. إنه العملية السحرية التي تُحوِّل اللقطات المبعثرة إلى سرد متماسك، وتمنح للصورة معناها، وللحدث إيقاعه، وللمشهد طاقته الدرامية. إنه ليس مجرد تقطيع أو ربط بين مشهد وآخر، بل هو لغة قائمة بذاتها، تتحدث من خلال الإيقاع، التوازي، التناقض، والتركيب الزمني والبصري.

"المونتاج هو فن سرد القصة عبر التقطيع البصري يستخدم لخلق تسلسل زمني، عاطفي، أو رمزي للمشاهد، بحيث تُحاك القصة في عقل المشاهد كما أرادها المخرج. المونتاج هو الترجمة البصرية لإيقاع الفيلم من خلال المونتاج، يتم التحكم في الإيقاع متى تتسارع الأحداث؟ متى نمنح المشهد وقتًا للتنفس؟ الإيقاع يوجه مشاعر المشاهد كما أنه الخيط غير المرئي الذي يربط الصور ببعضها البعض قد لا يلاحظ المشاهد التقطيعات، لكنها تقوده من لحظة إلى أخرى بسلاسة، أو بصدمة حسب الحاجة الدرامية وباعتباره لغة الفيلم الصامتة. حتى بدون حوار، يمكن للمونتاج أن يروي قصة، يخلق توترًا، أو يكشف عن دلالة خفية عبر ترتيب الصور. وذلك لأنه هو إعادة كتابة الفيلم في غرفة التحرير بعد التصوير، يُعاد بناء الفيلم بالكامل، حيث تُحذف مشاهد، تُركب لحظات جديدة، ويُعاد تشكيل المعنى الأصلي. من الناحية التقنية، يشير المونتاج إلى اختيار وترتيب اللقطات في تسلسل محدد. تبدأ العملية بجمع المادة الخام (Rushes)، ثم تدخل اللقطات في غرفة المونتاج حيث يتم تقطيعها وإعادة تركيبها وفقًا لرؤية المخرج أو المونتير. لكن التقنية لا تنفصل عن الفن، فاختيار مكان القطع (Cut point)، وزمن اللقطة، وتتابعها كلها قرارات لها أبعاد فنية". [1]

"في اللغة الموسيقية، تُبنى المشاعر عبر الإيقاع. كذلك في السينما، يلعب المونتاج دور قائد الأوركسترا، يتحكم في سرعة السرد، ويصنع التوتر أو الراحة، المفاجأة أو التمهل."[2]

قوة المونتاج تكمن في أنه غير مرئي، أو بالأحرى يُفترض ألا يلاحظه المشاهد. المونتاج الجيد يمر بسلاسة دون أن يُشعر المتفرج بأن هناك "يدًا" تقود المشاهد لكن عندما يُراد للمونتاج أن يكون مرئيًا، يصبح أداة تعبير قوية كما في سينما جودار أو تارانتينو، حيث القطع المفاجئ، أو كسر التتابع الزمني، أو اللعب بالشاشة، كلها أساليب تخلق وعيًا بالعملية السينمائية نفسها[3]. المونتاج هو النبض الداخلي للفيلم، روحه التي تتحرك بين المشهد والآخر. إنه ليس مجرد أداة ترتيب، بل فن سردي، لغوي، إيقاعي، وشاعري. وفي زمن الفيديوهات القصيرة

[1]- رياض عصمت، "جماليات المونتاج السينمائي"، م س ، ص. 47-
[2]-رياض عصمت، "جماليات المونتاج السينمائي"، م س، ص. 252
[3]-م ن ص. 153-

والسينما الرقمية، بات فهم المونتاج ضرورة ليس فقط لصانع الفيلم، بل لكل من يريد أن يفهم كيف تُبنى الصورة في ذهننا قبل أن تصل إلى الشاشة.

تختلف أساليب المونتاج باختلاف المدرسة الفنية والغاية السردية. ومن أبرز هذه الأساليب:

1. المونتاج الكلاسيكي (Continuity Editing):

ويُستخدم غالبًا في السينما الهوليودية التقليدية، حيث تُرتب اللقطات بشكل يجعل الانتقال بينها غير ملحوظ، ما يسمح للمشاهد بالاندماج في القصة دون تشويش. وهو الأسلوب الذي يحترم "وحدة الزمان والمكان" ويعتمد على قواعد مثل "خط الـ180 درجة".[1]

2. المونتاج الجدلي أو السوفييتي:

كما طوّره آيزنشتاين، يركّز هذا الأسلوب على الصراع بين اللقطات لخلق دلالة جديدة. وهو أسلوب يستخدم في الأفلام ذات البعد السياسي أو الفلسفي، حيث يُراد التأثير على وعي المشاهد وليس فقط مشاعره.[2]

3..المونتاج غير الخطي (Nonlinear Editing):

وهو الأسلوب الذي يقطع تسلسل الزمن بشكل متعمد، مما يخلق مفارقات زمنية أو يكشف جزءًا من القصة بطريقة غير تقليدية. كثيرًا ما يُستخدم في الأفلام الحديثة المعتمدة على التشويق، مثل أفلام كريستوفر نولان.[3]

رغم قوة المونتاج في تشكيل المعنى، إلا أن هناك تحديات تقنية وفنية، خاصة مع تنوّع منصات العرض (السينما، الإنترنت، الهواتف الذكية)، واختلاف أذواق الجمهور. كما أن صعود الذكاء الاصطناعي وبرامج المونتاج التلقائي قد يطرح تساؤلات حول مستقبل الإبداع البشري في هذا المجال مع ذلك، يبقى المونتاج فنًا لا يُستغنى عنه، سواء في الأفلام الوثائقية أو الخيالية أو حتى الفيديوهات القصيرة على منصات التواصل. كلما ازدادت هيمنة الصورة على الثقافة، زادت أهمية من يفهم كيفية ترتيبها وسردها.

[1]-ينظر-محسن ويفي، "مدخل إلى تحليل الفيلم السينمائي"، م س، ص. 273-
[2]-ينظر سيرجي آيزنشتاين، "شكل الفيلم"،م س، ص. 42
[3]- ينظر- محسن ويفي، "مدخل إلى تحليل الفيلم السينمائي"، م س، ص. 485-

سيناريو فيلم قصير "هل أنا حقا أنا "

Pitch:

الضياع والفراغ الوجودي والعاطفي الذي يصيب البطل نتيجة صدمات طفولة والمكبوتات التي تخلق في كيان البطل بعض التساؤلات التي من خلالها يبحث فيها عن ذاته

Sénopsis :

في وسط صمت الطبيعة يجلس البطل في حالة من التأمل الذي يصاحبه نوع من الصراع الناتج عن عوامل النفسية واجتماعية التي أثرت على سلوكه و طريقة تفكيره في كيفية اتخاذه للقرارات مصيرية مما أدى ذلك إلى رسم علامات استفهام حول كيفية إيجاد أجوبة من خلالها يدرك ذاته .

وخلال هده الرحلة يشهد البطل مجموعة من التحديات التي تعيقه عن إزاحة الغبار لتساؤلات مع مروره بمجموعة من المحطات التي تجعله يعيد التفكير في أفكاره ومعتقداته

الشخصيات :

البطل (بلا إسم):

شخص عادي المظهر والبنية في منتصف العشرينات

البعد البيولوجي: متوسط البنية والقامة لا يعاني أي ضرر أو عاهة بإستثناء ضعف البصر وكسر قديم في رسغ اليد

البعد النفسي : مصاب من مرض ثنائي القطب (تقلبات حادة في المزاج) . شاب حساس، انطوائي، مثقف، دائم التفكير.

البعد الاجتماعي : وحيد في وسط الزحام . أمه ميتة . أب غائب .لا عائلة لا صدقاء.

وسط مجتمع هرم فكريا ثقافيا عاطفيا

1/ المشهد الأول : خارجي -نهاري

[موسيقى]

More Dark cello music

-في محطة قطار قديمة يجلس البطل في إحدى تلك القواعد التي توضع في السكة حتى توقف سير القطار مقابل جبل يطلق عليه جبل "عين المانعة" في موسم بداية الحصاد حيث الحرارة و غبار القمح مصاحب الهواء حيث صمت الكلمات و صخيب الأفكار وأنين الحنين إلى أشياء مجهولة لا يرغب في التخلي عنها .

-في حالة من الصراع حول التخلي عن أجزاء من ذاته والبحث عن أجزاء جديدة حتى يتكيف مع ماهو قادم من وقائع و حقائق مجهولة المصير التي تفاجئنا بها الحياة

- يجلس البطل ثم بعد برهة من التفكير ينزع الساعة التي يرتديها ويتمسك بها بكلتى يده كأنه يتحسسها لأخر مرة مع صراع داخلي يناقش فيه ذاته حول إمكانية الحفاظ عليها.....يقرر رميها .....

يقف ويرميها بعيدا ثم يرحل .

2/ المشهد الثاني: خارجي نهاري

في الشارع حيث كل شيئ له قانونه الخاص تظهر مجموعة من الأطفال يلعبون بشكل طبيعي حيث في الوقت نفسه يظهر طفل في عمرهم ولكن ليس نفس الظروف .طفل جلس على الأرض في وسط زحام السوق يتفاوض هو و شخص بالغ على سعر بطيخة

صوت :[تعليق صوتي]

في بعض المرات تمر لحظات على الإنسان يشعر فيها على أنه ضايع ....ومفهوم الضياع يختلف من شخص إلى مشكلة الإنسان في عدم إستيعابه بأن حياته ... أخر حسب مستوى إدراكه ووعيه لمحيطه الداخلي والخارجي تبدأ ببكائه وتنتهي بالبكاء عليه ممكن أن تخلق في كيانه فجوة أو تغرة وجودية تجعله يمثل السعادة في مسرح النسيان وذلك من خلال تمسكه بالذكريات التي يعتقد أنه كان سعيدا فيها وبالتالي يصبح ضالا في متاهة . ووجود الذات

-المشهد الثاني : داخلي / -نهاري

[غرفة مبعثرة وغير منظمة]

موسيقى

To kafardel shajarian

صوت :[تعليق صوتي]

علاقة الإنسان بالحياة علاقة جدلية تقوم على التوتر بين الحرية والضرورة؛ فهو كائن واعٍ يُدرك فنائيته، ومع ذلك يسعى إلى منح وجوده معنى يتجاوز حدود الزمن. الحياة ليست موضوعاً خارجياً يقابله فحسب، بل هي البنية التي يتجلّى فيها وعيه بذاته وبالعالم. ومن هنا، فإنّ الإنسان لا يعيش الحياة كما هي، بل كما يفكّر فيها ويؤوّلها: فهي مرآة لقلقه، ومسرحٌ لاختياراته، وأفقٌ مفتوح لإمكاناته. إنّ الحياة تكشف للإنسان أنّه محكوم بالموت، لكنها في الوقت نفسه تمنحه القدرة على الخلق، أي أن يحوّل عبث الفناء إلى إمكانية للمعنى، فيصبح وجوده فعلاً مستمراً للتجاوز، ومغامرة في البحث عن الحقيقة وسط هشاشة الكينونة.

-في غرفته ذات الطلاء الأصفر الباهت والنافذة الكبيرة ذات الخشب البالي والزجاج المتكسر الذي استبدل ببعض الصفايح ينام البطل في فراش يحتوى على لحاف احمر وبعض الافرشة القديمة .على يمينه خزانة كبيرة من الخشب المتآكل تحتوي على كتب المتبعثرة وبعض الأشيائ التي لاقيمة لها إلا الذكريات التي تحملها

-يستيقظ البطل في وقت متأخر من المساء. وسط عبثية الغرفة وعبثية حياته التي تخلو من أي جديد والتي اصبح يسيطر عليها الروتين القاتل التي يعيد جريمته كل يوم(نوم – استيقاظ- شرب الشاي الغير اللذيذ – قراءة الكتب – نوم)

-بعد أن يستيقظ البطل من النوم يذهب الى الحمام يغسل وجهه ويحدق في المراة كأنه لايعرف الشخص الذي أمامه

- يرجع الى الغرفة يمسح وجهه ويلبس نظارته التي هي بنسبة له كعصا بالنسبة لضرير .يعد الشاي الغير لذيذ لأاه لايعرف كيف يعده

- يفتح النافذة التي تقابل شجرة الليمون المر ويتجرع الشاي وبعدها يجلس يقرأ كتاب عنوانه الامل ووراءه لوحة للفنان لإدفارد مونش

3/ المشهد الثالث : خارجي نهاري

موسيقى

liste de schindler soundtruck

صوت :[تعليق صوتي]

أمام ضجيج الأيام وتتابع المسؤوليات الصغيرة والكبيرة، ينسج الإنسان حياته من لقطات يومية: عمل يتراكم، ووعود تُقَال، وحبّات زمن تُقضى بلا أن نشعر. تبدو هذه اللحظات أبدية حين نغوص فيها، لكنها تتبدّل فور لمحة إدراك — فهناك خيط رقيق يُحيط بكل تجربة.

-الحافلة تمضي تحت شمس النهار القاسية، غبار الطريق يتطاير خلفها ويغطي النوافذ بخطوط باهتة. في الداخل، الركاب صامتون، والجو مثقل بحرارة النهار. عند النافذة يجلس رجل شاحب الملامح، يده تقبض على تذكرة مجعّدة، بينما عيناه تلاحقان الطريق الممتدّ: أراضٍ جرداء، حجارة متناثرة، وأسوار متقطعة تسبق المقبرة. كلما اقتربت الحافلة من المكان، بدا وكأن وجهه يزداد صمتاً وعمقاً. توقفت الحافلة عند المدخل الحديدي الصدئ، فنزل ببطء، خطواته ثقيلة والعرق يلمع على جبينه تحت الشمس. تقدّم بين الشواهد البيضاء التي تلمع بحدة تحت الضوء، حتى توقّف أمام قبر محدد، صامتاً، كأن العالم كله انكمش في تلك اللحظة إلى حجر واحد يحمله قلبه

[تعليق صوتي]

الموت. لا يأتي الموت كقاطع نهائي فحسب، بل كمرآة تقوّس الحاضر وتُظهِر له حدوده، يمنح كل اختيار وزنًا، وكل كلمة قيمة. حين نفهم أن النهاية ممكنة، نبدأ بتصفية ما يملأ الحياة من ضجيج، نمنح أولوية للصدق والحنان والأفعال التي تُنقش بصمت في ذاكرة الآخرين. ليس المطلوب أن نخشَاه، بل أن نستثمر وجودنا: نعيش بوعي، نحترم اللحظة، ونترك أثرًا لا يُقاس بمدى طول العمر بل بعمق ما قدّمناه أثناء المدى

-الحافلة توقفت عند المدخل الحديدي للمقبرة، صوت الفرامل اخترق الصمت، ثم خفت كل شيء. نزل الرجل بخطوات بطيئة، الشمس تضرب بقوة فوق رأسه، والعرق يسيل على جبينه لكنه لم يبالِ. الطريق الترابي المؤدي إلى الداخل كان طويلاً، وعلى جانبيه شواهد بيضاء مصطفّة في صمت ثقيل. كل خطوة كان صداها يرتد في داخله أكثر مما يرتد في المكان.

حين بلغ القبر، جلس أمامه كأن قواه خارت فجأة. مدّ يده ببطء ولمس الحجر البارد، أصابعه انكمشت فوق لحظة صامتة، لم يكن فيها سوى صوت الريح وهي تحرّك بعض الأعشاب اليابسة، ."أمه" :الاسم المحفور وعيناه تمتلئان بالدمع دون أن يرمش. بدا وكأنه لم يأتِ ليزور قبراً، بل ليحاور غياباً يسكنه منذ زمن، غياباً لم يعرف كيف يملأ فراغه

.ينهض ويذهب دون أن يلتفت

4/ المشهد الرابع :داخلي- نهاري

موسيقى

Battelfiled 1 sound truck

[تعليق صوتي]

[إنّ الإنسان كيان مزدوج، جسد يطلب ما يُبقيه حيّاً، وروح تبحث عمّا يُبقيها حيّة بالمعنى الأعمق. وإذا اكتفينا بإشباع مطالب الجسد وحده، عشنا مثل آلة تتحرّك بوقود زائل، لكننا نُهمل النبع الحقيقي للمعنى. إن تغذية الجانب الروحي ليست ترفاً ولا نزوة دينية عابرة، بل هي عودة إلى الجذر الذي يمنح وجودنا بوصلة، وإلى النور الذي يُنقّي وعينا من ظلمات العبث. فالروح حين تُهمل تجفّ، وحين تجفّ تنعكس قسوةً على الفكر وسطحيةً في الحياة. وحده الانفتاح على ما يتجاوز المادي، بالتأمل أو الدعاء أو البحث عن الجمال المطلق، يُعيد للإنسان توازنه، فيغدو الجسد بيتاً، والروح ساكناً، والوجود نفسه رحلةً ذات معنى]

[مسجد أبي بكر الصديق]

-داخل المسجد، سكون عميق يخيّم على المكان يُسمع سوى خفوت أنفاسه وصوت تقليب صفحات kم المصحف. أشعة النهار تتسلّل من النوافذ العالية، ترسم خيوطاً ذهبية تتراقص مع ذرات الغبار في الهواء. الرجل يجلس على السجاد، ظهره منحني قليلاً، أصابعه تمسح الصفحة برفق قبل أن يبدأ التلاوة. صوته خافت في البداية، ثم يعلو تدريجياً، رخيم، يملأ الفراغ بصدى الآيات. كأن الجدران تردّد معه كلماتٍ أكبر من المكان نفسه. ومع كل آية، تهدأ ملامحه أكثر، عيناه تغرورقان بالسكينة، حتى يبدو وكأن المسجد احتواه بين .ذراعيه، وغسله من صخب العالم كله

المشهد الرابع : خارجي -نهاري

سكة قطار قديمة

موسيقى

La boheme charles aznavor

[تعليق صوتي]

[إنّ تقبّل الظروف والصدمات والآلام هو شكل من أشكال الحكمة التي يدرك فيها الإنسان أنّ الوجود ليس معطى على مقاس رغبته، بل نهر متدفّق يتجاوز إرادته. الألم هنا ليس مجرد عارض، بل لغة خفيّة تُخاطب الروح، تكشف هشاشتها من جهة، وتفتح لها أبواب التجلّي من جهة أخرى. فالمأساة لا تُختزل في قسوتها، بل فيما تخلّفه من وعيٍ أعمق، يجعلنا نرى أنّ الكسر ذاته يمكن أن يكون نقطة ولادة جديدة. التقبّل إذن ليس رضوخاً، بل تحويلاً: أن نحمل جراحنا كجزء من كينونتنا، ونحوّل ثقل التجربة إلى معنى، لنكتشف أنّ الإنسان لا يتطهّر بالنصر فقط، بل أيضاً بالجرح الذي يعلّمه كيف ينهض من رماده.]

-يرجع البطل الى نفس السكة التي انطلقت منها الاحداث

-يعود الى نفس المكان التي رمى فيها الساعة

-يلتقط الساعة ويكمل طريقه

خاتمـــــــــــة

خاتمة:

بعد هذا التناول التحليلي لموضوع اللغة البصرية في السينما، يمكن القول إن الصورة السينمائية لم تعد مجرّد أداة عرض أو وسيلة تزينية ضمن الفيلم، بل تحوّلت إلى لغة قائمة بذاتها، تمتلك مقوماتها التعبيرية وآلياتها السردية والدلالية. لقد أظهرت الدراسة أن اللغة البصرية لا تكتفي بنقل المعنى، بل تقوم ببنائه عبر تفاعل مركّب بين الصورة، الحركة، الإضاءة، التكوين، والزمن السينمائي، ما يجعل منها بنية رمزية عميقة تتطلب قراءة حساسة وتأويلاً متعدداً. لقد بيّن التحليل أن هذه اللغة تعتمد على نظام من الإشارات والرموز التي تتكامل مع الصوت والمونتاج لتشكل خطاباً سينمائياً مؤثراً، قادراً على مخاطبة المتلقي حسياً ووجدانياً وعقلياً. كما كشفت الدراسة عن أن بلاغة الصورة السينمائية تتجلى في قدرتها على الإيحاء، الإيجاز، والتكثيف الدلالي، وذلك من خلال التوظيف الذكي لعناصر بصرية مثل زاوية التصوير، التدرج اللوني، حركات الكاميرا، والربط المونتاجي، مما يمنح الفيلم بعداً جمالياً وأسلوباً تعبيرياً خاصاً. من جهة أخرى، أكدت النتائج أن تأثير اللغة البصرية ليس موحداً لدى جميع المتلقين، إذ يختلف باختلاف الخلفيات الثقافية، والقدرات الإدراكية، والخبرات الجمالية لكل مشاهد، ما يُبرز الطابع التأويلي لهذه اللغة ويجعل منها أداة اتصال مزدوجة: تتضمن البُعد الجمالي، لكنها تنفتح أيضاً على التعدد في الفهم والتلقي.

ختامًا، فإن دراسة اللغة البصرية في السينما تفتح آفاقًا جديدة لفهم طبيعة الخطاب البصري المعاصر، وتؤكد الحاجة إلى تطوير أدوات نقدية متخصصة في قراءة الصورة كعلامة ثقافية وجمالية. وقد يكون من المفيد في دراسات لاحقة تعميق البحث في التداخل بين اللغة البصرية والأنساق السيميولوجية الأخرى، أو تناول اللغة البصرية في سينما محددة (مثل السينما العربية أو الواقعية الجديدة)، وذلك لقياس مدى خصوصية استعمال الصورة في سياقات ثقافية مختلفة

قائمة المصادر والمراجع

الرقم	المرجع / المصدر
.1	جان ميتري،* جماليات وسيكولوجيا السينما*، ترجمة :محمد البنا، دار شرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة، 2000.
.2	مارسيل مارتن،* اللغة السينمائية*، ترجمة :سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 2006.
.3	كريستيان ميز،* السينما والفكر المعاصر*، ترجمة :كمال عبد الفتاح، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، 1999.
.4	ميشال مورن،* المونتاج السينمائي :التاريخ، النظرية، التطبيق*، ترجمة :محمود البسيوني، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة،.2012
.5	أحمد يوسف،* لغة السينما :من الصورة إلى السرد*، دار العين للنشر، القاهرة،.2008
.6	رولان بارت،* الخطاب السينمائي*، ضمن كتاب* سيميولوجيا الصورة*، ترجمة :عبد السلام بنعبد العالي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء،.2004
.7	محمد البنا،* مدخل إلى علم السينما*، دار الشروق، القاهرة،.1995
.8	لطيفة بوشوشة،* دلالات الرمز في السينما العربية*، مذكرة ماجستير، جامعة الجزائر،.2018
.9	الدين، خير طارق *Analyse sémiologique d'un film de lancement du concours Mokhtar*, Mémoire de Master, Université de Tébessa, 2020.
.10	الكُلي، رندة *Variation et Production de Sens dans le film L'Esquive de Abdellatif Kechiche*, Mémoire de Master, Université de Sétif, 2009.
.11	Latifa Laffer, *Le cinéma amazigh et la revendication identitaire : genres et formalisme dans le cinéma algérien*, Université Paris 8, 2015.

الفهرس

مقدمة .....أ– هـ

الفصل الأول مفاهيم عامة حول اللغة البصرية في السينما 07

المبحث الأول: مفاهيم عامة 07

المبحث الثاني : تعريف وخصائص واسس اللغة البصرية السينمائية 10

المبحث الثالث : اللغة البصرية في السينما الصامتة وتطورها مع وولوج الصوت و التكنولوجيا الحديثة.. 21.

الفصل الثاني: الوحدات التعبيرية في السينما 25

المبحث الأول: عناصر الوحدات التعبيرية في الفيلم السينمائي 25

المبحث الثاني: المونتاج وأهميته في إثراء السرد البصري 41

السيناريو..... 44

خاتمة 51

قائمة المصادر والمراجع..... 53

الفهرس.....54