الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة سعيدة الدكتور مولاي الطاهر
كلية الآداب واللّغات والفنون
قسم الفنون

مذكرة لنيل شهادة الماستر تخصص دراسات سينيمائية وتحليل فيلمي
المعنونة بـ:

الميزانسين كأداة بصرية للسرد

دراسة تطبيقية لفيلم قصير نصف ساعة وحياة

إعداد الطالبة:
– مكاوي آية.

إشراف الأستاذ:
– د. مولاي أحمد.

لجنة المناقشة:

الاسم واللقب	الرتبة	الصفة
د. بوعلام خوجة	أستاذ محاضر	رئيسا
د. مولاي أحمد	أستاذ محاضر	مشرفا مقررا
د. بغالية أحمد	أستاذ التعليم العالي	عضوا مناقشا

السنة الجامعية:
1446- 1447هـ /2025- 2026م.

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَٰنِ الرَّحِيمِ

شكر وتقدير

الشكر لله الذي وفقنا وأعاننا

وألهمنا الصبر والنجاح، والصلاة والسلام على

أشرف المرسلين أتقدم بجزيل الشكر وعظيم الامتنان إلى:

الأستاذ المشرف على هذه المذكرة **مولاي أحمد**.

على ما قدمته لي من توجيهات علمية قيّمة ونصائح بناءة وملاحظات دقيقة كان لها بالغ الأثر في توجيه هذا البحث وإخراجه في صورته النهائية، فله مني فائق الاحترام والتقدير، كما أتوجه بخالص الشكر والتقدير إلى جميع أساتذتي الأفاضل الذين لم يبخلوا علينا بعلمهم وخبرتهم طوال سنوات الدراسة.

ولا يفوتني أن أشكر كل من ساعدني من قريب أو بعيد

في إنجاز هذه الذكرة، سواء بالنصح أو التوجيه

وكل من كان له دور

ولو بكلمة طيبة أو تشجيع صادق

وفي الختام أسال الله عز وجل أن يجعل هذا العمل

خالصا لوجهه الكريم

وأن يوفق الجميع لما فيه الخير والصلاح.

إهداء

﴿يرفع الله الذين آمنوا منكم والذين أوتوا العلم درجات﴾

الحمد لله الذي وفقني وأعانني، وأكرمني بإتمام هذا العمل،

فله الشكر والثناء على نعمه التي لا تُحصى.

أهدي هذا العمل أولًا إلى نفسي، التي صبرت واجتهدت

وتحدّت الصعاب حتى بلغت هذه اللحظة التي طال انتظارها.

إلى روح جدي الغالي رحمه الله، الذي أفتقده في يوم كنت أتمنى حضوره فيه،

وأسأل الله أن يجعل هذا النجاح نورًا ورحمةً له.

إلى أبي وأمي العزيزين، اللذين كانا سندي ودعمي الأول،

وبفضلهما بعد الله تمكنت من مواصلة الطريق وتحقيق هذا الإنجاز.

إلى إخوتي وأخواتي، الذين كانوا خير عون وسند في مختلف مراحل حياتي.

وإلى صديقاتي العزيزات، شكرًا لكن على المساندة والمحبة

والرفقة الطيبة طوال هذه الرحلة.

إليكم جميعًا أهدي ثمرة هذا الجهد المتواضع،

بكل حب وامتنان وعرفان

خريجتكم مكاوي آية

مقدمة

مقدمة:

يُعدّ الفن السينمائي من أبرز الفنون البصرية القادرة على التعبير عن الأفكار والمشاعر من خلال الصورة، إذ لا يقتصر السرد السينمائي على الحكاية أو الحوار فقط، بل يعتمد أساسًا على تنظيم العناصر البصرية داخل الكادر بما يحقق المعنى ويمنح الفيلم هويته الجمالية والدلالية. ومن بين أهم هذه العناصر يبرز "الميزانسين" باعتباره الأداة التي تنظم الفضاء السينمائي، وتتحكم في توزيع الشخصيات والإضاءة والديكور وحركة الجسد وزوايا التصوير وكل ما يظهر داخل الصورة السينمائية. لذلك أصبح الميزانسين عنصرًا جوهريًا في بناء الخطاب السردي، لأنه لا يكتفي بتزيين الصورة، بل يساهم في توجيه المتلقي وفهمه للأحداث والشخصيات والدلالات النفسية والرمزية داخل الفيلم.

وتنبع أهمية هذا الموضوع من كونه يسلط الضوء على العلاقة بين الصورة والسرد في السينما، ويكشف كيف تتحول العناصر البصرية إلى لغة تعبيرية قادرة على إنتاج المعنى السردي دون الاعتماد الكامل على الحوار أو البنية الحكائية التقليدية. كما تكمن أهمية الدراسة في إبراز دور الميزانسين في بناء الإيقاع الدرامي وتوجيه انتباه المتلقي، إضافة إلى فهم كيفية توظيف الفضاء السينمائي والجسد داخل الكادر لخدمة الخطاب السردي للفيلم.

وانطلاقًا من ذلك تتمحور إشكالية البحث حول التساؤل الآتي:

كيف تسهم الميزانسين في بناء الخطاب السردي للفيلم السينمائي بوصفها منظومة بصرية تنظم الفضاء والزمن والشخصيات داخل الكادر، وتنتج المعنى السردي بمعزل أو بتقاطع مع البنية الحكائية التقليدية؟

وتنبثق عن هذه الإشكالية مجموعة من الأسئلة الفرعية أهمها:

- هل يمكن اعتبار الميزانسين بنية سردية قائمة بذاتها داخل الفيلم؟
- كيف يساهم تنظيم الفضاء السينمائي في توجيه السرد؟
- ما دور الجسد وحركته داخل الكادر في إنتاج الدلالة السردية؟

أما أسباب اختيار الموضوع فتتمثل في أسباب ذاتية وأخرى موضوعية؛ حيث تعود الأسباب الذاتية إلى الاهتمام الشخصي بعالم السينما، وبخاصة الجانب البصري فيها، والرغبة في فهم كيفية صناعة المعنى داخل الصورة السينمائية،

إضافة إلى الميل لدراسة العناصر التي تمنح الفيلم قوته التعبيرية والجمالية. أما الأسباب الموضوعية فتتمثل في أهمية الميزانسين داخل الدراسات السينمائية الحديثة، وارتباطه المباشر بالسرد البصري، إلى جانب قلة الدراسات العربية التي تتناول الميزانسين باعتباره بنية سردية مستقلة داخل الفيلم السينمائي.

وللإجابة عن هذه التساؤلات اعتمدت الدراسة على المنهج التحليلي الوصفي، باعتباره الأنسب لدراسة العناصر البصرية وتحليل دلالاتها السردية داخل الفيلم السينمائي، حيث يسمح هذا المنهج بوصف مكونات الميزانسين وتحليل وظائفها الجمالية والتعبيرية وربطها بالسياق السردي.

وقد تم تقسيم البحث إلى فصلين؛ خصص الفصل الأول للجانب النظري تحت عنوان "الميزانسين والسرد السينمائي"، وتم تقسيمه إلى ثلاثة مباحث تناولت مفهوم الميزانسين، وعلاقته بالسرد السينمائي، ودور الفضاء والجسد داخل الكادر في بناء المعنى. أما الفصل الثاني فهو فصل تطبيقي، تم فيه تقديم الفكرة العامة للعمل، وملخص السيناريو، ثم التقطيع التقني وتحليل العناصر البصرية الموظفة داخل المشاهد.

كما اعتمدت الدراسة على مجموعة من المراجع والدراسات السابقة التي تناولت الجوانب الجمالية والتعبيرية للصورة السينمائية، ومن أهمها كتاب "فن التمثيل السينمائي الوجه والظل"، وكتاب "إعداد الممثل في المعاناة الإبداعية"، إضافة إلى مراجع أخرى تناولت السرد البصري والميزانسين داخل الفيلم السينمائي.

ورغم أهمية الموضوع، فقد واجهت الدراسة مجموعة من الصعوبات، من بينها صعوبة الحصول على مراجع عربية متخصصة في الميزانسين والسرد البصري، إضافة إلى تشعب المفاهيم المرتبطة بالصورة السينمائية، وصعوبة تحليل بعض الدلالات البصرية المرتبطة بحركة الجسد وتنظيم الفضاء داخل الكادر. ومع ذلك، شكلت هذه الصعوبات دافعًا لمزيد من البحث والتعمق في هذا المجال السينمائي.

الفصل الأول:

الميزانسين والسرد السينمائي

المبحث الأول:

مفهوم الميزانسين وعلاقته بالسرد

المطلب الأول: تعريف الميزانسين وعناصرها الأساسية (الفضاء، الممثل الإضاءة الحركة الكاميرا).

توج الإنسان رقيه الفني بنوع جديد من الفنون أطلق عليه اسم الفن السابع وهو تحصيل حاصل لنهوض فكري وفني كان بمثابة مخزون قديم عظيم يكشف القدرات الإنسانية المبدعة.

يقصد بالفن السابع السينما، وكلمة سينما المتداولة عالميا جاءت من كلمة KINEMA، الإغريقية والتي تعني حركة، ولعل ما يستوقفنا في هذا الأمر هو طبيعة السينما المليئة بالحركة على اختلاف أنواعها نذكر منها: حركة الممثلين داخل الكادر حركة الكاميرا أثناء التصوير وحركة الصورة.

على الرغم من اختلاف وجهات النظر حول الحركة تبقى السينما في حالة عطاء لا ينتهي، تبدأ بحركة الكاميرا والممثل وتنتهي بحركة مشاعرنا وملكاتنا العقلية مروراً بحركة النفس المنجذبة لمجريات الأحداث.[1]

ومما سبق ذكره من تعريف الفن السينمائي، وعلاقة هذا الفن بجميع الفنون السابقة وكيف أن الفن السينمائي أن الفن السينمائي جمع واختزل هاته الفنون برمتها ومنه أخذت السينما لفظة Mise-en-scène من المسرح وطورت ووسعت في مضامينها مما، أنتج جمالية أكبر لهذا الفن وبه نقول.

الميزانسين هو إعادة صياغة البيئة التي يتحرك فيها الممثلون أما ما جاء به لويدي جانيتي في كتابه (فهم السينما) فقد حدد معنى الميزانسين حرفيا وضع الشيء على المسرح، وهو مصطلح استعير من المسرح والعبارة تشير إلى تنسيق كل العناصر المرئية الداخلة في الإنتاج المسرحي ضمن فراغ محدد هو المسرح.

وفي السينما هو التكوين الحركي للقطة السينمائية معتمدا السينوغرافيا كوحدات أساسية لتركيب وتنظيم المشهد وعندما نقول السينوغرافيا نعني العناصر السمعية والمرئية وهي الأدوات التي من خلالها يتحقق الميزانسين اعتمادا على قيمة فنية أو قيمة فكرية مطلوب تحقيقها ضمن إطار الفيلم، والميزانسين وأدواته

[1] – موريس رفيق جرجي، مملكة الفن السابع، دار الحوار للطباعة والنشر والتوزيع، سوريا، ط 01، 1998، ص: 07.

السينوغرافية هو المساحة الصورية، والصوتية التي تكرس عملية السرد القصصي كما يستخدم هذا المصطلح في السينما ليعني الدلالة على سيطرة المخرج على ما يظهر في إطار الفيلم من حركة كاميرا، وحركة ممثل وديكور وإكسسوار وإضاءة إضافة لسلوك الشخصيات وبالتالي جميع التكوين الحركي للقطة[1] الميزانسين لا يكتمل دون الإضاءة، فهي التي تكشف ملامحه وتحدد حضوره داخل الكادر من خلال توزيع الضوء والظل تتحول العناصر الموضوعة في المشهد إلى دلالات بصرية تعبر عن الحالة النفسية والدرامية. بهذا أن الإضاءة عنصر هام في البناء الدرامي والسردي في الفيلم السينمائي وبه يوظف المخرج شخصا متخصصا في إدارة عنصر الإضاءة ومنه نتطرق إلى:

1- تعريف الضوء: الضوء هو الجزء المرئي من الطاقة الكهرومغناطيسية التي تنتقل على شكل موجات لها قمة وقاع، وهذه الموجات الكهرومغناطيسية منها ما هو مرئي للعين البشرية ويسمى بالطيف الضوئي المرئي، وهو المسؤول عن عملية الإبصار أو قدرتنا على الرؤية، وكذلك الأمر قدرة كاميراتنا (العادية) على تكوين الصورة والتصوير، ويضم موجات الألوان المختلفة. ومنها ما هو غير مرئي للعين البشرية كالأشعة تحت الحمراء، والأشعة فوق البنفسجية، ولكل منها أهمية واستخداماته الأخرى في حياتنا.[2]

وللضوء مصادر متنوعة وتختلف طبيعة توظيفها حسب الغاية الدرامية والجمالية.

2- تعريف مصادر الضوء: تعرف مصادر الضوء بأنها الأجسام المسؤولة عن إنتاج الضوء الذي يمكن رؤيته بالعين المجردة، ويوجد نوعين أساسين من مصادر الضوء هما: المصادر الطبيعية والمصادر الاصطناعية ومن الأمثلة على

[1]- طارق عبد الرحمان الجبوري، البناء الإخراجي للقطة بين الميزانسين والسينغرافيا، مجلة كلية الأدب، العدد98، ص: 403.

[2]- أ. رأفت حج علي، دليلك لأساسيات الإضاءة السنيمائية والتلفزيونية، جسور ثقافية للنشر والتوزيع، عمان، د. ط، 2024، ص: 13.

مصادر الإضاءة الطبيعية ما يلي: الشمس، النجوم، القمر، ومن المصادر الاصطناعية ما يلي: الشمعة والمصابيح.[1]

وللإضاءة أي الضوء دور في صناعة الفيلم السينمائي حيث يقول صانع الأفلام الأمريكي "سيسيل ديميل" "الإضاءة بالنسبة للأفلام كالموسيقى بالنسبة للأوبرا".

3- دور الإضاءة:

أ- خلق المزاج العام للمشهد: يجب أن تتوافق الإضاءة في الفيلم مع الحالة المزاجية المطلوب إيصالها من المشهد فمثلا تميل أفلام الرعب أن تكون كثيرة الظلال ومظلمة حيث يرتبط الخوف تاريخيا بالظلام[2]، وانعدام الضوء.

ب- بناء الشخصيات: يمكن استخدام الإضاءة في تعريف الشخصيات أو بناء صورتها الذهنية لدى المشاهد، من خلال طبيعة الإضاءة والألوان المستخدمة في المشاهد التي تظهر فيها الشخصيات فمثلا يمكن للإضاءة تعزيز الفرق بين البطل والشرير من خلال السطوع والظل.

ج- التحكم بطريقة إدراك الموضوع "زاوية الضوء": تلعب زاوية الإضاءة وطبيعة حرارة اللون ودرجات الألوان في الصورة دورًا في كيفية إدراك المشاهد لموضوع وبيئة المشهد.[3]

د- إبراز دور الألوان: للإضاءة دور هام في إبراز لون العناصر الموجود في مكونات المشهد.

هـ- الإضاءة من أدوات تكوين الصورة وتوزيع العناصر فيها: يمكن للضوء أن يكون أحد أدوات المخرج في تكوين الصورة وتوزيع العناصر فيها، من خلال تحديد درجة الإضاءة في أبعاد الصورة المختلفة (المقدمة، الخلفية، الوسط).[4]

---

[1]- أ. رأفت حج علي، دليلك الأساسيات الإضاءة السينمائية والتلفزيونية، ص: 20.

[2]- م. ن، ص: 40.

[3]- م. ن، ص: 41.

[4]- م. ن، ص: 42.

وبعد فهم الإضاءة ودورها في تشكيل الدلالة البصرية داخل الكادر يصبح من الضروري الانتقال إلى عنصر آخر لا يقل أهمية وهو الفضاء فهو يشكل الإطار الذي تتحرك داخله الإضاءة وتتفاعل معه، مما يمنح الصورة عمقها الجمالي والدرامي.

يعد الفضاء ترجمانا للواقع والمأمول به يعبر به الفنان عما يجول بخلده ويطمح إليه، فيحاول من خلاله المخرج تجسيد الواقع كما يجب أن يكون محاكيا النفس البشرية بأسلوب فني فيستخدم المخرج المسرح أو السينما كمادة أولية يحاول من خلالها إيصال أفكار وإيدولوجياته، وفق آليات معينة مستخدما الفضاء كحقل فني يجمع بداخله العديد من الفنانين والتقنيين التي تتحد وظائفهم وتجتمع أعمالهم، فيرسمون أسمى صورة للفرجة الفنية، مخاطبين عقول وأهواء المشاهدين بلغة فنية راقية يمكنها تصوير الواقع وتعبير عنه في فضاء مسرحي أو سينمائي.[1]

وانطلاقا من هذا التصور، وبعد التطرق إلى الفضاء السينمائي سيتم الانتقال إلى عنصر آخر لا يقل أهمية، وهو الكاميرا باعتبارها الأداة التي تجسد الرؤية الإخراجية وتحول الفضاء إلى صورة مرئية.

4- الكاميرا: لا تعد الكاميرا جهان التقاط صور فحسب، بل تعني كل تقنيات السينما، إنها الجزء المرئي لهذه التقنيات والقطعة الجليدية البارزة فوق المحيط.[2]

أ- الكاميرا السينمائية: تميز الحركة المتقطعة للفيلم داخل الكاميرا السينمائية عن الكاميرا الفوتوغرافية، فبعد التقاط الكاميرا لمصور يتحرك الفيلم بمسافة تساوي ارتفاع الصورة وهذا ما يسمى بالكادر، خلال هذا الحركة: يتحرك الغالق ليحجب الضوء عن الفيلم، ثم يفتح لتسجيل الضوء في الكادر التالي تستمر العملية هكذا، وتسجيل اللقطات في صور ثابتة منفصلة باستخدام نظرية بقاء الرؤية لضمان ثبات الفيلم يتحرك بسرعة بعد تعريض كل كادر للضوء، ويستخدم

[1]- بن عمر سارة، منصوري لخضر، جمالية الفضاء بين المسرح والسينما، دراسة تحليلية وصفية، جامعة وهران أحمد بن بلة، الجزائر، 2020، ص: 379.

[2]- د. محمود إبراقن، الكاميرا دراسة تقنية، جامعة الجزائر، ص: 75.

خطاف ولوح ضاغط لتحقيق هذه الحركة المتقطعة، الخطاف يسحب الفيلم لأسفل بمقدار كادر واحد، ثم يخرج من الثقب ويعود مرة أخرى لسحب الكادر التالي، يقوم اللوح الضاغط بمحافظة الفيلم ثابتا أمام الشباك خلال لحظة التعريض للضوء هذه الحركة المتقطعة ضرورية لتسجيل اللقطات على نحو صحيح داخل الكاميرا.[1]

ب- أنواع عدسات الكاميرا هو les objectifs: تحقق العدسة البعد البؤري الطويل والقصير، وهو المسافة بين المركز البصري للعدسة وبؤرتها وتتحدد تسمية العدسات بمقاساتها الصغيرة والكبيرة، حيث يكون مجال الرؤية متسعا كلما كان البعد البؤري قصيرا (25مم) عدسة عريضة ويكون ضيقا كلما كان البعد البؤري طويلا (250مم) عدسة الزووم.[2]

- ✓ **عدسات زاوية كبيرة:** تعطي اتساعا كبيرا في مجال الرؤية.
- ✓ **عدسات ثابتة:** تعطي منظورًا مساو لنظرة العين البشرية.
- ✓ **عدسات سريعة وبطيئة:** في العدسة غالق يراقب كمية الضوء الضرورية التي تتعرض لها الصورة في الشريط.
- ✓ **عدسات البعد البؤري الثابت**: تستعمل إذا كانت جودة الصور من الأولويات.
- ✓ **عدسات الزوم**: تعرف بعد ساعات ذات بعد بؤري متغير، تستعمل في البعد الطويل أو القصير أو العادي.[3]

5- الممثل: يختلف التمثيل السينمائي عن أدوات الأداء المسرحي إذ لا يطلب من الممثل السينمائي المبالغة في التعبير أثناء أداء الدور، فلا يحتاج إلى رفع صوته، أو الإكثار من الحركات والإشارات، بل يعتمد على توظيف جسده بدقة من خلال تحركات محدودة ومدروسة كما أن تعامله الأساسي يكون مع الكاميرا لا

---

[1]- أحمد الفالح، تقنيات التصوير السينمائي بين التصوير الفيلمي والرقمي دراسة مقارنة، دراسات العلوم الإنسانية والاجتماعية، العدد 2، ص: 392.

[2]- غمشي عمر، واقع التقنيات في الفيلم الجزائري دراسة تطبيقية ميدانية، جامعة وهران 1 أحمد بن بلة، 2018-2019، ص: 51.

[3]- م. ن، ص: 51.

مع الجمهور كذلك يؤدي وفق متطلبات اللقطة ونوعها مع الحرص على الاقتصاد في الحركة حتى لا تضيع التفاصيل الدقيقة التي تلتقطها العدسة.

يوجه المخرج الممثل للتركيز على جزء محدد من الجسد بدل تحريكه كاملا، تبعا لمقتضيات المشهد، فقد يكتفي بتعبير الوجه لإبراز الحالة النفسية أو يستخدم اللقطة القريبة لإظهار الانفعال الداخلي ويتقاطع هذا التوجه مع مبادئ المدرسة الواقعية في التمثيل التي أسسها ستانسلافسكي، والتي تؤكد أن صدق الأداء ينبع من الإحساس[1] الداخلي الحقيقي، بحيث تنعكس التجربة الشعورية بواقعية في التعبير الجسدي والوجهي، ينبغي أن يمتلك الممثل القدرة على التعبير عن الحالة النفسية للشخصية في ظروفها الخاصة بصورة طبيعية ومنسجمة مع بنيته الفكرية والعاطفية مع قدرته على تجاوز ذاته الشخصية والاستجابة لحدسه الفني، ويستحضر الممثل حالات مشابهة من خبراته السابقة ليستدعي الانفعال المناسب للموقف الدرامي، ولتحقيق أداء مقنع يعتمد على عناصر أساسية منها:

- ✓ الاسترخاء والتخلص من التوتر.
- ✓ الاستعداد عبر التمارين.
- ✓ العفوية والابتعاد عن المراقبة الذاتية المفرطة.
- ✓ ضبط توقيت الانفعال وفق السياق الدرامي.
- ✓ استرجاع الذاكرة الانفعالية والتجارب المشابهة للموقف.

إذن يعد الممثل عنصرا أساسيا في البناء الدرامي للفيلم، إذ يجسد الشخصية ويمنحها حضورًا حسيا وانفعاليا يقنع المتلقي بواقعها داخل العالم السينمائي ومن خلال الأداء الجسدي وتعابير الوجه، ونبرة الصوت، يتحول النص المكتوب إلى فعل حي ينبض بالمشاعر والدلالات، وبذلك يشكل الممثل حلقة وصل بين الرؤية الإخراجية والتجربة الشعورية للمشاهد.[2]

6- الحركة داخل الكادر: التكوين أو التركيب هو عملية تقنية يقوم بها مختصون في عالم الصورة من أجل بناء لحمة تشكيلية ووحدة بنيوية بين جميع

[1]- ينظر: غمشي عمر، واقع التقنيات في الفيلم الجزائري دراسة تطبيقية ميدانية، ص: 71.

[2]- م. ن، ص: 72.

الأجـزاء والعناصـر المكونـة للصـورة السـنيمائية، ونضـيف إليـه كـذلك عنصـرا مهمـا آخـر يجـب مراعاتـه أثنـاء تركيـب الصـورة وهـو عنصـر الحركـة كـون الصـورة السـينمائية هـي خـلاف للصـورة الفوتوغرافيـة أو الصـورة التشـكيلية، تقـوم علـى الحركـة والنمـو والديناميكيـة بـدل الثبـات والاسـتقرار والسـكون الـذي يميـز التشـكيل والفوتـوغراف. فالصـورة السـينمائية هـي حركـة فـي الزمـان والمكـان، يؤديهـا مجموعـة مـن الممثلـين وتعـرف انتقـالا مـن مرحلـة زمنيـة إلـى مرحلـة أخـرى ومـن حيـز إلـى حيـز آخـر، وتتبـدل هيئتهـا وتركيبهـا مـن لقطـة إلـى أخـرى ومـن مشـهد إلـى آخـر لهـذا وجـب علـى طـاقم الفيلم الانتباه إلى هذه الخاصية وأخذها بعين الاعتبار أثناء مرحلة التركيب.

إذن الحركـة داخـل الكـادر هـي عنصـر بصـري أساسـي فـي اللغـة السـينمائية، تسـتخدم لتوجيـه انتبـاه المشـاهد وإبـراز العلاقـات بـين الشخصـيات، وإيصـال المعنـى، دون حـوار فهـي لا تضـيف ديناميكيـة فقـط بـل تسـهم أيضـا فـي بنـاء الإحسـاس بـالزمن والمكان وتعميق التعبير الدرامي داخل اللقطة.[1]

[1]– د. محمد فاتي، جماليات التصوير في السينما –التكوين– التأطير زوايا الرؤية، مجلة الفكر، العدد 42.

المطلب الثاني: الميزانسين وإنتاج الدلالة السردية

تتعامل الدراسات السينمائية مع مشاكل الواقع والتمثيل من خلال اقتراض أولي والانطلاق منه بشكل منطقي هذا الافتراض هو أن جميع التمثيلات تحمل معنى، يصف مصطلح المشهد Mise en scène السمة الأساسية للتمثيل السينمائي.

المشهد هو الخطوة الأولى في فهم كيفية إنتاج الأفلام للمعنى وعكسه، إنه مصطلح مأخوذ من الفرنسية، ويعني كل ما وضع في المشهد أو ما وضع على المسرح - كل شيء - حرفيا كل شيء.

في الصورة المصورة يوصف بمصطلح المشهد أنه الكلية التعبيرية لما تراه في صورة فيلم واحدة، يتكون المشهد من جميع العناصر التي توضع أمام الكاميرا ليتم تصويرها المواقع والديكور الإضاءة، الأزياء الماكياج وسلوك الشخصيات أي الممثلين إيماءاتهم، وتعابير وجوههم، بالإضافة إلى ذلك حركات الكاميرا وزواياها والتصوير السينمائي، نظرا لأن كل شيء في الصورة المصورة يندرج تحت عنوان المشهد فإن تعريف المصطلح طويل ومعقد، لذا فإن التعريف الأقصر هو المشهد هو مجموع المحتوى التغيري داخل الصورة تفترض الدراسات السينمائية أن كل شيء داخل الصورة له معاني تعبيرية.[1]

1- أهداف الإضاءة في صناعة السينما: هناك ثلاثة أهداف تحققها الإضاءة في تصوير الأعلام وهي:

أ- **وضوح الصورة**: يهدف هذا الهدف إلى تمكين المشاهد من متابعة جميع عناصر المشهد بوضوح، سواء كانت تعابير الوجوه الحركات الجسدية، أو التفاصيل المهمة التي ستساعد على فهم الأحداث ويعد هذا الهدف أساسيا منذ بداية عصر الأفلام السنيمائية.

ب- **نقل الأحداث الواقعية:** تساعد الإضاءة في تقديم المشاهد بصورة طبيعية وواقعية، ما يساهم في تعزيز الشعور بالمصداقية للأحداث وتوضيح طبيعة الحياة والتفاعل بين الشخصيات وبالتالي جعل المشاهد جزءًا من الفيلم.

[1]- Sikov-E. Film Studies: An introduction, New York Ny = Columbia. University Press. (2010). Page 06.

ج- خلق أجواء ومؤثرات عاطفية: تستخدم الإضاءة لإضفاء طابع إبداعي على الفيلم، سواء من خلال تحديد المزاج العام أو التركيز على مشاعر الشخصيات، وتعد هذه التقنية أداة قوية للتأثير في المشاهد، وإبراز المشاهد الدرامية بشكل أعمق.

إذن الإضاءة في الميزانسين قادرة على إنتاج الدلالة السردية من خلال توجيه المعنى داخل الكادر وكشف الصراع أو إخفائه بصريا، فهي لا تضيء المشهد فقط بل تروي جزءا من الحكاية عبر الظل والضوء.[1]

2- ارتكاز الإخراج على محاور: يرتكز المخرج على رسم المحاور للحفاظ على التتابع داخل اللقطات وتجنب انحراف المسار وظهور القفزات فيقوم المخرج بوضع خط خيالي يمر بمنتصف الموضوع المراد تصويره دائما، ويختار المخرج أحد جانبي الخط ليتم تصوير الحركة منه وذلك من زاوية 180 درجة، ويتم وضع الكاميرا في نقاط الارتكاز في جانب المحور، حيث يدخل الممثل من باب المنزل من اليسار إلى اليمين تم تغيير نقطة الارتكاز في الجهة المقابلة، فتحصل على عدم تتابع الحركة، حيث نشاهد قفزة يظهر من خلالها الممثل عائدا في اتجاه معاكس، يركز المخرج على حركات الممثلين للإيحاط وإعطاء انطباع للذهاب والقدوم، وإذا ما كان المطارد يهرب من اليسار إلى اليمين، فإن المطارد يجب أن يحافظ على هذا الاتجاه وكذلك إذا حاولنا تصوير اللقطة (مجال ضد مجال) يتم وضع الكاميرا في جانبين متعاكسين[2]، تكون في النقطة الأولى لالتقاط (المتكلم) وفي النقطة العكسية لالتقاط جزء من رأس أو ظهر المتكلم إليه (plan en amorce) يتم الانتقال إلى محور آخر إذا استدار أحدهما لرؤية شخص ثالث يدخل من الباب ويشكل المحور الجديد والمحور القديم زاوية 90 درجة بمعنى أنهما رأسيان، اللقطة حيث الرجل الأول ينظر إلى الثالث كجسر بين كلا المحورين.[3]

---

[1]- أ. رأفت حج علي، دليلك لأساسيات الإضاءة السينمائية والتلفزيونية، ص: 43.

[2]- ينظر: غمشي عمر، واقع التقنيات في الفيلم الجزائري دراسة تطبيقية ميدانية، ص: 84.

[3]- م. ن، ص: 85.

وتسمى لقطة محور ارتكازي، وإذ لم يغير المخرج المحور يقع القفز وانحراف النظرة، فترى حركة نحو الخلف على رجل يدخل من الأمام.

3- المسافات بين الممثلين: يعمل المخرج على إدارة الممثلين وتحديد أماكنهم la mise en place والمسافات بينهم والحدود ولضرورات يقتضيها الإخراج أو التمثيل أو الإيحاء والدلالة فمن أدوار المخرج الأساسية، خلق الإحساس بالمسافات والمساحات والفراغ وإبراز علاقة الأشياء ببعضها البعض (اتصالاً أو انفصالا)، يراعي المخرج مضامين اللقطات وأغراضها عندما يضع المسافات بين الشخصيات وضرورة الإفادة من دراسة "إدوارد هول" في متناول لموضع المسافات المتمثلة في:

أ- المسافة الحميمية: (حالة البعد) 15 إلى 45 سم يمكن للأيدي أن تمتد وتمسك الأطراف.

ب- المساحة الشخصية (حالة القرب) 45 سم إلى 75 سم: يمكن للمرء أن يمسك أو يتشبث بالشخص الأخر.

ج- المسافة الشخصية (حالة البعد) 75سم إلى 125 سم: تمتد من نقطة خارج مساحة اللمس السهل للرجل من قبل شخص ما.

د- المسافة الاجتماعية (القريب) 120 متر إلى 2.10 متر: مسافة مشتركة بالنسبة لأشخاص يحضرون تجميعاً اجتماعيا عرضيا أن تقف وتنظر نحو شخص على هذه المسافة له تأثير مهيمن.[1]

هـ- المسافة الاجتماعية (البعيد)2.10 متر إلى 3.60 متر: إن مادة الجلد والشعر وحالة الأسنان وحالة الملابس تكون جميعها مرئية بسهولة.

توحي المسافة الحميمية إلى وجود علاقة عاطفية بين الموظفين أو المكلفة بالاستقبال والشخص المجاور لها وتؤدي المسافة الشخصية دلالات الاسترخاء أو التوتر بين الممثلين.[2]

4- حركات الممثل: يقوم المخرج بتوجيه الممثلين للتحرك من اليسار إلى اليمين أو من اليمين إلى اليسار، ويتحركون كذلك صعودًا من الأسفل نحو الأعلى

[1]- ينظر: غمشي عمر، واقع التقنيات في الفيلم الجزائري دراسة تطبيقية ميدانية، ص: 85.

[2]- ينظر: م. ن، ص: 86.

أو هبوطا من الأعلى نحو الأسفل وتؤدي حركات الممثل عدة دلالات الحركات الهابطة يمكن أن توحى بالضعف والخطر والضآلة وتبدو الحركة من اليمين إلى اليسار في الأغلب متوترة، بطل الفيلم مثلا يسافر في الأغلب إلى يمين الشاشة لكن البطل يتحرك من اليمين إلى السيار للإيحاء إلى عودته من السفر.

توحي حركة الممثل إلى وضعيته القوية أو الضعيفة (وزنه الدرامي) حسب نوع الاتجاه نحو الكادر الأيمن أو الأيسر فالجنود يسلكون اتجاه اليسار إلى اليمين عندما يهاجمون ومن اليمين إلى السير عندما ينسحبون.[1]

فإذا ما كانت الشخصية شريرة فإن آلة التصوير قد تبدو عدوانية أو تهديدية، فهو يغزو فراغنا، وإذا ما كانت الشخصية جذابة فإن الحركة باتجاه آلة التصوير تبدو ودية، يوحي الاتجاه من اليسار إلى اليمين إلى الذهاب والابتداء والانطلاق والسفر، ويتنافى مع اتجاه اليمين نحو اليسار الذي يؤدي معاني العودة والرجوع والانتهاء ويرتبط اتجاه اليسار نحو اليمين بحركة الشخصيات ذات الطبائع الإيجابية بينما يرتبط الاتجاه الآخر بحركة الشخصيات ذات الطبائع السلبية.

تتحرك الشخصية الإيجابية من اليسار نحو اليمين، وتكون ذات قيم المحبة والخير والأمن والقوة والسعادة والمواطنة والشرف، وتوحي الشخصية السلبية المتوجهة من اليمين نحو اليسار إلى قيم الشر والكراهية والضعف والخيانة والكآبة والتوتر، وتعبر عن فعل فيه قوة وعنف وتعطي الحركة تجاه أعلى الكادر إحساسا بالأمل والنمو بعكس الحركة تجاه أسفل الكادر التي تعطي إحساسا باليأس والكآبة.

تمثل حركة الممثل المتجه نحو اليمين، حركة الشخص القوي الذي ينتصر في المعركة أو الشخص الذي يستقبل زوجته مسالما أو سعيدًا، وعلى خلاف ذلك يمثل الشخص المتحرك نحو اليسار الضعيف الذي ينهزم في المعركة.[2]

أو الشخص الذي يعنف زوجته ويخلق علاقة التوتر والتهديد بينهما، وتكون المسافة شخصية بعيدة بين الطرفين، وتتحرك شخصية البطل نحو اليمين من أجل

[1]– ينظر: غمشي عمر، واقع التقنيات في الفيلم الجزائري دراسة تطبيقية ميدانية، ص: 86.

[2]– ينظر: م. ن، ص: 87.

الضرورة الدرامية، مثل استرجاع ابنته المختطفة، أو من أجل الموقف الدرامي المتمثل في فعل الانتقام، أو من أجل الحاجة الدرامية.[1]

5- تموضع الممثلين:

يعرف تموضع الممثلين بأنه التوزيع المكاني للأجساد داخل فضاء الكادر أو الخشبة، وهو ليس ترتيب عشوائي بل يشكل أساسا لبناء المعنى السينمائي.

6- التكوين الجمالي والوظيفي:

يخضع تموضع الممثلين لاعتبارات فنية دقيقة مثل "قاعدة الوضوح" التي تقتضي عدم حجب ممثل لزميله إلا لغرض درامي محدود ومؤقت ويهدف التكوين أيضا إلى تحقيق "تناغم تصويري" يضفي على المشهد طابعا جماليا متكاملاً، ويوجه انتباه المشاهد بشكل فعال.

أ- العلاقة بالفضاء: في السينما يكتسب تموضع الممثل معناه من خلال علاقته بحدود الإطار (الكادر) فموقع الممثل في المركز الأطراف أو العمق يحدد أهميته الدرامية وتأثيره في المشهد.[2]

ب- التعبير والدلالة: ينتقل جسد الممثل من كونه كيانا ماديًا إلى نظام سيميائي ينتج المعاني.

ج- نظام الإيماءات: استلهمت السينما الأكاديمية نظام "دلسارت" الذي يربط كل انفعال نفسي بحركة جسدية موازية تعبر عنه بدقة، مما يحول الجسد إلى أداة لإنتاج تعبيرات اصطلاحية يفهمها الجمهور تلقائيا.

د- الثبات كأداة تعبيرية: في بعض المدارس الجمالية يعتمد التعبير لا على كثرة الحركة بل على قوة النظرة وثبات الجسد الذي يمنح الشخصية حضورًا طاغيا يشبه المنحوتات، ويعزز الدلالة العميقة للحالة النفسية دون مبالغة.

هـ- الصدق الشعوري: يؤكد ستانيسلافسكي على أن التعبير الخارجي يجب أن يكون انعكاسا صادقا للحياة الداخلية للممثل فالعلامة الجسدية دون أساس شعوري تظل صناعة تفتقر إلى الدلالة الحقيقية.

---

[1]- ينظر: غمشي عمر، واقع التقنيات في الفيلم الجزائري دراسة تطبيقية ميدانية، ص: 87.

[2]-ينظر: ماري إلين أوبراين، التمثيل السينمائي، دمشق، ط 2، 2012، ص: 91.

و- طبيعة الحركة ودلالتها: الحركة السينمائية هي كوريغرافيا دقيقة تتحكم في المسارات داخل الفضاء لتعزيز السرد الدرامي.[1]

ز- بناء الإيماءة: الحركة ليست عالم ميكانيكيا، بل هي عملية تحليل دقيق لتحويل الحركة الجسدية إلى فعل درامي فالحركة المتعرجة قد تدل على التردد بينما الحركة المستقيمة والسريعة تدل على الحسم.

ح- الواقعية العضوية: يجب أن تظل الحركة خاضعة المنطق الواقعية العضوية، أي أن تنسجم مع الشخصية والبيئة والزمن المحيط بها دون افتعال، لكي يتقبلها المشاهد كجزء طبيعي من الحدث.[2]

ط- التمركز والمستويات: يتعلق التمركز والمستويات بكيفية تنظم مستويات العمق والارتفاع لتوجيه اهتمام المشاهد وتحقيق التوازن البصري.

ي- التدرج في الخط: يتم توزيع الممثلين على مستويات مختلفة من العمق (مقدمة، وسط، خلفية) والممثل الموجود في المقدمة غالبا ما يكون هو بؤرة التركيز الأساسية، بينما يعمل الممثلون في الخلفية على تعزيز الجو العام للمشهد.

ك- تدرج المستويات (الأعلى، الأسفل): يستخدم وضع ممثل في مستوى، أعلى من الآخر (مثل ممثل واقف والآخر جالس) للدلالة على موازين القوى أو التراتبية الاجتماعية، أو السيطرة النفسية.

ل- توجيه الأنظار: يتحقق التركيز ليس فقط بتموضع الممثل بل يجعل بقية الشخصيات في الكادر يوجهون أنظارهم نحوه مما يجعل المشاهد خط النظر تلقائيا نحو الشخصية المركزية.[3]

---

[1]- ينظر: غمشي عمرا، واقع التقنيات في الفيلم الجزائري دراسة تطبيقية ميدانية، ص: 91.

[2]- Bordwell, D & Thompson, K. Film Art: An introduction (11th ed). 2017. Mc Graw Hill. Page. 12.

[3]- Ibid, P13.

المبحث الثاني:

الفضاء السينمائي وتوجيه السرد

المطلب الأول: تنظيم الفضاء داخل الكادر وخارجه

يستخدم مصطلح الميزانسين في دراسات السينما عند مناقشة الأسلوب البصري، الكلمة مستمدة من الفرنسية على الرغم من أنها تستخدم في اللغة الإنجليزية منذ عام 1833 على الأقل وتعود أصولها إلى المسرح ولكن الاستخدامات المجازية لها تاريخ طويل بالنسبة لطالب السينما قد يكون التعريف المقيد هو محتويات الإطار والطريقة التي يتم تنظيمها بها. كلا نصفي هذه الصيغة مهمان المحتويات وتنظيمها ما هو محتوى الإطار؟ يشمل الإضاءة، الأزياء، والديكور والأدوات المسرحية والممثلين أنفسهم يشمل تنظيم محتوى الإطار العلاقة بين الممثلين بعضهم البعض وعلاقتهم بالديكور، ولكن أيضا علاقتهم بالكاميرا وبالتالي رؤية الجمهور لذلك عن الحديث عن Miser en-scène.

فإننا نتحدث أيضا عن الإطار والحركة، الكاميرا والعدسة المستخدمة وغيرها من القرارات الفوتوغرافية وبالتالي فإن الميزانسين يشمل ما يمكن للجمهور رؤيته والطريقة التي ندعى بها لرؤيته وهو يشير إلى العديد من العناصر الرئيسية للتواصل في السينما والتوليفات التي تعمل من خلالها بشكل تعبيري.[1]

السينما ليست مجرد وسيلة لسرد القصص، بل هي نظام معقد من العلاقات بين الصورة والصوت والحركة والزمن، إن ما يظهر داخل الكادر لا يفهم فقط من خلال ما يروى، بل من خلال الطريقة التي يعرض بها، ومن خلال تنظيم العناصر البصرية داخل الإطار.

إن مفهوم الميزانسين لا يقتصر على الديكور أو الإضاءة أو أداء الممثلين بشكل منفصل، بل هو شبكة من العلاقات التي تخلق معنى، كل عنصر داخل الصورة يتفاعل مع الأخر مولدا دلالات تتجاوز وظيفته المباشرة.

في التحليل السينمائي لا يكتفي أن نسأل ماذا يحدث؟

بل ينبغي أن نسأل: كيف يحدث؟

وكيف يتم توجيه انتباه المتفرج؟

[1]–John Cribbs, Mise-en-Scene - Film Style and interpretation, wall flower press, London, 2002, P : 5.

وكيف تبني التجربة الشعورية عبر الصورة؟

الفيلم لا يقدم واقعا بسيطا، بل يبني واقعا خاصا به، إنه يعيد تشكيل العالم من خلال الاختيار والترتيب والتكثيف.

– الميزانسين بهذا المعنى، هو فن التنظيم.

– تنظيم الفضاء، تنظيم الأجساد تنظيم الضوء وتنظيم العلاقة بين العناصر داخل الزمن.[1]

يستخدم كل من المخرج المسرحي أو السينمائي الفضاء لتوصيل الأفكار والأحاسيس إلى المتفرج كما هو الحال بالنسبة للنص، ذلك أن الحياة لا تتجلى من خلال الكلمة فقط بل من خلال الحركة وعليه يمكننا القول أن الحركة والكلمة متساويتا الحقوق.[2]

ويلتقي الفضاء السينمائي بالفضاء المسرحي من حيث اللب هو بأن الصورة الفنية بكل خصائصها تسعى لتوصيل الخطابات المختلفة الموجهة لجمهور المشاهدين بناء على رغباته واحتياجاته الفنية خاصة فيما يتعلق بأفلام السينما وقد وجد المشاهد حالته ضمن ما تعرض الصورة السينمائية من مواضع أكثر من أي شيء فهو يجد نفسه مستلقيا يشاهد الأفلام بدون عناء وهذه إحدى ميزات السينما وتقنياتها التي تلعب دورًا في تعزيز التشويق خاصة في الأفلام الحديثة التي توظف التكنولوجيا الحديثة في التصوير، وهذا ما لا نجده في العرض المسرحي (الفضاء، المسرحي) أين يجد المتفرج المسرحي نفسه مرغما على الخروج والذهاب إلى المسرح من أجل المشاهدة.[3]

فإن تحليل الفيلم يتطلب الانتباه إلى التفاصيل الصغيرة التي قد تبدو للوهلة الأولى غير مهمة، فطريقة دخول شخصية إلى الكادر، أو وقوفها في الخلفية، أو حركتها البطيئة نحو الضوء، كلها قرارات مقصودة تسهم في بناء المعنى:

---

[1]–Adrian Martin, Mise-en-Scene - and film Style from classical Holly wood to New Media Art, Palgrave Macmillan, 2014. Page 07.

[2]– بن عمر سارة، منصوري لخضر، جمالية الفضاء بين المسرح والسينما دراسة تحليلية وصفية، ص: 385.

[3]– م. ن، ص: 386.

- لا يوجد عنصر محايد داخل الصورة.
- كل شيء موضوع هناك لسبب ما.
- وحتى العفوية الظاهرة غالبًا ما تكون نتيجة تخطيط دقيق.

في هذا السياق، يصبح الإطار السينمائي مساحة توتر ديناميكي، المقدمة والخلفية ليستا مجرد مستويين بصريين بل هما مستويان دلاليان أيضا، ما يوجد في الخلف قد يحمل قوة سردية أكبر مما يوجد في الأمام.

السينما الكلاسيكية تميل إلى تنظيم الفضاء بطريقة واضحة ومقروءة، حيث يتم توجيه عين المتفرج بدقة أما بعض أشكال السينما الحديثة، فتسمح بقدر أكبر من الغموض، وتترك المجال للمتفرج ليختار نقطة تركيزه داخل الكادر.

وهنا يظهر البعد الجمالي للميزانسين، إنه لا يكتفي بتقديم المعلومات بل بخلق تجربة حسية.[1]

الحركة داخل الكادر قد تكون حركة ممثل، أو حركة كاميرا، أو حتى أو حتى حركة ضوء وظل، هذه الحركات لا تعمل بمعزل عن بعضها بل تتداخل لتشكل إيقاعا بصريا، الإيقاع ليس فقط مسألة مونتاج، بل هو أيضا مسألة توزيع داخلي للعناصر. قد تكون لقطة ثابتة، لكنها مليئة بالحركة الداخلية، وقد تكون القطة سريعة القطع لكنها فقيرة بصريا.

عند النظر إلى تاريخ السينما، نجد أن بعض المخرجين طوروا أساليب خاصة جدا في تنظيم الميزانسين على سبيل المثال، استخدم Alfred Hitchcock الفضاء الداخلي ليخلق توترا نفسيا متصاعدا، حيث تصبح الأشياء اليومية عناصر تهديد محتمل.

أما jean renoir فقد اعتمد على عمق المجال، مما يسمح بوجود عدة مستويات فعل داخل اللقطة الواحدة ويمنح المشاهد حرية استكشاف الفضاء.

وفي سينما Yasujiro ozu نلاحظ اقتصادًا شديدا في الحركة، وتركيزا على التكوين الثابت حيث يصبح الفراغ نفسه عنصرًا تعبيريا.

[1]–Szymkiewicz, Camilla. A Study in Mise en Scène Bachelor thesis, Blekinge institute of Technology, Spring Term 2013.

هذه الاختلافات الأسلوبية لا تعني اختلافا في الموضوع فقط بل اختلافا في رؤية العالم الميزانسين ليس مجرد تقنية، بل هو موقف جمالي وفكري.[1]

1- الفضاء على الشاشة وخارجها:

كل صورة من صور الفيلم محدودة، لكن الإطار يختار فقط صورة معنية ليظهرها وبقية المساحة المتبقية هي خارج الشاشة على سبيل المثال: إذا كان المخرج سيبعد الكاميرا عن الشيء ويظهر شيئا آخر، لا يزال بإمكاننا افتراض أنه هناك مناطق للفضاء خارج الشاشة وهي:

- ✓ الفضاء خارج الحواف الأربع للشاشة.
- ✓ الفضاء خلف المجموعة (الديكور).
- ✓ الفضاء خلف الكاميرا.

غالبا ما يوجه الممثلون النظرات أو الإيماءات إلى إحدى هذه المساحات من أجل إعطاء الجمهور إحساسا واسعا بالعالم في الفيلم، يمكن للمخرج استخدام هذه المساحة لتقديم أو إخفاء الأشياء الشخصيات وإعطاء الجمهور مزاجاً غامضا أو مذعورًا أو مريحًا اعتمادا على كيفية استخدام المساحة على سبيل المثال، يمكن لشخصية أن تدخل الإطار دون سابق إنذار ويمكن الكشف عن جزء معين منها فقط يمكن أن يؤدي تغيير الموسيقى وحركة إطار الكاميرا إلى إعطاء إحساس بالوعي. [2]

2- خارج الكادراج: يقوم المخرج باستيعاد أحداث ووقائع من الظهور، ويعبر عنها بواسطة الصوت أو حركات انفعالية يسلكها الممثل كإخفاء لغرق طفل أو انتحاره ويعبر عنها من خلال صدمة الأم أو صراخها وتغير ملامح وجهها، ويمكن اعتبار الحدث الأساسي موجودا في لقطة مضمرة (خارج مجال المشاهدة) وفي فضاء غير مرئي (Non visible) عبر الشاشة.

يحدد الصوت الموجود خارج مجال الإطار مضمون المسمع اللامشاهد، فعندما نسمع صوت اصطدام سيارتين يعبر عن وقوع حادث سير، ولما نسمع

---

[1]- John Gibbs, Mise-en-Scène : film style and Interpretation, wall flower Press, London, 2002, P: 27.

[2]-Bordwell, D, & Thompson, k. ;film Art: An introduction. (11th ed.), 2017, McGraw-Hill, Page : 11.

صوت قرع السيوف وصهيل الخيل يوحي بوقوع معركة شديدة، فالفضاء هنا متخيل (Imaginaire). في أبعاده الثلاثة ومختبئ (Cache) بواسطة الإطار بين فضاء مرئي وفضاء غير مرئي.

تسمع صوت صراخ الطفل متزامنا مع رؤية لقطة طفل مستلق في فراشه، بصفته مصدرا للصوت (Voix in) وأما الصوت خارج الإطار (Voix of) هو الصوت الذي لا يتمثل مصدره داخل الصورة حيث نسمع صوت التهديد مثل عواء الذئب ولكن لا نرى مصدر الصوت.[1]

3- الإضاءة خارج الكادر: تعبر الإضاءة داخل اللّقطة عن أشياء وأحداث من دون رؤية مصدر الإضاءة لضرورة سينمائية تتمثل في عدم توفر الإمكانات أو لحاجة إخراجية ذات بعد جمالي ومثال ذلك انعكاس الضوء في وجه الممثل للإيحاء بأن الشخص المقابل له يحمل كنزاً أو سيفا لامعا، وكذلك نرى ظلاً لمجرم يطعن شخصا بسكين للدلالة على الخوف والجرم والإخفاء، ملامح المجرم، وأيضا رؤية ظلال السيارات أو الخيل في الجبال والمسالك الوعرة للإيحاء إلى عنصر التهديد.[2]

إذن الفضاء السينمائي لا ينقسم فعليا إلى داخل وخارج بوصفهما مجالين منفصلين، بل يتشكل من تفاعل مستمر بين ما يظهر داخل حدود الكادر وما يفترض وجوده خارجه، فالكادر لا يقدم العالم كاملا، وإنما يقتطع جزء منه، تاركًا بقية العالم في حالة حضور غير مرئي لكنه فعال دلاليا.

ما يوجد داخل الكادر ينظم عبر التكوين وتوزيع الأجساد والكتل والفراغات والضوء والحركة، غير أن معنى هذه العناصر لا يكتمل إلا بعلاقتها بما هو خارج الإطار، فالنظرة الموجهة نحو خارج الشاشة، أو الصوت القادم من جهة غير مرئية، أو دخول شخصية من خارج المجال البصري كلها تؤكد أن العالم السنيمائي أوسع من حدود الصورة.[3]

---

[1]- غمشي عمر، واقع التقنيات في الفيلم الجزائري دراسة تطبيقية ميدانية، ص: 43.

[2]- م. ن، ص: 43.

[3]- م. ن، ص: 43.

إن الفضاء داخل الكادر يمنحنا المعطى المرئي: بينما الفضاء خارج الكادر يمنحنا الامتداد التخيلي الأول يحدد ما نراه، والثاني يفعل ما نتوقعه أو نتخيله ومن خلال هذا التوتر بين الحضور والغياب، تتولد ديناميكية السرد.

وقد برز هذا التفاعل بوضوح في أعمال مخرجين مثل Alfred Hitchcock حيث يبنى التشويق على ما يخفى بقدر ما يعرض، وكذلك في سينما Yasujiro Ozu التي تستثمر الفراغ والصمت لتأكيد الامتداد خارج حدود الإطار.

بهذا المعنى، لا يفهم الكادر كحد مغلق، بل كمنطقة توتر بين المرئي وغير المرئي، كل خروج من الصورة هو استمرار في فضاء آخر، وكل دخول إليها هو اقتطاع من عالم قائم، وهكذا يصبح الفضاء السينمائي بنية واحدة متكاملة، يتشكل معناها من العلاقة الجدلية بين الداخل والخارج بين ما يرى وما يستدعي ذهنيا.[1]

[1]– Donna Kornhaber, Hitchcock's Diegetic imagination, Mc Farland, 2015, P: 10.

المطلب الثاني: دور التكوين البصري في توجيه انتباه المتفرج وفهم الأحداث

الصورة السينمائية هي نتاج لتفاعل مجموعة من التقنيات والمكونات التي تشكل فيما بينها إطارا مناسبا لتجسيد المشاهد السنيمائية بنتظم وتناغم، بغية تبليغ الخطاب إلى المتلقي بطرق فنية وجمالية، وإبداعية ولهذا فالصورة يلزمها تكوين وتركيب جيد ومتقن حتى تؤدي وظيفتها التبليغية المناسبة والتركيب هو فن وضع المكونات الأساسية لموضوع الصورة داخل إطار الصورة بصفة متناسقة، بهدف خلق نظام منسجم ومتكامل بين جميع المكونات، وهذا ما يمنح الصورة صبغة فنية تأثيرية، تمكننا من الحكم على القيمة الإبداعية لصاحب الفيلم والطاقم الفني المساعد له، وقد ورد في المعجم السينمائي (أحمد كامل مرسي ومجدي وهبة) بأن التكوين هو وضع الإنسان أو الأشياء المراد تصويرها في وضع فني جميل يتفق مع الحدث التمثيلي والجو المناسب، حسب القواعد الأولية المتعارف عليها في علم الجمال وقواعد التكوين.[1]

التكوين البصري في السينما هو عملية تنظيم وترتيب العناصر داخل الكادر بطريقة مقصودة، بحيث يعمل المخرج على توزيع الشخصيات والإضاءة والديكور والخطوط البصرية داخل الإطار من أجل تحقيق التوازن الجمالي وتوجيه انتباه المتخرج نحو بؤرة الحدث ما يساعد على توضيح المعنى الدرامي وفهم الأحداث داخل الفيلم. [2]

يتجلى دور التكوين البصري في توجيه انتباه المتفرج وفهم الأحداث من خلال مجموعة من العناصر البصرية التي يعتمد عليها المخرج في تنظيم الصورة داخل الكادر وفيما يلي أهم العناصر التي تسهم في بناء المعنى داخل المشهد السينمائي.

1- تعريف التأطير: يعد التأطير في اللغة السينمائية عملية اختيار ما يظهر داخل الكادر وما يستبعد منه، وهو من أهم الأدوات التي يعتمد عليها المخرج في توجيه نظر المتفرج نحو مركز الحدث فالإطار لا يقتصر على كونه حدودًا

[1]- د. محمد فاتي، جماليات التصوير في السينما -التكوين- التأطير زوايا الرؤية.

[2]- Brown, B. (2015). Cinematography. Theory and Practice (3rd.ed). Routledge P. 34.

للصورة، بل يشكل بنية تنظيمية تتحكم في ترتيب العناصر داخل المشهد، وتحدد العلاقة بينها: مما يسهم في بناء المعنى الدرامي وتوجيه إدراك المشاهد لما يحدث داخل اللقطة.

2- وظيفة الإطار كمحدد بصري: يعمل الإطار كمحدد يمنع تشتت عين المتفرج عبر القوى البصرية لحواف الإطار الأربعة، حيث تكتسب الأجسام القريبة من الحافة قوة بصرية وتربط بالإطار بشكل أوثق من الأجسام البعيدة عنه وتتلخص وظائفه فيما يلي:

أ- خلق التناغم البصري: يهدف التكوين الجيد إلى ترتيب العناصر في وحدة مترابطة ذات كيان متناسق.[1]

ب- تنظيم الانتباه: يساعد الإطار في توجيه العين نحو مركز الاهتمام ويفضل عادة وضع هذا المركز في الجانب الأيسر أو الأيمن بدلاً من المنتصف لتجنب الرتابة (ماعدا في حالات استثنائية كالتصوير المتماثل تماما لغرض درامي).

ج- تحقيق التوازن: يتم توزيع العناصر بناء على وزنها البصري الذي يتحدد بحجم الجسم، موقعه لونه، وحركته، فالتوازن الجيد يمنح المتفرج شعورًا بالراحة والجمال.[2]

د- المقطع الذهبي وقاعدة الأثلاث في توزيع المساحة: لتحقيق التوازن الجمالي داخل الصورة يعتمد صناع الفيلم على قواعد هندسية وفنية معروفة، من أهمها النسبة الذهبية وقاعدة الأثلاث فالنسبة الذهبية تمثل علاقة رياضية تحقق انسجاما بصريا طبيعيا بين أجزاء التكوين وقد استخدمت منذ العصور القديمة في الفنون والعمارة، أما قاعدة الأثلاث فهي تطبيق مبسط لهذه النسبة، حيث يتم تقسيم الكادر إلى ثلاثة أجزاء أفقيا وعموديا، وتوضع العناصر المهمة عند نقاط التقاطع بينها مما يمنح الصورة توازنا بصريا ويجعلها أكثر جذبًا لعين المتفرج.

---

[1]- Aumont, Jacques. The Image. Translated by claire Pajackowska. London: British Film Institute (Bfi Publishing), 1997, p : 45.

[2]- Brown, B. (2015). Cinematography: Theory and Practioe (3rd. Ed) Rontledge. P : 191.

هـ- تقنيـة إعـادة التـأطير واسـتمرارية الفعـل: تعـد إعـادة التـأطير عمليـة تكـوين مستمرة تفرضها حركة الممثل أو الكاميرا أو كليهما معا.

و- الحفـاظ علـى النسـب: عنـدما يتحـرك الممثـل، يجـب علـى الكـاميرا أن تتحـرك بانسـجام (عبـر البانوراما أو الميـل أو التتبـع) للحفـاظ علـى المقطـع الـذهبي ونسب الفراغ داخل الكادر.[1]

ز- التقنيـة غيـر المرئيـة Invisible technique: يهـدف المخرجـون إلـى جعـل حركـة الكـاميرا وإعـادة التـأطير تبـدو طبيعيـة وغيـر محسوسـة، بحيـث يشـعر المشـاهد باستمرارية الفعل دون الوعي بحركة الآلة.

ح- تعـديل الفـراغ: مسـاحة الـرأس: يجـب الحفـاظ علـى مسـافة محـددة بـين رأس الممثل والحافة العلوية للإطار لضمان توازن رأسي مريح.

ط- مسـاحة النظـر: عنـد حركـة الشخصـية أو نظرهـا فـي اتجـاه معـين، يجـب تـوفير مسـاحة خاليـة أمـام عينيهـا تعـادل ثلثـي مسـاحة الكـادر لتحقيـق تـوازن أفقـي ومنـع شعور المتفرج بالارتباك.[2]

3- التكوين الديناميكي والمساحات الإيجابية والسلبية:

أ- المسـاحة الإيجابيـة والسـلبية: تشـير المسـاحة الإيجابيـة إلـى موضـوع الاهتمـام، بينمـا المسـاحة السـلبية (الفـراغ، المحـيط) تسـتخدم لتبسـيط الصـورة أو لخلـق تأثيرات معينة مثل العزلة أو الضآلة.[3]

ب- التكـوين الـديناميكي: هـو التكـوين الـذي تتغيـر عناصـره فجـأة لخلـق تـأثيرات المفاجـأة أو الخطـر، حيـث تتحـول المنـاظر الهادئـة إلـى عناصـر دراميـة فاعلـة من خلال الحركة داخل الإطار.[4]

4- دور الخطوط في توجيه العين وبناء المعنى:

تعمل الخطوط داخل الكادر كدليل خفي لنظرة المتفرج.

---

[1]- Aumont, Jacques, The image, Translated by clan. Pajackowska London. British film Institute, BFI publishing, 1997. P : 92.

[2]- Ipid. P : 93.

[3]- جوزيـف مـا شـيلي، التكـوين فـي الصـورة البنائيـة، ترجمـة هاشـم النحـاس، الهيئـة المصـرية العامـة للكتـاب للنشـر والتوزيع، القاهرة، 1983، ص 96.

[4]- Brown, B. (2015). cinematography: Theory and practice (3rd-es) Routeloge. P: 104

أ- **الخطـــوط القطريـــة (المائلـــة):** هـــي الطريـــق الأفضـــل لقيـــادة النظـــرة لأنهـــا تتطـــابق مـــع شـــكل القـــراءة الطبيعـــي للعـــين وتمـــنح اللقطـــة ديناميكيـــة كبيـــرة تكســـر رتابـــة الخطوط الأفقية والعمودية.

ب- الخطـــوط العموديـــة والأفقيـــة: تـــوحي الخطـــوط العموديـــة بـــالقوة والعظمـــة بينما تمنح الخطوط الأفقية إحساسًا بالهدوء والاستماع والرتابة.

ج- الخطـــوط المتوازيـــة: تســـتخدم لتعزيـــز الشـــعور بـــالعمق والمنظـــور حيـــث تندمج في نهايتها عند نقطة التلاشي.[1]

5- أحجام اللقطات والسياق الدرامي:

يساهم حجم اللقطة في تحديد مستوى المعلومات التي يستوعبها المتفرج.

أ- **اللقطـــة العامـــة:** وظيفتهـــا وصـــفية تهـــدف لجعـــل المتفـــرج يســـتوعب الســـياق الجغرافي والديكور وتستخدم لتعريف مكان الحدث.

ب- اللقطـــة المتوســـطة: تـــوازن بـــين الشخصـــية والمحـــيط وتمـــنح الممثلـــين حريـــة أكبر في الحركة دون فقدان التركيز عليهم.

ج- واللقطـــــة القريبـــــة: تركـــز الانتبـــاه بشـــكل مطلـــق علـــى تعـــابير الوجـــه والعواطـــف، ممـــا يخلـــق تركيبـــا داخليـــا عاطفيـــا يجعـــل الوجـــه هـــو المـــادة الصـــرفة للتأثر.[2]

6- زوايا الكاميرا وموازين القوى:

أ- **العلاقـــة بـــين الزاويـــة والمعنـــى:** الزاويـــة تحـــدد العلاقـــة النفســـية بـــين الكـــاميرا والشخصية وبالتالي بين المشاهد والحدث.

ب- الزوايـــا الأساســـية وتأثيرهـــا: زاويـــة العـــين: الحيـــاد والتقـــارب الكـــاميرا علـــى مســـتوى عينـــي الممثـــل، هـــذه أكثـــر الزوايـــا اســـتخداما، تنشـــئ مســـافة اجتماعيـــة طبيعيـــة بـــين المشـــاهد والشخصـــية وتعبـــر عـــن التســـاوي والحيـــاد تشـــيع شـــعور الألفـــة والمشـــاركة الوجدانية الهادئة.

[1]- Bordwell, D, & Thompson, K. film Art: Am D&Thompsonik introduction (11thed). 2017. Mc Graw : Hill. P : 101.
[2]- Brown, B. (2015). cinematography: Theory and Practice (316. ed). Routledge. P : 140

ج- الزاويـــة المرتفعـــة: الضـعف والقهـر، الكـاميرا فـوق الشخصـية وتنظـر إليهـا من الأعلى تصغر الشخصية وتضعفها بصريا وتوحي بالعجز والاستسلام.

د- الزاويـــة المنخفضـــة: القـوة والسـيطرة، الاميـر أسـفل الشخصـية وتنظـر اليهـا مـن الأسـفل تضـخم الشخصـية وتجعلهـا تبـدو مهيمنـة وقويـة ومخيفـة، مثـال: فـي (Pulpfiction Quentin Tarantino) يصـور الشخصـيات فـي لحظـات السـلطة والتهديـد من الأسفل لتعزيز هيمنتهم على المشهد.

هـ- الزاويـــة الذاتيـــة: الكـاميرا تحـل محـل عينـي الشخصـية نـرى مـا تـراه تعمـق تفاعل المشاهد مع الشخصية.[1]

- **الإطار الممال**: الاضطراب والقلق ميل الكاميرا على محورها الأفقي.

يكسـر الأفقيـة الطبيعيـة ويولـد إحساسـا بعـدم التـوازن والخطـر والاضـطراب النفسي.

- **مثـــال:** اسـتخدم ألفريـد هيتشـكوك هـذه الزاويـة فـي 1946 Notorious لتجسـيد حالة التوتر والغموض.

7- موازين القوى: مقارنة بصرية:

زاوية عالية ← شخصية ضعيفة، مهزومة.

زاوية منخفضة ← شخصية مسيطرة - مهيبة.

مستوى العين ← علاقة متكافئة، حوار طبيعي.

إطار ممال ← اضطراب، توتر نفسي.[2]

8- عمق المجال والبؤرة:

- **التركيـز البصـري كـأداة سـردية:** عمـق المجـال هـو المسـافة بـين أقـرب وأبعـد نقطة واضحة في الإطار التحكم في البؤرة هو اختيار ما يستحق انتباه المشاهد.

[1]- Bordwell. D. & Thompson, K. film Art: An introduction (11th ed.). 2017. Mc. Graw-Hill. P : 182.
[2]- Ipid, P :182.

9- أنواع عمق المجال وتأثيراتها:

أ- عمق المجال الضحل: موضوع واحد حاد والخلفية ضبابية يوجه الانتباه بشكل مطلق نحو الشخصية، يستخدم اللقطات العاطفية، الأحلام، عزل الشخصية عن محيطها.[1]

ب- عمق المجال الواسع: كل مستويات الصورة حادة وواضحة في آن واحد.

يمنح المشاهد حرية اختيار أين يركز نظره.

يستخدم لـ: الإيحاء بتعقيد الحدث، أو التوتر الخفي بين عنصرين.

ج- المتابعة بالبؤرة: التركيز ينتقل من شخصية إلى أخرى داخل نفس اللقطة.

- يستخدم لنقل الثقل الدرامي من شخصية لأخرى دون قطع.[2]

10- الحركة وقاعدة 180 درجة:

أ- الاستمرارية المكانية وبناء الفضاء:

- **قاعدة 180 درجة (محور الحركة):** هذه القاعدة تعد الركيزة الذهبية الثانية في التكوين السينمائي (بعد قاعدة الأثلاث الثلاثة).

- **المبدأ:** ترسم خط وهمي (محور) بين الشخصيات على الكاميرا دائما أن تبقى على جانب واحد من هذا المحور.

- **اتجاه الحركة وقراءة الفضاء:** الحركة في الإطار لها معنى ثقافي وبصري متعارف عليه.[3]

- **من اليسار إلى اليمين:** التقدم، الذهاب، الانطلاق الإيجابية.

- **من اليمين إلى السيارة:** العودة، التراجع، الخسارة، الماضي.

- **نحو الكاميرا:** التهديد المواجهة الاقتراب النفسي.

- **بعيد عن الكاميرا:** الانسحاب، الوداع الابتعاد العاطفي.

---

[1]- غمشي عمر، واقع التقنيات في الفيلم الجزائري دراسة تطبيقية ميدانية، ص: 50.

[2]- غمشي عمر، واقع التقنيات في الفيلم الجزائري دراسة تطبيقية ميدانية، ص: 50.

[3]- Bordwell, D. & Thompson, K. (2013). Film Art = An introduction (10th-ed). McGraw-Hill Education. P: 229.

وفي الأخير، يمكن القول أن التكوين البصري يمثل أداة أساسية في بناء المعنى داخل العمل السمعي البصري إذ لا يقتصر دور على الجانب الجمالي فقط بل يتجاوز ذلك ليصبح وسيلة فعالة في توجيه انتباه المتفرج وفهمه للأحداث، فمن خلال تنظيم العناصر داخل الاطار واختيار الزوايا والإضاءة وأحجام اللقطات، يتمكن المخرج من إبراز العناصر المهمة وإيصال الرسائل الدرامية بطريقة واضحة ومؤثرة، وبذلك يساهم التكوين البصري في تسهيل قراءة الصورة، وتعزيز تفاعل المتفرج مع القصة، وجعل المتابعة أكثر وضوحا وعمقاً، مما يؤكد مكانته كعنصر محوري في نجاح العمل السمعي البصري.[1]

[1]-Ipid. Page : 230.

المبحث الثالث:

الجسد والحركة داخل الكادر

المطلب الأول: الجسد كمكون دلالي وسردي

لا يفهم الجسد في التمثيل السينمائي بوصفه حضورًا تشكيليا محايدا داخل الكادر بل باعتباره جهازا لإنتاج المعنى، ووسيطا سرديا يشارك في بناء الشخصية وتوجيه إدراك المتلقي للموقف الدرامي، فالكاميرا لا تلتقط الجسد كما هو فحسب، وإنما تعيد صياغته عبر حجم اللقطة، والاقتراب، والضوء والظل وزمن النظرة، ومدة السكون، بحيث يتحول الجسد من مادة مرئية إلى خطاب بصري ومن هنا يغدو الجسد في الأداء السينمائي حامل للدلالة، لأنه يترجم الداخل النفسي إلى علامات مرئية كما يغدو حاملاً للسرد، لأنه يسهم في دفع الحدث وتشكيل العلاقة بين الشخصية وفضائها، وترتيب منطق الفعل داخل المشهد.[1]

إن أهمية هذا التصور تنبع من خصوصية الوسيط السينمائي نفسه فالممثل أمام الكاميرا لا يعتمد على الإفصاح اللفظي وحده، بل على اقتصاد الجسد، وعلى دقة الإيماءة، وعلى القدرة على جعل الانفعال قابلاً للقراءة من خلال أقل التحولات الجسدية الممكنة، ولهذا فإن البحث في الجسد كمكون دلالي وسردي لا يقتصر على وصف هيئة المثل، بل يتجاوز ذلك إلى دراسة علاقة الجسد بالحقيقة الفنية وبالتشخيص، وبالخيال وبالعلامة البصرية، وبكيفية انتقال الشخصية من النص المكتوب إلى الوجود المرئي داخل الكادر.[2]

1- الجسد من الحضور الفيزيائي إلى الوظيفة الدلالية:

في بدايته يبدو الجسد مجرد مادة مرئية تشغل حيزا في الصورة غير أن التمثيل السينمائي يعيد تعريفه بوصفه بنية دالة فطريقة الوقوف، واتجاه الكتفين وموضع الرأس وتوزيع الثقل ونوعية الالتفاتة كلها لا تقرأ بوصفها حركات عفوية فقط بل كإشارات تفصح عن وضع الشخصية النفسي والاجتماعي والأخلاقي، إن جسد الشخصية المتردد لا يقدم المعنى نفسه الذي يقدمه جسد الشخصية الحاسمة،

---

[1]- ينظر: كونستانتين ستانسلافسكي، إعداد الممثل في المعاناة الإبداعية، ترجمة: دريني خشبة، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، سويا، ط 1، 2013، ص: 23.

[2]- سيد حسانين، فن التمثيل السينمائي: الوجه والظل، دار امجد للنشر والتوزيع، عمان، ط 1، 2015، ص: 95.

حتى لو تشابه الحوار بينهما. لأن المتلقي يقرأ في الجسد منطقا داخليا سابقا على الكلام وموازيا له، بهذا المعنى يصبح الجسد نصا مرئيا داخل النص الفيلمي.[1]

ويكتسب هذا النص المرئي فاعليته حين يرتبطا بما يسميه التفكير التمثيلي الصدق الفني، أي حين لا تكون الحركة شكلا مفرغا من الداخل، بل نتيجة لوضع تمني وهدف درامي، فإذا انفصل الجسد عن دوافعه صار استعراضا أو صنعة، وإذا اتصل بباطن الشخصية صار مولدا للمعنى، لذلك لا ينظر إلى الجسد في الأداء الناضج بوصفه سطحاً للزينة أو وسيلة لملأ الكادر بل كوعاء تتجسد فيه الرغبة والخوف والانتظار والإنكار والتوتر.[2]

2- الجسد والحقيقة الفنية:

تظهر المواد المستخرجة من كتاب إعداد الممثل أن القيمة التعبيرية للجسد ترتبط بالحقيقة الفنية لا بالمظهر الخارجي وحده، فحين يؤكد الكتاب الفرق من الحياة الواقعية والحياة على الخشبة في التمثيل، فإنه لا يقصد الدعوة إلى محاكاة سطحية للواقع، بل إلى خلق حالة من الصدق تُمحى فيها آثار التصنع، وعندما ينجح الممثل في هذه المهمة، يتحول الجسد إلى وسيط يقنع المتلقي بأنه يشهد وجودًا إنسانيا حيا لا جسدا يؤدي حركات محفوظة، ومن هنا فالجسد الدال هو الجسد الذي يبدو صادقا لا الجسد الذي يبدو كثير الحركة، ويترتب على هذا أن وظيفة الجسد السردي لا تتحقق تلقائيا من خلال ظهوره داخل الصورة، بل من خلال اندماجه في شروط الحقيقة الفنية، فالمشهد الذي يظهر فيه الممثل متوترًا لا ينجح لأن يديه ترتجفان فقط، بل لأن ارتجاف اليد يصدر عن منبع درامي مقنع، ويبدو نتيجة منطقية لحال الشخصية وموقعها من الحدث هنا يتحول الجسد إلى حامل لسببية درامية كل توتر جسدي يصبح أثرا لوضع سردي، وكل سكون مشحون يصبح علامة على معنى مستتر.[3]

---

[1]- ينظر: كونستانتين بتانسلافسكي، إعداد الممثل في المعاناة الإبداعية، ص: 24.

[2]- م. ن، 11، ص: 81.

[3]- م. ن، ص: 22.

3- الجسد بين البعدين النفسي والفيزيولوجي:

لا يعمل الجسد منفصلا عن الروح أو النفس، بل في علاقة تكامل معهما، فالبعد الفيزيولوجي لا يلغي البعد الروحي، بل يشارك في تشكيل صورة إنسانية منسجمة، ولهذا فإن الجسد في التمثيل ليس غلافا خارجيًا للمعنى، بل أحد شروط ظهوره، إذ لا معنى بلا تجسد، ولا تجسد فنيا بلا صلة حية بين الداخل والخارج، وعلى هذا الأساس يمكن القول إن الجسد في السينما ليس مرآة تعكس الداخل النفسي فحسب، بل آلية تشكل ذلك الداخل وتجعله قابلاً للإدراك.[1]

فالحزن مثلا لا ينتقل من النفس إلى الخارج انتقالا ميكانيكيا، بل يعاد بناؤه جسديا في تنفس متقطع، أو نظرة زائغة، أو انحناءة خفيفة، أو بطء في الاستجابة إن النفس لا تظهر إلا وقد تشكلت في مادة جسدية قابلة للرؤية، ولذلك فإن الجسد لا يشرح الحالة النفسية بعد وقوعها، بل يساهم في بنائها وإيصالها في آن واحد.[2]

4- الجسد ضد التصنع والقوالب الجاهزة:

يبرز في التفكير التمثيلي نقد واضح للأداء المتصنع أو القائم على القوالب الجاهزة، فعندما تصبح الحركة مجرد عادة شكلية أو تقنية محفوظة يفقد الجسد قوته الدلالية: لأن الإشارة الجسدية لا تعود نابعة من تجربة الدور، بل من نماذج مكررة من الحركات الجاهزة، وقد يبدوا هذا النوع من الأداء واضحا وسهل القراءة، لكنه يفتقر إلى العمق لأنه يستبدل الحياة الداخلية بإشارات سطحية.

وتزداد أهمية هذا الأمر في السينما، لأن الكاميرا قادرة على كشف التكلف بدرجة أكبر، فالإيماءة الزائدة أو النظرة المبالغ فيها أو الانفعال المعلن أكثر من اللازم تتحول تحت عدسة الكاميرا إلى فائض يفسد المعنى بدل أن يوضحه، لذلك فإن الجسد الدلالي في السينما هو الجسد الذي يتحرر من الإشارات العامة الجاهزة، ويبني معناه من خصوصية الشخصية واللحظة الدرامية.[3]

---

[1]- كونستانتين بتانسلافسكي، إعداد الممثل في المعاناة الإبداعية، ص: 24.

[2]- م. ن، ص: 24.

[3]- ينظر: م. ن، ص: 82.

5- الجسد بوصفه بنية لبناء الشخصية:

لا تبنى الشخصية السينمائية بالكلمات التي تقولها عن نفسها فقط، بل بالطريقة التي تسكن بها جسدها، فالشخصية الخائفة قد تتكلم بجرأة، لكن انكماش الكتفين أو تردد الخطوة يكشفان حقيقتها. كما أن الشخصية المتسلطة قد تفرض حضورها من خلال وضعية جسدها حتى لو التزمت الصمت، وبذلك يصبح الجسد سجلاً يعكس تاريخ الشخصية وطبقتها الاجتماعية ومزاجها الداخلي وطرائق دفاعها عن نفسها. فهو لا يرافق الشخصية فحسب، بل يساهم في تكوينها ومنحها خصوصيتها داخل العالم الدرامي.[1]

6- الخيال بوصفه أصلاً للفعل الجسدي:

يلعب الخيال دورًا أساسيا في إعداد الممثل وتشكيل فعله الجسدي فالخيال لا ينتج صورا ذهنية فقط، بل يمد الجسد بإمكانات الفعل الممكن، فعندما يتخيل الممثل المكان الذي يوجد فيه، والأصوات المحيطة به، والهدف الذي يسعى إليه، يصبح الجسد قادرا على التحرك من داخل عالم محسوس بالنسبة إليه. وهكذا تتأسس دلالة الحركة على الإدراك المتخيل لا على التنفيذ التقني الجاف، فكل التفاتة أو اقتراب أو ابتعاد يصبح نتيجة لوعي الشخصية بالمكان والزمان وبالهدف الذي تسعى إليه داخل المشهد.[2]

7- الجسد داخل الكادر السينمائي:

إذا كان الجسد في التمثيل عموماً حاملاً للمعنى، فإن السينما تضيف إلى ذلك شرطاً أساسيا يتمثل في قراءته من داخل الكادر، فالأداء يرتبط بعلاقة وثيقة مع الكاميرا والإخراج والمونتاج، ما يجعل الجسد جزءا من نظام بصري أوسع. ومن هنا قد تتغير دلالة الإيماءة نفسها تبعا لحجم اللقطة، ففي اللقطة العامة قد تُقرأ الحركة بوصفها علاقة بالمكان أو بالآخرين، بينما في اللقطة القريبة قد تقرأ

[1]- سيد حسانين، فن التمثيل السينمائي: الوجه والظل، ص: 140.

[2]- ستانسلافسكي، إعداد الممثل في المعاناة الإبداعية، ص: 151.

بوصفها انفعالا داخليا، لذلك لا يمكن فهم الجسد السينمائي بمعزل عن الكادر الذي يحدد ما يظهر في الصورة وما يخفى منها.[1]

8- الوجه بوصفه مركز الجسد الدلالي:

تبلغ دلالة الجسد في السينما ذروتها في الوجه الذي يعد أكثر أجزاء الجسد حساسية في نقل الانفعالات الدقيقة، فالوجه قادر على التقاط التحولات الصغيرة التي تعكس حالات معقدة مثل التردد أو القلق أو الإنكار، ولهذا يعد الوجه أداة تعبيرية مركزية في الأداء السينمائي، ومع ذلك فإن مركزية الوجه لا تعني انفصاله عن بقية الجسد لأن النظرة لا تؤدي معناها إلا داخل منظومة جسدية أوسع تشمل وضعية الرقبة وتوتر الفم وإيقاع التنفس، ومن هنا تنبع قوة الوجه في قدرته على احتضان التناقض، إذ قد يظهر شيئا ويخفي شيئا آخر في اللحظة نفسها.[2]

9- التفاصيل اليومية وصناعة المصداقية الحيوية:

تلعب التفاصيل اليومية البسيطة دورًا مهما في بناء المصداقية الجسدية للشخصية فالأفعال العادية مثل الأكل أو الجلوس أو الإمساك بالأشياء ليست عناصر هامشية، بل مكونات أساسية في تشكيل حضور الشخصية داخل الصورة.

ومن من خلال هذه التفاصيل ينتقل الأداء من مستوى الانفعال الكبير إلى مستوى العادات اليومية الدقيقة، فالشخصية لا تعرف فقط في لحظات التوتر أو الانفجار الدرامي، بل أيضا في طريقة تعاملها مع الأشياء الصغيرة في حياتها، وهكذا تتحول التفاصيل اليومية إلى علامات سردية دقيقة تسهم في بناء الشخصية ومنحها كثافة واقعية داخل العمل السنيمائي.[3]

يتضح مما سبق أن الجسد في التمثيل السينمائي لا يقتصر على كونه حضورا فيزيائيا داخل الكادر، بل يمثل عنصرا أساسيا في إنتاج المعنى وبناء السرد البصري، فمن خلال حركاته الدقيقة، ووضعياته المختلفة، وتعابير الوجه يتحول الجسد إلى وسيط تعبيري قادر على ترجمة الحالات الزمنية للشخصية، وإيصالها

---

[1]- سيد حسانين، فن التمثيل السينمائي: الوجه والظل، ص: 05.

[2]- سيد حسانين، فن التمثيل السينمائي: الوجه والظل، ص: 165.

[3]- م. ن، ص: 115.

إلى المتلقي بصورة محسوسة، كما أن دلالته لا تتحدد بمعزل عن السياق السينمائي، بل تتشكل في تفاعل مستمر مع الكاميرا والإخراج وبنية المشهد.

وبذلك يصبح الجسد أحد أهم الأدوات التي يعتمد عليها الممثل في تجسيد الشخصية ومنحها المصداقية والعمق الدرامي، حيث تتجسد عبره الانفعالات والتوترات الداخلية كما تظهر من خلاله تفاصيل الحياة اليومية التي تمنح الشخصية واقعية أكبر، ومن هنا يمكن القول إن فهم الجسد بوصفه مكونا دلاليا وسرديا يعد مدخل أساسيا لفهم طبيعة الأداء التمثيلي في السينما ودوره في بناء المعنى داخل العمل الفيلمي.[1]

[1]– غمشي عمر، واقع التقنيات في الفيلم الجزائري دراسة تطبيقية ميدانية، ص: 91.

المطلب الثاني: الحركة والإيماءة في بناء التوتر الدرامي ونقل المعنى دون حوار

تعد الحركة والإيماءة في التمثيل السنيمائي من أكثر العناصر تعقيدا وأهمية في تشكيل المعنى، لأنها تنتمي إلى نظام تعبيري صامت يتجاوز اللغة اللفظية نحو ما يمكن تسميته **باللغة الجسدية المركبة**، فالفيلم بوصفه فنا بصريا زمنيا، لا يعتمد فقط على ما يقال بل على ما يرى، وعلى الكيفية التي يتحرك بها الجسد داخل الزمن والمكان ومن هنا تصبح الحركة والإيماءة ليسا مجرد وسيلتين للتعبير، بل بنية لغوية قائمة بذاتها، قادرة على إنتاج المعنى، وبناء التوتر وتوجيه إدراك المتلقي، إن غياب الحوار أو تقليصه في كثير من اللحظات السينمائية لا يعني غياب المعنى، بل على العكس قد يشير إلى انتقال مركز الدلالة من اللفظ إلى الجسد فالإيماءة، في هذا السياق، ليست اختزالا للكلام بل بديلا نوعيا له، لأنها تحمل في طياتها كثافة دلالية تسمح بتمرير معان متعددة في لحظة واحدة، وهذا ما يجعلها أكثر ارتباطا بالبعد الجمالي حيث تبنى الدلالة من خلال الإيحاء لا التصريح، كما يشير أمين صالح في كتابه "الوجه والظل في التمثيل السينمائي" إلى أن الممثل في حالة بحث لا نهائي عن الآخر، عن ذات جديدة يكونها، وهذا البحث يتم أساسا عبر اللغة الجسدية والإيماءة.[1]

ومن منظور سيميائي يمكن اعتبار الحركة والإيماءة علامات غير لغوية تعمل ضمن نظام من العلاقات، علاقة بالجسد، وبالفضاء، وبالكاميرا، وبالزمن الفيلمي فكل حركة هي علامة، لكنها لا تكتسب معناها إلى داخل سياقها أي داخل شبكة من العلاقات السردية والبصرية، ومن هنا فإن دراسة الحركة والإيماءة لا تنفصل من دراسة بنية الفيلم ككل لأنها تشارك في إنتاج المعنى على مستوى الحدث والشخصية والإيقاع والتوتر الدرامي.[2]

يؤكد ستانسيلافسكي على أن التمثيل هو التعبير بالإيماء، بالعقل والجسد في وحدة موحدة، وإن التمثيل ليس غاية بل وسيلة نقل وأن التمثيل هو لغة الجسد، فالممثل فنان يشكل فنه من مادته النفسية والجسدية والعقلية، ولكي يحقق

[1]– ينظر: حسانين سيد عبد الوالي، فن التمثيل السينمائي الوجه والظل، ص: 15.

[2]– ينظر: ستانسيلافسكي، إعداد الممثل في المعاناة الإبداعية، ص: 86.

التشخيص أو خلق الدور فنيا لابد أن يضع في اعتباره منظورين، الأول يعود للدور، والثاني يعود للممثل نفسه.[1]

إن الحركة في السينما عما يبين كريستيان في نظرية السيميائية لا تقتصر على كونها حركة فيزيائية، بل هي حركة دلالية تساهم في بناء المعنى السردي، فالسينما حسب كريستيان تستخدم أنظمة علامات متعددة، بصرية وسمعية تتفاعل فيما بينها لإنتاج المعنى والحركة والإيماءة هما جزء أساسي من هذا النظام العلاماتي المعقد، ومن منظور جمالي، تشكل الحركة والإيماءة عنصرا محوريا في بناء الجمالية السينمائية، فالجمال في السينما لا يتجلى فقط في الصورة الثابتة، بل في الحركة ذاتها، في الإيقاع، في التدفق البصري، الزمني للأحداث، والممثل السينمائي عبر حركة وإيماءته، يساهم في خلق الجمال الحركي، في توليد ما يمكن تسمية الجمالية الحركية.[2]

1- الحركة بوصفها فعلاً دراميا:

لا يمكن فهم الحركة في التمثيل السنيمائي باعتبارها انتقالا فيزيائيا من نقطة إلى أخرى، بل ينبغي النظر إليها بوضعها فعلا دراميا يحمل قصدًا وغاية، فكل حركة تصدر عن الممثل هي نتيجة دافع داخلي ومرتبطة بهدف تسعى الشخصية إلى تحقيقه داخل سياق الحدث، ومن هنا تصبح الحركة جزءا من بنية الفعل الدرامي، لا مجرد عنصر مكمل له، إن العلاقة بين الحركة والهدف تعد من الركائز الأساسية في بناء الأداء حيث لا تفهم الحركة إلا بالإجابة عن سؤال لماذا؟ وهذا السؤال لا يخص البعد النفسي فقط، بل يمتد إلى البعد السردي، لأن الهدف الذي يحرك الجسد هو نفسه الذي يدفع الحدث إلى الأمام، ويؤكد ستانيسلافسكي على أن التمثيل هو التعبير بالإيماء، بالعقل والجسد في وحدة موحدة، وأن على الممثل أن يكون مقتنعًا بكل حركة يقوم بها، وأن تكون هذه الحركة نابعة من دوافع داخلية حقيقية وبذلك تتحول الحركة إلى وسيلة لتحقيق الفعل وأداء لبناء الصراع ومؤشر على تطور الحدث، فحركة الاقتراب مثلا قد تعني رغبة أو تهديدا، أو

[1]- ستانسيلافسكي، إعداد الممثل في المعاناة الإبداعية، ص: 86.

[2]- Metz, C. (1974). Film language A Semiotics of the Cinema, University of Chicago Press. P : 112.

محاولة سيطرة، تبعا للسياق، وهذا ما يجعل الحركة عنصرا دلاليا مفتوحاً، تتحدد معانيه من خلال علاقته ببقية عناصر المشهد.[1]

ويبين أمين صالح أن الممثل السنيمائي يعمل في حالة بحث دائم عن الذات الجديدة التي يؤديها، وأن هذا البحث يتم عبر تجسيد الحركات والسلوكيات التي تعرف الشخصية فالحركة عند الممثل ليست عشوائية، بل عليه نتاج فهم عميق للشخصية ودوافعها.

كما أن الحركة تلعب دوراً محورياً في تعريف الشخصية وبناء هويتها الدرامية، فطريقة مشية الشخصية وحركات يديها، وطريقة جلوسها، كلها تشكل بصمة حركية تميزها عن غيرها، ويؤكد ستانسيلافسكي على أهمية الخط البدني للشخصية أي النمط الحركي المميز الذي يجب على الممثل اكتشافه وتجسيده باستمرار. [2]

2- الإيماءة كعلامة دلالية مكثفة:

الإيماءة هي أصغر وحدة حركية تحمل معنى، لكنها في الوقت نفسه أكثر الوحدات كثافة دلالية، فهي لا تحتاج إلى زمن طويل لكي تفهم، بل قد تنقل معنى مركبًا في لحظة خاطفة ومن منظور سيميائي، يمكن اعتبار الإيماءة علامة اختزالية، ذات طابع إيحائي، متعددة الدلالات، فرفع الحاجب، أو انقباض الشفاه، أو التفاتة سريعة، كلها إشارات قد تحمل معاني متباينة تبعًا للسياق، وهذا ما يجعل الإيماءة أداة فعالة في بناء التوتر، لأنها تخلق حالة من التأويل المفتوح لدى المتلقي، كما أن الإيماءة بخلاف الحوار لا تفسر نفسها قبل تحتاج إلى قراءة، وهو ما ينقل دور المتلقي في إنتاج المعنى، وهذا ينسجم مع طبيعة السنيما بوصفها فنا يعتمد على الإيحاء أكثر من التصريح.

وتعد الإيماءة في السينما عنصرًا أساسيا في بناء الطبقة الدلالية للفيلم أي الطبقة التي تكمن تحت السطح الظاهر للأحداث، فالإيماءة قد تخفي معنى مغايرا

[1]- ستانسسلافسكي، إعداد الممثل في المعاناة الإبداعية، ص: 86.

[2]- صالح أمين، الوجه والظل في التمثيل السينمائي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط 1، 2002، ص: 98.

لما يقال، منشئة "**تناقضا دلاليا**" يثري النصر السينمائي، وهذا ما يسمى "**النص المضمر**"، وهو عنصر محور في الفن الدراسي.[1]

ويشير **كاثي هاس** في كتابه فن subtext بالتمثيل السينمائي إلى أن الممثل السينمائي يجب أن يكون قادرًا على التعبير عن النص المضمر عبر إيماءاته وحركاته وأن هذه القدرة هي ما يميز الممثل المحترف.[2]

3- الاقتصاد الحركي وكثافة المعنى:

من الخصائص الأساسية للأداء السينمائي ما يمكن تسميته بـ **الاقتصاد الحركي** أن تقليل الحركة إلى الحد الأدنى مع الحفاظ على أقصى قدر من الدلالة، فالحركة الزائدة لا تزيد المعنى، بل قد تضعفه، لأنها تشتت انتباه المتلقي وتفقد العلامة وضوحها في هذا السياق اتصبح كل حركة محسوبة، مبررة، مشحونة دلاليا وهذا ما يجعل الصمت الحركي أي تقليل الحركة أكثر تأثيرا من الحركة المستمرة، فالممثل السينمائي لا يؤدي أكثر، بل يحذف أكثر، ليترك المجال للكاميرا كي تلتقط التفاصيل الدقيقة.

يشير ستانسيلافسكي إلى أن الأسلوب في التمثيل يعني وضع نظام يجمع بين النهج الجمالي والمنهجية المتماسكة، وأن هذا النظام يتطلب اقتصادا في الحركة والتعبير، فالممثل الذي يتحرك بلا هدف، أو يكثر من الحركات غير الضرورية، يفقد مصداقيته ويضعف تأثيره الدراسي، من منظور سينمائي يمكن النظر إلى الاقتصاد الحركي على أنه استراتيجية **تكثيف دلالي**، فكلما قلت الحركة، زادت كثافة كل حركة من حيث الحمولة الدلالية، والاقتصاد الحركي يقابل **الإسراف الحركي** وهو ما يشاهد في بعض الأفلام التجارية حيث تكثر الحركات دون هدف واضح هما يضعف الأثر الدرامي.[3]

ويبين أمين صالح أن الممثل السينمائي يجب أن يكون واعيًا بأن الكاميرا تكبر كل شيء، وأن الحركة الصغيرة قد تبدو كبيرة على الشاشة وأن الحركة الكبيرة

---

[1]- صالح أمين، الوجه والظل في التمثيل السينمائي، ص: 67.

[2]- Haase, Cathy, Acting for film, Allworth, Press, New York, 1sted, 2003, p : 89.

[3]- ستاستلافسكي، إعداد الممثل في المعاناة الإبداعية، ص: 25.

قد تبدو مبالغا فيها، لذا فإن الاقتصاد في الحركة هو حكمة السينما، من الناحية السردية، يسهم الاقتصاد الحركي في بناء الإيقاع السردي للفيلم فالإيقاع السريع يتطلب حركات سريعة ومتعددة، بينما الإيقاع البطيء يتطلب حركات بطيئة واقتصادية، والمخرج والممثل يتعاونان لإيجاد الإيقاع المناسب لكل مشهد، كما أن الاقتصاد الحركي يسهم في خلق الفراغ الدلالي الذي يدفع المتلقي إلى ملئه بالتأويل، فعندما يقلل الممثل من حركاته تترك فراغا يتحول إلى دعوة للتأويل وهذا الفراغ هو ما يميز الفرن الدرامي الرفيع عن الدراما التجارية المليئة بالحركات والأحداث، من الناحية الجمالية يعتبر الاقتصاد الحركي جزءا من جمالية البساطة في السينما فالبساطة في الحركة كالبساطة في التكوين البصري، تضفي على العمل جمالية خاصة والمخرجون الكبار مثل **ياسوجيرو أوزو وأندري تاركوفسكي،** اشتهروا باستخدامهم للاقتصاد الحركي لخلق جمالية تأملية فريدة.[1]

4- السكون بوصفه ذروة التوتر:

السكون في السينما ليس غيابا للحركة بل هو أعلى درجات التوتر، فحين يتوقف الحسين عن الحركة لا يتوقف المعنى، بل يتكشف لأن المتلقي يبدأ في البحث عن الدلالة داخل هذا السكون، إن السكون المشحون هو لحظة انتظار، احتمال، ترقب وقد يكون أكثر تأثيرا من أي حركة، لأنه يخلق فراغاً دلاليا يدفع المتلقي إلى ملئه بالتأويل، وهذا ما يجعل السكون عنصرا أساسيا في بناء التوتر الدرامي.[2]

5- العلاقة من الحركة والكاميرا:

لا يمكن فصل معنى الحركة عن الكاميرا، لأن الكاميرا هي التي تحدد: **زاوية الرؤية، حجم الحركة، وأهميتها داخل الإطار**. فالحركة نفسها قد تبدو عادية في لقطة عامة، لكنها تتحول إلى حدث دلالي في لقطة قريبة، وتشكل العلاقة بين الممثل والكاميرا علاقة تفاعلية معقدة، فالممثل يؤدي حركاته بوعي بوجود الكاميرا، والكاميرا تعيد إنتاج هذه الحركات من خلال اختياراتها البصرية، ويشير أمين صالح

[1]- صالح أمين، الوجه والظل في التمثيل السينمائي، ص: 98.

[2]- ستانسلافسكي، إعداد الممثل في المعاناة الإبداعية، ص: 117.

إلى أن المثل السينمائي يجب أن يكون واعيا بأن الكاميرا هي شريكه في الأداء، وأن عليه أن يحكم حركاته بما يتناسب مع إمكانيات الكاميرا، من الناحية الجمالية تشكل العلاقة بين الحركة والكاميرا جزءا من الجمالية البصرية للفيلم، فالتناغم بين حركة الممثل وحركة الكاميرا يخلق جمالية حركية فريدة، والمخرجون الكبار، مثل **أورسون ويلز وماكس أوفولز**، اشتهروا بقدرتهم على خلق هذا التناغم في أفلامهم.[1]

6- الإيقاع الحركي وبناء الزمن الدرامي:

والإيقاع هو التنظيم الزمني للحركة، وهو ما يمنحها بعدها الدرامي، فالحركة السريعة قد تدل على التوتر بينما الحركة البطيئة قد تدل على التردد أو الحزن، ويُشكل الإيقاع الحركي جزءا من الإيقاع العام للفيلم الذي يشمل إيقاع الحركة، وإيقاع المونتاج وإيقاع الحوار والإيقاع يحدد نبض الفيلم وتنفسه ويؤثر بشكل مباشر على استجابة المتلقي العاطفية، يشير ستانيسلافسكي إلى أهمية الخط غير المنقطع من الأداء أي استمرارية الحركة والتعبير دون انقطاع، وهذا الخط غير المنقطع يخلق إيقاعا سلسا يحافظ على تواصل الممثل مع الجمهور.

كما أن الإيقاع الحركي يسهم في بناء التوتر الدرامي فتغيير الإيقاع من سريع إلى بطيء أو العكس، يخلق توتر لدى المتلقي والممثل الماهر هو الذي يحسن استخدام الايقاع لبناء هذا التوتر، من الناحية الجمالية، يُعتبر الإيقاع الحركي جزءاً من الموسيقى البصرية للفيلم، فالحركة، كالموسيقى لها إيقاع ونغم وديناميكية، والمخرجون الكبار، مثل **إيزنشتاين** اشتغلوا على المونتاج الحركي أي التركيب بين حركات مختلفة لخلق إيقاع بصري موسيقي.[2]

7- الجسد كبديل للحوار:

في كثير من اللحظات السنيمائية، يصبح الجسد هو اللغة الأساسية، حيث ينقل المعنى دون الحاجة إلى كلمات، وهذا ما يجعل الأداء الجسدي قادرًا على تجاوز حدود اللغة اللفظية إن الجسد في السينما ليس مجرد وعاء للروح أو أداة

[1]- أمين صالح، الوجه والظل، ص: 76.

[2]- ستانسلافسكي، إعداد الممثل في المعاناة الإبداعية، ص: 271.

للتعبير بل هو نص قائم بذاته قادر على إنتاج المعنى بشكل مستقل عن اللغة، وهذا ما يفسر قوة السينما الصامتة التي استطاعت نقل معانٍ عميقة دون حوار يشير ستانسيلافسكي إلى أن التمثيل هو لغة الجسد، وأن الممثل يجب أن يتقن هذه اللغة كما يتقن لغة الكلام فالجسد يعبر عن ما لا يمكن للكمات التعبير عنه، عن المشاعر المعقدة، عن الحالات اللاواعية من منظور سيميائي يعتبر الجسد نظام علامات معقد يتكون من **لغة الوجه التعابير ولغة اليدين، الإيماءات، الوضعيات ولغة الأطراف، الحركات**، وكل هذه الأنظمة تعمل معا لإنتاج المعنى.[1]

ويبين أمين صالح أن الممثل السينمائي يجب أن يكون قادرًا على التمثيل الصامت أي على نقل المعنى دون حوار فالكاميرا تقترب من الوجه والجسد، وتكشف عن أدق التفاصيل والممثل يجب أن يكون قادرًا على ملء هذه التفاصيل بالمعنى، من الناحية السردية يستخدم الجسد كبديل للحوار في مواقف عديدة في لحظات الصمت الدرامي، في لحظات التوتر الشديد حيث يعجز الكلام عن التعبير، في لحظات العاطفة الجياشة حيث يكون الجسد أكثر صدقا من الكلمات.

من الناحية الجمالية، يعتبر الجسد المادة الأولى للفن الدرامي فالممثل يشكل الجسد يحوله، يضفي عليه معنى وجمالية، والجسد المشكل بإتقان يصبح عمل فنيا بحد ذاته، والممثلون الكبار، مثل تشارلي تشابلن باستركيتون، اشتهروا بقدرتهم على تحويل أجسادهم إلى أدوات تعبيرية فذة.[2]

8- التوتر الدرامي بوصفه نتاجا للحركة والإيماءة:

التوتر لا يبنى فقط من خلال الحدث، بل من خلال كيفية تجسيده جسديا، فالإيماءة الصغيرة قد تخلق توترًا أكبر من حدث كبير إن التوتر الدرامي هو حالة نفسية يمر بها المتلقي، وهذه الحالة تبنى من خلال تراكم العلامات الدرامية، ومن أهمها الحركة والإيماءة فالحركة المتوترة الإيماءة المرتعشة، النظرة الهاربة كلما تسهم في بناء التوتر، يشير ستانسلافسكي إلى أن التوتر العضلي الزائد يضعف الأداء وأن على الممثل أن يتعلم الاسترخاء والتحكم في توتره لكن هذا لا يعني

[1]- ستانسلافسكي، إعداد الممثل في المعاناة الإبداعية، ص: 86.

[2]- صالح أمين، الوجه والظل في التمثيل السينمائي، ص: 89.

غياب التوتر، بل يعني تحويل التوتر الداخلي إلى تعبير درامي مقنع، من منظور سينمائي، يعتبر التوتر حالة دلالية تنتج من تراكم العلامات المحيرة أو المهدّد، فالحركة التي تنذر بخطر، الإيماءة التي توحي بسر، السكون الذي يسبق العاصفة كلها علامات تسهم في بناء التوتر.[1]

ويبين كاثي هاس أن الممثل يجب أن يكون قادرًا على نقل التوتر إلى الجمهور وأن هذا يتطلب أن يشعر الممثل بالتوتر حقا، وأن يحول هذا الشعور إلى تعبير جسدي.

من الناحية السردية، يستخدم التوتر لبناء الحبكة الدرامية فالتوتر يخلق الرغبة في معرفة ما سيحدث، ويبقي المتلقي مشدوداً إلى السرد والحركة والإيماءة هما الأداتان الأساسيتان لبناء هذا التوتر، كما أن التوتر يستخدم لكشف عمق الشخصية فالشخصية في لحظات التوتر تكشف عن جانبها الحقيقي، عن ما يكمن تحت القناع الاجتماعي والممثل يستخدم حركته وإيماءاته لإظهار هذا العمق.

من الناحية الجمالية، يعتبر التوتر الوقود الذي يحرك الجمالية الدرامية فالفن الدرامي يعتمد على التوتر، على الصراع، على التناقض والحركة والإيماء هما الأداتان اللتان تحولان هذا التوتر إلى تجربة جمالية.[2]

خلل هذا المطلب، حاولنا استكشاف دور الحركة والإيماءة في بناء التوتر الدرامي ونقل المعنى دون حوار في التمثيل السينمائي، وقد تبين لنا أن الحركة والإيماءة ليسا مجرد عناصر إضافية في الأداء السينمائي، بل هما بنية لغوية قائمة بذاتها قادرة على إنتاج المعنى وبناء التوتر بشكل مستقل عن اللغة اللفظية، فالحركة بوصفها فعلا دراميا، تحمل قصدا وغاية، وتسهم في بناء الصراع وتطور الحدث، والإيماءة كعلامة دلالية مكثفة، تنقل معان مركبة في لحظة خاطفة، والاقتصاد الحركي يضمن أن تكون كل حركة محسوبة ومشحونة دلاليا، والسكون كذروة التوتر، يخلق فراغا دلاليا يدفع المتلقي إلى التأويل.

---

[1]– ستانسيلافسكي، إعداد الممثل في المعاناة الإبداعية، ص 103.

[2]- Hasse, Cathy, Acting for film, Allworth press, New "York, 1sted, 2003, page : 156.

كما تبين أن العلاقة بين الحركة والكاميرا، والإيقاع الحركي، والجسد كبديل للحوار، والتفاعل مع الفضاء، كلها عناصر تتعامل فيما بينها لإنتاج النص السينمائي بكل تعقيداته، وهذا التفاعل هو ما يميز السينما كفن تركيبي متعدد الأنظمة.

وختاما يمكن القول إن دراسة الحركة والإيماءة في السينما تفتح أفاقا واسعة لفهم هذا الفن الفريد، وفهم كيفية عمله على المستويين البصري والدرامي، وهذا الفهم ضروري للممثلين، والمخرجين والباحثين على حد سواء، لأنه يمكنهم من استخدام هذه الأدوات بفعالية أكبر في إنتاج المعنى وبناء التوتر.

الفصل الثاني:

الجانب التطبيقي

فيلم نصف ساعة وحياة

سيناريو وإعداد: مكاوي آية

2026-2025

ملخص الملخص Pitch:

طالبة جامعية يتيمة تواجه قسوة الحياة وحدها وتكافح بصمت بين الدراسة والعمل للحفاظ على حلمها في النجاح.

الملخص synopsis:

تعيش ليلى فتاة جامعية مقيمة ويتيمة حياة صعبة جدا بعد ان فقدت والديها، ولا يوجد من يتكفل بها مما يجعلها مسؤولة عن نفسها بالكامل، تدرس في الجامعة وتعمل في الوقت نفسه كمنظفة داخل الاقامة الجامعية لتأمين مصاريفها ومواصلة مسارها الدراسي، تتوالى الأحداث من خلال يومياتها المرهقة بين العمل و الدراسة، حيث تواجه التعب وضيق الوقت والضغط النفسي لكنها تواصل طريقها بإصرار كبير ولاتسمح لظروفها أن توقفها عن تحقيق حلمها في النجاح، تلتقي ليلى بأستاذة جامعية تلاحظ اجتهادها وتفوقها رغم ظروفها الصعبة، فتقوم بتشجيعها ودعمها مما يمنحها دفعة معنوية للاستمرار، تتطور الأحداث مع ازدياد الضغط على ليلى بين مسؤولياتها لكنها تصر على المواصلة وعدم الاستسلام مستندة إلى قوتها الداخلية ودعم استاذتها.

في النهاية تنجح ليلى في الاستمرار في دراستها لتجسد قصة صمود وطالبة حولت اليتم والعمل الشاق إلى طريق نحو النجاح.

ابعاد الشخصيات:

الاستمرارية الحوارية:

الشخصية	البعد النفسي	البعد الاجتماعي	البعد الثقافي	البعد المهني	البعد البيولوجي	البعد التاريخي	البعد الدرامي
ليلى	صراع داخلي بين الإحباط والأمل، قوة نفسية (الصمود)، قلق وضغط نفسي، كبت انفعالي	وضع هش، يتيمة، تعيش عزلة اجتماعية، تتعرض لنظرة طبقية دونية	تؤمن بقيمة التعليم كوسيلة للترقي، ثقافة الصبر والتحمل، وعي بالمسؤولية	طالبة + عاملة نظافة (صراع أدوار)، انضباط والتزام	إرهاق جسدي واضح، شحوب، إصابة جسدية (السقوط)	فقدان الوالدين (حدث مؤسس)، استقلالية مبكرة	بطلة العمل، تمثل رحلة الصعود (معاناة ← نجاح)، إثارة التعاطف
الأستاذة	متعاطفة، إنسانية، وعي نفسي وقدرة على احتواء الآخر	تمثل طبقة مستقرة، داعمة اجتماعيًا، تكسر الفوارق الطبقية	تجسد قيم التعليم والتضامن، أخلاقيات المهنة	أستاذة جامعية تتجاوز الدور التعليمي إلى التربوي	مستقرة، لا يظهر عليها ضغط جسدي	/	المرشد(Mentor) ، محفّز للتحول الإيجابي
مديرة الإقامة	صارمة، سلطوية، تفتقر للتعاطف	تمثل السلطة الإدارية والنظام القاسي	ثقافة بيروقراطية قائمة على الانضباط الصارم	إدارة العمل وفق القوانين دون مراعاة إنسانية	/	/	قوة معيقة (ضغط خارجي يزيد الأزمة)
رئيسة القسم	عقلانية، بيروقراطية، مترددة بين القانون والمرونة	تمثل المؤسسة الأكاديمية الرسمية	ثقافة قانونية تنظيمية	تطبيق القوانين الجامعية مع إمكانية الاستثناء	/	/	عائق مؤسسي يتحول جزئيًا (منع ← سماح مشروط)
آلاء ونور	سلوك سطحي، استهزاء، غياب التعاطف	تمثلان طبقة مريحة، تعكسان الفجوة الطبقية	ثقافة استهلاكية غير واعية بمعاناة الآخر	طالبات غير منشغلات بالمسؤولية الاقتصادية	/	/	شخصيات وظيفية لإبراز التباين الطبقي وتعميق معاناة البطلة

الاستمرارية الحوارية:

1-المشهد: داخلي-غرفة (الإقامة الجامعية) -نهار

نرى ليلى تستيقظ على صوت المنبه.

وجهها(شاحب) من التعب، بجانب سريرها كتب مفتوحة، ملابس نظيفة معلقة على الحائط، تنهض بصعوبة، تغسل وجهها ثم تلبس زي العمل فوق ملابس الجامعة.

ليلى تتكلم بحزن

ليلى: لا جديد.... سوى أنني مازلت أقاوم

تنحني ليلى وتحمل أدوات التنظيف والتجفيف.

تتجه نحو الباب وتخرج.

2- المشهد: داخلي-ممر الإقامة الجامعية-نهار

نرى ليلى في الممر وهي تنظف الأرضية بصمت، تمر بنتان أنيقتان تضحكان وتتحدثان أثناء سيرهما.

ليلى: غدوة عندنا امتحان وانا قاع ماراجعتش باينة غادي نخسر

ألاء: غدوة عندنا امتحان لازم نراجع مليح اليوم

نور: صح، وبابا قالي إذا نجحتي نجيبلك هدية

تتوقف ليلى للحظة عن العمل وتنظر اليهما وعيناها تفيضان بالدموع، ثم تكمل عملها.

3- المشهد: داخلي-غرفة ليلى-نهار

تدخل ليلى وتضع أدوات التنظيف جانبا، تنزع معطف التنظيف، تحمل كتبها ودفاترها وتضعهم في الحقيبة ثم تعدل مظهرها أمام المرآة سريعا، تحمل الحقيبة وتخرج.

4- المشهد: خارجي-ساحة الجامعة-نهار

ليلى تمشي متجهة نحو القاعات وهي(تهرول) تمر بفتاتين وهما تضحكان وتتهامسان.

آلاء: شوفي هذي هي الخدامة لي تنظف في الإقامة

نور: دايما تجي هكذا... ما تهتمش بنفسها

تتريث ليلى ثم تواصل سيرها وتخفض نظرها دون أي ردة فعل، تتجه نحو القاعة.

5- المشهد: داخلي-قاعة المحاضرات-نهار

ليلى جالسة في الصفوف الأخيرة، تفتح دفترها، ترفع نظرها الى السبورة، تتابع شرح الأستاذة، تعود للكتابة بسرعة وتركيز، تبقى مندمجة في الدرس طوال الحصة.

تنهي الأستاذة الحصة.

الأستاذة: غدا يوجد امتحان نهاية الفصل اقضوا وقتكم في المراجعة

انتهت الحصة.. شكرا على وقتكم واهتمامكم

تبدأ الطالبات بالخروج، تنظر الأستاذة نحو ليلى

الأستاذة: ليلى ابقي قليلا.. أريد التحدث معك

ليلى: حسنا أستاذة

الأستاذة: تعالي نخرج للساحة ونتكلم

6- المشهد: خارجي-ساحة الجامعة-نهار

ليلى جالسة مع الأستاذة على كراسي الساحة، ويتحدثان

الأستاذة: اراك مهتمة وتتابعين بجدية...لكن

يبدو أن لديك شيء يشغلك تصمت ليلى

الأستاذة: ادا كان هناك ما يعيقك يمكنك ان تتكلمي

تتردد ليلى، ثم تنظر اليها وتخبرها

ليلى: انا يتيمة الأبوين.. وأعمل منظفة في الإقامة لأجمع مصاريف الدراسة.

تنظر اليها الأستاذة بتعاطف وتضع يدها على كتفها

الأستاذة: أنت قوية وما تفعلينه ليس سهلا

لا تتوقفي.. وسوف تنجحين بإذن الله

إذا احتجت لأي شيء... أنا هنا

تنظر ليلى للأستاذة وفي عينيها بريق أمل

ليلى: شكرا أستاذة

الأستاذة: اتركي لي رقم هاتفك وحسابك على الفايسبوك

7- المشهد: داخلي-غرفة ليلى-نهار

تدخل ليلى غرفتها متعبة، تضع حقيبتها وتجلس للحظة، فجأة يطرق الباب بسرعة، تفتح لتجد المديرة أمامها تكلمها بلهجة (صارمة)

المديرة: غدا زيارة تفتيشية.. أعيدي التنظيف من جديد

ليلى: لكنني نظفت وانهيت عملي

ترد المديرة (بصرامة)

المديرة: نظفي كيما قتلك.. وإلا لن تأخذي راتبك

تخفض ليلى نظرها، تصمت، ثم ترتدي معطف التنظيف من جديد، تحمل أدواتها وتخرج.

8- المشهد: داخلي-ممرات الإقامة-مساء

تنظف ليلى ممرات الإقامة بصمت، تتحرك ببطيء والتعب ظاهر عليها ودموعها تنزل وهي تواصل العمل، تنتقل من ممر لآخر حتى يحل الليل، ولاتزال تنظف دون توقف

تتوقف لحظة، تنظر أمامها وتقول بصوت (منخفض)

ليلى: غدا عندي امتحان وانا ما راجعتش أكيد راه نرسب

تمسح دموعها، تمسك الممسحة من جديد وتكمل عملها بصمت ثم بعد أن تنتهي تتجه ببطء نحو غرفتها.

9- المشهد: داخلي-غرفة ليلى-ليل

تدخل ليلى الى غرفتها، تجلس في مكانها تنظر الى كتبها أمامها، فجأة يصلها اشعار على الهاتف من أستاذتها، تفتح الرسالة فتجد ملخصات أرسلتها لها للمراجعة.

يظهر الفرح على ليلى، تبتسم وتمسك كتبها وتبدأ في المراجعة بتركيز، وتواصل بعزيمة وإصرار.

10- المشهد: داخلي-غرفة ليلى-صباح

تستيقظ ليلى يوم الامتحان، تنهض بسرعة، ترتب نفسها وتحمل حقيبتها، تخرج من الغرفة مسرعة.

11- المشهد: داخلي- درج الإقامة-صباح

تنزل ليلى الدرج مسرعة، فجأة تنزلق ثم تقع، تمسك رجلها وتتألم وتبكي.

تحاول النهوض وتتكئ على الحائط وتتعثر مرة أخرى.

تنظر الى الساعة وهي (قلقة)، تحاول النهوض والتقدم، تنهض وتمشي ببطء، وتذهب الى الجامعة.

12- المشهد: داخلي-مكتب الإدارة-نهار

تصل ليلى الى الإدارة وهي تتألم وتعرج، وتكلم رئيسة القسم

ليلى: من فضلك تأخرت بسبب حادث ووقعت

من على الدرج... اريد فرصة لإعادة الامتحان

ترد رئيسة القسم ببرود

رئيسة القسم: القانون واضح... لا إعادة للامتحان

تخفض ليلى رأسها وتخرج منكسرة،

13- المشهد: داخلي-أمام الإدارة-نهار

تأتي الأستاذة تجد ليلى عند الباب تعرج وتبكي.

الأستاذة: ماذا حدث؟

ليلى: تأخرت.... وماقبلوش يعاودولي الامتحان

تنظر الأستاذة الى رجلها

الأستاذة: انتظري هنا

تدخل الأستاذة الى المكتب.

14- المشهد: داخلي-المكتب-نهار

تدخل الأستاذة الى المكتب وتكلم رئيسة القسم

الأستاذة: ليلى طالبة مجتهدة ومن أفضل الطالبات

ما حدث كان خارج عن ارادتها تستحق فرصة

ترد رئيسة القسم بصرامة

رئيسة القسم: القوانين لا تكسر بسهولة

الأستاذة: أطلب فقط استثناء... من اجل طالبة تستحق

تتردد رئيسة القسم للحظة

رئيسة القسم: حسنا أوافق ولكن بشرط مدة الامتحان تكون في نصف ساعة فقط

الأستاذة: موافقة... شكرا

15- المشهد: داخلي-قاعة الامتحان-نهار

نجد ليلى جالسة، تسلمها الأستاذة ورقة الامتحان، تنظر اليها للحظة، تتنفس بعمق، ثم تبدأ في الكتابة بسرعة وتركيز.

تنظر الى الوقت، ترتجف يداها وتشعر بالضغط، تسرع في الإجابة وتحاول أن تكمل كل الأسئلة.

تقف الأستاذة قربها وبصوت (خافت)

الأستاذة: عندي ثقة كبيرة أنك ستنجحين ركزي فقط

ترفع ليلى نظرها للحظة، تومئ برأسها ثم تعود للكتابة وبسرعة كبيرة.

ينتهي الوقت، تأخذ الأستاذة ورقة الإجابة.

نرى ليلى وجهها شاحب، ترتجف، متحسرة وفاقدة الأمل.

16- المشهد: داخلي-الغرفة-نهار

نجد ليلى جالسة الى الحائط، رأسها متكئ على الحائط، ذهنها (شارد) وهيا حزينة ومكتئبة.

بعد لحظة يرن الهاتف للمرة الأولى لا تعيره اهتمام، يرن للمرة الثانية فتنهض لترى من المتصل، تجد المتصل هو الأستاذة ترد عليها (ببرودة)

الأستاذة: ليلى راني جايبالك خبز يفرح

ليلى بصوت (جاف وبارد)

ليلى: نعم يا أستاذتي

الأستاذة: ألف مبروك... ألف مبروك

نجحتي في الامتحان

ليلى (مصدومة)

ليلى: منك بصح أستاذة

الأستاذة: بالبراكة عليك نتي صاحبة أعلى نقطة

ليلى: ربي يفرحك أستاذة كيما فرحتيني

تنهي المكالمة وهيا في قمة فرحتها.

تسجد سجدة شكر ثم تنهض وتجهش بالبكاء من شدة الفرحة.

.....النهاية.....

التقطيع التقني

Découpage Technique

المدة	الحوار	مضمون المشهد	زاوية الكاميرا	حركة الكاميرا	نوع اللقطة	الرمز	اللقطة	المشهد
5"		استقاظ ليلى من النوم وتحضيرها للذهاب الى العمل	أفقية horizontal	كاميرا محمولة على اليد	لقطة افتتاحية P. Master	P.M	01	01
8"		/	أفقية horizontal	بانوراما بطيئة pan (يسار←يمين)	لقطة متوسطة P. Moyen	P.M	02	
6"		/		تتبع – (Travling) تتحرك مع ليلى	لقطة مقربة الى الخصر Plan Rapproche Taille	P.R.T	03	
7"				تتبع – (Travling) تتحرك مع ليلى	لقطة مقربة الى الصدر (RAPPROCHE POITRINE)	P.R.P	04	
4"	مكان حتى جديد		خلفية	كاميرا ثابتة (من خلف ليلى)	لقطة مقربة الى	P.R.E	05	

المدة	الحوار	مضمون المشهد	زاوية الكاميرا	حركة الكاميرا	نوع اللقطة	الرمز	اللقطة	المشهد
	غير انا لي نقاوم		De dos	+بان من اليمين← الى اليسار	الكتف Plan Rapproche Epaule			
6"		ليلى تنظف. آلاء ونور تدخلان وتضحكان بصوت عالٍ	أفقية horizontal	كاميرا ثابتة Fix	لقطة امريكية (PLAN AMERICAN)	PA	01	02
5"	ألاء: غدوة عندنا امتحان... نور: صح، وبابا قالي إذا نجحتي ..		أفقية horizontal	كاميرا ثابتة Fix	لقطة متوسطة (Plan Moyen)	PM	02	
4"			أفقية horizontal	تتبع – (Travling) الى الأمام	لقطة مقربة الى الصدر (RAPPROCHE POITRINE)	PRP	03	
7"		ليلى تدخل تنزع لباس	أفقية	كاميرا ثابتة	لقطة ايطالية	PI	01	03

المدة	الحوار	مضمون المشهد	زاوية الكاميرا	حركة الكاميرا	نوع اللقطة	الرمز	اللقطة	المشهد
		العمل وتحمل كتبها وتخرج	horizontal	Fix	PLAN ITALIEN			
			أفقية horizontal	بانوراما بطيئة pan (يسار←يمين)	لقطة متوسطة (Plan Moyen)	PM	02	
		تنمر آلاء ونور على ليلى	أفقية horizontal	كاميرا ثابتة Fix	لقطة واسعة PLAN LARGE	PL	01	04
			أفقية horizontal	تتبع – (Travling) الى الخلف	لقطة مقربة الى الصدر (RAPPROCHE POITRINE)	PRP	02	
	آلاء: شوفي هذي هي الخدامة لي تنظف في الإقامة نور: دايما تجي هكذا ما تهتمش بنفسها...		أفقية horizontal	كاميرا ثابتة Fix	لقطة مقربة الى الخصر Plan Rapproche Taille	P.R.T	03	

المدة	الحوار	مضمون المشهد	زاوية الكاميرا	حركة الكاميرا	نوع اللقطة	الرمز	اللقطة	المشهد
			أفقية horizontal	كاميرا ثابتة Fix	لقطة متوسطة (Plan Moyen) En Amource	PM	04	
			أفقية horizontal	تتبع – (Travling) من الخلف	لقطة مقربة الى الخصر Plan Rapproche Taille	P.R.T	05	
	درسنا اليوم	الأستاذة تلقي الدرس ...تطلب من ليلى البقاء	أفقية horizontal	كاميرا ثابتة Fix	لقطة افتتاحية P. Master	PM	01	05
			أفقية horizontal	كاميرا ثابتة Fix	لقطة مقربة الى الخصر Plan Rapproche Taille	P.R.T	02	
			جانبية ثلاث ارباع 3/4	كاميرا ثابتة Fix	لقطة مقربة الى الكتف	P.R.E	03	

المدة	الحوار	مضمون المشهد	زاوية الكاميرا	حركة الكاميرا	نوع اللقطة	الرمز	اللقطة	المشهد
					Plan Rapproche Epaule			
	غدا يوجد امتحان نهاية الفصل...انتهت الحصة. شكرا ..		أفقية horizontal	كاميرا ثابتة Fix	لقطة عامة Plan General	PG	04	
	الأستاذة: ليلى ابقي قليلا.. أريد التحدث معك		أفقية horizontal	كاميرا ثابتة Fix	لقطة عامة Plan General En Amource	PG	05	
	ليلى: حسنا أستاذة		مرتفعة Plonger	كاميرا ثابتة Fix	لقطة مقربة الى الصدر (RAPPROCHE POITRINE)	PRP	06	
	الأستاذة: تعالي نخرج		أفقية horizontal	كاميرا ثابتة Fix	لقطة مقربة الى الخصر	P.R.T	07	

المدة	الحوار	مضمون المشهد	زاوية الكاميرا	حركة الكاميرا	نوع اللقطة	الرمز	اللقطة	المشهد
	للساحة ونتكلم				Plan Rapproche Taille			
	الأستاذة: اراك مهتمة وتتابعين بجدية...لكن يبدو أن لديك شيء يشغلك	ليلى جالسة مع الأستاذة على كراسي الساحة، ويتحدثان	أفقية horizontal	كاميرا ثابتة Fix	لقطة مقربة الى الصدر (RAPPROCHE POITRINE)	PRP	01	06
	الأستاذة: ادا كان هناك ما يعيقك .... يمكنك ان تتكلمي		جانبية ثلاث ارباع 3/4	كاميرا ثابتة Fix	لقطة مقربة الى الخصر Plan Rapproche Taille	P.R.T	02	
	ليلى: انا يتيمة الأبوين.. وأعمل		جانبية ثلاث ارباع 3/4	كاميرا ثابتة Fix	لقطة مقربة الى الخصر Plan	P.R.T	03	

المدة	الحوار	مضمون المشهد	زاوية الكاميرا	حركة الكاميرا	نوع اللقطة	الرمز	اللقطة	المشهد
	منظفة في الإقامة لأجمع مصاريف الدراسة				Rapproche Taille– En Amource			
	الأستاذة: أنت قوية وما تفعلينه ليس سهلا ...إذا احتجت لأي شيء أنا هنا		جانبية ثلاث ارباع 3/4	كاميرا ثابتة Fix	لقطة مقربة الى الصدر (RAPPROCHE POITRINE)	PRP	04	
	ليلى: شكرا أستاذة الأستاذة: اتركي لي رقم هاتفك وحسابك على الفايسبوك		جانبية ثلاث ارباع 3/4	كاميرا ثابتة Fix	لقطة مقربة الى الخصر Plan Rapproche Taille– En Amource	P.R.T	05	

المدة	الحوار	مضمون المشهد	زاوية الكاميرا	حركة الكاميرا	نوع اللقطة	الرمز	اللقطة	المشهد
			أفقية horizontal	كاميرا ثابتة Fix	لقطة متوسطة (Plan Moyen)	PM	06	
		عتاب المديرة لليلى	أفقية horizontal	كاميرا ثابتة Fix	لقطة مقربة الى الخصر Plan Rapproche Taille	P.R.T	01	07
			أفقية horizontal	كاميرا ثابتة +بان من اليسار← الى اليمين	لقطة متوسطة (Plan Moyen)	PM	02	
			جانبية ثلاث ارباع 3/4	كاميرا ثابتة Fix	لقطة مقربة الى الخصر Plan Rapproche Taille	P.R.T	03	
	المديرة: غدا زيارة تفتيشية.. أعيدي التنظيف		جانبية ثلاث ارباع 3/4	كاميرا ثابتة Fix	لقطة مقربة الى الخصر Plan	P.R.T	04	

المدة	الحوار	مضمون المشهد	زاوية الكاميرا	حركة الكاميرا	نوع اللقطة	الرمز	اللقطة	المشهد
	من جديد				Rapproche Poitrine– En Amource			
	ليلى: لكنني نظفت وانهيت عملي		جانبية ثلاث ارباع 3/4	كاميرا ثابتة Fix	لقطة مقربة الى الخصر Plan Rapproche Taille– En Amource	P.R.T	05	
	المديرة: نظفي كيما قتلك.. وإلا لن تأخذي راتبك		جانبية ثلاث ارباع 3/4	كاميرا ثابتة Fix	لقطة مقربة الى الصدر Plan Rapproche Poitrine– En Amource	P.R.P	06	
			جانبية De Profil	كاميرا ثابتة Fix	لقطة مقربة الى الخصر	P.R.T	07	

المدة	الحوار	مضمون المشهد	زاوية الكاميرا	حركة الكاميرا	نوع اللقطة	الرمز	اللقطة	المشهد
					Plan Rapproche Taille			
			أفقية horizontal	كاميرا ثابتة +بان من اليسار← الى اليمين	لقطة امريكية (PLAN AMERICAN)	PA	08	
			أفقية horizontal	كاميرا ثابتة Fix	لقطة متوسطة (Plan Moyen)	PM	01	08
			منخفضة Contre Plonger	كاميرا ثابتة Fix	لقطة متوسطة (Plan Moyen)	PM	02	
			أفقية horizontal	كاميرا ثابتة Fix	لقطة عامة Plan General	PG	03	
			أفقية horizontal	كاميرا ثابتة Fix	لقطة مقربة الى الخصر Plan Rapproche	P.R.T	04	

المدة	الحوار	مضمون المشهد	زاوية الكاميرا	حركة الكاميرا	نوع اللقطة	الرمز	اللقطة	المشهد
					Taille			
			منخفضة Contre Plonger	تتبع – (Travling) من الخلف	لقطة مقربة الى الخصر Plan Rapproche Taille	P.R.T	05	
		الأستاذة ترسل الى ليلى المحاضرات	أفقية horizontal	كاميرا ثابتة Fix	لقطة مقربة الى الخصر Plan Rapproche Taille	P.R.T	01	09
			مرتفعة Plonger	كاميرا ثابتة Fix	لقطة كبيرة Gros Plan	GP	02	
			جانبية ثلاث ارباع 3/4	كاميرا ثابتة Fix	لقطة مقربة الى الخصر Plan Rapproche	P.R.T	03	

المدة	الحوار	مضمون المشهد	زاوية الكاميرا	حركة الكاميرا	نوع اللقطة	الرمز	اللقطة	المشهد
					Taille			
		خروج ليلى من الغرفة نحو الجامعة	جانبية خلفية ثلاث ارباع 3/4	كاميرا ثابتة Fix +بان من اليمين← الى اليسار	لقطة مقربة الى الخصر Plan Rapproche Taille– En Amource	P.R.T	01	10
		تعثر ليلى مع الدرج	منخفضة Contre Plonger	كاميرا ثابتة Fix	لقطة متوسطة (Plan Moyen)	PM	01	11
			أفقية horizontal	كاميرا ثابتة Fix	لقطة امريكية (PLAN AMERICAN)	PA	02	
			أفقية horizontal	كاميرا ثابتة +بان من الأسفل ← الى الأعلى	لقطة كبيرة Gros Plan	GP	03	
			أفقية	كاميرا ثابتة	لقطة متوسطة	PM	04	

المدة	الحوار	مضمون المشهد	زاوية الكاميرا	حركة الكاميرا	نوع اللقطة	الرمز	اللقطة	المشهد
			horizontal	+بان من اليمين← الى اليسار	(Plan Moyen)			
		تأخر ليلى عن الامتحان ورفضها من قبل رئيسة القسم	أفقية horizontal	كاميرا ثابتة Fix	لقطة متوسطة (Plan Moyen) En Amource	PM	01	12
			جانبية ثلاث ارباع 3/4	كاميرا ثابتة Fix	لقطة مقربة الى الخصر Plan Rapproche Taille– En Amource	P.R.T	02	
			أفقية horizontal	كاميرا ثابتة Fix	لقطة مقربة الى الخصر Plan Rapproche Taille– En Amource	P.R.T	03	
			خلفية	كاميرا ثابتة	لقطة مقربة الى	P.R.T	04	

المدة	الحوار	مضمون المشهد	زاوية الكاميرا	حركة الكاميرا	نوع اللقطة	الرمز	اللقطة	المشهد
			De Dos	Fix	الخصر Plan Rapproche Taille			
		خيبة امل ليلى والتقائها بالاستاذة	أفقية horizontal	تتبع – (Travling) جانبي	لقطة مقربة الى الكتف Plan Rapproche Epaule	P.R.E	01	13
			خلفية De Dos	كاميرا ثابتة Fix	لقطة مقربة الى الخصر Plan Rapproche Taille	P.R.T	02	
	الأستاذة: ماذا حدث؟ ليلى: تأخرت....		جانبية De Profil	كاميرا ثابتة Fix	لقطة مقربة الى الصدر Plan	P.R.P	03	

المدة	الحوار	مضمون المشهد	زاوية الكاميرا	حركة الكاميرا	نوع اللقطة	الرمز	اللقطة	المشهد
	وماقبلوش يعاودولي الامتحان الأستاذة: انتظري هنا				Rapproche Poitrine– En Amource			
		حوار الأستاذة مع رئيسة القسم	أفقية horizontal	كاميرا ثابتة Fix	لقطة متوسطة (Plan Moyen)	PM	01	14
	الأستاذة: ليلى طالبة مجتهدة ومن أفضل الطالبات ما حدث كان خارج عن ارادتها تستحق فرصة		أفقية horizontal	كاميرا ثابتة Fix	لقطة مقربة الى الخصر Plan Rapproche Taille– En Amource	P.R.T	02	
	رئيسة القسم: القوانين لا تكسر		أفقية horizontal	كاميرا ثابتة Fix	لقطة مقربة الى الخصر	P.R.T	03	

المدة	الحوار	مضمون المشهد	زاوية الكاميرا	حركة الكاميرا	نوع اللقطة	الرمز	اللقطة	المشهد
	بسهولة				Plan Rapproche Taille- En Amource			
	الأستاذة: أطلب فقط استثناء... من اجل طالبة تستحق		أفقية horizontal	كاميرا ثابتة Fix	لقطة مقربة الى الخصر Plan Rapproche Taille- En Amource	P.R.T	04	
	رئيسة القسم: حسنا أوافق ولكن بشرط مدة الامتحان تكون في نصف ساعة فقط		أفقية horizontal	كاميرا ثابتة Fix	لقطة مقربة الى الخصر Plan Rapproche Taille- En Amource	P.R.T	05	
	الأستاذة:	ليلى تجري الامتحان	مرتفعة	كاميرا ثابتة	لقطة امريكية	PA	01	15

المدة	الحوار	مضمون المشهد	زاوية الكاميرا	حركة الكاميرا	نوع اللقطة	الرمز	اللقطة	المشهد
	بالتوفيق ليلى ليلى: شكرا استاذة	وتصارع الوقت	Plonger	Fix	(PLAN AMERICAN)			
			أفقية horizontal	كاميرا ثابتة Fix	لقطة مقربة الى الصدر Plan Rapproche Poitrine– En Amource	P.R.P	02	
	الأستاذة: عندي ثقة كبيرة أنك ستنجحين ركزي فقط		جانبية De Profil	كاميرا ثابتة Fix	لقطة مقربة الى الخصر Plan Rapproche Taille– En Amource	P.R.T	03	
	الأستاذة: ليلى الوقت كمل		مرتفعة Plonger	كاميرا ثابتة Fix	لقطة مقربة الى الصدر	P.R.P	04	

المدة	الحوار	مضمون المشهد	زاوية الكاميرا	حركة الكاميرا	نوع اللقطة	الرمز	اللقطة	المشهد
					Plan Rapproche Poitrine– En Amource			
		فرحة ليلى بنجاحها	مرتفعة Plonger	كاميرا ثابتة Fix بان من اليسار الى اليمين	لقطة متوسطة (Plan Moyen)	PM	01	16
			مرتفعة Plonger	كاميرا ثابتة Fix	لقطة كبيرة Gros Plan	GP	02	
	الأستاذة: ليلى راني جايبالك خبز يفرح		جانبية De Profil	كاميرا ثابتة Fix	لقطة مقربة الى الصدر Plan Rapproche Poitrine	P.R.P	03	
	ليلى: نعم يا أستاذتي الأستاذة: ألف		أفقية horizontal	كاميرا ثابتة Fix	لقطة مقربة الى الصدر Plan	P.R.P	04	

المدة	الحوار	مضمون المشهد	زاوية الكاميرا	حركة الكاميرا	نوع اللقطة	الرمز	اللقطة	المشهد
	مبروك ليلى: ربي يفرحك				Rapproche Poitrine			
	ليلى: منك بصح أستاذة الأستاذة: بالبراكة عليك.....		أفقية horizontal	كاميرا ثابتة Fix	لقطة مقربة الى الكتف Plan Rapproche Epaule	P.R.E	05	
	ليلى تضحك		أفقية horizontal	كاميرا ثابتة Fix	لقطة امريكية (PLAN AMERICAN)	PA	06	

التقرير

المشهد الأول:

يفتتح الفيلم بلقطة تأسيسية واسعة تُظهر ليلى داخل فضائها الخاص في غرفة الإقامة الجامعية، وهو فضاء مغلق يعكس حالة الانعزال والضغط النفسي التي تعيشها الشخصية. وتؤدي هذه اللقطة وظيفة تعريفية تسمح للمتلقي بالتعرف إلى البيئة المكانية والاجتماعية للشخصية قبل الانخراط في مسار الأحداث.

بعد ذلك ينتقل التقطيع إلى لقطة متوسطة تتابع استعداد ليلى للخروج. ويسهم هذا الانتقال في تقريب المشاهد من تفاصيل حياتها اليومية وإبراز طبيعة المسؤوليات التي تتحملها منذ بداية اليوم. كما تمنح حركة البانوراما للمشهد ديناميكية بصرية تكسر حالة السكون التي افتتحت بها الأحداث، فتتحول الصورة تدريجيًا من الثبات إلى الحركة في إشارة إلى بداية رحلة يومية جديدة.

أما الزاوية الأفقية المستخدمة في اللقطات فتمنح المشهد طابعًا واقعيًا وتضع المتلقي في مستوى الشخصية دون مبالغة درامية. ويعزز ثبات الكاميرا في البداية الإحساس بالروتين والرتابة، بينما تجسد حركة البانوراما الانتقال النفسي والجسدي من حالة الراحة إلى حالة النشاط والاستعداد لمواجهة متطلبات الحياة اليومية.

المشهد الثاني:

يركز هذا المشهد على البعد الاجتماعي للشخصية من خلال إظهارها وسط زميلاتها في فضاء العمل المشترك. وتسمح اللقطة الأمريكية بإبراز العلاقة بين الشخصيات داخل محيطهن اليومي، حيث يجتمع العمل والدراسة في سياق واحد يعكس واقع الطالبة العاملة.

ويكتسب المشهد حيوية أكبر من خلال استخدام حركة الترافلينغ التي ترافق تنقل ليلى في الممرات، فتمنح المشاهد إحساسًا بالمرافقة والمشاركة في رحلتها اليومية. كما تُبرز اللقطات الأقرب تفاصيل استعدادها ومشاعرها بصورة أكثر حميمية، في حين تؤدي اللقطة الواسعة وظيفة إعادة تأكيد المكان وإظهار انتقال الشخصية من فضاء داخلي مغلق إلى فضاء أكثر انفتاحًا.

وتحافظ الزاوية الأفقية على طابع الواقعية الذي يميز الفيلم، بينما تخلق حركة الترافلينغ انسيابية في السرد البصري وتؤكد استمرارية الحركة اليومية للشخصية. ويؤدي التدرج من اللقطات الأقرب إلى اللقطة الواسعة إلى توسيع إدراك المتلقي للفضاء المحيط بليلى وربطها بسياقها الاجتماعي والمؤسساتي.

المشهد الثالث:

يُجسد هذا المشهد لحظة انتقال محورية بين عالمي العمل والدراسة. وتُعد اللقطة المقربة المصاحبة لحركة الترافلينغ من الخلف من أكثر اللقطات دلالة، إذ تجعل الشخصية تسير نحو هدفها دون التركيز المباشر على ملامح وجهها، مما يحولها إلى نموذج يمثل شريحة واسعة من الطلبة الذين يوازنون بين الدراسة والعمل.

وتسهم اللقطات المقربة في إبراز تفاصيل التحضير والاستعداد، بينما تمنح تقنية "إن أمورس" إحساسًا بالاستمرارية والانخراط في الحدث. أما اللقطة المتوسطة الختامية فتعمل على إعادة التوازن البصري وتهيئة الانتقال إلى المشهد اللاحق.

وتُظهر حركة الترافلينغ من الخلف الشخصية في حالة سير دائم نحو أهدافها، وهو ما يعكس طبيعة حياتها المليئة بالتنقل والمسؤوليات. كما تحافظ الزاوية الأفقية على واقعية المشهد وتجعله أقرب إلى التسجيل الموضوعي للحياة اليومية، دون اللجوء إلى مؤثرات بصرية مبالغ فيها.

المشهد الرابع:

يعتمد هذا المشهد على مجموعة من اللقطات المتوسطة والمقربة التي تركز على التفاعلات اليومية بين الشخصيات. ويُسهم تكرار اللقطات المقربة على مستوى الخصر في خلق إيقاع بصري منسجم يواكب حركة الشخصيات داخل الفضاء الجامعي.

وتبرز أهمية اللقطة المصورة بزاوية ثلاثة أرباع، إذ تكشف عن لحظة التأمل والانكفاء الداخلي التي تعيشها ليلى. فخفض البصر هنا لا يمثل مجرد فعل عابر، بل يحمل دلالة نفسية مرتبطة بالتفكير والقلق والانشغال الذهني، الأمر الذي يضفي بعدًا داخليًا على الشخصية وسط النشاط الخارجي المحيط بها.

أما ثبات الكاميرا في جميع اللقطات فيمنح المشهد طابع المراقبة الموضوعية، وكأن المتلقي يتابع تفاصيل الحياة اليومية للشخصية من دون تدخل مباشر. كما تضيف زاوية ثلاثة أرباع تنوعًا بصريًا مقارنة بالزوايا الأفقية السائدة، وتمنح لحظة التأمل أهمية درامية خاصة داخل بنية المشهد.

المشهد الخامس:

يُعد هذا المشهد من أكثر المشاهد ثراءً على المستوى التقني، نظرًا لتنوع اللقطات المستخدمة فيه وتعدد وظائفها السردية. تبدأ الأحداث بلقطة متوسطة تؤسس للمجال التعليمي وتُظهر الأستاذة في موقعها داخل القاعة، ثم تنتقل الكاميرا إلى لقطات أقرب تركز على ليلى بوصفها المحور الدرامي للمشهد.

وتكتسب اللقطة المقربة على الكتف أهمية خاصة لأنها تكشف عن الحوار الفردي بين ليلى والأستاذة في لحظة إنسانية تتسم بالخصوصية والضعف. كما تسمح اللقطات العامة بإبراز فضاء القاعة وعلاقته بالجماعة الطلابية، في حين تعيد المشهد إلى إطاره المؤسسي بعد التركيز على الشخصية الرئيسية.

وتبرز الدلالة الدرامية بشكل أوضح في اللقطة الأخيرة المصورة بزاوية منخفضة، حيث تبدو الأستاذة أكثر حضورًا وهيبة أثناء اقترابها من ليلى. ويعكس هذا الاختيار البصري طبيعة العلاقة بين الطرفين، إذ تظهر الأستاذة في موقع الدعم والسلطة المعرفية بينما تبدو الطالبة في وضعية الحاجة والانتظار. كما تضفي زاوية ثلاثة أرباع على الحوار طابعًا أكثر حميمية وتخفف من رسمية الفضاء الجامعي.

المشهد السادس:

يمثل هذا المشهد نقطة تحول مهمة في البناء الدرامي للفيلم، إذ ينتقل السرد من عرض معاناة البطلة بصورة ضمنية إلى الكشف المباشر عن خلفيتها الاجتماعية والاقتصادية. وقد اعتمد التقطيع التقني على مجموعة من اللقطات المقربة التي ركزت على الشخصيتين وأبرزت طبيعة العلاقة الإنسانية الناشئة بينهما.

تُسهم اللقطة الافتتاحية المقربة على الصدر في خلق جو من الثقة والقرب النفسي، حيث تضع المتلقي داخل المجال الحواري بين الشخصيتين. ومع تطور الحديث تنتقل الصورة إلى لقطات أكثر خصوصية تُبرز تعابير الوجه ونبرات الحوار، وهو ما يسمح بإظهار الأثر النفسي لاعتراف ليلى بمعاناتها.

كما تؤدي تقنية «إن أمورس» دوراً مهماً في تعزيز الإحساس بالمشاركة داخل الحدث الدرامي، إذ تجعل المتلقي أقرب إلى الشخصيات وكأنه جزء من الحوار الدائر بينهما. ويمنح هذا الأسلوب المشهد طابعاً إنسانياً دافئاً يتناسب مع مضمون الاعتراف والتعاطف.

أما الزوايا المستخدمة فتتنوع بين الأفقية وزاوية ثلاثة أرباع، حيث تحافظ الزوايا الأفقية على الواقعية والموضوعية، بينما تضفي الزاوية المائلة قدراً من الحميمية والقرب النفسي بين الأستاذة والطالبة. كما يساهم ثبات الكاميرا في تركيز الانتباه على الكلمات والمشاعر، ليصبح الحوار ذاته هو العنصر المحوري في بناء المعنى الدرامي.

المشهد السابع:

يجسد هذا المشهد أحد أبرز أشكال الصراع الاجتماعي الذي تعيشه البطلة، إذ يكشف عن طبيعة السلطة البيروقراطية التي تتحكم في ظروف عملها. تبدأ الأحداث بلقطة مقربة تُظهر حالة التعب والإرهاق التي وصلت إليها ليلى، ثم تنتقل الكاميرا إلى لقطة متوسطة بحركة بانورامية ترافق محاولتها الاسترخاء المؤقت.

لكن هذا الإيقاع الهادئ ينقطع فجأة مع ظهور المديرة، فتتحول الصورة إلى سلسلة من اللقطات المقربة التي تعكس حالة الضغط النفسي المتزايد. ويؤدي تكرار تقنية «إن أمورس» إلى خلق إحساس بالحصار البصري، حيث تبدو الشخصيات وكأنها محاصرة داخل الإطار، بما ينسجم مع طبيعة الموقف القائم على الأوامر والإجبار.

وتكتسب اللقطة الأخيرة أهمية خاصة من خلال تصوير ليلى من الجانب وهي تخفض نظرها استسلاماً للأمر الواقع. فهذه الزاوية لا تبرز فقط انكسار الشخصية، بل تعكس أيضاً عجزها عن مواجهة السلطة المفروضة عليها.

أما على مستوى حركة الكاميرا، فتقتصر على البانوراما في بداية المشهد، في حين يسود الثبات في بقية اللقطات. ويعزز هذا الثبات الإحساس بالجمود والعجز، وكأن الزمن يتوقف أمام قوة المؤسسة وسيطرتها على الفرد.

المشهد الثامن:

يُعد هذا المشهد من أكثر المشاهد تعبيراً عن معاناة البطلة، إذ يجمع بين الإرهاق الجسدي والضغط النفسي في آن واحد. تبدأ الأحداث بلقطات متوسطة تُظهر ليلى وهي تؤدي عملها الروتيني داخل فضاء طويل ومغلق، ما يمنح المكان دلالة رمزية تحيل إلى الاستمرار والإنهاك.

وتبرز أهمية الزاوية المنخفضة التي تُستخدم في بعض اللقطات، حيث تمنح الشخصية حضوراً بصرياً قوياً رغم هشاشتها الاجتماعية. ويخلق هذا التناقض بين الصورة والواقع بعداً درامياً يعكس الصراع الداخلي الذي تعيشه البطلة.

كما تؤدي اللقطة العامة دوراً مهماً في إبراز اتساع الممر واستمراره، بما يجعله رمزاً لمسار طويل من المشقة والعمل المتواصل. أما اللقطات المقربة فتسمح بالاقتراب من الحالة النفسية للشخصية، خاصة حين تعبر عن خوفها من الرسوب نتيجة انشغالها الدائم بالعمل.

وفي ختام المشهد، تتابع الكاميرا حركة ليلى من الخلف أثناء مواصلتها التنظيف رغم دموعها. وتُضفي هذه الحركة إحساساً بالمراقبة والاستمرار، وكأن البطلة تسير في طريق لا نهاية له، مما يعزز البعد المأساوي للمشهد.

المشهد التاسع:

يشكل هذا المشهد نقطة التحول الأساسية في المسار النفسي للشخصية. فالبداية تُظهر ليلى في حالة من العزلة والانكسار، حيث تعتمد الصورة على زوايا توحي بالانغلاق والانسحاب من العالم الخارجي.

ومع ظهور الرسالة تتغير البنية البصرية تدريجياً، إذ تنتقل اللقطات من التعبير عن الإحباط إلى إبراز الأمل واستعادة الثقة. وتكتسب اللقطة الكبيرة أهمية خاصة لأنها تسمح برصد التحول الانفعالي على ملامح الوجه لحظة قراءة الرسالة.

كما تساهم حركات البانوراما في تجسيد هذا التحول النفسي، إذ تنتقل الصورة من حالة السكون إلى حالة من الحيوية والانطلاق. ويُصبح الهاتف هنا عنصراً درامياً مركزياً يمثل نافذة للخلاص وفرصة جديدة لمواصلة الحلم.

وتحافظ الزوايا الأفقية على واقعية الحدث، بينما تعكس الزوايا الخلفية والجانبية في البداية حالة الانعزال النفسي التي تعيشها البطلة قبل وصول الدعم المعنوي من أستاذتها.

المشهد العاشر:

يتميز هذا المشهد بإيقاع سريع يعكس أهمية اللحظة التي تعيشها البطلة. فاللقطة الافتتاحية تبرز حالة الاستعجال والتوتر منذ اللحظات الأولى، بينما ترافق حركة البانوراما استعداداتها المتسارعة للخروج.

وتؤدي اللقطات المقربة دوراً في إبراز تفاصيل الحركة اليومية وتحويلها إلى فعل درامي مشحون بالترقب. فالأحداث البسيطة تكتسب قيمة أكبر لأنها مرتبطة بلحظة مصيرية في مسار الشخصية.

كما يساهم التقطيع المختصر والسريع في خلق إحساس بالضغط الزمني، حيث يبدو أن كل ثانية تحمل أهمية خاصة بالنسبة إلى البطلة التي تسعى إلى تجاوز العقبات السابقة وتحقيق النجاح.

المشهد الحادي عشر:

يجسد هذا المشهد لحظة الانكسار الجسدي التي تسبق المواجهة الكبرى. وتُظهر اللقطة الأولى ليلى وهي تتحرك بثقة وسرعة، قبل أن يقلب السقوط المفاجئ مسار الأحداث رأساً على عقب.

وتؤدي اللقطة الأمريكية دوراً مهماً في إبراز فعل السقوط داخل فضائه المكاني الكامل، بما يمنح الحدث قوة درامية واضحة. أما اللقطة الكبيرة فتقترب من ملامح الألم والمعاناة لتجعل المتلقي شريكاً في التجربة الشعورية للشخصية.

ويُختتم المشهد بلقطة تُظهر محاولة النهوض رغم الإصابة، وهو اختيار بصري يؤكد قيمة الإصرار والصمود التي تميز البطلة. كما تساهم حركة البانوراما في مرافقة هذه المحاولة وإبراز استمرارية الفعل رغم العوائق.

المشهد الثاني عشر:

يمثل هذا المشهد ذروة الصدام بين الفرد والمؤسسة. فالصورة تضع ليلى داخل فضاء إداري صارم يرمز إلى السلطة والقانون، بينما تبدو الشخصية ضعيفة ومحاصرة أمام القرارات الرسمية.

وتعزز تقنية «إن أمورس» الإحساس بالضغط المؤسسي، حيث تبرز الشخصيات داخل إطار ضيق يعكس غياب البدائل المتاحة أمام البطلة. كما تكشف اللقطات المقربة عن الفارق بين لغة التوسل التي تعتمدها ليلى ولغة الحسم التي تستخدمها رئيسة القسم.

أما اللقطة الختامية المصورة من الخلف فتجسد بصورة مؤثرة حالة الانكسار والهزيمة النفسية بعد رفض طلبها، لتصبح الصورة نفسها تعبيراً عن الإقصاء والخروج من دائرة الأمل.

المشهد الثالث عشر:

يُشكل هذا المشهد بداية مرحلة الإنقاذ في البناء الدرامي. فحركة الكاميرا المرافقة للأستاذة أثناء اقترابها من ليلى تمنح المشهد طابعاً إنسانياً دافئاً، وتعبر عن دخول عنصر جديد قادر على تغيير مجرى الأحداث.

وتُظهر اللقطات اللاحقة هشاشة البطلة وعجزها من خلال زوايا خلفية وجانبية تعكس حالتها النفسية. وفي المقابل تبدو الأستاذة أكثر حضوراً وحيوية، لتتحول تدريجياً من شخصية مساندة إلى فاعل رئيسي في الصراع.

كما تضفي حركة الترافلينغ في بداية المشهد إحساساً بالتحول والأمل، إذ تنتقل الأحداث من حالة اليأس إلى إمكانية إيجاد حل للأزمة.

المشهد الرابع عشر:

يُبنى هذا المشهد على مواجهة فكرية وأخلاقية بين منطق القانون ومنطق الرحمة. وتُظهر اللقطة الافتتاحية الشخصيتين داخل إطار واحد متوازن، بما يعكس تساويهما داخل فضاء النقاش.

ويُبـرز تكـرار اللقطـات المقربـة حالـة التـوتر المتصـاعد أثنـاء الحـوار، حيـث تتبـادل الشخصـيتان الحجـج والـدفاعات فـي معركـة لفظيـة تتعلـق بمصـير ليلـى. كمـا يساهم غياب الحركة في منح الكلمات والقرارات أهمية أكبر داخل البناء الدرامي.

وتعكـس النهايـة تحـوّل ميـزان القـوى لصـالح التعـاطف الإنسـاني، إذ تتحـول الصورة من فضاء للرفض والإقصاء إلى فضاء يمنح فرصة جديدة للأمل والعدالة.

المشهد الخامس عشر:

يجسـد هـذا المشـهد الصـراع المباشـر مـع الـزمن. فالزاويـة المرتفعـة المسـتخدمة فـي بعـض اللقطـات تجعـل البطلـة تبـدو صـغيرة أمـام سـلطة الوقـت والامتحـان، بمـا يعكس حجم الضغط الذي تعيشه.

وتسـمح اللقطـات المقربـة برصـد تفاصـيل التـوتر والتركيـز وحركـة الكتابـة، بينمـا تكشـف اللقطـات الجانبيـة عـن الـدور الـداعم الـذي تؤديـه الأسـتاذة. ويـؤدي التقطيـع المتـدرج بـين الشخصـيتين إلـى إبـراز العلاقـة الإنسـانية التـي نشـأت بينهمـا خـلال مسـار الأحداث.

كمـا يعـزز ثبـات الكـاميرا الإحسـاس بالترقـب والاختبـار، فالمشـهد قـائم علـى التـوتر النفسـي أكثـر مـن الحركـة الخارجيـة، وهـو مـا يجعـل كـل نظـرة أو إيمـاءة ذات قيمة درامية كبيرة.

المشهد السادس عشر:

يمثـل هـذا المشـهد الخاتمـة الدراميـة للفـيلم ونقطـة اكتمـال رحلـة البطلـة. تبـدأ الأحـداث بصـورة تعكـس أقصـى درجـات الانكسـار النفسـي، حيـث تظهـر ليلـى وحيـدة ومنعزلة داخل فضائها الشخصي، وكأنها تنتظر حكماً نهائياً على مستقبلها.

ويـؤدي رنـين الهـاتف وظيفـة دراميـة محوريـة بوصـفه مؤشـراً علـى التحـول القـادم. ومـع تلقـي الخبـر السـعيد تتغيـر دلالـة الصـورة تـدريجياً، فتنتقـل مـن الحـزن والانتظار إلى الفرح والتحرر.

وتُبـرز اللقطـات المقربـة تفاصـيل الصـدمة والانفعـال علـى وجـه البطلـة، بينمـا تسـمح اللقطـة الأمريكيـة الختاميـة بإظهـار رد فعلهـا الجسـدي الكامـل داخـل الغرفـة.

وهكـذا يتحـول المكـان نفسـه مـن فضـاء للمعانـاة والعزلـة إلـى فضـاء للانتصـار والتحقق.

أمـا الزوايـا المرتفعـة فـي بدايـة المشـهد فتؤكـد حالـة الضـعف النفسـي، فـي حـين تسـتعيد الزوايـا الأفقيـة لاحقـاً التـوازن البصـري مـع اسـتعادة البطلـة لتوازنهـا النفسـي. وبهـذا تنتهـي الرحلـة الدراميـة مـن اليـأس إلـى الأمـل، ومـن الإقصـاء إلـى النجـاح، فـي خاتمة تؤكد انتصار الإرادة والصبر على مختلف أشكال المعاناة.

خاتمة

خاتمة:

في ختام هذه الدراسة التي تناولنا فيها دور الميزانسين في بناء السرد السينمائي، يمكننا القول إن الميزانسين ليس مجرد تنظيم بصري للعناصر داخل الإطار، بل هو لغة تعبيرية متكاملة تساهم في تشكيل المعنى السردي للفيلم، فمن خلال توزيع الشخصيات في المكان، واختيار الإضاءة والديكور والأزياء بالإضافة إلى حركة الممثلين داخل المشهد، يصبح الميزانسين أداة أساسية لتوجيه انتباه المشاهد وإيصال الدلالات الدرامية دون حاجة إلى حوار مباشر.

وقد أظهرت النتائج التي توصلنا إليها أن التكوين البصري المدروس بعناية يمكنه بناء طبقات متعددة من المعنى، حيث تتحول الصورة السنيمائية إلى عنصر فاعل في تطور الأحداث وكشف الصراع الدرامي بين الشخصيات، فكيفية ترتيب العناصر داخل الإطار تعكس العلاقات النفسية والاجتماعية بين الشخصيات، وتبرز حالات التوتر أو القرب أو الهيمنة، مما يمنح المشاهد فرصة لفهم أعمق للسياق الدرامي كما تبين لنا من خلال هذه الدراسة أن الميزانسين يساعد في اختصار الزمن السردي وتكثيف المعنى، إذ يمكن للصورة وحدها أن تنقل معلومات سردية مهمة دون حاجة إلى الشرح اللفظي، فاختيار زاوية الكاميرا، ومسافات اللقطات وحركة الممثلين داخل الفضاء السينمائي، كلها عناصر تعمل معا على خلق خطاب بصري قادر على إيصال الفكرة الدرامية بوضوح، وتأثير وهذا يؤكد أن السينما، في جوهرها فن يعتمد على الصورة قبل الكلمة.

من أبرز النتائج التي توصلنا إليها أيضا أن الصورة السينمائية يمكن أن تتكون أداة سردية مستقلة داخل الفيلم، قادرة على بناء الحدث، وتوجيه مسار القصة من خلال الرموز البصرية والتكوينات الدلالي، فالصورة لا تقوم بدور توضيحي أو جمالي فقط، بل تتحول إلى وسيلة تعبير عن الأفكار والمشاعر والصراعات الداخلية للشخصيات، مما يمنح الفيلم عمقا فنيا وجماليا ويزيد من قوة تأثيره على المشاهد.

بناء على ذلك، نعتقد أن فهم آليات الميزانسين وتحليل مكوناته البصرية تمثل خطوة أساسية في دراسة اللغة السينمائية، لأنه يكشف كيف يمكن توظيف العناصر البصرية في خدمة السرد وبناء المعنى.

خاتمة:

كما يبرز أهمية الوعي الجمالي لدى المخرج في تنظيم هذه العناصر بطريقة تحقق التوازن بين البعد الفني والبعد السردي في العمل السينمائي.

في النهاية تؤكد دراستنا هذه أن الميزانسين يشكل أحد الركائز الأساسية في بناء الخطاب السينمائي، إذ يمنح الصورة القدرة على أن تكون وسيلة تعبير وسرد في آن واحد، ومن خلال هذا التوظيف الواعي للعناصر البصرية، تتحول الصورة السنيمائية إلى لغة قائمة بذاتها، قادرة على سرد الحكاية وإيصال الرسائل الدرامية بعمق وتأثير مما يعكس خصوصية الفن السينمائي باعتباره فنا بصريا يعتمد على قوة الصورة في التعبير والتواصل مع المتلقي.

قائمة المراجع

قائمة المراجع

المصادر بالعربية:

– أ. رأفت حج علي، دليلك لأساسيات الإضاءة السنيمائية والتلفزيونية، جسور ثقافية للنشر والتوزيع، عمان، د.م، 2024.

– جوزيف ما شيلي، التكوين في الصورة البنائية، ترجمة هاشم النحاس، الهيئة المصرية العامة للكتاب للنشر والتوزيع، القاهرة، 1983.

– سيد حسانين، فن التمثيل السينمائي: الوجه والظل، الدار المحمد للنشر والتوزيع، عمان، الطبعة الأولى، 2015.

– صالح أمين، الوجه والظل في التمثيل السينمائي, المؤسسة العربية لدراسات والنشر، ط 1، 2002.

– كونستانتين ستانسلافسكي، إعداد الممثل في المعاناة الإبداعية، ترجمة: ريني خشبة، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، ط 11.

– ماري إلين أوبراين، التمثيل السينمائي، دمشق، طبعة 2، 2012

– موريس رفيق جرجي، مملكة الفن السابع، دار الحوار للطباعة والنشر والتوزيع، سوريا، ط01، 1998.

المصادر بالأجنبية:

-Adrian Martin, Mise en-Score- and film Style from classical Holly wood to New Media Art, Palgrave Macmillan, 2014.

- Aumont, Jacques, The image, Translated by clan. Pajackowska London. British film Institute, BFI publishing, 1997.

- A. Bardwell. D. & Thompson, K. film Art: An introduction (11th ed.). 2017. Mc. Graw-Hill.

- Sikov-E. Film Studies: An introduction, New York Ny , Columbia. University Press. (2010).

- Hasse, Cathy, Acting for film, Allworth press, New "York, 1sted, 2003.

- John & Gibbs, Mise-en-Scène = film style and Interpretation, wall flower Press, London, 2002.

- Metz, C. (1974). Film language A Semiotics of the Cinema, University of Chicago Press.

المراجع بالعربية:

- أحمد الفالح، تقنيات التصوير السينمائي بين التصوير الفيلمي والرقمي دراسة مقارنة، دراسات العلوم الإنسانية والاجتماعية، العدد 12.

- بن عمر سارة، منصوري اخضر، جمالية الفضاء بين المسرح والسينما، دراسة تحليلية بوصفية، جامعة وهران أحمد بن بلة، الجزائر، 2020.

- طارق عبد الرحمان الجبوري، البناء الإخراجي للقطة بين الميزانسين والسينغرافيا، مجلة كلية الأدب، العدد98.

- غمشي عمر، واقع التقنيات في الفيلم الجزائري دراسة تطبيقية ميدانية، جامعة وهران 1 أحمد بن بلة، 2019-2018.

- د. محمد فاتي، جماليات التصوير في السينما -التكوين- التأطير زوايا الرؤية، مجلة الفكر، العدد 42، تاريخ الاطلاع: 15 فيفري 2026 على الساعة: 00:30.

- محمود إبراقن، الكاميرا دراسة تقنية، جامعة الجزائر.

المراجع بالأجنبية:

- Donna Kornhaber, Hitchcock's Diegetic imagination, Mc Farland, 2015.
-Szymkiewicz, Camilla. A Study in Mise en Save Bachelor thesis, Blekinge institute of Technology, Spring Term 2013.

الفهرس

شكر وتقدير

إهداء

مقدمة 02

الفصل الأول: الميزانسين والسرد السينمائي

المبحث الأول: مفهوم الميزانسين وعلاقته بالسرد..... 05

المطلب الأول: تعريف الميزانسين وعناصرها الأساسية (الفضاء، الممثل الإضاءة الحركة الكاميرا) 06

المطلب الثاني: الميزانسين بوصفها لغة بصرية قادرة على إنتاج الدلالة السردية.....13

المبحث الثاني: الفضاء السينمائي وتوجيه السرد.....19

المطلب الأول: تنظيم القضاء داخل الكادر وخارجه.....20

المطلب الثاني: دور التكوين البصري في توجيه اشتباه المتخرج وفهم الأحداث.....26

المبحث الثالث: الجسد والحركة داخل الكادر 33

المطلب الأول: الجسد كمكون دلالي وسردي 34

المطلب الثاني: الحركة والإيماءة في بناء التوتر الدرامي ونقل المعنى دون حوار 40 .....

خاتمة.....50

الفصل الثاني: الجانب التطبيقي

الفكرة والملخص 54

أبعاد شخصيات 55

استمرارية حوارية.....56

التقطيع التقني.....62

التقرير 83

قائمة المراجع 93

الفهرس.....96