

مذكرة لنيل شهادة الماستر في تخصص دراسات سينمائية وتحليل فيلميينعنوان:

تقنيات الإخراج السينمائي في الفيلم الروائي القصير

تحت إشراف: د. لزعر محمد

من إعداد الطالبة: مباركي عائشة

أمام لجنة المناقشة:

اللقب والاسم	الوظيفة	الجامعة
برجي عبد الفتاح	رئيسا	جامعة الدكتور مولاي الطاهر - سعيدة -
لزعر محمد	مشرفا	جامعة الدكتور مولاي الطاهر - سعيدة -
علواني فاطمة	مناقشا	جامعة الدكتور مولاي الطاهر - سعيدة -

العام الجامعي: 2025/2026

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

الإهداء

إلى كل مخرج شاب يحلم بأن يروي قصة إنسانية في دقائق معدودة، وإلى
أساتذتي الذين علّموني أن السينما ليست مجرد صور متحركة، بل هي لغة
الروح التي تختصر الزمن.



شُكْرُكَ رَبِّي

الحمد لله الذي وهبنا نعمة العقل وأثار لنا دروب المعرفة، والصلاة والسلام على أشرف الخلق سيدنا محمد وعلى آله وصحبه أجمعين.

يسعدني في هذا المقام أن أتوجه بأسمى عبارات الشكر والتقدير والامتنان إلى الأستاذ المشرف الذي أمدّني بنصائحه القيّمة، ووجهني طوال مسيرة إنجاز هذا البحث.

كما أتوجه بالشكر الجزيل إلى أعضاء لجنة المناقشة الموقرة، الذين تكرموا بقبول تقييم هذا العمل وإثرائه بملاحظاتهم العلمية الدقيقة.

وأخص بالشكر كل أساتذة قسم الفنون السينمائية الذين أثروا تكويني الأكاديمي وفتحوا لي آفاقاً معرفية وجمالية لا تُقدّر.

وأخيراً، شكر خاص لعائلي الكريمة.



تتناول هذه الدراسة موضوع تقنيات الإخراج السينمائي في الفيلم الروائي القصير، باعتبار الإخراج عملية إبداعية تسهم في تحويل النص السينمائي إلى خطاب بصري وسمعي قادر على بناء المعنى والتأثير في المتفرج، وتهدف الدراسة إلى الكشف عن خصوصية التقنيات الإخراجية في الفيلم الروائي القصير، وبيان مدى ارتباطها بالتكثيف الزمني والاقتصاد البصري، إلى جانب إبراز دور الصورة والإضاءة وحركة الكاميرا والمونتاج والصوت في تشكيل البعد الدلالي والجمالي للعمل، ولتحقيق ذلك، اعتمدت الدراسة على مقارنة وصفية تحليلية، جمعت بين التأصيل النظري لمفهوم الإخراج وتقنياته، والدراسة التطبيقية والتحليلية للفيلم الروائي القصير «صدي»، من خلال تحليل السيناريو والتقطيع التقني والتقارير ومختلف الاختيارات الإخراجية المعتمدة في بناء مشاهدته، وقد أظهرت النتائج أن تقنيات الإخراج في الفيلم الروائي القصير تتميز بخصوصية تفرضها محدودية الزمن وضرورة التكثيف، وأن الاقتصاد البصري يمثل مبدأً أساسياً في تنظيم الاختيارات الإخراجية، كما بيّنت أن التلميح والإيجاء والصمت والفراغ البصري يمكن أن تتحول إلى أدوات تعبيرية فاعلة في إنتاج المعنى.

وتخلص الدراسة إلى أن القيمة الجمالية للفيلم الروائي القصير لا تقوم على كثرة التقنيات المستخدمة، وإنما على حسن توظيفها وتكاملها ضمن منظومة بصرية وسمعية قادرة على اختزال الزمن دون اختزال الدلالة، وفتح المجال أمام المتفرج للمشاركة في بناء المعنى وتأويله.

الكلمات المفتاحية: الإخراج السينمائي؛ الفيلم الروائي القصير؛ الاقتصاد البصري؛ الصورة؛ الإضاءة؛ المعنى.

Résumé

Cette étude porte sur les techniques de réalisation cinématographique dans le court métrage de fiction, en considérant la réalisation comme un processus créatif qui transforme le scénario en un discours audiovisuel capable de construire le sens et d'agir sur le spectateur. Elle vise à mettre en évidence la spécificité des techniques de réalisation propres au court métrage de fiction, ainsi que leur rapport à la condensation temporelle et à l'économie visuelle, tout en soulignant le rôle du cadrage, de l'éclairage, des mouvements de caméra, du montage et du son dans la construction de la dimension esthétique et sémantique de l'œuvre. Pour atteindre ces objectifs, l'étude adopte une approche descriptive et analytique, articulant une réflexion théorique sur la réalisation cinématographique et ses techniques avec une étude appliquée et analytique du court métrage de fiction « Sada », à travers l'analyse du scénario, du découpage technique, du rapport de réalisation et des différents choix effectués dans la construction des scènes. Les résultats montrent que les techniques de réalisation dans le court métrage de fiction présentent une spécificité liée à la contrainte temporelle et à la nécessité de la condensation. Ils montrent également que l'économie visuelle constitue un principe essentiel dans l'organisation des choix de réalisation, tandis que la suggestion, l'implicite, le silence et le vide visuel peuvent devenir de véritables moyens d'expression et de production du sens.

L'étude conclut que la valeur esthétique du court métrage de fiction ne repose pas sur la multiplication des techniques, mais sur leur sélection pertinente et leur intégration dans un système audiovisuel cohérent, capable de condenser le temps sans réduire la

richesse du sens et de laisser au spectateur un espace pour participer à sa construction et à son interprétation.

Mots-clés : Réalisation cinématographique ; court métrage ; économie visuelle ; image ; éclairage ; sens.

Abstract:

This study examines film directing techniques in the short fiction film, considering directing as a creative process that transforms the screenplay into an audiovisual discourse capable of constructing meaning and influencing the viewer. It aims to identify the specific characteristics of directing techniques in short fiction films and to examine their relationship with temporal condensation and visual economy, while highlighting the role of framing, lighting, camera movement, editing, and sound in shaping the aesthetic and semantic dimensions of the work. To achieve these objectives, the study adopts a descriptive and analytical approach, combining a theoretical examination of film directing and its techniques with an applied and analytical study of the short fiction film “Sada,” through the analysis of its screenplay, technical breakdown, production report, and the various directing choices used in constructing its scenes. The findings show that directing techniques in short fiction films have specific characteristics imposed by limited duration and the need for narrative condensation. They also demonstrate that visual economy constitutes a fundamental principle in organizing directing choices, while suggestion, implication, silence, and visual emptiness can function as effective expressive tools for producing meaning.

The study concludes that the aesthetic value of a short fiction film does not depend on the multiplication of techniques, but rather on their appropriate selection and integration within a coherent audiovisual system capable of condensing time without reducing meaning, while allowing the viewer to participate in its construction and interpretation.

Keywords: Film directing; short fiction film; visual economy; image; lighting; meaning.

مقدمة

تُعد السينما من أبرز الفنون التي استطاعت أن تجمع بين الصورة والحركة والصوت في بناء خطاب في قادر على التعبير عن الأفكار والمشاعر والتجارب الإنسانية، وقد شهدت تطوراً مستمراً جعلها تتجاوز مجرد تسجيل الأحداث إلى فن متكامل يمتلك لغة وأساليب وتقنيات خاصة، ويحتل الإخراج السينمائي مكانة أساسية ضمن هذه المنظومة، باعتباره العملية التي يتم من خلالها تحويل النص المكتوب إلى عمل بصري وسمعي متكامل، حيث يقوم المخرج بتنسيق مختلف العناصر الفنية والتقنية وفق رؤية محددة، تشمل الصورة واللقطة وزوايا التصوير وحركة الكاميرا والإضاءة والصوت وأداء الممثلين والمونتاج، ومن ثم، فإن الإخراج لا يقتصر على تنفيذ أحداث السيناريو، وإنما يمثل وسيلة أساسية لتشكيل هوية الفيلم وتحديد أسلوبه الجمالي وطريقة تقديمه للمتلقي.

ويحتل الفيلم الروائي القصير موقعاً مهماً ضمن الأشكال السينمائية، لما يتميز به من تقديم قصة وشخصيات وأحداث ضمن مدة زمنية محدودة، وهو ما يفرض على المخرج الاعتماد على أسلوب يقوم على التكثيف والاختزال والاقتصاد في العناصر دون الإخلال بتماسك البناء الدرامي، فمحدودية الزمن تجعل كل لقطة وحركة وإضاءة وصوت جزءاً من عملية بناء المعنى، الأمر الذي يتطلب اختيار التقنيات الإخراجية بعناية بما يتناسب مع طبيعة القصة والرؤية الفنية، ولذلك يكتسب المخرج في الفيلم القصير دوراً أكثر دقة في تنظيم الأحداث والتحكم في الإيقاع وتوجيه انتباه المشاهد، من خلال توظيف مختلف الوسائل السينمائية بطريقة متكاملة تخدم المضمون وتحقق التأثير المطلوب.

وتتعدد تقنيات الإخراج التي يمكن توظيفها في الفيلم الروائي القصير، بدءاً من أحجام اللقطات وزوايا التصوير وحركة الكاميرا وتكوين الكادر، وصولاً إلى الإضاءة والألوان والصوت والموسيقى والمونتاج، ولا تؤدي هذه العناصر وظيفة تقنية فقط، بل يمكن أن تساهم في التعبير عن الحالات النفسية للشخصيات، وتحديد طبيعة المكان والزمان، وتوجيه المتلقي نحو دلالات معينة، كما يسمح المونتاج بتنظيم اللقطات والتحكم في تسلسل الأحداث والإيقاع، بينما يساهم الصوت في تعزيز الصورة وإضفاء أبعاد شعورية ودلالية عليها، ومن خلال التفاعل بين هذه العناصر تتشكل اللغة السينمائية التي تمنح الفيلم خصوصيته وتساعد المخرج على التعبير عن رؤيته الفنية.

وفي ظل التطور التكنولوجي وانتشار الوسائط الرقمية، أصبح إنتاج الأفلام القصيرة أكثر حضوراً وانتشاراً، خاصة مع توفر وسائل التصوير والمونتاج الرقمية وتعدد المنصات التي تتيح عرض هذه الأعمال والوصول إلى جمهور واسع، غير أن توفر الوسائل التقنية لا يضمن وحده نجاح العمل، إذ تظل القيمة الإخراجية مرتبطة بمدى قدرة المخرج على توظيف هذه التقنيات بصورة واعية ومنسجمة مع القصة والمضمون، ومن هنا تأتي أهمية دراسة تقنيات الإخراج السينمائي في الفيلم الروائي القصير، بهدف فهم كيفية توظيف العناصر البصرية والسمعية في بناء العمل، والكشف عن دور الاختيارات الإخراجية في تشكيل المعنى وتحقيق البعد الجمالي والتعبيري للفيلم.

أولاً: الإطار العام للدراسة

يندرج موضوع هذه الدراسة ضمن مجال الدراسات السينمائية التي تهتم بفهم العمل الفيلمي باعتباره بناءً فنياً يقوم على مجموعة من الاختيارات المتكاملة، ويأتي الإخراج في صلب هذه العملية لما له من دور في تنظيم مختلف مكونات الفيلم وربطها ضمن تصور فني موحد، فنجاح العمل السينمائي لا يرتبط بالفكرة أو القصة وحدهما، وإنما يتوقف كذلك على الطريقة التي تتم بها صياغته بصرياً وسمعيّاً، وعلى قدرة المخرج على تحويل المعالجة المكتوبة إلى مشاهد تحمل دلالات وتخدم المسار الدرامي، ومن هذا المنظور، تكتسب الاختيارات الإخراجية أهمية خاصة، لأنها تكشف عن أسلوب المخرج ورؤيته للعمل، وتحدد إلى حد كبير طبيعة العلاقة التي تنشأ بين الفيلم والمتلقي.

ويكتسب هذا الجانب أهمية أكبر في الفيلم الروائي القصير، نظراً لطبيعته القائمة على التركيز والتكثيف، حيث يجد المخرج نفسه أمام مساحة زمنية محدودة تتطلب منه تحقيق التوازن بين تطور الأحداث ووضوح الشخصيات وبناء الدلالة، وتفرض هذه الخصوصية مجموعة من الاختيارات الدقيقة على مستوى الصورة والصوت والمشهد والإيقاع، بحيث تصبح التقنية وسيلة أساسية لتنظيم المادة الدرامية وتوجيه مسارها، كما أن اختلاف المعالجات الإخراجية من عمل إلى آخر يفتح المجال أمام دراسة الأساليب التي يتم من خلالها توظيف الأدوات السينمائية، ومدى ارتباطها بالموضوع والسياق الدرامي والرؤية التي يقوم عليها الفيلم.

وعليه، تركز هذه الدراسة على تقنيات الإخراج السينمائي في الفيلم الروائي القصير، من خلال النظر إلى الممارسة الإخراجية باعتبارها عملية إبداعية تتداخل فيها الجوانب الفنية والتقنية والدلالية، وتسعى إلى الوقوف على كيفية توظيف هذه التقنيات في بناء المشاهد وتنظيم السرد وتشكيل الإيقاع والتعبير عن المعاني والحالات المختلفة، بما يسمح بفهم الطريقة التي تتحول بها الاختيارات الإخراجية إلى عناصر فاعلة في صياغة التجربة السينمائية، ويأتي هذا التوجه انطلاقاً من أن دراسة الفيلم لا تكتمل بالنظر إلى مضمونه فقط، وإنما تستوجب أيضاً تحليل الكيفية التي تم بها بناء هذا المضمون وتقديمه من خلال اللغة السينمائية.

ثانياً: أهمية الموضوع وأسباب اختياره

تستمد هذه الدراسة أهميتها من جانبين متكاملين، أحدهما نظري والآخر تطبيقي، فعلى المستوى النظري، يندرج البحث ضمن الاهتمام المتزايد بالدراسات السينمائية التي تسعى إلى تحليل خصوصية الفيلم الروائي القصير والكشف عن الأساليب الفنية التي يقوم عليها، خاصة أن هذا المجال لا يزال بحاجة إلى مزيد من الدراسات الأكاديمية العربية التي تتناوله بصورة متخصصة ومنظمة، ومن شأن الاهتمام بهذا الموضوع أن يساهم في إثراء البحث السينمائي، وتوسيع النقاش حول الممارسات الإخراجية والعناصر التي تميز بناء الفيلم القصير، أما من الجانب التطبيقي، فتبرز أهمية الدراسة في ظل الانتشار المتزايد لإنتاج الأفلام القصيرة وتطور الوسائط الرقمية ومنصات عرض المحتوى، الأمر الذي جعل هذا الشكل السينمائي يحظى بحضور متنامٍ، وي طرح في الوقت نفسه حاجة إلى فهم الأدوات والأساليب التي تساهم في بناء عمل قصير قادر على تحقيق قيمته الفنية والتعبيرية.

أما اختيار هذا الموضوع، فقد جاء نتيجة اهتمام شخصي وأكاديمي بالفيلم القصير، وبالطريقة التي يستطيع من خلالها المخرج تقديم تجربة درامية متكاملة ضمن مدة زمنية محدودة، وقد أتاح الاطلاع المستمر على نماذج مختلفة من الأفلام القصيرة ملاحظة التباين الكبير في مستوياتها الفنية، رغم تشابه بعض إمكاناتها الإنتاجية، وهو ما يبرز أهمية المعالجة الإخراجية في تحديد طبيعة العمل وتأثيره، ومن هنا نشأ الاهتمام بدراسة التقنيات التي يعتمد عليها المخرج في صياغة الفيلم، والكشف عن مدى قدرتها على تكثيف الأحداث وبناء الشخصيات وإنتاج الدلالة والمحافظة على تماسك العمل ضمن حدوده الزمنية.

كما يرتبط اختيار الموضوع بدافع أكاديمي يتمثل في الرغبة في التعمق في خصوصية الإخراج داخل الفيلم الروائي القصير، وفهم الكيفية التي يتعامل بها المخرج مع القيود الزمنية والإمكانات المتاحة من أجل بناء رؤية سينمائية متماسكة، وقد قاد الاشتغال النظري والعملي في مجال الفن السينمائي إلى طرح مجموعة من التساؤلات حول طبيعة الاختيارات الإخراجية، ومدى تأثيرها في الشكل النهائي للفيلم، والعلاقة التي تنشأ بين التقنية والمضمون والجماليات، وبذلك جاء اختيار الموضوع انطلاقاً من الرغبة في دراسة الإخراج لا بوصفه مرحلة تقنية فحسب، وإنما باعتباره ممارسة إبداعية تساهم بصورة مباشرة في تشكيل العمل السينمائي ومنحه خصوصيته.

ثالثاً: إشكالية البحث وتساؤلاته

تتمحور الإشكالية المحورية لهذه الدراسة حول التساؤل الجوهرية الآتي: “ كيف تُشكّل التقنيات الإخراجية في الفيلم الروائي القصير منظومةً جماليةً فنية خاصة، وما أثرها في إنتاج المعنى وتوجيه استجابة المتفرج؟ ” وتفرع عن هذه الإشكالية الجوهرية جملةٌ من التساؤلات الفرعية، يمكن صياغتها على النحو الآتي:

- ما الخصائص البنوية والجمالية التي تُميّز الفيلم الروائي القصير عن سائر الأجناس السينمائية؟
- ما هي الاستراتيجيات الإخراجية الفعالة التي تُسهم في تحقيق الأثر الدرامي والعاطفي المطلوب في فترة زمنية وجيزة؟
- ما الوظائف الدلالية للإضاءة وحركة الكاميرا في الاقتصاد البصري للفيلم الروائي القصير؟
- إلى أي مدى يؤثر التكثيف الزمني على الاختيارات الإخراجية المتعلقة بعناصر الكاميرا والإضاءة والصوت؟

رابعاً: فرضيات البحث

انطلاقاً من الإشكالية المطروحة والتساؤلات الفرعية المنبثقة عنها، يُمكن صياغة الفرضيات الآتية:

- **الفرضية الأولى:** تتمتع تقنيات الإخراج في الفيلم الروائي القصير بخصوصية جمالية ووظيفية تفرضها البنية الزمنية المكثفة لهذا النوع السينمائي، وهي خصوصية لا تختزل إلى مجرد تطبيق مُصغّر للتقنيات المعتمدة في الفيلم الطويل.
- **الفرضية الثانية:** يُهيمن مبدأ الاقتصاد البصري على كافة الاختيارات الإخراجية في الفيلم القصير، من التأطير إلى الإضاءة مروراً بحركة الكاميرا والمونتاج.

- **الفرضية الثالثة:** يعتمد المخرج في الفيلم القصير على التلميح والإيحاء بدلاً من التصريح والإظهار، محوّل الغياب والصمت والفراغ البصري إلى عناصر تعبيرية فاعلة.

خامساً: أهمية البحث

تتضح أهمية هذه الدراسة من عدة جوانب أساسية:

- **البعد النظري:** تسعى هذه الدراسة إلى معالجة فجوة بحثية قائمة ضمن الأدبيات السينمائية العربية، إذ لوحظ نقص في الدراسات الأكاديمية التي تتناول الفيلم القصير بوصفه جنساً فنياً قائماً بذاته، بدلاً من اعتباره مجرد تمرين أو مرحلة تحضيرية للفيلم الطويل، فالغالبية العظمى من المراجع المتاحة باللغة العربية تركز بشكل رئيسي على الفيلم الطويل، تاركةً الفيلم القصير في منطقة الهوامش البحثية.
- **البعد التطبيقي:** توفير إطار توجيهي للمخرجين الشباب وللجهات المعنية بالسينما في الجزائر والوطن العربي، وذلك لتقديم نموذج عملي للتقنيات الإخراجية الملائمة للفيلم القصير، من شأن ذلك أن يساهم في الارتقاء بالمستوى الفني للأعمال السينمائية القصيرة على الصعيد المحلي.
- **البعد المنهجي:** إرساء نموذج تحليلي ذي طابع تطبيقي، يدمج بين المنهج الوصفي التحليلي، ويمكن للباحثين اللاحقين أن يستفيدوا من هذا النموذج في سياق دراساتهم المستقبلية حول السينما القصيرة

سادساً: المنهج المعتمد وأدوات التحليل

اعتمدت هذه الدراسة على المنهج الوصفي التحليلي، من خلال تناول المفاهيم والمبادئ النظرية المرتبطة بالإخراج السينمائي والفيلم الروائي القصير، ووصف أهم التقنيات الإخراجية وتحليل وظائفها ودورها في بناء العمل السينمائي، كما تم توظيف الجانب التحليلي في دراسة كيفية انتقال هذه التقنيات من الجانب النظري إلى الممارسة التطبيقية، من خلال توظيفها في مراحل إعداد وإنجاز الفيلم موضوع الدراسة.

أما الجانب التطبيقي، فيتمثل في إعداد سيناريو لفيلم روائي قصير وتصويره وإخراجه، مع توظيف مجموعة من التقنيات السينمائية التي تم تناولها في الجانب النظري، بما يسمح باختبارها عملياً وملاحظة دورها في بناء المشاهد وتشكيل الصورة وتنظيم الإيقاع وخدمة السرد، ويُعتمد في متابعة التجربة التطبيقية على بطاقة تحليل وتقويم العمل الفيلمي، من خلال رصد الاختيارات الإخراجية المعتمدة في مختلف مراحل إنجاز الفيلم، وتحليل مدى انسجامها مع طبيعة القصة والرؤية الإخراجية.

سابعاً: حدود الدراسة

تنحصر هذه الدراسة في تناول الجوانب الإخراجية للفيلم الروائي القصير، مع التركيز على التقنيات والأساليب التي يعتمد عليها المخرج في بناء الخطاب البصري والسمعي وإنتاج المعنى، دون التوسع في الجوانب المتعلقة بالكتابة السينمائية أو عمليات الإنتاج والتوزيع.

- **الحدود الموضوعية:** تقتصر الدراسة على تقنيات الإخراج السينمائي في الفيلم الروائي القصير، ولا تمتد إلى تقنيات الإخراج في الفيلم الوثائقي القصير أو فيلم الرسوم المتحركة، نظراً لاختلاف طبيعة هذه الأشكال السينمائية وخصوصياتها التعبيرية.
- **الحدود المنهجية:** اعتمدت الدراسة على المنهج الوصفي التحليلي، من خلال الجمع بين الجانب النظري المتعلق بمفهوم الإخراج السينمائي وتقنياته، والجانب التطبيقي الذي تمثل في تحليل الفيلم الروائي القصير «صدي»، بالاستناد إلى السيناريو والتقطيع التقني والتقرير، وتحليل مختلف الاختيارات الإخراجية المعتمدة في بناء المشاهد.

ثامناً: الدراسات السابقة

حظي الفيلم الروائي القصير باهتمام عدد من الباحثين والنقاد السينمائيين، وإن كان حضوره في الدراسات الأكاديمية لا يزال أقل مقارنة بالفيلم الروائي الطويل، وقد استفادت هذه الدراسة من مجموعة من المراجع والدراسات العربية والأجنبية التي تناولت الفيلم القصير من جوانب مختلفة، لاسيما ما يتعلق بخصائصه الفنية والجمالية وأساليب بنائه وتقنياته الإخراجية، إلى جانب بعض الكتابات النقدية التي تناولت تجارب سينمائية قصيرة وساهمت في توضيح خصوصية هذا الشكل الفيلمي.

ومن بين الدراسات التي تم الاستناد إليها، أطروحة الدكتوراه التي قدمتها عتيقة عزدين بعنوان «الأبعاد الفنية والجمالية في الفيلم القصير الروائي الجزائري» بجامعة الجزائر 3، والتي تناولت الفيلم القصير الروائي الجزائري من الناحية الفنية والجمالية، وسعت إلى إبراز أهم الخصائص التي تميز هذا النوع من الأفلام، مع التوقف عند بعض التقنيات والأساليب التي يعتمد عليها المخرجون في معالجة موضوعاتهم، وقد بينت الدراسة توظيف مجموعة من الوسائل السردية والتعبيرية، من بينها تقنية الاسترجاع أو الفلاش باك في استحضار الذكريات والأحداث الماضية، والتناص مع النصوص الأدبية والشعرية، إلى جانب استخدام العناصر الاستعارية والكنائية للتعبير عن مجموعة من القضايا الاجتماعية والسياسية، وتكتسب هذه الدراسة أهمية بالنسبة للبحث الحالي لارتباطها المباشر بالفيلم القصير الجزائري واهتمامها بجوانبه الفنية والجمالية.

وعلى المستوى العربي، استفادت الدراسة كذلك من عدد من الكتابات النقدية والبحوث التي اهتمت بتاريخ الفيلم القصير وتطوره وخصوصياته الفنية، ومن بينها كتابات الناقد السينمائي سمير فريد، إلى جانب إسهامات عدد من الباحثين والأكاديميين العرب في دراسة التجارب السينمائية القصيرة وتحليل مكوناتها، وقد ساعدت هذه الكتابات في توسيع الإطار المعرفي للدراسة والتعرف على موقع الفيلم القصير ضمن المشهد السينمائي العربي، فضلاً عن الوقوف على بعض الخصائص التي تميزه من حيث البناء والمعالجة والأسلوب.

وتختلف الدراسة الحالية عن الدراسات السابقة في تركيزها بصورة مباشرة على تقنيات الإخراج السينمائي في الفيلم الروائي القصير، من خلال الجمع بين الجانب النظري والجانب التطبيقي، فهي لا تكتفي بوصف التقنيات أو تحليل حضورها في نماذج سينمائية سابقة، وإنما تسعى إلى توظيفها عملياً من خلال كتابة سيناريو لفيلم روائي قصير

وتصويره وإخراجه، بما يسمح بربط المعارف النظرية بالممارسة الإبداعية، وفهم كيفية توظيف الاختيارات الإخراجية في بناء الفيلم وتحقيق رؤيته الفنية.

تاسعا: خطة البحث

اقتضت طبيعة هذه الدراسة تقسيمها إلى ثلاثة فصول متكاملة، تجمع بين الجانب النظري والجانب التطبيقي، بما يسمح بالانتقال من ضبط المفاهيم الأساسية المرتبطة بالإخراج السينمائي إلى دراسة خصوصية تقنياته في الفيلم الروائي القصير، ثم اختبارها من خلال نموذج تطبيقي.

يتناول **الفصل الأول** الإطار المفاهيمي والنظري للإخراج السينمائي، من خلال الوقوف على مفهوم الإخراج وماهيته، والتعريف بآلياته ومختلف التقنيات التي يعتمد عليها المخرج في بناء العمل السينمائي، بما يوفر الأساس النظري لفهم العملية الإخراجية وعناصرها.

أما **الفصل الثاني** فينتقل إلى دراسة خصوصية هذه التقنيات داخل الفيلم الروائي القصير، من خلال التطرق إلى طبيعة هذا الشكل السينمائي وخصائصه، وبيان كيفية توظيف التقنيات الإخراجية بما يتلاءم مع التكثيف الزمني والبناء الدرامي والجمالي للفيلم القصير.

ويخصص **الفصل الثالث** للجانب العملي من الدراسة، حيث يتناول السيناريو ومعطيات الفيلم، ثم التقطيع التقني والتقرير المتعلق بتنفيذ المشاهد، إلى جانب التحليل الدرامي والتقني للاختيارات الإخراجية، وصولاً إلى اختبار فرضيات الدراسة في ضوء النتائج المستخلصة من تحليل الفيلم.

وتُختتم الدراسة بخاتمة عامة تتضمن أهم النتائج التي توصلت إليها الدراسة، والإجابة عن الإشكالية والتساؤلات المطروحة، مع بيان مدى تحقق الفرضيات في ضوء ما أفرزه الجانب النظري والتطبيقي.

الفصل الأول

ماهية الإخراج السينمائي وتقنياته

الفصل الأول: ماهية الإخراج السينمائي وتقنياته

يُعدّ الإخراج السينمائي من أهم العناصر التي تقوم عليها العملية الفيلمية، باعتباره المجال الذي تتبلور من خلاله الرؤية الفنية للعمل وتتحول الأفكار المكتوبة في السيناريو إلى بناء بصري وسمعي متكامل، ولا يقتصر الإخراج على توجيه الممثلين أو تحديد طريقة التصوير، وإنما يقوم على مجموعة مترابطة من الاختيارات المتعلقة بالصورة، والتكوين، والإضاءة، وحركة الكاميرا، والأداء، والإيقاع، والمونتاج، بما يسمح ببناء المعنى وتحقيق الأثر الجمالي والدرامي المطلوب.

وقد عرف مفهوم الإخراج السينمائي تطوراً متدرجاً تزامن مع تطور الفن السينمائي ذاته، إذ انتقل من مجرد تسجيل الواقع في البدايات الأولى للسينما إلى ممارسة فنية لها أدواتها وأساليبها ولغتها الخاصة، وأسهم تطور تقنيات التصوير والمونتاج والإضاءة، إلى جانب التحولات التي عرفتھا الاتجاهات السينمائية، في توسيع إمكانيات المخرج وجعل الإخراج أكثر ارتباطاً بالرؤية الفنية والأسلوب الشخصي.

وانطلاقاً من ذلك، يتناول هذا الفصل ماهية الإخراج السينمائي وتقنياته، من خلال التطرق أولاً إلى مفهوم الإخراج وتطوره ووظائفه، ثم الوقوف عند أهم الأدوات والتقنيات التي يعتمد عليها المخرج في بناء العمل الفيلمي، ولا سيما التأطير وأحجام اللقطات والزوايا والإضاءة وحركة الكاميرا، إضافة إلى الإيقاع والزمن والمونتاج، باعتبارها عناصر أساسية في تشكيل الصورة السينمائية وتحقيق دلالاتها.

المبحث الأول:

الإخراج السينمائي: المفهوم والتطور

يمثل الإخراج السينمائي أحد المراكز الأساسية في صناعة الفيلم، باعتباره العملية التي تنتقل من خلالها الأفكار والنصوص المكتوبة إلى بناء بصري وسمعي متكامل، فهو يجمع بين مختلف العناصر الفنية والتقنية للعمل السينمائي، ويوجه استخدامها بما ينسجم مع الرؤية الإبداعية للمخرج وطبيعة الموضوع المعالج، كما أن مفهوم الإخراج لم يظل ثابتاً، بل عرف تطوراً متدرجاً ارتبط بتحويلات الفن السينمائي وتطور تقنياته وأساليبه التعبيرية، مما أدى إلى اتساع وظائف المخرج وتنوع أدواته الإبداعية، وعليه، يتناول هذا المبحث مفهوم الإخراج السينمائي ووظائفه، ثم يتطرق إلى أبرز مراحل تطوره التاريخي والأدوات الإبداعية التي يعتمد عليها المخرج في تحقيق رؤيته الفنية.

المطلب الأول: مفهوم الإخراج السينمائي ووظائفه

يُعدّ الإخراج السينمائي من أهم المراحل التي تقوم عليها العملية السينمائية، لما يؤديه من دور في تحويل النص المكتوب إلى بناء بصري وسمعي يجسد الأحداث والشخصيات والأفكار أمام المتلقي، ولا يقتصر الإخراج على الجانب التقني المرتبط بعملية التصوير، بل يقوم على رؤية فنية وإبداعية تتداخل فيها مجموعة من العناصر التي تسمح بتحقيق الأبعاد الجمالية والدرامية للعمل السينمائي، ومن ثم، يقتضي فهم طبيعة الإخراج السينمائي الوقوف أولاً عند مفهومه، ثم تحديد الدور الذي يؤديه المخرج والوظائف المرتبطة بممارسته الإبداعية والفنية.

الفرع الأول: مفهوم الإخراج السينمائي

يُعتبر الإخراج السينمائي قلب العملية الإبداعية في صناعة الأفلام، فهو الجسر الذي يربط بين النص المكتوب (السيناريو) والصورة النهائية التي تصل إلى الجمهور، والمخرج هو القائد الفني الذي يترجم الكلمات إلى مشاهد بصرية وسمعية، ويوجه أداء الممثلين، ويتحكم في إيقاع الفيلم، ويقول المخرج الروسي الشهير أندري تاركوفسكي في كتابه "النحت في الزمن": عمل المخرج هو نحت الزمن، والفيلم هو فسيفساء مكونة من قطع زمنية، والمخرج هو من يقرر كيفية ترتيب هذه القطع لإحداث التأثير المطلوب.

الإخراج السينمائي هو فن تحويل النص المكتوب إلى صور تنبض بالحياة، وهو سلسلة من القرارات البصرية والسمعية التي تصنع المعنى، وتحوّل النص الأدبي إلى تجربة سينمائية متكاملة، فهو التعبير الفني الذي يقوم بتحويل النص المكتوب إلى مشاهد مرئية تتسم بالحياة والواقعية،

يقول ميخائيل روم في كتابه: كلمة "المخرج" تعني عند ترجمتها إلى الروسية "الموجه"، إن المخرج لا يعمل شيئاً بنفسه، إنه فقط يقود الآخرين. لا توجد عنده وسائل تدل على عمله الإبداعي¹، فالمخرج السينمائي هو المفكر والمتخيّل والمنفّذ في الوقت ذاته؛ إنه يمتلك "رؤية" تُرادف في كثير من الأحيان رؤية الكاتب الأدبي الكبير، بيد أن أدواته مختلفة كلياً: إنه يكتب بالضوء والظل، بالحركة والثبات، بالصوت والصمت، بالقطع والمزج، إذا يتمثل الإخراج في توجيه مختلف عناصر الإنتاج السينمائي، من اختيار الزوايا السينمائية إلى إدارة أداء الممثلين، بشكل متقن لتحقيق الأثر البصري والدرامي المرغوب فيه، وبالتالي لا يقتصر دوره على الجانب التقني فحسب، بل يشمل كذلك الرؤية الإبداعية التي تبلور النص إلى شكل فني متكامل ينبض بالحياة ويخاطب المشاهد بصورة متجددة ومتطورة.

فحين يتصدى المخرج إلى النص الفيلمي (السيناريو) تراه يشرع في رؤية الشخصيات والأحداث بصريا .. أي تشكيلها تحت مبدأ عنصر التنبؤ بما يمكن أن يولد من صور. [...] الذي يكون قادراً أي المخرج على الإفصاح عن ما يحمله النص من معاني يمكن تجسيدها صورياً إلى نسيج الفيلم الذي يشرع ببنائه حين تدور الكاميرا².

كما أن الإخراج في السينما هو فعل إبداعي شامل يتجاوز في طبيعته مجرد توجيه الممثلين أو إعطاء أوامر التصوير؛ إنه رؤية كاملة تتجسد في الصورة المتحركة عبر سلسلة من القرارات الجمالية والتقنية والإنسانية المتشابكة، ويقول الناقد السينمائي أندريه بازان إن "الإخراج هو فن التنظيم المكاني-الزمني للمرئي"، وفي هذا التعريف الموجز تكثيف لجوهر العملية الإخراجية التي تتقاطع فيها الفضاء والزمن.

وعلى صعيد التعريفات الأكاديمية، يُميّز الباحثون في الدراسات السينمائية بين مستويين متشابهين من الإخراج: الأول هو الإخراج بوصفه قرارات ما قبل التصوير، وتشمل القراءة الأولى للسيناريو، وإعداد قوائم التصوير، والتصميم

¹ - ميخائيل روم، أحداث حول الإخراج السينمائي، تر: عدنان مدانات، الطبعة الأولى، 1981، بيروت، ص 13.

² - كاظم محمد عبد الجبار، دور التكوين في تعميق المعنى في الفيلم الروائي، مجلة أبحاث ميسان، المجلد الخامس، العدد التاسع، جامعة ميسان، 2008، ص 55.

المرئي (storyboard)، واختيار الممثلين، وتحديد المواقع، والثاني هو الإخراج بوصفه تنفيذاً إبداعياً إجرائياً خلال مرحلة التصوير، ثم رقابةً جمالية خلال مرحلة ما بعد الإنتاج.

كما أعادت نظرية المخرج المؤلف التي أطلقها مجموعة من المنظرين الفرنسيين في دورية "كراسات السينما" خلال خمسينيات القرن العشرين (ولعل أبرزهم فرانسوا تروفو وجاك ريفيت وكلود شابرول) إعادة تشكيل فهمنا لدور المخرج، إذ انطلق هؤلاء من فرضية مفادها أن المخرج هو المؤلف الحقيقي للفيلم، شأنه شأن الكاتب بالنسبة للرواية، وأن كل فيلم ينبغي قراءته في ضوء "الصوت الأسلوبي" الخاص بمخرجه.

في هذا الإطار النقدي، لا يقتصر الإخراج على الجانب التقني، بل يمتد ليشمل فلسفةً بصريةً ورؤيةً للعالم تتكشف عبر الاختيارات الجمالية المتراكمة من فيلم إلى آخر، وقد فتحت هذه النظرية الأبواب أمام قراءة الأفلام القصيرة بوصفها تعبيراً أولياً عن هوية المخرج وصوته الأسلوبي، قبل أن يتحكم فيه إنتاجياً في الأفلام الطويلة.

الفرع الثاني: دور المخرج ووظائفه

لا يقتصر دور المخرج السينمائي على تحويل النص المكتوب إلى صور متحركة، وإنما يتجاوز ذلك إلى قيادة العملية الإبداعية وتنسيق مختلف عناصرها بما يضمن انسجامها مع الرؤية العامة للفيلم، فالمخرج هو المسؤول عن المحافظة على وحدة التصور الفني للعمل، من خلال اتخاذ مجموعة من القرارات المرتبطة بالشخصيات، والأداء، والصورة، والفضاء، والإيقاع، والصوت، وغيرها من العناصر التي تتضافر في تشكيل الفيلم، ومن ثم، فإن وظيفته تقوم على الجمع بين البعد الإبداعي والبعد التنظيمي، إذ يعمل على تحويل التصور المجرد الوارد في السيناريو إلى اختيارات عملية قابلة للتنفيذ، مع المحافظة على وحدة الأسلوب والغاية الدرامية للعمل، وتؤكد المؤسسات المتخصصة في تعليم وصناعة السينما أن المخرج يتولى تفسير السيناريو وتحديد رؤيته البصرية والدرامية، وتوجيه الممثلين وأعضاء الطاقم وفق هذه الرؤية، كما يشارك في الاختيارات الإبداعية الأساسية المتعلقة بالتصوير والإضاءة والصوت وما بعد الإنتاج¹.

وتتضح خصوصية وظيفة المخرج في كونه حلقة وصل بين مختلف التخصصات المشاركة في صناعة الفيلم؛ فهو لا يعمل بصورة منفردة، وإنما يتعامل مع مجموعة من المتخصصين، من مدير التصوير ومصمم الديكور ومصمم الأزياء وفريق الإضاءة والصوت والممثلين والمونتير وغيرهم، ويقوم دوره على توحيد جهود هذه العناصر داخل تصور فني واحد، بحيث لا تعمل كل وحدة بمعزل عن الأخرى، وإنما تساهم مجتمعة في تحقيق المعنى الذي يراد إيصاله إلى المتلقي، ولهذا تتطلب ممارسة الإخراج قدرة على التواصل واتخاذ القرار والقيادة الفنية، إلى جانب المعرفة باللغة السينمائية وتقنياتها، لأن المخرج مطالب بتحويل الأفكار العامة إلى تعليمات دقيقة يمكن لمختلف أفراد الطاقم فهمها وتنفيذها².

¹ - كين دانسيجر، فكرة الإخراج السينمائي: كيف تصبح مخرجاً عظيماً، ترجمة أحمد يوسف، الطبعة الأولى، المركز القومي للترجمة، القاهرة، 2009، ص 23.

² - سيدني لوميت، فن الإخراج السينمائي، ترجمة أحمد يوسف، الطبعة الأولى، المركز القومي للترجمة، القاهرة، 2014، ص 103.

أولاً: وظيفة المخرج في مرحلة ما قبل التصوير

تبدأ الوظيفة الإخراجية بصورة فعلية قبل تشغيل الكاميرا، إذ تمثل مرحلة ما قبل التصوير المجال الذي تتبلور فيه الرؤية الفنية للفيلم وتتحول من تصور ذهني إلى خطة عمل، ويبدأ المخرج بقراءة السيناريو وتحليله، ليس فقط من الناحية الحكائية، وإنما من حيث الشخصيات، والأحداث، والفضاءات، والعلاقات الدرامية، والإيقاع، وطبيعة الانتقالات بين المشاهد، ومن خلال هذه القراءة يقوم بتحديد الكيفية التي يمكن بها ترجمة النص إلى صورة، فيقرر طبيعة الأسلوب البصري، ومستوى الواقعية أو التجريد، وطبيعة الحركة داخل المشهد، والعلاقة بين الشخصيات والفضاء، إضافة إلى الإيقاع العام الذي ينبغي أن يحكم الفيلم.

وتتضمن هذه المرحلة كذلك تفكيك السيناريو إلى عناصره الأساسية، بما يسمح بتحديد متطلبات كل مشهد من مواقع تصوير، وديكور، وملابس، وإكسسوارات، وإضاءة، وممثلين، ومؤثرات، وغيرها، كما يعمل المخرج بالتعاون مع مدير التصوير على وضع التصور البصري للمشاهد وتحديد طبيعة اللقطات والزوايا وحركة الكاميرا، ويمكن الاستعانة بقائمة اللقطات أو اللوحات المصورة (Storyboard) من أجل تصور المشهد قبل تنفيذه، وتبين مراجع تعليم الإخراج أن مرحلة ما قبل الإنتاج تشمل تفسير السيناريو، واختيار الممثلين، والبروفات، والتخطيط للتغطية البصرية، والتصميم الإنتاجي، والاجتماعات التحضيرية مع مختلف الأقسام¹.

ومن الوظائف المهمة للمخرج في هذه المرحلة اختيار الممثلين، إذ لا يتعلق الأمر بمجرد اختيار أشخاص قادرين على أداء الحوار، وإنما بمدى ملاءمة الممثل للشخصية من حيث المظهر والقدرة التعبيرية والحضور والقدرة على تجسيد التحولات النفسية والدرامية للشخصية، كما يعمل المخرج مع الممثلين على فهم الشخصيات ودوافعها وعلاقاتها، ويجري البروفات التي تسمح باختبار الأداء وتطويره قبل الوصول إلى موقع التصوير، ويضاف إلى ذلك اختيار مواقع التصوير بالتنسيق مع فريق الإنتاج، لأن المكان في السينما قد يتحول من مجرد خلفية للأحداث إلى عنصر دلالي يشارك في بناء الشخصية والجو الدرامي².

ولا تنفصل هذه الوظائف عن العلاقة التي يقيمها المخرج مع مدير التصوير وبقية رؤساء الأقسام، فالمخرج يحدد الرؤية العامة، بينما تتم ترجمتها تقنياً من خلال تعاون متخصصين في التصوير والإضاءة والديكور والصوت والأزياء، ولذلك تكون الاجتماعات التحضيرية ضرورية لتوحيد التصور قبل بداية التصوير، وتحديد الكيفية التي ينبغي أن يظهر بها الفيلم بصرياً وسمعيًا، ويؤدي هذا التخطيط المسبق إلى تقليل الارتجال غير المقصود أثناء التصوير، ويجعل القرارات المتخذة في موقع التصوير مرتبطة بخطة فنية واضحة³.

¹ - نيكولاس تي بروفيريس، أساسيات الإخراج السينمائي: شاهد فيلمك قبل تصويره، ترجمة وتقديم أحمد يوسف، الطبعة الأولى، المركز القومي للترجمة، القاهرة، 2014، ص 273.

² - برنارد ف. ديك، تشريح الأفلام، ترجمة محمد منير الأصبحي، منشورات وزارة الثقافة، المؤسسة العامة للسينما، دمشق، سوريا، 2012، ص 296.

³ - فران فيتورا، الخطاب السينمائي: لغة الصورة، ترجمة علاء شنانة، منشورات وزارة الثقافة، المؤسسة العامة للسينما، دمشق، سوريا، 2012، ص 127.

ثانياً: وظيفة المخرج أثناء التصوير

تنتقل وظيفة المخرج أثناء التصوير من مرحلة التخطيط إلى مرحلة التنفيذ، حيث يصبح مسؤولاً عن تحويل التصور السابق إلى مشاهد فعلية أمام الكاميرا، ويظهر دوره هنا بصورة مباشرة في إدارة mise-en-scène، وتوجيه الممثلين، وتحديد كيفية وضعهم وحركتهم داخل الفضاء، واختيار طريقة تقديم المشهد من خلال التأطير وحجم اللقطة وزاوية التصوير وحركة الكاميرا، ولا تنفصل هذه الاختيارات عن طبيعة المعنى المراد إنتاجه، لأن اختلاف طريقة تصوير المشهد يمكن أن يغير دلالاته وانفعاله لدى المتلقي.

وتُعد إدارة أداء الممثلين من أبرز وظائف المخرج أثناء التصوير، إذ يعمل على توجيه الممثل نحو الأداء الذي ينسجم مع طبيعة الشخصية والسياق الدرامي للمشهد، ولا يعني ذلك فرض طريقة واحدة في الأداء، بل يتطلب من المخرج فهم إمكانات الممثل ومساعدته على الوصول إلى النتيجة المطلوبة من خلال التوجيه والمناقشة والبروفات، ويشمل ذلك التحكم في الحركة، ونبرة الصوت، والانفعالات، والإيماءات، والتفاعل مع الشخصيات الأخرى، بحيث يصبح الأداء جزءاً من البناء البصري وليس عنصراً منفصلاً عنه، وتضع المصادر المهنية المتخصصة توجيه الممثلين وتنسيق حركة الأداء داخل المشهد ضمن المهام المركزية للمخرج أثناء التصوير¹.

كما يعمل المخرج بصورة وثيقة مع مدير التصوير من أجل تنفيذ الرؤية البصرية للفيلم، ويشارك في تحديد طبيعة اللقطات، وموقع الكاميرا، وحركتها، واختيار الأسلوب الذي يناسب المشهد، مع ترك التفاصيل التقنية المتخصصة لطاقتهم التصويرية، وفي الوقت نفسه يتابع الإضاءة والديكور والأزياء والمكياج والصوت، للتأكد من أن مختلف العناصر الموجودة أمام الكاميرا وخلفها تعمل في الاتجاه نفسه، وبذلك لا تكون وظيفة المخرج تشغيل الكاميرا أو تنفيذ جميع المهام التقنية بنفسه، وإنما توجيه هذه المهام إبداعياً وربطها بالرؤية العامة للعمل.

ويقوم المخرج كذلك بمراجعة اللقطات أثناء التصوير وتحديد مدى صلاحيتها من الناحية الفنية والدرامية، فقد يطلب إعادة اللقطة إذا لم يتحقق الأداء المطلوب أو ظهرت مشكلة في الحركة أو التأطير أو الإيقاع أو غير ذلك من العناصر، وتكتسب هذه الوظيفة أهمية خاصة في الفيلم القصير، حيث تكون مدة العمل محدودة، ويصبح كل مشهد وكل لقطة محتملين بقدر كبير من المعلومات والدلالة، الأمر الذي يتطلب من المخرج دقة في الاختيار والاقتصاد في الوسائل دون الإخلال بالمعنى.

ثالثاً: وظيفة المخرج في مرحلة ما بعد الإنتاج

لا تنتهي الوظيفة الإخراجية بانتهاء التصوير، بل تستمر في مرحلة ما بعد الإنتاج، حيث ينتقل المخرج من تنظيم العناصر أمام الكاميرا إلى الإشراف على كيفية تركيبها داخل العمل النهائي، ويأتي المونتاج في مقدمة هذه المرحلة،

¹ - أدريان برونل، سيناريو الفيلم السينمائي: تقنية الكتابة للسينما، ترجمة مصطفى محرم، منشورات وزارة الثقافة، المؤسسة العامة للسينما، دمشق، سوريا، الطبعة الأولى، 2007، ص 56.

إذ يعمل المخرج بالتعاون مع المونتير على اختيار اللقطات وترتيبها وتحديد نقاط القطع والانتقال بينها، بما يحقق الإيقاع والبناء السردي المقصود، وتتيح هذه المرحلة إعادة النظر في المادة المصورة، واكتشاف العلاقات التي تنشأ بين اللقطات عند وضعها في تسلسل معين، وهو ما يجعل المونتاج امتداداً للرؤية الإخراجية وليس مجرد عملية تقنية لجمع الصور¹.

ويمتد إشراف المخرج إلى الصوت والموسيقى والمؤثرات البصرية وتصحيح الألوان وغيرها من عناصر ما بعد الإنتاج، باعتبارها مكونات تؤثر في الشكل النهائي للفيلم وفي استجابته الجمالية والانفعالية، فاختيار الموسيقى، ومستوى الأصوات، وطبيعة المؤثرات، ودرجة الألوان، كلها قرارات يمكن أن تغير الإحساس بالمشهد وتوجه تفسير المتلقي له، ولذلك يظل المخرج حاضراً في عملية المراجعة النهائية لضمان انسجام هذه العناصر مع التصور الذي وضعه منذ مرحلة الإعداد، وتؤكد المراجع المهنية أن المخرج يعمل بعد التصوير مع المونتير ويشارك في المراجعة النهائية للصورة والصوت والمؤثرات وصولاً إلى النسخة النهائية للعمل².

ومن ثم، يمكن القول إن وظيفة المخرج تقوم على الاستمرارية الإبداعية عبر مختلف مراحل إنتاج الفيلم؛ فهو يبدأ بقراءة النص وتكوين رؤيته، ثم يترجمها إلى خطة بصرية وأدائية، ويعمل أثناء التصوير على تحقيقها وتنسيق جهود فريق العمل، ثم يواصل الإشراف عليها في مرحلة المونتاج وما بعد الإنتاج، وبذلك لا يمثل المخرج مجرد حلقة تنفيذية بين السيناريو والكاميرا، وإنما يمثل مركزاً لتوحيد الاختيارات الفنية والجمالية التي تمنح الفيلم هويته الخاصة.

وتتضح أهمية هذه الوظائف بصورة أكبر في الفيلم القصير، لأن محدودية الزمن تفرض على المخرج تكثيف التعبير والاقتصاد في الوسائل، فكل اختيار يتعلق باللقطة أو الأداء أو المكان أو الإضاءة أو الصوت يمكن أن يؤدي وظيفة سردية أو دلالية، ولذلك يصبح المخرج مطالباً بتحقيق أكبر قدر من المعنى في أقل مساحة زمنية ممكنة، ومن هنا تتكامل وظيفته الإبداعية مع قدرته على التخطيط والتنظيم والتواصل واتخاذ القرار، بما يسمح بتحويل الفكرة والسيناريو إلى تجربة سينمائية متماسكة.

المطلب الثاني: تطور الإخراج السينمائي وأدواته الإبداعية

ارتبط تطور الإخراج السينمائي ارتباطاً وثيقاً بالتطور الذي عرفته السينما من حيث أشكالها وأساليبها وتقنياتها، إذ انتقل الإخراج من مجرد عملية مرتبطة بتسجيل المشاهد إلى ممارسة فنية تقوم على التخطيط والاختيار والتوظيف الواعي لمختلف الوسائل التعبيرية، وقد أسهمت التحولات التي شهدتها الفن السينمائي عبر مراحلها التاريخية في توسيع إمكانات المخرج، وظهور أدوات وأساليب جديدة تمكنه من بناء رؤيته وتجسيدها بصرياً، وعليه، يتناول هذا المطلب التطور التاريخي لمفهوم الإخراج، ثم يبرز أهم الأدوات الإبداعية التي يعتمد عليها المخرج في تشكيل العمل السينمائي.

¹ - منى الصبان، من مناهج السيناريو والإخراج والمونتاج، الطبعة الأولى، دار المجدلاوي، عمان، الأردن، 2010، ص 204.

² - باتريشيا أوفرهايدي، الفيلم الوثائقي: مقدمة قصيرة جداً، الطبعة الأولى، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة، مصر، 2013، ص 17.

الفرع الأول: التطور التاريخي لمفهوم الإخراج

لم يتبلور مفهوم الإخراج السينمائي بصورته المعاصرة منذ ظهور السينما، وإنما تطور تدريجياً بالتوازي مع تطور الوسائل التقنية واللغة السينمائية وأساليب السرد البصري، ففي بدايات الفن السينمائي كان الاهتمام منصباً بصورة أساسية على تسجيل الحركة والأحداث الواقعية، قبل أن ينتقل المخرج تدريجياً إلى تنظيم الصورة وتوجيه عناصرها وبناء العلاقات بين اللقطات، فأصبح الإخراج مع مرور الوقت ممارسة فنية تتجاوز مجرد تسجيل الواقع إلى تشكيله وإعادة تنظيمه وفق رؤية جمالية وسردية محددة، ويشير لوي دي جانيتي إلى أن السينما تطورت منذ بداياتها في اتجاهات متعددة، ارتبط بعضها بالواقعية وبعضها بالانطباعية والتجريب، وهو ما أسهم في اتساع إمكانات التعبير السينمائي¹.

وتعود البدايات الأولى للسينما إلى 1895، السنة التي ارتبطت بالعروض الأولى للأخوين لوي وأوغست لوميير، حيث قدمت أفلامهما مشاهد مأخوذة من الحياة اليومية، من بينها خروج العمال من مصنع لوميير، الذي عُرض في باريس في 28 ديسمبر 1895 ضمن العروض التاريخية للسينماتوغراف، وتميزت هذه المرحلة ببساطة البناء السينمائي والاعتماد على اللقطة الثابتة وتسجيل الحدث في فضائه الواقعي، الأمر الذي جعل السينما في بدايتها أقرب إلى تسجيل مظاهر الحياة اليومية منها إلى بناء عالم درامي معقد، وقد ارتبطت تجربة لوميير بهذا الاتجاه الواقعي الذي جعل الكاميرا وسيلة لملاحظة الحياة وتسجيل حركتها².

ومع جورج ميلييس، خلال الفترة الممتدة تقريباً من 1896 إلى 1913، بدأت السينما تنتقل من مجرد تسجيل الواقع إلى صناعة عالم تخيلي يعتمد على الخيال والمؤثرات والخدع البصرية، فقد استخدم ميلييس الديكورات والملابس والمؤثرات والخدع السينمائية وتغيير المشاهد، وأصبح تنظيم الفضاء أمام الكاميرا جزءاً أساسياً من عملية صناعة الفيلم، وبذلك بدأ دور المخرج يتجاوز عملية التسجيل إلى بناء المشهد والتحكم في عناصره، وهو تحول أساسي في تاريخ الإخراج لأنه جعل الصورة السينمائية ناتجة عن اختيارات فنية مقصودة، لا عن تسجيل آلي للواقع.

ثم شهدت السينما في بداية القرن العشرين تحولاً مهماً مع ديفيد و. غريفيث، ولا سيما خلال الفترة الممتدة من 1908 إلى 1920، إذ ساهم في تطوير إمكانات السرد السينمائي من خلال تنوع أحجام اللقطات وربط المشاهد والموازاة بين الأحداث وتطوير أساليب المونتاج، وأصبح بالإمكان الانتقال بين أماكن وأزمنة مختلفة وتنظيم الأحداث وفق منطق درامي أكثر تعقيداً، ويُعد فيلم سرقة القطار الكبرى لإدوين بورتر سنة 1903 من المحطات المبكرة

¹ - لوي دي جانيتي، فهم السينما، ترجمة جعفر علي، الطبعة الأولى، دار الرشيد للنشر، بغداد، العراق، 1981، ص 18.

² - هنري آجيل، المدارس الجمالية الكبرى في السينما العالمية، ضمن سلسلة CinémaAction، ترجمة مي التلمساني، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ص 53.

المهمة في تطوير المونتاج، قبل أن يأتي غريفيث ويوسع إمكاناته السردية والتعبيرية؛ وتشير إحالة موثقة إلى لوي دي جانيتي إلى أن السينما بدأت تكتسب من خلال هذه التطورات زمنًا خاصًا يختلف عن الزمن الواقعي للحدث¹.

وفي عشرينيات القرن العشرين وثلاثينياته ظهرت اتجاهات سينمائية جديدة أعادت التفكير في وظيفة الصورة والإخراج، ومن بينها التعبيرية الألمانية التي أولت أهمية كبيرة للتكوين والديكور والضوء والظل، وجعلت العناصر البصرية وسيلة للتعبير عن الحالات النفسية والمضامين الدرامية، وفي السياق الفرنسي ظهرت الواقعية الشعرية التي امتدت، وفق التأريخ الوارد في مرجع هنري آجيل، من 1922 إلى 1957، وهي مرحلة جمعت بين الاهتمام بالواقع والبعد الجمالي والتعبير عن الحالات الإنسانية والنفسية².

وبعد الحرب العالمية الثانية برزت الواقعية الجديدة الإيطالية، التي يؤرخ لها بعض الدارسين بالفترة الممتدة من 1944 إلى 1951، وقد اتجه مخرجوها إلى الاقتراب من الواقع الاجتماعي والحياة اليومية، والاعتماد على الأماكن الحقيقية والشخصيات العادية وتقليل الزخرفة الاستديوية، مما أعاد تعريف العلاقة بين المخرج والواقع، ولم يعد الإخراج قائمًا فقط على بناء فضاء مصطنع، بل أصبح اختيار المكان وطريقة تصوير الحياة اليومية جزءًا من الرؤية الإخراجية نفسها، وترد هذه المرحلة في مرجع المدارس الجمالية الكبرى في السينما العالمية ضمن دراسة روالن شنيدر للواقعية الجديدة الإيطالية 1944-1951³.

وفي أواخر الأربعينيات ثم خلال الخمسينيات ظهرت إرهاصات اتجاه جديد في فرنسا، كان من أبرزها مقال ألكسندر أستروك «ولادة طليعة جديدة: كاميرا-قلم» سنة 1948، الذي عبّر عن تصور جديد لدور المخرج باعتباره صاحب لغة شخصية يستطيع أن يكتب بالصورة السينمائية، ثم ظهرت الموجة الفرنسية الجديدة بصورة واضحة في أواخر الخمسينيات، وبلغت مرحلة ازدهارها خصوصًا بين 1958 و1964، مع استمرار تأثيرها خلال السنوات اللاحقة، وقد ارتبط هذا الاتجاه بمخرجين مثل فرانسوا تروفو وجان لوك غودار وآلان رينيه، وتميز بالتصوير في الأماكن الطبيعية، والكاميرا المحمولة، والإضاءة الخفيفة، والارتجال، وكسر بعض القواعد التقليدية للسرد والمونتاج⁴.

وقد أسهمت الموجة الفرنسية الجديدة في تعزيز مفهوم المخرج المؤلف، إذ أصبحت شخصية المخرج ورؤيته وأسلوبه عناصر أساسية في تحديد هوية الفيلم، فلم يعد المخرج يُنظر إليه باعتباره مجرد منفذ لنص معد مسبقًا، وإنما أصبح صاحب موقف جمالي قادرًا على التعبير عن رؤيته من خلال الصورة والمونتاج وحركة الكاميرا وبناء الشخصيات، ويظهر هذا الاتجاه ضمن تطور السينما الطليعية والمستقلة، التي أخذت تتوسع منذ الخمسينيات والستينيات، حيث

¹ روالن شنيدر، الواقعية الجديدة الإيطالية 1944-1951، ضمن: جي آنبال وآلان وأوديت فيرمو، المدارس الجمالية الكبرى في السينما العالمية، ترجمة مي التلمساني، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ص 64.

² رينيه بريدال، الموجة الجديدة الفرنسية 1958-1965، ضمن: جي آنبال وآلان وأوديت فيرمو، المدارس الجمالية الكبرى في السينما العالمية، ترجمة مي التلمساني، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ص 103.

³ ميخائيل روم، المرجع السابق، ص 108.

⁴ لوي دي جانيتي، المرجع السابق، ص 131.

يشير دي جانيتي إلى أن الأفلام الطليعية عُرفت في فترات مختلفة بتسميات متعددة، من الفيلم التجريبي إلى السينما الشعرية ثم السينما المستقلة.

ومنذ السبعينيات والثمانينيات اتسع مجال التجريب الإخراجي مع انتشار السينما المستقلة وتنوع الاتجاهات والأساليب، وأصبح المخرج أكثر قدرة على تطوير لغة بصرية خاصة به بعيداً عن بعض القوالب الإنتاجية التقليدية، كما ساهم تطور معدات التصوير والتسجيل والمونتاج في تسهيل إنتاج تجارب سينمائية مختلفة، وبرز الفيلم القصير بصورة خاصة باعتباره مجالاً مناسباً للتجريب والتعبير عن الرؤية الشخصية للمخرج.

أما منذ التسعينيات، فقد دخل الإخراج السينمائي مرحلة جديدة مع الانتشار التدريجي للتكنولوجيا الرقمية، التي أحدثت تحولاً في عمليات التصوير والمونتاج ومعالجة الصورة والصوت، وأصبح المخرج قادراً على التحكم في عدد أكبر من مراحل العمل باستخدام أدوات رقمية أكثر مرونة، كما انخفضت تكاليف بعض مراحل الإنتاج مقارنة بالوسائل التقليدية، مما أتاح ظهور تجارب مستقلة وأفلام قصيرة بإمكانات محدودة، وأدى ذلك إلى توسيع مفهوم الإخراج ليشمل التعامل مع منظومة تقنية ورقمية متكاملة، دون أن يلغي ذلك جوهر الوظيفة الإبداعية للمخرج.

وعليه، يتضح أن مفهوم الإخراج السينمائي مر بمراحل متتابعة، انتقل خلالها من تسجيل الواقع في بدايات السينما سنة 1895، إلى بناء العوالم التخيلية مع ميليس، ثم تطوير اللغة السردية والمونتاج مع غريفيث، وصولاً إلى الاتجاهات الجمالية والواقعية في عشرينيات وثلاثينيات القرن العشرين، ثم الواقعية الجديدة الإيطالية في الأربعينيات، والموجة الفرنسية الجديدة في أواخر الخمسينيات، وصولاً إلى التجارب المستقلة والرقمية في العقود اللاحقة، وقد أدى هذا المسار التاريخي إلى ترسيخ الإخراج بوصفه عملية إبداعية متكاملة تقوم على امتلاك رؤية فنية وتنظيم مختلف عناصر الفيلم لتحقيق بناء جمالي ودلالي موحد.

الفرع الثاني: أدوات المخرج الإبداعية

لا يقتصر عمل المخرج السينمائي على توجيه عملية التصوير، وإنما يعتمد على مجموعة من الأدوات الإبداعية التي تمكنه من تحويل النص المكتوب إلى بناء بصري وسمعي متكامل، فالمخرج يبدأ بقراءة النص وتحليله، ثم يحدد رؤيته للعمل وطريقة تقديم الشخصيات والأحداث والفضاءات، قبل أن يترجم هذه الرؤية إلى اختيارات تتعلق بالمشهد والصورة والصوت والزمن، ومن ثم، فإن أدوات المخرج لا تتمثل في الوسائل التقنية وحدها، بل تشمل مختلف العناصر التي تساعد على صياغة هويته الفنية وتحقيق المعنى الذي يستهدفه العمل السينمائي.

وتأتي الرؤية الإخراجية في مقدمة هذه الأدوات، إذ تمثل التصور الذي يكونه المخرج حول الطريقة التي ينبغي أن يظهر بها الفيلم، ومن خلالها يحدد طبيعة المعالجة البصرية والدرامية، ويختار أسلوب التعامل مع الشخصيات والأحداث والفضاءات، بما يجعل الفيلم يحمل وحدة فنية واضحة، ولا تكون هذه الرؤية منفصلة عن النص، وإنما تنطلق منه لتقديم قراءة خاصة له، إذ يمكن للنص الواحد أن ينتج عنه أكثر من تصور إخراجي تبعاً لاختيارات المخرج وطبيعة

رؤيته للعمل، ويؤكد كين دانسيجر أن فكرة المخرج تمثل أساسًا مهمًا في عملية الإخراج، لأنها توجه القرارات التي يتخذها أثناء تحويل السيناريو إلى فيلم¹.

وتُعد المعالجة الإخراجية من الأدوات الأساسية التي ينتقل من خلالها المخرج من النص المكتوب إلى التصور السينمائي، ويقصد بها تحديد الكيفية التي ستقدم بها القصة على الشاشة، من خلال دراسة الشخصيات والأحداث وتحديد طبيعة الفضاء والزمن والمناخ العام للفيلم، وفي هذه المرحلة يقوم المخرج بتحديد ما يريد إبرازه أو اختزاله، وكيفية تنظيم المشاهد بما يخدم البناء الدرامي، ولذلك فإن المعالجة لا تمثل مجرد تلخيص للسيناريو، وإنما تعكس الكيفية التي يقرأ بها المخرج النص ويعيد تشكيله بصريًا.

كما يمثل السيناريو أداة أساسية في العمل الإخراجي، فهو الوثيقة التي ينطلق منها المخرج في بناء تصوره للفيلم، ويقوم بتحليل المشاهد والحوار والشخصيات والأحداث، ثم يحدد الإمكانيات البصرية التي يمكن استخراجها منها، ومن خلال هذه القراءة يستطيع المخرج اكتشاف العناصر التي يمكن تحويلها إلى صورة أو حركة أو صوت، بدل الاعتماد على الحوار وحده في نقل المعلومات والمعاني، ولذلك ترتبط جودة المعالجة الإخراجية بقدرة المخرج على قراءة ما وراء الكلمات وتحويل العناصر الدرامية إلى عناصر قابلة للتجسيد السينمائي².

ويأتي السيناريو التقني وقائمة اللقطات ضمن الأدوات التي تساعد المخرج على تنظيم رؤيته قبل التصوير، فمن خلال تحديد اللقطات وتسلسلها وأحجامها وزواياها وحركة الكاميرا، يستطيع المخرج تصور البناء البصري للمشاهد مسبقًا، وتوجيه فريق العمل وفق تصور موحد، كما يساعد هذا التنظيم على تحقيق الانسجام بين مختلف عناصر الإنتاج، ويقلل من العشوائية أثناء التصوير، خصوصًا في الأعمال التي تتطلب دقة في ترتيب المشاهد والانتقال بينها.

ومن الأدوات الإبداعية المهمة كذلك لوحة القصة (Storyboard)، التي تسمح بتحويل التصور الذهني للمخرج إلى تمثيل بصري أولي للمشاهد، وتساعد هذه الأداة على تصور تكوين الكادر، ومواقع الشخصيات، واتجاه الحركة، والعلاقة بين العناصر داخل الفضاء، كما تتيح للمخرج مراجعة بعض اختياراته قبل الانتقال إلى التصوير الفعلي، وتزداد أهمية هذه الأداة في المشاهد التي تتطلب تنظيمًا دقيقًا للحركة أو تعددًا في العناصر البصرية³.

وتُعد إدارة الممثلين وتوجيه الأداء من الأدوات الإبداعية التي يعتمد عليها المخرج في بناء الجانب الدرامي للفيلم، فالمخرج لا يكتفي باختيار الممثل، وإنما يعمل على توجيهه لفهم الشخصية وتحديد طريقة أدائها وانفعالاتها وحركتها داخل المشهد، ويشمل ذلك توجيه الوقوف والحركة والتفاعل مع الشخصيات الأخرى، بما ينسجم مع الرؤية العامة للفيلم، ومن خلال هذه العملية يستطيع المخرج تحقيق الانسجام بين الأداء التمثيلي وبقية العناصر البصرية والسمعية.

¹ - كين دانسيجر، المرجع السابق، ص 23.

² - ميخائيل روم، المرجع السابق، ص 306.

³ - مايكل رابيجر، الإخراج السينمائي: تقنياته وجمالياته، ترجمة ناصر ونوس، مشروع كلمة للترجمة، أبوظبي، 2018، ص 313.

كما يمثل المكان والديكور والملابس والإكسسوارات أدوات مهمة في التعبير الإخراجي، لأنها تسهم في تشكيل العالم الذي تجري داخله الأحداث، فاختيار مكان معين أو تصميم فضاء محدد يمكن أن يعبر عن الحالة النفسية للشخصية أو طبيعة المرحلة الزمنية أو البيئة الاجتماعية التي تدور فيها القصة، وبالمثل يمكن للملابس والألوان والإكسسوارات أن تؤدي وظائف تتجاوز الجانب الجمالي، فتساهم في تعريف الشخصية أو الإيحاء بحالتها أو دعم الدلالة الدرامية للمشهد¹.

ويحتل الصوت والموسيقى مكانة أساسية ضمن الأدوات الإبداعية للمخرج، إذ لا تقوم التجربة السينمائية على الصورة وحدها، فالحوار والمؤثرات الصوتية والموسيقى والصمت يمكن أن تستخدم لبناء الجو الدرامي وتوجيه إحساس المتلقي وتعزيز بعض الدلالات التي قد لا تستطيع الصورة وحدها التعبير عنها، ولذلك يحرص المخرج على تحقيق علاقة منسجمة بين الصورة والصوت، بحيث يعمل العنصران معاً في بناء المعنى.

كما يمثل المونتاج إحدى أهم الأدوات التي يستكمل بها المخرج بناءه الإبداعي، لأنه يتيح إعادة تنظيم المادة المصورة واختيار اللقطات وربطها وفق إيقاع وتسلسل يخدمان الرؤية العامة للفيلم، ومن خلال المونتاج يمكن التحكم في مدة اللقطات، والانتقال بين الأزمنة والأمكنة، وتنظيم المعلومات التي يحصل عليها المتلقي، فضلاً عن خلق علاقات دلالية بين الصور المتجاورة، ولذلك لا ينتهي الدور الإبداعي للمخرج بانتهاء التصوير، بل يستمر خلال مرحلة ما بعد الإنتاج من أجل الوصول إلى الشكل النهائي للعمل.

وبذلك يمكن القول إن أدوات المخرج الإبداعية تشكل منظومة مترابطة تبدأ من الرؤية الإخراجية وقراءة السيناريو ومعالجته، وتمتد إلى السيناريو التقني ولوحة القصة وتوجيه الممثلين وتنظيم المكان والعناصر التشكيلية والصوت والموسيقى، وصولاً إلى المونتاج، وتتكامل هذه الأدوات في سبيل تحقيق رؤية موحدة تجعل الفيلم نتاجاً لاختيارات فنية واعية، وهو ما يبرز الطابع الإبداعي للإخراج ويؤكد أن المخرج لا ينقل النص إلى الشاشة بصورة آلية، بل يعيد صياغته من خلال لغة سينمائية خاصة.

المبحث الثاني:

تقنيات الإخراج السينمائي ووظائفها الدلالية

تسهم التقنيات الإخراجية في تشكيل الصورة السينمائية وبناء دلالاتها، إذ يتيح توظيفها للمخرج التحكم في كيفية تقديم الأحداث والشخصيات والفضاءات، وتوجيه انتباه المتلقي واستجابته تجاه ما يعرض على الشاشة، ولا تقتصر هذه التقنيات على الجانب الجمالي أو التقني، وإنما تؤدي وظائف سردية وتعبيرية ودلالية تتكامل فيما بينها لتكوين المعنى السينمائي، ومن أبرزها تقنيات التأطير وأحجام اللقطات والزوايا، والإضاءة وحركة الكاميرا، إضافة إلى

¹ - علي بدرخان، حرفيات الإخراج السينمائي، الطبعة الأولى، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، 2017.

الإيقاع والمونتاج وتنظيم الزمن السينمائي، لذلك يتناول هذا المبحث أهم هذه التقنيات وبيان وظائفها الدلالية في بناء العمل السينمائي.

المطلب الأول: تقنيات التصوير والتشكيل البصري

تشكل الصورة السينمائية المجال الأساسي الذي تتجسد من خلاله رؤية المخرج، ولذلك تحظى تقنيات التصوير والتشكيل البصري بأهمية كبيرة في بناء المشهد وتحديد الطريقة التي يتلقى بها المشاهد الأحداث والشخصيات، فاختيار الإطار وحجم اللقطة وزاوية التصوير، إلى جانب التحكم في الإضاءة وحركة الكاميرا، لا يخضع للاعتبارات التقنية وحدها، وإنما يساهم في إنتاج دلالات جمالية ودرامية وتعبيرية، ومن هذا المنطلق، يتناول هذا المطلب أهم تقنيات التصوير والتشكيل البصري من خلال دراسة التأطير وأحجام اللقطات والزوايا، ثم الإضاءة وحركة الكاميرا ووظائفها في بناء الصورة السينمائية.

الفرع الأول: التأطير وأحجام اللقطات والزوايا

أولاً: مفهوم الإطار في السينما:

إن الفن السينمائي هو في الأصل لغة الصورة والتكوين يدخل في تفاصيلها ليساعد في تعزيز واثراء القصة التي يتناولها الفيلم من جراء بناء الأشكال والتكوينات المعبرة التي بدورها تقترب من نمط اللوحة التشكيلية لكنها في السينما تكون مبنية على أساس الحركة والديناميكية إلى الثبات ومحدودية الإطار والمساحة الضيقة، فالتكوين في السينما تبنيه عدة عوامل مساعدة ورئيسية وكذلك عناصر تتواجد معا بشكل مترابط ترابطا وثيقا حتى نصل من جرائها معا لخلق التكوين.¹

الإطار السينمائي (Frame) هو ذلك المستطيل الضوئي الذي يُحدّد ما يُرى وما لا يُرى، ما هو داخل الحقل وما هو خارجه، ليس الإطار مجرد حدّ تقني محايد، بل هو اختيار فلسفي عميق يُعبّر عن رؤية المخرج للعالم وللإنسان وللأشياء، في الفيلم القصير، يكتسب اختيار الإطار أهمية قصوى إذ يحمل من المعنى ما لا يستطيع الحوار أو الصوت أو الإضاءة وحدها حمله.

يُتميّز المنظرون السينمائيون بين ثلاثة مستويات في تناول الإطار:

- الإطار بوصفه حدّاً بين ما يُرى وما لا يُرى (الحقل واللاحقل).
- الإطار بوصفه مساحةً مؤسّسة تتوزع فيها العناصر البصرية.
- الإطار بوصفه خطاباً أيديولوجياً يُحدّد "منظور الكاميرا" و"منظور الراوي".

¹ - كاظم محمد عبد الجبار، المرجع السابق، ص 53.

ثانياً: أحجام اللقطات ووظائفها الدرامية:

تُصنّف اللقطات السينمائية وفق حجم الشخصية في الكادر، وهذا التصنيف ليس إجراءً تقنياً بحتاً، بل حاملٌ للمعنى والمشاعر:

يقوم مساعد المخرج "بوضع ورقة الاحتياجات يوضح فيها مكان التصوير ووقته ووقت استدعاء كل فريق، ووضع احتياجات المصور مكان وحركات تقنية إجرائية والثانية دلالية، ويشمل السلم:

- **اللقطة العامة:** وهي لقطة المنظر العام: ويتم بها نقل الموضوع أو الأشخاص إلى جانب المحيط أو الفضاء؛ لتحديد وضعية الموضوع داخل بيئته *plan de position*
- **اللقطة الجامعة:** تشمل الموضوع وجزءاً من فضاءه كتصوير مجموعة أشخاص جالسين في جزء من قاعة الدرس.
- **اللقطة المتوسطة:** تشمل الموضوع لوحده واقفاً أو جالسا.
- **اللقطة الكبيرة:** تنقل جزءاً من شيء كاللافتة معلقة في مدخل المحل التجاري أو جزء من إنسان كوجهه؛ لتبيان حالته النفسية من خلال ملامح الوجه أو ارتجاف اليد.
- **اللقطة الكبيرة جداً:** تشمل جزءاً صغيراً أو تفصيل من شيء معين أو إنسان، مثل: فتحة الباب بجوار عين جارحة للدلالة على التحسس أو شاربان يرتجفان للدلالة على القلق والغضب.
- **اللقطة الصدرية:** يكون أسفل الكادر عند صدر الرجل، وأعاله فوق رأسه، وتكون مقربة، في حالة إبداء الرأي والمواقف والتصريحات والقناعات.
- **اللقطة الضيقة:** ويكون الكادر الأسفل فوق الصدر بقليل، وتكون في الحوارات أو إبداء الآراء أو التصريحات، وكذلك هي نوع من اللقطات التفصيلية لاستبعاد الملل والقلق البصري الذي تؤدي اللقطات الواسعة.
- **اللقطة العلوية:** يلتقط هذا النوع من أعلى الموضوع من أجل وظيفة طبيعية كأن يكون الشخص في بئر أو يهبط من قمة جبل، أو لوظيفة دلالية؛ للتغيير عن احتقار الموضوع أو عزله أو تهميشه أو أن الشخصية سلبية، أو في حالة كارثة أو فقر أو مرض أو أزمة.
- **اللقطة السفلية:** تكون الكاميرا أسفل الموضوع، لتصوير الشخص يصعد سلم الطائرة أو يتسلق جبال حسب رؤية العين والغريزة، أو لتحقيق غاية دلالية من باب إعالة شأن الشخص وتفخيمه واعتباره شخصية إيجابية.
- **لقطة المجال ضد المجال:** يستعمل هذا النوع أثناء إجراء الحوار في اللقطة بين اثنين أو جماعة، فتلتقط صورة صدرية مثال للمتكلم وفي المقابل نلتقط الأجزاء الخلفية للمستمع كظهره أو جزء من ظهره جانبه أو فخذيه أو يده على فخذيه أو جانب رأسه.
- **لقطة الفعل ورد الفعل:** تتمثل لقطة رد الفعل في جواب الممثل أو صدمته أو انتباهه إلى مصدر الصوت والتهديد أو حركة الممثل نحو ممثل آخر بعد سكونه، أو لقطة للهروب وأنواع الفعل الدرامي، "إننا نتعلم الكثير من رد الفعل على حد سواء كما نفعل ذلك من الفعل"

- **لقطة وجهة النظر:** إذا التفت الممثل لينظر إلى شيء ما، تعقب الحركة لقطة تتضمن ما رأى (وجهة نظره)، وإن كان سكرانا مثال، تلي حركته لقطة ذاتية لأرض تدور.
- **اللقطة الإيطالية:** تشمل صورة لشخص يظهر نصف جسده، حيث يصل أسفل الكادر عند منتصف الساق.
- **اللقطة الأمريكية:** يغيب الجزء العلوي من الجسد، ويظهر الساق ابتداء من المنتصف؛ لإخفاء المجرم أو الخصم وللدالة على الخوف والرعب وارتكاب الجرائم من طرف الشخصية السلبية.
- **اللقطة خارج الكادر:** تظهر هذه اللقطة، وإنما يتم الإيحاء إلى مضمونها بواسطة الأصوات المسموعة أو إشارات تتجلى في اللقطة الظاهرة مثل أم تمشي في الشارع رفقة ابنها، وفجأة قطع الطريق فصدمة سياره، ولكن لقطة الحادث ال تظهر، فيعبر عنها بواسطة صدمة الأم وانفعالها، وسماع صوت الحادث فقط، وهذا كاف لإيحاء وإيصال المعنى.
- ويوظف أسلوب خارج المجال أحيانا؛ لمسوّ تبطّغات سينمائية جمالية أو لأسباب ترتبط بالعادات والتقاليد والارتباطات البيئية أو أنه "توجد محرمات اجتماعية، إضافة لمشاهد جنسية فاضحة، عنف زائد، من الممكن أن تؤذي مشاعر المتفرجين بشكل عام، ومن الطبيعي إجراء رقابة ذاتية من ناحية المخرج نفسه"
- **اللقطة المتتالية:** عندما يعالج مشهدا كاملا بلقطة واحدة.
- **اللقطة الكبيرة جدا:** تلتقط الأجزاء الصغيرة في الأشياء أو الأمكنة أو الأشخاص، مثل: تصوير العينين للإيحاء إلى الشر أو العواطف.
- **لقطة مضافة:** لبناء اللقطات، وإعطاء البعد الجمالي وكسر الملل، مثل: تصوير لقطة لشخصين يتحاوران، وتقطعهما لقطة للوحة زيتية معلقة في الجدار.
- **اللقطة التفصيلية:** لقطات تتخلل المشهد، تؤدي دور البناء، فمثال مشهد في مقهى، يقدم الشخص خطابا توعويا، فال نكتفي بلقطات تركز على الشخص ووضعيته وحركاته فقط، إنما نلتقط صورا لردود أفعال الجالسين في المقهى، فنعرض ابتسامات البعض، وانفعالات البعض، وحركات آخرين وتصرفاتهم، وحركات الأرجل، وأوجه الأشخاص المباليين بالموضوع، وكذلك غير المهتمين.
- **لقطة الطهر:** تصور جزء من خلف الظهر وجانبه.
- **لقطة منحرفة مائلة:** " تصوير مؤثر الاستقرار النفسي"¹.
- **اللقطة الشاملة أو العامة:** تُقدّم الشخصية في علاقتها بمحيطها المكاني الواسع، وتُوظّف في الفيلم القصير للتأسيس للفضاء وإبلاغ المتفرج بالسياق الجغرافي والاجتماعي، ومع ذلك، كثيراً ما يتجنب المخرجون المتقنون اللقطات العامة الطويلة نظراً للاقتصاد البصري.

¹ - غمشي بن عمر، واقع التقنيات السينمائية في الفيلم الجزائري دراسة تطبيقية، أطروحة دكتوراه، جامعة وهران، 2018-2019، ص 38.

- **اللقطة المتوسطة:** تُقدّم الشخصية من الخصر فما فوق، وهي اللقطة الأكثر استعمالاً في المشاهد الحوارية، وتمنح المتفرج المعلومات الضرورية حول الشخصية وتعبيراتها دون إغراقه في التفاصيل.
- **اللقطة القريبة:** تُعدّ من أقوى الأدوات التعبيرية في يد المخرج، إذ تكشف عن التفاصيل الصغيرة لوجه الممثل أو أي عنصر بصري آخر ذي أهمية درامية، في الفيلم القصير، تُوظّف اللقطة القريبة بحساسية شديدة إذ تحمل من الشحنة الدرامية ما يُعادل خطبةً بأكملها.
- **اللقطة القريبة جداً:** عين الممثل، فمه، يده، جزء من وجهه، هذا النوع من اللقطات يُوجد مسافةً صفرية بين المتفرج والصورة، ويُنتج تأثيراً إيهامياً وانفعالياً عميقاً، يُستخدم في الفيلم القصير في اللحظات المفصلية والكشوفات الدرامية.

ثالثاً: الزاوية ومستوى الكاميرا الجمالي والدلالي

- **زاوية الكاميرا** هي الموقع الذي تُصوّر منه اللقطة بالنسبة للمصوّر، وهي ليست قراراً تقنياً فحسب بل قراراً جمالياً-دلالياً من الدرجة الأولى.
- **زاوية العلوية:** تُضيء الكاميرا من فوق على الشخصية مانحةً المتفرج إحساساً بالتسلط والهيمنة والصغر، في الفيلم القصير، يُمكن توظيفها للدلالة على خضوع شخصية ما أو محدودية إمكانياتها.
- **الزاوية المرتفعة:** تستخدم هذه الزاوية لتقديم منظور علوي، مما يتيح إظهار نقاط ضعف الشخصية أو هشاشتها، حيث تبدو الشخصية أصغر وأكثر عرضة للخطر، كما أنّها تُقدّم معلومات سياقية واسعة عن المشهد، مما يضع الشخصية في إطارها الأوسع ويبرز محيطها تثير شعوراً بالشفقة أو الانفصال.
- **الزاوية المنخفضة:** على عكس العلوية هذه الزاوية توظف هذه الزاوية بشكل استراتيجي لإظهار قوة الشخصية.

الفرع الثاني: الإضاءة وحركة الكاميرا

أولاً: الإضاءة بوصفها لغة بصرية

منذ أن كشف فريتز لانغ وعدد من مُخرجي التعبيرية الألمانية عن قدرة الضوء والظل على إنتاج معانٍ درامية وعاطفية، أصبحت الإضاءة ركيزةً جوهريةً في صرح الإخراج السينمائي، والإضاءة ليست مجرد وسيلة تقنية لجعل الصورة مرئية، بل هي لغة بصرية كاملة تتحدث عن المشاعر والأفكار والرؤى قبل أن تنطق الشخصيات بكلمة.

في الفيلم القصير، تحتل الإضاءة أهميةً مضاعفة إذ يصعب بناء الشخصية عبر حوار مطوّل أو تطور درامي تدريجي؛ ومن ثمة يتحول الضوء والظل إلى أداة سردية تُخبرنا عن الشخصية وعالمها الداخلي وعلاقتها بمحيطها بطريقة فورية وعميقة في آنٍ معاً.

ثانياً: أنواع الإضاءة وسماتها

- **الإضاءة العالية المفتاح:** إضاءة ساطعة ومنتشرة تُقلّص الظلال وتُولّد جواً من الانفتاح والإيجابية والشعور بالسلامة، وتُوظّف في الكوميديا والدراما الخفيفة، وفي لحظات السعادة والانتصار، وفي الفيلم القصير، قد يُوظّفها المخرج بشكل ساخر لخلق تناقض بين الجو المضيء والمضمون المظلم.
- **الإضاءة المنخفضة المفتاح:** إضاءة بالسواد غالباً تُضخّم الظلال وتُولّد جواً من الغموض والخطر والضيق النفسي، وثيقة الصلة بالنوار الأمريكي وبأفلام الرعب والتشويق، وفي الفيلم القصير الروائي، قد تُعبّر إضاءة كهذه عن الاضطراب الداخلي أو عن البيئات المعادية.
- **الإضاءة الطبيعية:** كثير من المخرجين في الأفلام القصيرة — لا سيما في الأعمال الواقعية — يُفضّلون الإضاءة الطبيعية المتاحة، ليس فقط لاعتبارات ميزانية، بل لأن الضوء الطبيعي يمنح الصورة قدراً من الأصالة والقرب من الواقع المعيش.
- **الكونتراست:** التباين الشديد بين المناطق المضيئة والمظلمة في الكادر الواحد، ويُنتج هذا التباين توتراً بصرياً قوياً ويُعبّر عن الصراع الداخلي أو الانقسام الوجداني للشخصية.

ثالثاً: العلاقة بين الإضاءة والانفعال الدرامي:

إن العلاقة بين الإضاءة والبعد الانفعالي للدراما هي علاقة راسخة في الفيزيولوجيا والثقافة معاً، فالضوء الدافئ ذو الألوان البرتقالية والحمراء يستدعي الحميمية والطمأنينة، في حين أن الضوء البارد الأزرق يُشعر بالوحدة والغربة والبرود العاطفي، وهذا ليس وعياً تعسفياً بل هو استثمار اجتماعي وثقافي لسيكولوجيا اللون التي رصدها علماء النفس والمنظرون، المخرج الواعي يُوظّف هذه المعرفة بشكل واعٍ ومدروس، وأحياناً يقلبها على نحو مُفاجئ لخلق تأثير نقدي أو ساخر.

رابعاً: حركة الكاميرا وأنماط التصوير

أ. الكاميرا الثابتة وجماليات الصمت البصري:

ترتبط الكاميرا الثابتة في الوعي الجمالي السينمائي بالجمال الرصين والتأمل والعمق، من روبرت بريسون إلى أوزو ياسوجيرو إلى جيم جارموش، اختار عدد من كبار المخرجين الكاميرا الثابتة بوصفها موقفاً فلسفياً وجماليّاً يُتيح للمتفرج فرصة المشاهدة الصبورة والتأمل الهادئ.

ب. أنواع حركة الكاميرا:

- **البانوراما (Pan):** الدوران الأفقي للكاميرا من اليمين إلى اليسار أو العكس، تُستخدم لمتابعة الشخصية في حركتها الأفقية، أو لاستعراض المحيط، في الفيلم القصير، البانوراما التي تنتهي بكشف مفاجئ (reveal) يمكن أن تكون أداة سردية قوية.

- **الحركة الرأسية (Tilt):** تدور الكاميرا رأسياً من الأسفل للأعلى أو العكس، كثيراً ما تُستخدم لاستعراض شخصية أو مكان بطريقة تدريجية تُضخّم الانطباع الأول.
- **التتبع (Tracking / Dolly):** تتحرك الكاميرا بجسدها كله موازيةً أو متباعدةً الشخصية، تُؤدّ حركة التتبع إحساساً من الصحبة وتُقرّب المتفرج من الشخصية، أما تتبع الابتعاد التدريجي (dolly out) فيُعبّر عن البعد والتخلي.
- **الرافعة (Crane):** ترتفع الكاميرا في الهواء وتُقدّم منظوراً شمولياً، توظّف في نهايات الأفلام كثيراً لإعطاء "البعد الكوني" للحكاية أو للإفلات من الخاص نحو العام.
- **اليد الحرة (Handheld):** تُحمّل الكاميرا باليد مما يُدخل اهتزازاً طفيفاً في الصورة يُؤدّ إحساساً بالتلقائية والواقعية والتوتر، استُخدمت بقوة في الموجة الفرنسية الجديدة وفي الواقعية الجديدة، وتُعدّ الأكثر استخداماً في الأفلام القصيرة ذات الميزانيات المحدودة.
- **التكبير والتصغير (Zoom):** رغم كونها ليست حركةً عضوية للكاميرا، تُغيّر الزوم المسافة البصرية بين الكاميرا والموضوع دون تحريك الكاميرا ذاتها، التكبير يُنتج إحساساً بالتركيز والاقتراب؛ وفي الفيلم القصير يُمكن توظيفه لكشف تفصيل مهم أو لتسليط الضوء على تعبير وجه الممثل.

المطلب الثاني: الإيقاع والمونتاج وبناء الزمن السينمائي

لا يكتمل البناء السينمائي بمجرد تنظيم العناصر البصرية داخل اللقطة، وإنما يتطلب التحكم في حركتها وتسلسلها ضمن الزمن، وهو ما يجعل الإيقاع والمونتاج من العناصر الأساسية في تشكيل الخطاب السينمائي، فمن خلال مدة اللقطات وتتابعها وطريقة الانتقال بينها، يستطيع المخرج تنظيم الأحداث والتحكم في سرعتها وإيقاعها، كما يمكنه إعادة ترتيب الزمن واختصاره أو تمديده بما يخدم البناء الدرامي والدلالة، لذلك يتناول هذا المطلب مفهوم الإيقاع والزمن السينمائي، ثم يركز على المونتاج بوصفه أداة أساسية في بناء السرد وإنتاج المعاني والدلالات.

الفرع الأول: الإيقاع والزمن السينمائي

الإيقاع السينمائي هو النبض الداخلي للفيلم، ذلك الشعور بالوتيرة والحركة الذي يُمسك بالمتفرج دون أن يستطيع تحديده بدقة، يتشكّل الإيقاع من تظافر عناصر متعددة: مدة اللقطات ووتيرة القطع، وحركة الكاميرا والممثلين، والصوت والموسيقى، وكثافة المعلومات الدرامية في وحدة الزمن.

- **الزمن السينمائي وأبعاده:** على حسب "جيرار جينيت" الزمن هو العلاقة بين الحكاية والقصة، وما يحدث من تشوهات للزمن، أي عدم الإخلاص للترتيب الزمني للأحداث واختلاف زمن الكتابة وزمن القراءة.

وَيُمَيِّزُ المنظرون السينمائيون بين عدة مستويات للزمن في الفيلم:

- **الزمن الدرامي أو زمن الحكاية (Story Time):** الفترة الزمنية الكاملة التي تمتد فيها أحداث الحكاية، قد تمتد الحكاية عبر سنوات أو عقود، في حين لا يزيد الفيلم عن عشر دقائق، ويلخص الزمن الدرامي زمن الحدث التاريخي أو الوقائع، فنشاهد فترة 25 سنة مثال مختصرة في ساعتين.
- **زمن الخطاب (Discourse Time / Screen Time):** الزمن الفعلي لعرض الفيلم على الشاشة، العلاقة بين زمن الحكاية وزمن الخطاب هي مجال اشتغال المونتاج والسرد البصري، فنشاهد فيلما يستغرق مدة ساعة، ولكنه ملخص لأيام أو سنوات من الزمن الواقعي.
- **الزمن العاطفي أو زمن المشاهدة (Viewing Time):** الإحساس الذاتي للمتفرج بمرور الزمن، وهو يتأثر بالإيقاع والتوتر الدرامي ومدى التماهي مع الشخصية، ويؤدي الزمن العاطفي دور الترفيه أو التسلية أو تحقيق القيم الجمالية التي تتمثل في إحساس المشاهد بالسعادة والفرح لحظة تعرض للمشاهد.
- **الزمن الخطي والزمن غير الخطي:** ذلك أيضا في ترتيب الزمن الطبيعي عبر المشاهد من دون عودة إلى الماضي أو انقطاع، ونلاحظ القصة تتطور نحو الأمام، وأحداثها مرتبة ومتعاقبة، ويتمثل الزمن غير الخطي في تطبيق تقنية **الفلاش باك** التي تحقق الزمن الاسترجاعي للتعبير عن الذكريات والأحلام، أو يتصدر الفيلم مقاطع نهاية الفيلم أو يقوم المخرج باقتراح حذف الزمن وإضمماره **Ellipse** فتغيب الأحداث عن المشاهد، ويرتبط الزمن الخطي بوضع الوقت في سياقه الطبيعي؛ حيث أن: "الصور والحكايات والأمكنة ترتبط بزمن العرض الحاضر وتسير في خطية متتالية من البداية إلى النهاية دون توقف أو استرجاع أو استباق"
- ويحدد الزمن الخطي العالقة بين اللقطات ويرتبها ترتيبا طبيعيا تفتضيه حركة الحدث نحو الأمام، فيظهر الزمن متطورا ومتقدما لا ينحرف عن مساره، ويجب أن يتوفر على "التتابع السليم بين اللقطات التي تكون المشهد الواحد، فإنه من المهم أيضا إيجاد التتابع الفعال بين المشاهد والفصول والقواعد الرئيسية".
- الفيلم القصير، يكتسب التحكم في هذه المستويات الثلاثة أهمية قصوى، فالقفز من زمن قصة إلى آخر عبر القطع، والتحكم في إيقاع اللقطات لتمطيط اللحظات الحاسمة أو قصر اللحظات الاعتيادية، هما من أدق مهارات الإخراج في الفيلم القصير.

الفرع الثاني: المونتاج ووظائفه الدلالية

أولا: المونتاج بوصفه لغة سينمائية مستقلة:

يُعدّ المونتاج من أكثر الخصائص المميّزة للسينما عن سائر الفنون؛ فلا توجد في الأدب ولا في المسرح ولا في الرسم إمكانية مقابلة لتلك القدرة السينمائية على قطع الزمن وإعادة ترتيبه وتنظيمه، وقد كان المنظرون الروس (لا سيما سيرجي آيزنشتاين وفسيفولود بودوفكين دزجيقا فيرتوف) هم أوائل من أسسوا للنظرية المونتاجية الكبرى.

يرى آيزنشتاين أن المونتاج ليس مجرد وضع لقطتين متتاليتين، بل هو صدم لقطتين لإنتاج فكرة ثالثة لا توجد في أيٍّ منهما، هذا المفهوم الديالكتيكي للمونتاج (الذي يستلهم من الجدل الهيجلي والماركسي) يُلقي الضوء على اللحظة السينمائية بوصفها لحظةً فكرية لا مجرد متابعة بصرية.

ثانياً: أنواع المونتاج وأساليبه

يُعد المونتاج ممارسة فنية محورية لا غنى عنها في الإخراج السينمائي، إذ لا يقتصر دوره على مجرد تجميع اللقطات، بل يمتد ليشمل تشكيل البنية السردية للفيلم بأكمله، إنه يتحكم في إيقاع العمل، ويؤثر بشكل مباشر في التجربة الإدراكية والعاطفية للجمهور، من خلال اختيار التوقيت المناسب للقطع، والتتابع بين المشاهد، وتدفق الصورة والصوت.

- **المونتاج الخطي (Continuity Editing):** وهو النوع الأكثر شيوعاً في السينما الكلاسيكية، ويقوم على مبدأ الانسياب السلس بين اللقطات دون ما يُخلّ بمنطق المكان أو الزمن أو الحركة، قواعده الأساسية: اتجاه الحركة الثابت (قاعدة 180 درجة)، والقطع على الحركة، والمطابقة البصرية.
- **المونتاج المتوازي (Parallel Editing):** قطع بين مشهدين أو أكثر يجريان في أماكن مختلفة في الوقت ذاته. يُولّد التوتر والترقب ويُوحى بأن الأحداث مترابطة، في الفيلم القصير يُمكن توظيفه باقتصاد شديد لإيصال معنى الصراع أو التزامن.
- **المونتاج التصادمي (Collision Montage):** عند آيزنشتاين: يُصادم لقطتين متعارضتين في محتواها أو شكلها أو مضمونها الثقافي، فتنشأ بينهما علاقة دلالية ثالثة. من أشهر أمثله مشهد درج أوديسا في فيلم "المدركة بولمكين" حيث تصطدم صور الحرية بصور القمع.
- **المونتاج الزمني (Temporal Montage):** التحكم في الزمن قصراً (ellipsis) أو تمطيطاً (slow-motion) أو عكساً (reverse). الفيلم القصير يلجأ فيه كثيراً إلى قصر الزمن لتجاوز الأجزاء "الفارغة" من الحكاية والقفز مباشرةً إلى اللحظات ذات الحموله الدرامية.
- **مونتاج المقارنة (Metaphorical Montage):** تقطيع يضع صورتين متجاورتين لهما رابط رمزي أو استعاري. حين تجاور آيزنشتاين لقطات الثور يُذبح مع مشاهد القمع في "الإضراب"، كان يُنشئ معنىً مجازياً وسياسياً ليس في أيٍّ من الصورتين منفردة.

خلاصة الفصل

من خلال ما تناولناه في هذا الفصل، توصلنا إلى أن الإخراج السينمائي يمثل عنصراً أساسياً في بناء العمل السينمائي، باعتباره العملية التي يتم من خلالها تحويل النص والأفكار إلى صياغة بصرية وسمعية متكاملة، كما خلصنا إلى أن وظيفة المخرج لا تقتصر على الجانب التقني، وإنما ترتبط أساساً بامتلاكه رؤية فنية وإبداعية تمكنه من اختيار أسلوب معالجة الموضوع، وتوجيه الشخصيات والأحداث، وتنظيم مختلف العناصر التي تسهم في بناء الفيلم.

كما توصلنا إلى أن مفهوم الإخراج السينمائي تطور بالتوازي مع تطور الفن السينمائي وتقنياته، وانتقل من المعالجة البسيطة للصورة إلى أساليب أكثر تنوعاً وتعقيداً، أصبح فيها المخرج صاحب رؤية وأسلوب خاص، وقد تبين لنا أن تحقيق هذه الرؤية يعتمد على مجموعة من الأدوات الإبداعية، من بينها تفسير النص، وتوجيه أداء الممثلين، وتنظيم العناصر داخل الكادر، والاستفادة من إمكانيات الكاميرا والإضاءة والصوت والمونتاج.

وفيما يتعلق بالتقنيات الإخراجية، خلصنا إلى أن التأطير وأحجام اللقطات والزوايا والإضاءة وحركة الكاميرا لا تؤدي وظائف جمالية فحسب، وإنما تساهم بصورة مباشرة في توجيه انتباه المتلقي وبناء المعنى والتعبير عن الحالات النفسية والانفعالية للشخصيات، كما توصلنا إلى أن الإيقاع والزمن والمونتاج تشكل عناصر أساسية في تنظيم الأحداث والتحكم في سيرورة السرد، من خلال ترتيب اللقطات والانتقال بينها وتحديد سرعة العرض والعلاقات الزمنية داخل العمل.

وعليه، يمكننا القول إن الإخراج السينمائي يقوم على تكامل مجموعة من الاختيارات الفنية والتقنية التي تتفاعل فيما بينها لتشكيل الخطاب السينمائي وتحقيق دلالاته الجمالية والتعبيرية، وهو ما يجعل المخرج عنصراً محورياً في الانتقال من النص المكتوب إلى العمل السينمائي المتكامل.

الفصل الثاني:

تقنيات الإخراج السينمائي في الفيلم

الروائي القصير

الفصل الثاني: تقنيات الإخراج السينمائي في الفيلم الروائي القصير

بعد التطرق في الفصل السابق إلى ماهية الإخراج السينمائي وآلياته، ننتقل في هذا الفصل إلى دراسة تقنيات الإخراج السينمائي في الفيلم الروائي القصير، باعتباره شكلاً سينمائياً يتميز بخصوصية بنائية وفنية تفرض على المخرج التعامل مع الصورة والزمن والسرد بأسلوب يقوم على التكثيف والاختزال، فمحدودية المدة الزمنية لا تعني الاقتصار على تقليص حجم الفيلم الطويل، وإنما تقتضي توظيفاً دقيقاً للعناصر السينمائية بما يسمح ببناء المعنى وتحقيق التأثير الدرامي في فترة زمنية محدودة.

وانطلاقاً من ذلك، نتناول في المبحث الأول خصوصية الفيلم الروائي القصير من خلال تحديد مفهومه وخصائصه، ثم الوقوف عند تطوره ومجالاته الجمالية وبنيته السردية والبصرية، أما المبحث الثاني، فنخصصه للتقنيات الإخراجية التي يعتمد عليها الفيلم الروائي القصير، من خلال دراسة التقنيات البصرية المرتبطة بالتأطير والتكوين والإضاءة وحركة الكاميرا والأداء، إلى جانب التقنيات السردية والمونتاجية ودورها في بناء الزمن والإيقاع وإنتاج الدلالة.

المبحث الأول:

خصوصية الفيلم الروائي القصير وبنيته الإخراجية

يتميز الفيلم الروائي القصير بخصوصية فنية وسردية تميزه عن غيره من الأشكال السينمائية، إذ تفرض محدودية مدته الزمنية أسلوباً خاصاً في بناء الأحداث والشخصيات وتوظيف العناصر البصرية والسردية، ومن ثم، لا يرتبط مفهوم الفيلم القصير بالمدة الزمنية وحدها، وإنما يتصل أيضاً بطبيعته الفنية وبقدرته على تحقيق التكثيف والاختزال وبناء الدلالة في إطار زمني محدود.

وعليه، نتناول في هذا المبحث ماهية الفيلم الروائي القصير وخصائصه الفنية والسردية، ثم نتطرق إلى تطوره التاريخي ومجالاته الجمالية، مع الوقوف عند بعض السمات التي أسهمت في تشكيل خصوصيته، خاصة من حيث التكثيف والاختزال والسرد البصري والرؤية الإخراجية.

المطلب الأول: ماهية الفيلم الروائي القصير وخصائصه

يُعدّ الفيلم الروائي القصير أحد الأشكال السينمائية التي تتميز بخصوصية في بنائها الفني والسردية، إذ لا تقتصر هذه الخصوصية على قصر مدته الزمنية، وإنما تشمل طبيعة المعالجة الدرامية وطريقة تنظيم الأحداث والشخصيات والعناصر السينمائية، ومن هذا المنطلق، يتطلب فهم هذا الشكل السينمائي الوقوف أولاً عند مفهومه والمعايير المعتمدة في تحديده، ثم التعرف على أهم الخصائص التي تميزه من الناحية الفنية والسردية.

الفرع الأول: مفهوم الفيلم الروائي القصير ومعايير تحديد مدته

يُعدّ الفيلم الروائي القصير أحد الأشكال السينمائية التي تقوم على تقديم حكاية ذات بناء درامي متكامل ضمن مدة زمنية محدودة، فهو يشترك مع الفيلم الروائي الطويل في اعتماده على القصة والشخصيات والأحداث والصراع، غير أن محدودية زمنه تفرض أسلوبًا خاصًا في تنظيم هذه العناصر واختيار ما يخدم الفكرة الأساسية للعمل، ولذلك لا ينبغي النظر إليه باعتباره مجرد اختصار للفيلم الروائي الطويل، بل باعتباره شكلًا سينمائيًا يمتلك خصوصيته من حيث البناء والمعالجة والتعبير¹.

ويرتبط مفهوم الفيلم القصير، في جانب أساسي منه، بالمدة الزمنية للعمل، غير أن تحديد هذه المدة لا يخضع لحد واحد متفق عليه بصورة مطلقة، فاختلاف المهرجانات والمؤسسات السينمائية في تحديد الحد الأقصى لمدة الفيلم القصير يعكس تعدد المعايير المعتمدة في تصنيفه؛ إذ يمكن أن تتراوح المدة المقبولة بين حدود زمنية مختلفة بحسب الجهة المنظمة وطبيعة المسابقة أو نظام التصنيف المعتمد².

ولا تمثل المدة الزمنية مجرد معيار شكلي لتصنيف الفيلم، وإنما تؤثر بصورة مباشرة في طريقة بناء السيناريو وتطوير الحكاية، فالمساحة الزمنية المحدودة تفرض على الكاتب والمخرج انتقاء الأحداث والمواقف والشخصيات الأكثر ارتباطًا بالفكرة المركزية، كما تحد من إمكانية التوسع في الحبكة الفرعية والتفاصيل التي تسمح بها المدة الأطول، ومن ثم يصبح الاقتصاد في السرد أحد الشروط التي تميز كتابة الفيلم القصير وبناءه الدرامي.

ويمكن التمييز داخل الفيلم القصير بين الفيلم القصير والفيلم القصير جدًا، إذ تشير بعض التصنيفات إلى أن الفيلم القصير قد يمتد إلى نحو ثلاثين دقيقة، بينما يُطلق وصف الفيلم القصير جدًا على الأعمال التي تقل مدتها عن أربع دقائق، ويكشف هذا التقسيم عن ارتباط مفهوم الفيلم القصير بدرجة كبيرة بالمدة الزمنية، مع بقاء الاختلاف قائمًا بين التصنيفات والمؤسسات السينمائية في تحديد الحدود الدقيقة لكل فئة.

وعليه، يمكن تعريف الفيلم الروائي القصير بأنه عمل سينمائي سردي مستقل، يقوم على تقديم حكاية وشخصيات وأحداث ضمن مدة زمنية محدودة، ويعتمد على التركيز والاقتصاد في معالجة عناصره الدرامية، أما تحديد مدته فلا يمكن إخضاعه لقاعدة واحدة ثابتة، وإنما يختلف بحسب التصنيف أو الجهة السينمائية المعتمدة؛ لذلك تظل المدة عنصرًا أساسيًا في تعريفه، دون أن تكون العامل الوحيد الذي يحدد هويته الفنية والسردية.

الفرع الثاني: الخصائص الفنية والسردية للفيلم الروائي القصير

يتميز الفيلم الروائي القصير بمجموعة من الخصائص التي تمنحه خصوصيته داخل الأشكال السينمائية، إذ لا يرتبط تميزه بمجرد قصر مدته، وإنما يتجلى كذلك في طبيعة المعالجة الفنية والسردية التي تتلاءم مع المساحة الزمنية

¹ - بات كوبر، كين دانسايجر، كتابة سيناريو الأفلام القصيرة، ترجمة أحمد يوسف، الطبعة الأولى، المركز القومي للترجمة، القاهرة، 2011، ص 20.

² - ماري تيريز جورنو، معجم المصطلحات السينمائية، ترجمة فائز بشور، المؤسسة العامة للسينما، دمشق، 1981، ص 113.

المحدودة، فالفيلم القصير يتيح معالجة فكرة أو موقف أو حدث محدد من خلال بناء مركز، يعتمد على اختيار العناصر الضرورية للحكاية واستبعاد ما لا يخدم مسارها الأساسي، وهو ما يجعله أكثر اعتمادًا على التركيز والاقتصاد في التعبير¹.

ومن أبرز الخصائص السردية للفيلم الروائي القصير التكتيف الدرامي، حيث تُقدّم الأحداث في نطاق زمني محدود، الأمر الذي يفرض تقليص المسارات السردية والتركيز على الحدث أو الصراع المركزي، ولا يعني ذلك غياب التعقيد الدرامي، وإنما يعني أن هذا التعقيد يُبنى من خلال عدد محدود من المواقف والأحداث ذات الوظيفة المباشرة في تطوير الحكاية، ولذلك يميل الفيلم القصير إلى التخلص من التفاصيل الزائدة والانتقال السريع بين اللحظات الأساسية التي تسهم في بناء المعنى².

وترتبط خاصية التكتيف كذلك بعدد الشخصيات وطريقة تقديمها، إذ غالبًا ما يركز الفيلم الروائي القصير على شخصية رئيسية أو مجموعة محدودة من الشخصيات، بما يسمح بتوجيه الاهتمام نحو تطورها أو أزمتها أو موقفها المركزي، وفي هذا السياق، لا تكون الشخصية بحاجة إلى تقديم تاريخ كامل أو تفاصيل واسعة عن حياتها، بل يمكن الكشف عن ملامحها من خلال أفعال محددة أو مواقف مختارة أو إشارات بصرية وحوارية مختصرة، وهو ما ينسجم مع طبيعة الزمن القصير الذي يتحرك داخله الفيلم³.

كما يتميز الفيلم القصير بالاقتصاد في الحوار، إذ لا يكون الحوار غاية في ذاته، وإنما يؤدي وظيفة مرتبطة بتطور الحدث أو الكشف عن الشخصية أو توجيه المتلقي نحو دلالة معينة، ولهذا يمكن أن تحل الصورة أو الحركة أو الصمت محل بعض العبارات الحوارية، بما يسمح للفيلم بالاعتماد على إمكاناته البصرية في نقل المعلومات والمشاعر والأفكار، وبمنح هذا الاقتصاد للصورة دورًا أساسيًا في بناء الحكاية، ويجعل المعنى في كثير من الأحيان ناتجًا عن تفاعل العناصر المرئية والصوتية بدل الاعتماد على الحوار وحده⁴.

ومن الخصائص التي يمكن أن تظهر في الفيلم الروائي القصير كذلك الوحدة الدرامية، إذ يميل البناء القصير إلى التركيز حول حدث أو موقف أو صراع محدد، بدل تشعب الحكاية في خطوط درامية متعددة، ويساعد هذا التركيز على تحقيق قدر من التماسك بين بداية الفيلم وتطور الحدث ونهايته، كما يسمح للمخرج بتوجيه انتباه المتلقي نحو الفكرة أو اللحظة التي يقوم عليها العمل، لذلك يرتبط الاختزال في الفيلم القصير بضرورة الحفاظ على وحدة المعنى والانسجام بين مختلف عناصر البناء السردية⁵.

¹ - عزالدين عتيقة، الفيلم الروائي القصير بين المضمون الفكري وفلسفة الإبداع في الجزائر: "أعاهدك" أنموذجًا، مجلة آفاق سينمائية، المجلد الخامس، العدد الأول، جامعة الجزائر 3، 2018، ص 35.

² - بات كوبر، كين دانسايجر، المرجع السابق، ص 13.

³ - عزالدين عتيقة، المرجع السابق، ص 37.

⁴ - يوري لوتمان، مدخل إلى سيميائية الفيلم، ترجمة نبيل الدبس، مراجعة قيس الزبيدي، المؤسسة العامة للسينما، دمشق، 2001، ص 61.

⁵ - ماري تيريز جورو، المرجع السابق، ص 40.

وقد تتخذ نهاية الفيلم الروائي القصير شكلاً مفتوحاً، بحيث لا تقدم جميع الإجابات المتعلقة بمصير الشخصيات أو نتائج الأحداث، وإنما تترك للمتلقّي مجالاً لاستكمال الدلالة وتأويلها، وتنسجم هذه النهاية مع طبيعة الفيلم القصير الذي يعتمد في كثير من الحالات على الإيجاء والاختزال، إذ يمكن للحدث الواحد أو الصورة الأخيرة أن تفتح مجموعة من الاحتمالات التأويلية بدل تقديم خاتمة تفسيرية مباشرة، ومن هنا يصبح المتلقّي شريكاً في إنتاج المعنى من خلال الربط بين العناصر التي قدمها الفيلم واستنتاج ما يمكن أن يترتب عليها¹.

ويتميز الفيلم الروائي القصير أيضاً بقدرته على استثمار الصورة في التعبير عن المعنى، إذ تسمح محدودية الحوار والزمن بتعزيز الوظيفة الدلالية للعناصر البصرية، فقد تحمل حركة شخصية، أو نظرة، أو مكان، أو تفصيل بصري دلالة تتجاوز وظيفته المباشرة داخل الحدث، وهو ما يجعل اللغة البصرية إحدى الوسائل الأساسية التي يعتمد عليها الفيلم القصير في بناء المعنى، وتزداد أهمية هذه الخاصية عندما تكون الفكرة المراد التعبير عنها قابلة للاختزال في موقف أو صورة أو مجموعة محدودة من اللحظات السينمائية².

وعليه، فإن الخصائص الفنية والسردية للفيلم الروائي القصير تقوم أساساً على التكثيف والاقتصاد والوحدة والتركيز، إلى جانب توظيف الصورة والحوار والصمت والإيجاء في بناء المعنى.

وتجعله هذه الخصائص شكلاً سينمائياً مستقلاً لا يستمد قيمته من كونه أقصر زمناً من الفيلم الطويل فحسب، وإنما من قدرته على تحويل محدودية الزمن إلى وسيلة فنية لبناء حكاية مركزة ودلالة مكثفة. المراجع

المطلب الثاني: تطور الفيلم الروائي القصير ومجالاته الجمالية

ارتبط الفيلم الروائي القصير بتاريخ تطور السينما منذ بداياتها الأولى، وشهد تحولات متعددة مست جوانبه الفنية والتقنية ووسائل إنتاجه وعرضه، كما أسهمت هذه التحولات في تطور أساليبه الجمالية وطرق بناء الصورة والسرد، وصولاً إلى الاستفادة من التقنيات الرقمية ووسائل العرض الحديثة، لذلك، نتناول في هذا المطلب مراحل تطور الفيلم القصير، ثم نقف عند أبرز مجالاته الجمالية وخصوصية بناء الدلالة فيه.

الفرع الأول: التطور التاريخي للفيلم القصير وتطور وسائل عرضه

ارتبط ظهور الفيلم القصير بالبدايات الأولى للسينما، إذ كانت الإمكانيات التقنية في نهاية القرن التاسع عشر تفرض مدة زمنية محدودة للأعمال المصورة، وقد شكلت العروض الأولى للأفلام في فرنسا سنة 1895 نقطة انطلاق أساسية في تاريخ السينما، حيث قدم الأخوان أوغست ولويس لوميير مجموعة من المشاهد القصيرة التي سجلت مظاهر

¹ - عز الدين عتيقة، المرجع السابق، ص 42.

² - عبد الله ثاني زكرياء، أسعد فايزة زرهوني، القيم التضمينية في الرسائل البصرية للفيلم القصير: مقارنة سيميائية لأفلام الهاتف النقال "فيلم الإخوة" أنموذجاً، مجلة آفاق سينمائية، العدد، 2021، ص 216.

من الحياة اليومية، مستفيدين من جهاز السينماوغراف الذي جمع بين التصوير والطباعة والعرض، وقد أسهمت هذه المرحلة في ترسيخ الفيلم القصير بوصفه الشكل الغالب للإنتاج السينمائي في بدايات الفن السابع¹.

ومع تطور الوسائل السينمائية، انتقل الفيلم القصير من مجرد تسجيل للمشاهد الواقعية إلى مجال أكثر اتساعاً في التعبير والتخييل، وبرز في هذا السياق جورج ميليس الذي استفاد من إمكانات السينما في تقديم عوالم خيالية، موظفاً الحيل البصرية والتقطيع وتغيير المشاهد لبناء أحداث تتجاوز التسجيل المباشر للواقع، وقد مثلت تجاربه مرحلة مهمة في انتقال الفيلم القصير من الوظيفة التسجيلية إلى توظيف الصورة المتحركة في بناء الحكاية والخيال السينمائي².

ومع بداية القرن العشرين، ساهم تطور اللغة السينمائية في توسيع إمكانات الفيلم القصير، خاصة مع ظهور أساليب أكثر تنظيمًا في بناء المشهد وربط اللقطات وتوجيه انتباه المتلقي، وأصبح الفيلم القصير مجالاً للتجريب في تقنيات السرد والتصوير والمونتاج، في الوقت الذي بدأت فيه الأفلام الروائية الطويلة تفرض نفسها تدريجياً بوصفها الشكل الأكثر حضوراً في العرض التجاري، غير أن ذلك لم يؤد إلى اختفاء الفيلم القصير، بل دفعه إلى البحث عن مجالات أخرى للعرض والتعبير³.

وشهد الفيلم القصير خلال تطور السينما انتقالاً تدريجياً من قاعات العرض التقليدية إلى فضاءات عرض جديدة، إذ ارتبط في مراحل مختلفة بالعرض السينمائي قبل الأفلام الطويلة، وبالنشرات السينمائية والأفلام التعليمية والتجريبية، ثم استفاد لاحقاً من المهرجانات المتخصصة التي وفرت له فضاءً مستقلاً للعرض والتنافس، وأسهمت هذه الفضاءات في الحفاظ على حضوره باعتباره شكلاً سينمائياً له جمهوره ومبدعوه، كما أتاحت للمخرجين الشباب فرصة تقديم تجاربهم الأولى وإثبات قدراتهم الفنية⁴.

ومع ظهور الوسائط الرقمية خلال العقود الأخيرة من القرن العشرين، دخل الفيلم القصير مرحلة جديدة على مستوى الإنتاج والعرض والتوزيع، فقد أدى انتشار الكاميرات الرقمية وبرامج المونتاج إلى تقليل الكلفة التقنية مقارنة بوسائل الإنتاج التقليدية، وأصبح بإمكان المخرجين المستقلين إنجاز أعمال قصيرة بإمكانات أكثر محدودية، كما ساهم التحول الرقمي في تحرير الفيلم القصير من اعتماده الكامل على قاعات السينما والمهرجانات، وفتح أمامه إمكانات جديدة للوصول إلى المتلقي⁵.

وتعزز هذا التحول مع انتشار شبكة الإنترنت والمنصات الرقمية، حيث أصبح نشر الفيلم القصير متاحاً عبر مواقع مشاركة الفيديو والمنصات المتخصصة، مما أحدث تغييراً واضحاً في العلاقة بين المنتج والعمل والمتلقي، فلم يعد

¹ - آرثر نايت، قصة السينما في العالم: من الفيلم الصامت إلى السينيما، ترجمة سعد الدين توفيق، مراجعة صلاح أبو سيف، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، 1967، ص 20.

² - المرجع نفسه، ص 118.

³ - فنان جوتران، فنون السينما، ترجمة عبد القادر التلمساني، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2001، ص 27.

⁴ - مايكل راجر، الإخراج السينمائي: تقنيات وجماليات، ترجمة وتقديم أحمد يوسف، الطبعة الأولى، المركز القومي للترجمة، القاهرة، 2013، ص 25.

⁵ - المرجع نفسه، ص 397.

عرض الفيلم مرتبطاً بموعد أو مكان محدد، بل أصبح من الممكن الوصول إليه عبر الوسائط الرقمية في أوقات وأماكن مختلفة، وقد أدت ذلك إلى توسيع دائرة جمهور الفيلم القصير وإتاحة فرص أكبر أمام المخرجين لعرض تجاربهم خارج الأطر التقليدية للتوزيع السينمائي¹.

ومن خلال هذا المسار، انتقل الفيلم القصير من كونه الشكل الغالب في البدايات الأولى للسينما إلى شكل سينمائي مستقل وجد لنفسه مجالات متعددة للعرض والتوزيع، وقد ساهم تطور التكنولوجيا والوسائط الرقمية في إعادة تشكيل موقعه داخل المشهد السينمائي المعاصر، فلم تعد محدودية مدة الفيلم عائقاً أمام انتشاره، بل أصبحت ملائمة لطبيعة الوسائط الرقمية التي تعتمد على سرعة الوصول إلى المحتوى واختصار زمن المشاهدة، وبذلك أصبح الفيلم القصير حاضراً في القاعات والمهرجانات، إلى جانب المنصات الرقمية وشبكات الإنترنت، محتفظاً بمكانته كأحد أشكال التعبير السينمائي المعاصرة.

الفرع الثاني: جماليات الفيلم القصير وبناء الدلالة البصرية

تأسس جمالية الفيلم الروائي القصير على خصوصية التعبير السينمائي الذي يجعل من الصورة وسيلة أساسية في بناء التجربة الفنية، فالسينما لا تكتفي بنقل الأحداث أو تسجيل الواقع، وإنما تمتح الصورة قدرة على التعبير عن الأحاسيس والأفكار من خلال تنظيم عناصرها داخل الإطار وعلاقتها بالزمن والحركة والصوت، ومن هذا المنظور، تكتسب الصورة السينمائية قيمتها الجمالية من قدرتها على إنتاج معنى يتجاوز مجرد عرض الموضوع أمام المتلقي².

وتظهر خصوصية الفيلم القصير بصورة أوضح من خلال اعتماده على الاختزال في معالجة عناصره، إذ تفرض محدودية الزمن على المخرج اختيار العناصر البصرية الأكثر قدرة على التعبير، وعدم الإغراق في التفاصيل التي لا تخدم الفكرة الأساسية، ويصبح التكوين داخل الصورة وسيلة لتنظيم العلاقة بين الشخصيات والأشياء والفضاء، بحيث يمكن لموقع عنصر واحد داخل الكادر أو لطريقة توزيعه مع العناصر الأخرى أن يوجه انتباه المتلقي ويؤثر في دلالة المشهد³.

وتتصل الدلالة البصرية في الفيلم بالطريقة التي تُنظم بها الصور وتتابع داخل العمل؛ فالصورة السينمائية لا تعمل بمعزل عن الصور الأخرى، وإنما يتولد جزء من معناها من علاقتها بما يسبقها وما يليها، ومن ثم يستطيع المخرج بناء دلالات معينة من خلال الجمع بين الصور وترتيبها، بحيث ينتقل المتلقي من المعنى المباشر للصورة إلى معانٍ إضافية تنتج عن العلاقة بين العناصر البصرية داخل السياق السينمائي⁴.

كما يمكن للعناصر البصرية أن تؤدي وظيفة رمزية وإيحائية داخل الفيلم، فلا يظل المكان أو الشيء أو الحركة مجرد عناصر واقعية، وإنما قد تتحول إلى علامات تحمل دلالات مرتبطة بالشخصيات والأحداث، وتزداد أهمية هذا

¹ - برنارد ف. ديك، المرجع السابق، ص 296.

² - هنري آجيل، علم جمال السينما، ترجمة إبراهيم العريس، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، 1980، ص 10.

³ - جوزيف ماشيللي، التكوين في الصورة السينمائية، ترجمة هاشم النحاس، الطبعة الأولى، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1983، ص 77.

⁴ - يوري لوتمان، المرجع السابق، ص 61.

الاستخدام في الفيلم القصير بسبب حاجته إلى التعبير المكثف؛ إذ يمكن لصورة أو تفصيل بصري أن يختزل معلومة أو إحساسًا أو موقفًا كان يحتاج إلى مساحة أكبر لو تم التعبير عنه بصورة مباشرة¹.

وتتجلى جمالية الفيلم القصير كذلك في العلاقة التي يقيمها بين الواقع وإعادة تشكيله فنيًا، فالمخرج لا ينقل الواقع كما هو بصورة محايدة، بل يختار منه ما يتلاءم مع رؤيته، ويعيد تنظيمه من خلال الصورة والمكان وحركة الشخصيات والزمن، وبذلك تصبح عملية بناء الصورة موقفًا جماليًا وفكريًا في الوقت نفسه، لأن طريقة تقديم الواقع تحدد الكيفية التي يدركه بها المتلقي داخل العمل السينمائي².

ويؤدي الزمن بدوره وظيفة جمالية ودلالية مهمة في الفيلم القصير، إذ يمكن للمخرج أن يعتمد على الحذف والانتقال والاختزال بدل عرض الأحداث في تسلسلها الكامل، ويسمح ذلك بالانتقال بين لحظات مختلفة من الحكاية، أو تجاوز الفترات الزمنية التي لا تحتاج إلى عرض مباشر، مع الحفاظ على قدرة المتلقي على إعادة بناء العلاقات بين الأحداث، ومن هنا يصبح تنظيم الزمن وسيلة للمساهمة في بناء الدلالة وليس مجرد وسيلة لتقصير مدة الفيلم³.

وعليه، فإن جماليات الفيلم الروائي القصير تقوم على التفاعل بين الصورة والتكوين والزمن والإيقاع، بحيث تتحول محدودية المدة إلى عامل يساعد على تكثيف التعبير السينمائي، وتبني الدلالة البصرية من خلال العلاقات التي ينشئها المخرج بين العناصر داخل الصورة وبين الصور المتتابعة، وهو ما يمنح الفيلم القصير قدرة على تقديم معانٍ مكثفة تتجاوز ظاهر الأحداث، ويجعل الاختزال وسيلة جمالية ودلالية في بناء العمل السينمائي.

المبحث الثاني:

التقنيات الإخراجية في الفيلم الروائي القصير ووظائفها الدلالية

تكتسب التقنيات الإخراجية أهمية خاصة في الفيلم الروائي القصير، نظرًا لما تفرضه محدودية الزمن من ضرورة الاقتصاد في استخدام العناصر السينمائية وتوظيفها بصورة دقيقة تخدم البناء الدرامي والدلالة، فالصورة، بما تتضمنه من تأطير وتكوين وإضاءة وحركة للكاميرا، تؤدي دورًا أساسيًا في نقل الأحداث والمشاعر، إلى جانب أداء الممثلين وطريقة تنظيم العناصر داخل الفضاء السينمائي.

ولا تقتصر خصوصية الإخراج في الفيلم القصير على الجانب البصري، بل تمتد إلى تنظيم السرد والزمن والإيقاع من خلال الحذف والاختزال واللقطة الطويلة وغيرها من الأساليب، ثم إعادة بناء المادة المصورة بواسطة المونتاج بما يحقق الترابط والإيقاع والدلالة، لذلك، نتناول في هذا المبحث أهم التقنيات البصرية والسردية والمونتاجية التي تسهم في تشكيل الفيلم الروائي القصير وتحقيق وظائفه التعبيرية والدلالية.

¹ - فران فيتورا، المرجع السابق، ص 127.

² - بول وارن، السينما بين الوهم والحقيقة، ترجمة علي الشوباشي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1992، ص 50.

³ - لوي دي جانتي، المرجع السابق، ص 213.

المطلب الأول: التقنيات البصرية وبناء اللحظة السينمائية

تؤدي العناصر البصرية دورًا أساسيًا في تشكيل الفيلم الروائي القصير وبناء معانيه، إذ يعتمد المخرج على تنظيم الصورة داخل الإطار وتحديد أحجام اللقطات والزوايا، إلى جانب توظيف الإضاءة وحركة الكاميرا والأداء التمثيلي، وتكتسب هذه العناصر أهمية أكبر في الفيلم القصير بسبب الحاجة إلى تحقيق أكبر قدر من التعبير ضمن زمن محدود، وهو ما يجعل اختيارها وتوظيفها جزءًا أساسيًا من العملية الإخراجية.

الفرع الأول: التأطير والتكوين واللغة البصرية

يُعَدُّ التأطير من أهم الوسائل التي يعتمد عليها المخرج في تشكيل الصورة السينمائية، لأنه يحدد ما يظهر داخل الكادر وما يُستبعد منه، كما يضبط العلاقة بين الشخصيات والأشياء والفضاء المحيط بها، ومن خلال اختيار حدود الإطار يستطيع المخرج توجيه انتباه المتلقي نحو عنصر معين، وإبراز تفاصيل ذات أهمية درامية أو دلالية، بما يجعل التأطير جزءًا من عملية بناء المعنى وليس مجرد إجراء تقني لتحديد مساحة الصورة¹.

وترتبط عملية التأطير بأحجام اللقطات التي تحدد المسافة بين الكاميرا والموضوع المصوّر، إذ تختلف الوظيفة التعبيرية للقطعة بحسب حجمها، فاللقطة العامة تسمح بإظهار الشخصية داخل محيطها وإبراز علاقتها بالمكان، بينما تتيح اللقطات المتوسطة التركيز على الشخصية وحركتها ضمن الفضاء، في حين تمنح اللقطات القريبة أهمية أكبر لتفاصيل الوجه والانفعالات، ولذلك فإن اختيار حجم اللقطة يمثل قرارًا إخراجيًا مرتبطًا بما يرغب المخرج في إبرازه للمتلقي في كل لحظة من لحظات الفيلم².

ولا ينفصل حجم اللقطة عن زاوية التصوير، إذ يمكن للمخرج تغيير موقع الكاميرا بالنسبة إلى الشخصية أو الموضوع لإنتاج تأثير بصري ودلالي مختلف، فالزاوية المرتفعة أو المنخفضة أو المستوية لا تقدم الموضوع بالطريقة نفسها، وإنما يمكن أن تؤثر في الإحساس بالحجم والقوة والضعف والمسافة النفسية بين المتلقي والشخصية، ومن ثم تصبح زاوية التصوير إحدى الأدوات التي يعبر من خلالها المخرج عن موقفه من الشخصية أو الحدث، دون الحاجة إلى التعبير عنه بصورة مباشرة³.

ويشكل التكوين داخل الإطار عنصرًا أساسيًا في تنظيم الصورة السينمائية، إذ يقوم على ترتيب الشخصيات والأشياء والفضاءات والعلاقات بينها بصورة تحقق الانسجام أو التوتر وفق مقتضيات المشهد، ولا يقتصر التكوين على الجانب الجمالي للصورة، بل يمكن أن يؤدي وظيفة سردية ودلالية، من خلال إبراز شخصية على حساب أخرى، أو خلق مسافة بين شخصيتين، أو توجيه العين نحو عنصر محدد داخل الكادر⁴.

¹ - جوزيف ماسيللي، المرجع السابق، ص 77.

² - مارسيل مارتن، اللغة السينمائية، ترجمة سعد مكاوي، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والنشر، القاهرة، 1964، ص 34.

³ - كين دانسايجر، المرجع السابق، ص 129.

⁴ - مايكل رايجر، المرجع السابق، ص 25.

وتأسس اللغة البصرية للفيلم على مجموعة من العلاقات التي تجعل الصورة وسيلة للتعبير تتجاوز نقل الحدث بصورة حرفية، فاختيار اللقطة والزاوية وموقع الشخصية داخل الإطار وطريقة ترتيب العناصر كلها قرارات يمكن أن تسهم في بناء الدلالة وتوجيه المتلقي نحو قراءة معينة للمشاهد، ولهذا فإن المخرج لا يستخدم الكاميرا لتسجيل ما يحدث فحسب، وإنما يختار من خلال موقعها وكيفية توجيهها الطريقة التي سيُرى بها الحدث داخل الفيلم¹.

وتكتسب هذه الاختيارات أهمية أكبر في الفيلم الروائي القصير بسبب محدودية زمنه، إذ يحتاج المخرج إلى تحقيق أكبر قدر من التعبير من خلال عدد محدود من المشاهد واللقطات، ولذلك يمكن للصورة الواحدة أن تؤدي وظيفة سردية ونفسية ودلالية في الوقت نفسه، من خلال الجمع بين حجم اللقطة وزاوية التصوير والتكوين والعلاقات المكانية داخل الكادر، ويجعل هذا التكثيف من اللغة البصرية وسيلة أساسية لاختزال المعلومات وتسريع عملية بناء المعنى دون الإخلال بتماسك الحكاية.

وعليه، فإن التأطير والتكوين واللغة البصرية تمثل منظومة مترابطة في بناء اللحظة السينمائية؛ فاختيار حدود الإطار وحجم اللقطة وزاوية التصوير وتنظيم العناصر داخله لا يخضع للجانب التقني وحده، وإنما يرتبط بالرؤية الإخراجية والوظيفة الدرامية للمشاهد، وفي الفيلم الروائي القصير بصورة خاصة، تساعد هذه الوسائل على استثمار المساحة البصرية المتاحة بأكثر قدر من الفاعلية، وتحويل الصورة إلى أداة مكثفة للسرد والتعبير وبناء الدلالة.

الفرع الثاني: الإضاءة وحركة الكاميرا والأداء

تُعَدّ الإضاءة من العناصر الأساسية في تشكيل الصورة السينمائية، إذ لا تقتصر وظيفتها على توفير الرؤية داخل الكادر، وإنما تسهم في تحديد طبيعة المشهد وإبراز الشخصيات والأشياء وخلق أجواء تتناسب مع الحالة الدرامية، ويستطيع المخرج من خلال التحكم في شدة الضوء واتجاهه وتوزيعه أن ينتقل بالصورة من الإضاءة الواضحة والمتجانسة إلى الإضاءة التي تقوم على التباين والظلال، بما يخدم طبيعة الموقف والشعور المراد نقله إلى المتلقي².

وتؤدي الإضاءة كذلك وظيفة جمالية ودلالية، إذ يمكن أن تساعد في التعبير عن الحالة النفسية للشخصية أو الإيحاء بطبيعة المكان والزمن أو خلق إحساس معين لدى المتلقي، فالظلال والتباين بين مناطق الضوء والعتمة يمكن أن يمنحا المشهد أبعادًا تتجاوز وظيفته الواقعية، كما أن اختيار نمط الإضاءة يرتبط بالرؤية العامة للمخرج وبأسلوب البصري الذي يسعى إلى تحقيقه³.

أما حركة الكاميرا، فتشكل وسيلة أخرى لتنظيم علاقة المتلقي بالمشهد، إذ تسمح بمتابعة الشخصية أو الانتقال من عنصر إلى آخر أو الكشف التدريجي عن المكان والمعلومات المرتبطة بالحدث، وتختلف الدلالة الناتجة عن حركة الكاميرا باختلاف نوعها وسرعتها واتجاهها؛ فقد تكون الحركة هادئة ومنظمة بما ينسجم مع طبيعة المشهد، أو سريعة

¹ - فران فيتورا، المرجع السابق، ص 127.

² - بيتر سبيرزني، جماليات الإضاءة والتصوير في السينما والتلفزيون، ترجمة فيصل الياسري، 1992، ص 72.

³ - كين دانسايجر، المرجع السابق، ص 135.

ومضطربة لتعكس التوتر والحركة، ولذلك لا تُستخدم الحركة لمجرد التنويع البصري، وإنما ينبغي أن ترتبط بالوظيفة الدرامية للمشهد¹.

وتسهم حركة الكاميرا أيضاً في خلق إحساس بالمكان والزمن وفي توجيه انتباه المتلقي نحو العناصر التي يحددها المخرج، فقد تقترب الكاميرا من الشخصية لتأكيد انفعال معين، أو تبتعد عنها لإظهار علاقتها بالمكان، كما يمكن أن تتحرك مع الشخصية أثناء انتقالها داخل الفضاء، وبهذا تصبح حركة الكاميرا امتداداً للرؤية الإخراجية، لأنها تحدد كيفية انتقال عين المتلقي داخل العالم المصور، وتساهم في بناء استمرارية بصرية بين مختلف أجزاء المشهد².

ويحتل أداء الممثل مكانة أساسية في بناء اللحظة السينمائية، لأن الشخصية لا تُقدّم من خلال الحوار وحده، وإنما من خلال الحركة والإيماء والنظرة ونبرة الصوت وطريقة التفاعل مع المكان والشخصيات الأخرى، ويعمل المخرج على توجيه أداء الممثل بما يتلاءم مع طبيعة الشخصية والموقف الدرامي، مع مراعاة انسجام الأداء مع الإيقاع العام والصورة التي يرغب في بنائها³.

وتزداد أهمية توجيه الممثل في الفيلم الروائي القصير بسبب محدودية الزمن المتاح لبناء الشخصية وتطورها؛ فليس أمام المخرج مساحة واسعة لتقديم الشخصية عبر عدد كبير من المواقف، ولذلك يمكن لتفصيل أدائي صغير، كحركة أو نظرة أو صمت، أن يؤدي وظيفة تعبيرية مهمة، ومن خلال التحكم في هذه العناصر يستطيع المخرج اختزال الحالة النفسية للشخصية وتقديمها بصورة تتناسب مع طبيعة البناء المكثف للفيلم القصير⁴.

وبذلك تتكامل الإضاءة وحركة الكاميرا والأداء في تشكيل اللحظة السينمائية، إذ تسهم الإضاءة في تحديد الجو البصري والدلالي، وتعمل حركة الكاميرا على تنظيم حركة عين المتلقي داخل المشهد، بينما يمنح الأداء الشخصيات حضورها التعبيري والدرامي، ولا تعمل هذه العناصر بصورة منفصلة، بل تتفاعل ضمن الرؤية الإخراجية لتكوين مشهد متكامل يخدم الحدث ويعزز دلالاته، وهو ما يكتسب أهمية خاصة في الفيلم الروائي القصير الذي يقوم على الاقتصاد والتكثيف.

المطلب الثاني: التقنيات السردية والمونتاجية وبناء الزمن

لا يقتصر بناء الفيلم الروائي القصير على تنظيم عناصره البصرية، وإنما يعتمد كذلك على مجموعة من التقنيات السردية والسمعية التي تساهم في تشكيل مساره الدرامي وتوجيه دلالاته، وتكتسب هذه التقنيات أهمية خاصة في الفيلم القصير بالنظر إلى محدودية زمنه، مما يفرض على المخرج اعتماد أساليب تقوم على التكثيف والاقتصاد في عرض الأحداث، مع الاستفادة من العناصر السمعية في دعم الصورة وتعزيز المعنى.

¹ - علي بدرخان، المرجع السابق، ص 147.

² - ميخائيل روم، المرجع السابق، ص 108.

³ - سيدني لوميت، المرجع السابق، ص 103.

⁴ - لوي دي جانتي، المرجع السابق، ص 60.

وعليه، نتناول في هذا المطلب دور التكتيف السردى وبناء الزمن السينمائي في تنظيم الحكاية واختزال أحداثها، ثم نتطرق إلى الصوت والمؤثرات السمعية ودورها في بناء الدلالة، باعتبارهما عنصرين أساسيين في استكمال التجربة التعبيرية للفيلم الروائي القصير.

الفرع الأول: التكتيف السردى وبناء الزمن السينمائي

تفرض الطبيعة الزمنية المحدودة للفيلم الروائي القصير نمطاً خاصاً في بناء الحكاية، إذ لا يملك المخرج المساحة الزمنية الكافية التي تسمح له بالتوسع في تقديم الشخصيات والأحداث وتفصيلها، الأمر الذي يجعل التكتيف السردى ضرورة فنية مرتبطة بطبيعة هذا الشكل السينمائي، ويقوم التكتيف على التركيز في عدد محدود من الأحداث والمواقف، وانتقاء ما يرتبط مباشرة بالفكرة أو الصراع المركزي، بما يسمح بتحقيق وحدة سردية متماسكة داخل مدة قصيرة¹.

ولا يقتصر التكتيف على تقليص عدد الأحداث، بل يشمل كذلك طريقة تقديمها، إذ يمكن للمخرج أن يبدأ الحكاية من لحظة متقدمة، أو أن يتجاوز بعض مراحلها، أو أن يكتفي بعرض النتائج والآثار التي تترتب على أحداث لم تُعرض بصورة مباشرة، وبهذا يصبح ما يغيب عن الشاشة جزءاً من عملية بناء المعنى، لأن المتلقي يشارك في استكمال العلاقات بين الأحداث اعتماداً على الإشارات التي يقدمها الفيلم، وتزداد أهمية هذه الآلية في الفيلم القصير بسبب ضيق المساحة الزمنية والسردية المتاحة أمام المخرج².

ويرتبط التكتيف كذلك بالاقتصاد في بناء الشخصيات والمسارات الدرامية، حيث يميل الفيلم الروائي القصير إلى التركيز على لحظة أو موقف ذي أهمية بالنسبة إلى الشخصية، بدل متابعة مسار حياتها في امتداده الكامل، ولذلك قد تكون لحظة واحدة كافية للكشف عن تحول نفسي أو موقف مصيري، شريطة أن تكون المعالجة قادرة على تحميلها قيمة درامية ودلالية تتجاوز حدودها الزمنية المباشرة، ويجعل هذا التركيز اللحظة السينمائية أكثر كثافة، ويمنح الصورة والفعل والحوار وظائف متداخلة في تقديم الشخصية والحكاية³.

أما الزمن السينمائي، فلا يمثل مجرد المدة التي يستغرقها عرض الفيلم، وإنما هو زمن يعاد تنظيمه وتشكيله وفق مقتضيات الحكاية والرؤية الإخراجية، فالأحداث التي قد تستغرق ساعات أو أياماً أو سنوات في العالم الحكائي يمكن اختزالها في لحظات محدودة، كما يمكن إطالة لحظة قصيرة عندما تكون ذات أهمية درامية أو نفسية، ومن ثم يصبح الزمن مادة قابلة للمعالجة، يختار المخرج من خلالها مقدار ما يظهر من الحدث وكيفية انتقال المتلقي بين مراحل⁴.

¹ - خطاب إيمان؛ سيدي محمد بن مالك، من النص إلى الشاشة: القصة القصيرة جداً والفيلم القصير جداً وجهان للسرد الحديث، مجلة آفاق سينمائية، المجلد 12، العدد 1، جامعة وهران 1 أحمد بن بلة، الجزائر، 2025، ص 340.

² - علاء عبد العزيز السيد، الفيلم بين اللغة والنص: مقارنة منهجية في إنتاج المعنى والدلالة السينمائية، وزارة الثقافة، المؤسسة العامة للسينما، دمشق، د.ط، 2008، ص 116.

³ - أشرف شتيوي، السينما بين الصناعة والثقافة: دراسة نقدية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2008، ص 69.

⁴ - رالف ستيفنسون، جان دوري، السينما فنًا، ترجمة خالد حداد، المؤسسة العامة للسينما، دمشق، 1993، ص 69.

وتتيح هذه المعالجة للمخرج استخدام الحذف الزمني، من خلال تجاوز فترة معينة والانتقال مباشرة إلى لحظة لاحقة ترتبط بها، دون الحاجة إلى تصوير الأحداث التي وقعت بينهما، ويساعد هذا الأسلوب على اختزال الزمن الحكائي، كما يسمح بالحفاظ على تركيز الفيلم حول مواقفه الأساسية، وفي الفيلم الروائي القصير، لا يكون الحذف مجرد وسيلة لتقليل مدة العرض، بل يمكن أن يؤدي وظيفة دلالية عندما يجعل المتلقي يستنتج ما حدث في الفترة المحذوفة من خلال تغير الشخصيات أو المكان أو العلاقات بينها¹.

كما يمكن أن يُبنى الزمن السينمائي على الانتقال بين الحاضر والماضي، أو على تقديم بعض المعلومات بصورة متأخرة، وهو ما يسمح للمخرج بإعادة ترتيب الحكاية وفق الطريقة التي يريد أن يتلقى بها المشاهد المعلومات، وقد يؤدي هذا التنظيم إلى خلق التشويق، أو الكشف التدريجي عن خلفية شخصية أو حدث، أو إعادة تفسير موقف سبق عرضه، ولذلك فإن ترتيب الأحداث لا يرتبط دائماً بالتسلسل الزمني الطبيعي، وإنما يخضع للهدف الدرامي والدلالي الذي يحدده البناء الإخراجي².

ويرتبط التحكم في الزمن كذلك بإيقاع الفيلم، لأن سرعة انتقال الأحداث وتوزيع اللحظات السردية يؤثران في طبيعة استجابة المتلقي، فالتتابع السريع للأحداث يمكن أن يعكس التوتر والاستعجال، بينما يسمح إبطاء لحظة معينة بإبراز بعدها النفسي أو التأملية، وفي الفيلم القصير تحديداً، يكتسب هذا التنظيم أهمية مضاعفة، لأن كل زيادة أو إطالة غير مبررة قد تؤثر في توازن البناء، في حين يمكن للاختزال المحسوب أن يحافظ على حيوية السرد ويزيد من قوة تأثيره³.

ومن ثم، فإن التكثيف السردى وبناء الزمن السينمائي يمثلان آليتين متكاملتين في إخراج الفيلم الروائي القصير؛ فالتكثيف يحدد ما ينبغي أن يحضر داخل الحكاية وما يمكن الاستغناء عنه، بينما يسمح تنظيم الزمن بإعادة توزيع الأحداث واختزال مراحلها أو إبراز لحظاتها المهمة، ومن خلال التحكم في هذين العنصرين يستطيع المخرج استثمار قصر مدة الفيلم في بناء سرد مركز، يحافظ على وضوح مساره الدرامي، وفي الوقت نفسه يترك مجالاً للإيجاء والمشاركة التأويلية لدى المتلقي.

الفرع الثاني: الصوت والمؤثرات السمعية ودورهما في بناء الدلالة

يمثل الصوت أحد المكونات الأساسية في بناء الفيلم الروائي القصير، إذ لا تقتصر وظيفته على مرافقة الصورة، وإنما يشارك في تشكيل المعنى وتوجيه الإحساس بالمشهد، ويتكون المسار الصوتي من عناصر متعددة، أهمها الحوار،

¹ - علاء عبد العزيز السيد، المرجع السابق، ص 116.

² - أندريه تاركوفسكي، النحت في الزمن، ترجمة أمين صالح، الطبعة الأولى، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2005، ص 118.

³ - خطاب إيمان؛ سيدي محمد بن مالك، من المرجع السابق، ص 341.

والموسيقى التصويرية، والمؤثرات الصوتية، والصمت، ويتيح تنوع هذه العناصر للمخرج إمكانات تعبيرية تساعده على تكثيف المعلومة وتعزيز البعد الشعوري والدلالي للصورة¹.

ويؤدي الحوار وظيفة سردية أساسية من خلال نقل المعلومات والتعبير عن مواقف الشخصيات وعلاقاتها، غير أن توظيفه في الفيلم الروائي القصير يقوم على الاقتصاد والتركيز، لأن الحوار المطول قد يبطئ حركة السرد ويستهلك جزءًا من الزمن المتاح، ولذلك يمكن للجملة الحوارية المختصرة أن تؤدي وظيفة تتجاوز معناها المباشر، فتكشف عن موقف الشخصية أو تحدد علاقتها بالحدث أو تدفع مسار الحكاية إلى الأمام².

أما المؤثرات الصوتية، فتسهم في بناء الفضاء السينمائي وإثراء الصورة بعناصر لا تظهر بالضرورة داخل الإطار، فقد يكون الصوت مصدرًا لتحديد المكان أو الإشارة إلى حركة أو حدث خارج مجال الرؤية، كما يمكن أن يمنح المشهد درجة أكبر من الواقعية أو أن يستخدم بصورة مخالفة للواقع لإنتاج التوتر والإيحاء، وبذلك يتحول المؤثر الصوتي من مجرد تسجيل للصوت المحيط إلى أداة إخراجية يمكن التحكم فيها وفق الوظيفة الدرامية للمشهد³.

وتحتل الموسيقى التصويرية مكانة مهمة ضمن البناء السمعي للفيلم، لما تستطيع القيام به من وظائف نفسية وتعبيرية، فهي قد تهيئ المتلقي للدخول في حالة شعورية معينة، أو تؤكد طبيعة موقف درامي، أو ترفع مستوى التوتر والترقب، كما يمكن أن تتفاعل مع الصورة لإنتاج معنى لا يتحقق من خلال أحد العنصرين منفردًا، وفي الفيلم الروائي القصير تزداد أهمية هذا الاستخدام بسبب قدرة الموسيقى على تكثيف الحالة الشعورية في وقت محدود⁴.

ولا يقتصر البناء السمعي على الأصوات المسموعة، فالصمت يمثل بدوره اختيارًا إخراجيًا قادرًا على إنتاج الدلالة، فقد يوظف للدلالة على الخوف أو القلق أو الغياب أو الموت، كما يمكن أن يوجه انتباه المتلقي إلى حركة أو نظرة أو تعبير بصري معين، ومن ثم فإن غياب الصوت لا يعني غياب التعبير، بل يمكن للصمت أن يمنح الصورة مساحة أكبر للتأثير، خصوصًا عندما يأتي في لحظة درامية تتطلب التوقف أو التأمل⁵.

كما تتحدد القيمة الدلالية للصوت من خلال علاقته بالصورة، إذ لا يشترط أن يكون الصوت مطابقًا لما يظهر على الشاشة، بل يمكن أن يضيف إليها معلومات جديدة أو يوسع مجالها الإدراكي أو يخلق تعارضًا بين ما يسمعه

¹ - محمد بوزيدي، جماليات الصوت والموسيقى التصويرية؛ الدلالة الفنية والتأثير السينمائي، مجلة آفاق سينمائية، المجلد 6، العدد 1، جامعة حسيبة بن بوعلي، الشلف، الجزائر، 2019، ص 70.

² - قادة بحري، خاصية الحوار في الفيلم السينمائي الجزائري المعاصر: فيلم عائشات لسعيد ولد خليفة أنموذجًا، مجلة آفاق سينمائية، العدد 1، 2021، ص 460.

³ - محمد بوزيدي، المرجع السابق، ص 73.

⁴ - آمال يوسف، أحمد ابن عزة، إغراءات الصوت ودوافع الإيقاع الموسيقي في السينما، مجلة الصوتيات، المجلد 17، العدد 1، جامعة البليدة 2 لونيبي، علي، الجزائر، 2021، ص 92.

⁵ - خديجة بريك، جماليات توظيف الصوت وأنواعه في الخطاب السينمائي الوثائقي، مجلة المقدمة للدراسات الإنسانية والاجتماعية، المجلد 7، العدد 1، جامعة باتنة 1، الجزائر، 2022، ص 684.

المتلقي وما يراه، وتسمح هذه العلاقة للمخرج بإنتاج دلالات مركبة، بحيث يصبح الصوت شريكاً في بناء الصورة السينمائية وليس مجرد عنصر تابع لها¹.

وتكتسب هذه الوظائف أهمية خاصة في الفيلم الروائي القصير، لأن محدودية زمنه تجعل الاقتصاد في الوسائل التعبيرية ضرورة إخراجية، فالحوار يمكن أن يقدم معلومة أساسية في وقت قصير، والمؤثر الصوتي يمكن أن يشير إلى حدث غير مصور، والموسيقى يمكن أن تختصر حالة نفسية، بينما يستطيع الصمت أن يمنح لحظة محدودة قوة درامية إضافية، وبهذا يسهم الصوت في تحقيق التكثيف الذي يتطلبه الفيلم القصير، مع المحافظة على قدرته على التعبير والإيحاء.

وعليه، فإن توظيف الصوت والمؤثرات السمعية في الفيلم الروائي القصير يتجاوز الجانب التقني ليصبح جزءاً من الرؤية الإخراجية وبناء الدلالة، فالحوار والمؤثرات والموسيقى والصمت تتكامل مع الصورة في تشكيل التجربة السينمائية، ويستطيع المخرج من خلال التحكم في حضورها وغياها وتوقيتها أن يعمق المعنى، ويوجه الانفعال، ويحقق قدرًا أكبر من التكثيف والتأثير ضمن الزمن المحدود للفيلم.

¹ - إسماعيل أفرام كرومي،جماليات توظيف الصوت في الخطاب السينماتوغرافي، مجلة الأكاديمي، العدد 91، جامعة بغداد، العراق، 2019، ص 46.

خلاصة الفصل

من خلال ما تناولناه في هذا الفصل، توصلنا إلى أن الفيلم الروائي القصير يتميز بخصوصية فنية وسردية تفرض على المخرج اعتماد معالجة إخراجية تتلاءم مع محدودية الزمن وطبيعة هذا الشكل السينمائي، فقد تعرفنا على مفهوم الفيلم الروائي القصير ومعايير تحديد مدته، وعلى أبرز خصائصه الفنية والسردية، كما تتبعنا تطوره التاريخي وتطور وسائل عرضه، وما ارتبط به من تحولات جمالية ساهمت في تنوع أساليبه التعبيرية وبناء دلالاته البصرية.

كما تناولنا خصوصية التقنيات الإخراجية في الفيلم الروائي القصير، من خلال الوقوف على دور التأطير والتكوين واللغة البصرية، ثم الإضاءة وحركة الكاميرا والأداء، باعتبارها عناصر تساهم في تشكيل اللحظة السينمائية وتوجيه دلالتها، وانتقلنا بعد ذلك إلى التقنيات السردية والسمعية، حيث خلصنا إلى أن التكتيف السردى والتحكم في الزمن يساعدان على اختزال الأحداث وتنظيمها بما يتناسب مع مدة الفيلم، في حين يساهم الحوار والمؤثرات الصوتية والموسيقى والصمت في دعم الصورة وتعميق أبعادها الدلالية.

وبذلك خلصنا إلى أن خصوصية الإخراج في الفيلم الروائي القصير لا ترتبط فقط بقصر مدته، وإنما تتجسد أساساً في قدرة المخرج على استثمار الزمن المحدود وتكتيف الأحداث وتوظيف العناصر البصرية والسمعية بصورة متكاملة، بما يسمح ببناء خطاب سينمائي مركز وقادر على تحقيق التأثير وإنتاج الدلالة في مساحة زمنية محدودة.

الفصل الثالث:
الدراسة التطبيقية للفيلم القصير
"صدى"

الفصل الثالث: الدراسة التطبيقية للفيلم القصير "صدى"

بعد التطرق في الفصلين السابقين إلى الإطار النظري المتعلق بالإخراج السينمائي وخصوصية الفيلم الروائي القصير، ينتقل هذا الفصل إلى الجانب التطبيقي من خلال دراسة فيلم «صدى» الذي تم إنجازه وتصويره في إطار هذه الدراسة، ويهدف هذا الجانب إلى تجسيد المفاهيم والتقنيات الإخراجية التي تم تناولها نظرياً، من خلال الوقوف على مختلف العناصر التي أسهمت في بناء الفيلم، بدءاً من السيناريو ومعطيات العمل، وصولاً إلى التقطيع التقني والتقرير المتعلق بتنفيذ المشاهد والاختيارات الإخراجية المعتمدة.

ويتناول هذا الفصل في مبحثه الأول السيناريو ومعطيات فيلم «صدى»، من خلال عرض فكرته وملخص أحداثه وبنية الدرامية، إلى جانب تقديم أهم المعطيات المتعلقة بالعمل ورؤيته الإخراجية والجمالية، أما المبحث الثاني، فيتطرق إلى التقطيع التقني والتقرير، من خلال تحليل أنواع اللقطات والزوايا وحركة الكاميرا والإضاءة والعناصر السمعية، وربط هذه الاختيارات بوظائفها الدرامية والدلالية، بما يسمح بتبيان كيفية توظيف تقنيات الإخراج السينمائي في بناء الفيلم وتحقيق رؤيته الفنية.

المبحث الأول:

السيناريو ومعطيات الفيلم

يتناول هذا المبحث الجانب الأول من الدراسة التطبيقية لفيلم «صدى»، من خلال تقديم السيناريو والمعطيات الأساسية التي يقوم عليها العمل، ويُعد السيناريو نقطة الانطلاق في بناء الفيلم، إذ يحدد الفكرة والشخصيات وتسلسل الأحداث والمشاهد، ويوجه عملية الانتقال من التصور الكتابي إلى التجسيد البصري، لذلك يتم الوقوف على العناصر التي تشكل البناء الدرامي للفيلم، بما في ذلك فكرته العامة وملخص أحداثه وطريقة تطور الشخصية الرئيسية ضمن مسار الحكاية.

كما يتضمن المبحث عرض أهم المعطيات المتعلقة بالفيلم، إلى جانب توضيح الرؤية الإخراجية والمعالجة الجمالية المعتمدة في إنجازه، بما يسمح بتحديد الخصائص الفنية التي تميز العمل قبل الانتقال إلى دراسة التقطيع التقني والتقرير في المبحث الموالي.

المطلب الأول: السيناريو

يمثل السيناريو الأساس الأول الذي ينطلق منه بناء الفيلم، باعتباره الإطار الذي تنتظم داخله الفكرة والأحداث والشخصيات والمشاهد، وفي فيلم «صدى» يقوم السيناريو على معالجة درامية ذات طابع تأملي، تتابع الحالة النفسية لليلي وتطورها من العزلة والحزن إلى اكتشاف الماضي ثم الوصول إلى حالة من السكينة والتحرر، ومن هذا المنطلق، يتناول هذا المطلب العناصر الأساسية التي شكلت البناء السينمائي للفيلم، من الفكرة والمعالجة الدرامية إلى تنظيم المشاهد وتسلسل الأحداث.

الفرع الأول: الفكرة والمعالجة الدرامية

ينطلق فيلم «صدى» من فكرة درامية تقوم على معالجة تجربة الفقد الإنساني من زاوية تأملية تتجاوز الحزن المباشر إلى البحث عن معنى الاستمرار والحضور بعد الغياب، وقد اختارت مؤلفة الفيلم، مباركي عائشة، أن تجعل من فقدان الجد نقطة البداية التي تنطلق منها الشخصية الرئيسية «ليلي» في رحلة داخلية تتغير خلالها علاقتها بذاتها وبالمكان وبالزمن، فغياب الجد لا يقدم في الفيلم باعتباره حدثاً عابراً في خلفية الحكاية، وإنما يتحول إلى قوة محركة للسلوك الدرامي، إذ يظهر أثره في عزلة الشخصية وانغلاقها وفقدانها الرغبة في التواصل، قبل أن يقودها هذا الفراغ نفسه إلى اكتشاف ذاكرة أوسع من تجربتها الشخصية.

وتأسس المعالجة الدرامية على شخصية واحدة محورية تتحمل العبء الأكبر في نقل الحكاية وتطورها، وهو اختيار يتلاءم مع طبيعة الفيلم الروائي القصير الذي يقوم على التركيز والتكثيف، فليلي لا تدخل في صراع خارجي مع شخصية أخرى، وإنما يتمثل الصراع الأساسي في حالتها الداخلية وفي مواجهتها لشعور الفقد والوحدة، ولذلك اعتمدت المعالجة على الأفعال الصغيرة والتفاصيل السلوكية بدل الحوار المباشر في الجزء الأكبر من الفيلم؛ فتقليب صفحات الكتاب، ثم المحلة، ثم محاولة الاتصال الهاتفي والتراجع عنه، كلها أفعال بسيطة في ظاهرها، لكنها تتراكم لتكشف عن حالة نفسية مضطربة تبحث عن وسيلة للخروج من الفراغ دون أن تجدها، وبذلك يصبح السلوك اليومي نفسه حاملاً للمعلومة الدرامية، بدل الاعتماد على الشرح اللفظي.

ويؤدي المكان في الفيلم وظيفة تتجاوز كونه فضاءً تجري فيه الأحداث، إذ تتحول غرفة الجد إلى عنصر أساسي في بناء المعنى، فالغرفة القديمة تحمل آثار الماضي وتحتفظ بصورة الجد، بينما تعكس فوضاها في بداية الفيلم الحالة الداخلية التي تعيشها ليلي، ومن هنا تنشأ علاقة بين الفضاء الخارجي والفضاء النفسي للشخصية؛ فالفوضى المحيطة بها تقابل التشتت الذي تعانيه، في حين يصبح ترتيب الغرفة لاحقاً جزءاً من التحول الذي تعرفه شخصيتها، ولا يقتصر هذا التحول على تنظيم الأشياء، بل يرتبط بانتقال ليلي تدريجياً من محاولة السيطرة على محيطها إلى اكتشاف ما يخفيه هذا المحيط من ذاكرة.

وتشكل عملية تنظيف الغرفة نقطة انتقال مهمة في المعالجة الدرامية، لأن الفعل الذي يبدو في البداية عادياً يتحول إلى مدخل لاكتشاف الخزانة السرية، وهنا تنتقل الحكاية من مستوى الدراما النفسية المرتبطة بفقدان الجد إلى مستوى آخر يرتبط بذاكرة المكان، فإزاحة الغبار عن الإطار والجدار تكشف عن خزانة قديمة مدمجة في الجدار، ثم يقود فتحها إلى صندوق يحتوي على صور لأشخاص عاشوا في المكان قبل ليلي بسنوات طويلة، وبهذا الاكتشاف يتغير موقع الشخصية داخل الحكاية؛ فلم تعد تنظر إلى الغرفة باعتبارها مكاناً يذكرها بشخص غائب فقط، وإنما باعتبارها فضاءً شهد حيوات متعددة واحتفظ بآثار أصحابها.

وتكتسب الصور القديمة أهمية خاصة داخل البناء الدرامي، لأنها تمثل الوسيط الذي تنتقل من خلاله ليلي من الحاضر إلى الماضي، فالوجوه المجهولة التي تظهر أمامها تجعلها تكتشف أن شعورها بالوحدة ليس تجربة منفصلة عن

الوجود الإنساني، وأن أشخاصًا آخرين مروا من المكان نفسه وتركوا آثارهم قبل أن يختفوا، ومن خلال هذه الصور، تتحول الذاكرة من ذاكرة شخصية مرتبطة بالجد إلى ذاكرة جماعية مرتبطة بالمكان والزمن، كما أن اعتماد الصور على الأبيض والأسود يعزز حضور الماضي داخل البناء البصري للفيلم، ويجعلها مختلفة بصريًا عن الحاضر، بما يرسخ فكرة المسافة الزمنية بين الشخصيات التي تظهر فيها وبين ليلي.

ويصل التحول الدرامي إلى مستوى أكثر وضوحًا عندما تستخرج ليلي صورتها الطفولية وتضعها بين الصور القديمة، ثم تكتب على ظهرها: «ليلي 2026 كانت هنا، وكنت وحيدة»، ولا يمثل هذا التصرف مجرد إضافة صورة جديدة إلى الصندوق، بل يمثل فعلًا واعيًا من الشخصية لإثبات وجودها داخل الذاكرة التي اكتشفتها، فهي في بداية الفيلم تشعر بأن وجودها محاصر بغياب الجد، بينما تصبح في هذه اللحظة قادرة على تسجيل حضورها بنفسها، ولذلك تنتقل الشخصية من موقع المتلقي للذكرى إلى موقع المشارك في إنتاجها، ومن الإحساس بأنها وحيدة ومنقطعة عن الآخرين إلى إدراك أنها جزء من سلسلة بشرية تعاقبت على المكان.

ويتأكد هذا التحول من خلال التعليق الصوتي الذي يأتي في مرحلة متقدمة من الفيلم، حيث تقول ليلي: «لسنا وحدنا... نحن مجرد عابرين نترك أثرنا في جدران هذه الغرفة، مثلهم تمامًا... ومثل جدي»، وتلخص هذه العبارة المعنى المركزي الذي وصلت إليه الشخصية بعد تجربتها مع الصور؛ فالعبور هنا يرتبط بفكرة محدودة الوجود الإنساني، بينما يمثل الأثر وسيلة للاستمرار بعد الرحيل، وبذلك لا تعود صورة الجد في نهاية الفيلم مجرد رمز للفقد، وإنما تصبح جزءًا من سلسلة أوسع من الآثار الإنسانية التي تتركها الشخصيات في المكان والذاكرة.

وتبني المعالجة الدرامية مسارها على تحول واضح في الحالة النفسية للشخصية، ففي البداية تظهر ليلي ساكنة، متجهمّة، عاجزة عن إيجاد ما يشغلها، ثم تنتقل إلى الانهيار العاطفي عند احتضان صورة جدها، وبعد ذلك تبدأ مرحلة مختلفة مع ترتيب الغرفة واكتشاف الخزانة والصور، ومع استمرار اكتشاف الماضي، يتحول الحزن إلى فضول، ثم إلى تأمل، ثم إلى حالة من القبول والسكينة، وبالتالي فإن تطور الأحداث لا يعتمد على كثرة الوقائع، وإنما على التغير التدريجي في وعي الشخصية، وهو ما يجعل التحول النفسي هو المحور الحقيقي للبناء الدرامي.

وتظهر النهاية باعتبارها النتيجة الطبيعية لهذا التحول، حيث تعيد ليلي الصندوق إلى الخزانة، وتعيد صورة الجد إلى مكانها، ثم تنحني إلى النافذة وتفتحها على اتساعها، ويكتسب فتح النافذة قيمة رمزية داخل المعالجة، لأنه يقابل حالة الانغلاق التي طبعت بداية الفيلم، ففي البداية كانت الشخصية محاصرة داخل غرفة مظلمة ومغلقة، بينما تنتهي الحكاية بفتح الفضاء أمام الضوء والهواء والسماء، ويأتي الانتقال من زرقة السماء إلى البياض الناصع ليكمل هذا التحول، إذ ينتقل التعبير البصري من فضاء محدد إلى فضاء مفتوح وغير محدود، بما يتوافق مع انتقال الشخصية من الانغلاق النفسي إلى التحرر والطمأنينة.

وعليه، تقوم المعالجة الدرامية لفيلم «صدى» على بناء متدرج يبدأ من تجربة فقد شخصية، ثم يوسع هذه التجربة عبر اكتشاف ذاكرة المكان، وصولًا إلى إعادة تعريف مفهوم الوحدة لدى الشخصية، وقد اعتمدت مباركي

عائشة في بناء الحكاية على التكثيف واختزال الأحداث والتركيز على شخصية واحدة ومكان رئيسي، مع جعل التحول الداخلي أساساً لتطور الدراما، وبهذا يتحول الصراع من مواجهة مع الغياب إلى محاولة لفهم معنى الحضور، ومن التعلق بالماضي بوصفه مصدرًا للألم إلى النظر إليه بوصفه جزءًا من استمرارية إنسانية تتجاوز الفرد والزمن.

الفرع الثاني: بناء المشاهد وتسلسل الأحداث

يُعد بناء المشاهد وتسلسل الأحداث من العناصر الأساسية في تشكيل البنية الدرامية للفيلم، إذ لا تقتصر وظيفة المشهد على نقل حدث معين، وإنما تتحدد أهميته أيضًا من خلال موقعه ضمن المسار العام للحكاية وعلاقته بتطور الشخصية وانتقالها من حالة إلى أخرى، وفي فيلم «صدى» اعتمدت مباركي عائشة على خمسة مشاهد مترابطة، تتوحد مكانيًا داخل غرفة النوم، بينما تتنوع زمنيًا ونفسيًا، بما يسمح بتتبع التحول التدريجي الذي تمر به الشخصية الرئيسية، وينتظم هذا التسلسل حول مجموعة من المراحل تبدأ بالعزلة والفقد، ثم الاكتشاف والتأمل، وصولًا إلى الوعي والتحرر.

المشهد الأول – ثقل الفراغ والعزلة

يفتح الفيلم أحداثه ليلاً داخل غرفة النوم، حيث تظهر ليلي جالسة على حافة السرير في حالة من الملل والضيق، وتبدأ حركتها بتقليب صفحات كتاب، ثم تنتقل إلى مجلة، قبل أن تتجه إلى الهاتف وتحاول الاتصال بشخص ما، لكنها تتراجع عن الاتصال وترمي الهاتف، ويكشف هذا التتابع عن حالة من عدم الاستقرار الداخلي؛ فالشخصية تبحث عن وسيلة للخروج من الفراغ، لكنها تفشل في تحقيق التواصل، لتعود في النهاية إلى السكون والتحديد في الحائط.

وتتضح خلفية هذه الحالة عندما تستقر نظراتها على صورة الجد، فتنتقل الحكاية من التعبير عن الملل إلى الكشف عن مصدر الألم الحقيقي، ثم تحتضن ليلي صورة جدها وتنهار بالبكاء قبل أن تسقط على السرير، وتظهر في اللقطة العلوية منكمشة وهي لا تزال تضم الصورة إلى صدرها، ويؤدي هذا المشهد وظيفة تأسيسية، لأنه يقدم الشخصية وحالتها النفسية والفضاء الرئيسي للأحداث، كما يضع الفقد بوصفه المحرك الأول لمسار الحكاية.

المشهد الثاني – من الفوضى إلى الاكتشاف

يبدأ المشهد الثاني في الصباح، حيث تستيقظ ليلي بعد ليلة من الحزن، وتضع صورة جدها على الطاولة، ثم تلتفت إلى الغرفة التي تبدو في حالة من الفوضى، وتبدأ في ترتيبها وتنظيفها، فتنتقل بذلك من حالة السكون التي سيطرت على المشهد السابق إلى الحركة والفعل، ويكتسب التنظيف وظيفة درامية لأنه يقود بصورة غير مباشرة إلى الحدث المحوري، عندما تزيل الغبار عن الإطار والجدار فتكتشف خزانة سرية قديمة مدمجة في الجدار.

يمثل اكتشاف الخزانة نقطة تحول في مسار الأحداث، إذ يفتح أمام الشخصية لغز جديد يخرجها من دائرة حزنها المباشر، وبعد محاولتها فتح الخزانة، تعثر على صندوق قديم مغطى بالغبار، ثم تفتحه لتجد مجموعة من الصور

القديمة بالأبيض والأسود لأشخاص عاشوا في المكان نفسه في زمن سابق، وهنا تنتقل الحكاية من مستوى الفقد الشخصي إلى مستوى ذاكرة المكان، ويصبح الاكتشاف وسيلة لربط حاضر ليلي بماضٍ يمتد إلى أجيال سبقتها.

المشهد الثالث – التأمل في الماضي

يعود الفيلم في المشهد الثالث إلى الليل، حيث تستلقي ليلي على السرير والصندوق مفتوح بجوارها، وتواصل تقليب الصور القديمة وتأمل وجوه أصحابها، وعلى المستوى الدرامي، يمثل هذا المشهد مرحلة استيعاب للاكتشاف السابق، إذ لم تعد الشخصية منشغلة فقط بحزنها الشخصي، وإنما أصبحت أمام سؤال يتعلق بمن عاشوا في المكان قبلها وما تركوه وراءهم.

ويكتسب تكرار الزمن الليلي أهمية في البناء؛ فالليل في المشهد الأول كان فضاءً للعزلة والانخيار، بينما أصبح هنا فضاءً للتأمل والاكتشاف، وبذلك يعكس تغير وظيفة الزمن تغير الحالة الداخلية للشخصية، رغم بقاء المكان نفسه ثابتاً، كما يسمح هذا المشهد بتهدئة الإيقاع قبل الانتقال إلى مرحلة أكثر وضوحاً في تطور وعي ليلي.

المشهد الرابع – إثبات الحضور وترك الأثر

في المشهد الرابع تجلس ليلي أمام المكتب، ويظل الصندوق القديم حاضراً أمامها، فتتوقف عند إحدى الصور وتبدأ في البحث عن ألبوم طفولتها، وبعد أن تعثر على صورتها وهي طفلة، تنتزعها وتأملها، ثم تكتب على ظهرها: «ليلى 2026 كانت هنا، وكنت وحيدة»، وتضعها داخل الصندوق بين الصور القديمة.

يمثل هذا الحدث ذروة التحول الفكري في الحكاية، لأن ليلي تنتقل من موقع من يكتشف آثار الآخرين إلى موقع من يترك أثره بنفسه، فالصورة الطفولية تجعل حضورها جزءاً من السجل الذي اكتشفته، بينما تشير العبارة المكتوبة إلى إدراكها أنها، مثل الأشخاص الذين سبقتها، عابرة في هذا المكان، لكنها قادرة على ترك علامة تدل على وجودها. ويتعزز هذا التحول من خلال التعليق الصوتي: «لسنا وحدنا..»، نحن مجرد عابرين نترك أثراً في جدران هذه الغرفة، مثلهم تماماً..»، ومثل جدي»، ثم تعيد ليلي الصندوق إلى الخزانة، وتعيد صورة جدها إلى مكانها، في سلوك يختلف عن احتضانها للصورة والبكاء عليها في بداية الفيلم، وهذا الاختلاف يكشف عن تغير علاقتها بالذكرى؛ فقد أصبحت قادرة على الاحتفاظ بها دون أن تستسلم لثقلها العاطفي.

المشهد الخامس – التحرر والانفتاح

يأتي المشهد الخامس بوصفه الخاتمة الدرامية للفيلم، حيث تنتهي ليلي من ترتيب الغرفة وتتحجج نحو النافذة الخشبية القديمة وتفتحها على اتساعها، ويقابل هذا الفعل حالة الانغلاق التي ظهرت بها في بداية الحكاية، إذ تتحول الشخصية من فتاة محاصرة داخل فضاء مغلق إلى شخصية تقف أمام فضاء مفتوح وتستقبل الضوء والهواء.

ويظهر أثر التحول على وجه ليلي من خلال الابتسامة والطمأنينة، ثم تنتقل الصورة إلى السماء الزرقاء من منظورها، قبل أن تتدرج زرق السماء نحو البياض حتى تملأ الشاشة، ويأتي التلاشي إلى الأبيض بوصفه خاتمة بصرية

لمسار التحول النفسي، حيث يقابل الضوء في النهاية العتمة التي صاحبت بداية الفيلم، ويمنح النهاية طابعاً مفتوحاً يتناسب مع حالة الصفاء التي وصلت إليها الشخصية.

التحليل العام لبناء المشاهد وتسلسل الأحداث

يكشف تسلسل المشاهد في فيلم «صدى» عن بناء درامي متدرج يقوم على التحول الداخلي أكثر مما يقوم على كثرة الأحداث الخارجية، فقد حافظت المعالجة على وحدة المكان من خلال جعل غرفة النوم الفضاء الرئيسي لجميع المشاهد، لكنها عوضت عن محدودية التنوع المكاني بالتغير في الزمن والإضاءة والحركة والحالة النفسية للشخصية، وبذلك لم يكن ثبات المكان عاملاً للجمود، وإنما أصبح وسيلة لإبراز التحولات التي تطرأ على ليلي داخل الفضاء نفسه.

كما يظهر التسلسل في صورة مسار تصاعدي واضح؛ يبدأ الفيلم بالعزلة والفقد، ثم ينتقل إلى الحركة والتنظيف، ومنها إلى اكتشاف الخزانة والصندوق، ثم إلى التأمل في الصور، وصولاً إلى تسجيل ليلي لحضورها داخل الأرشيف، وأخيراً إلى فتح النافذة والانفتاح على الضوء، ويجعل هذا التنظيم كل مشهد مرتبطاً بما يسبقه وممهّداً لما يليه، بحيث لا يأتي الاكتشاف منفصلاً عن حالة الشخصية، ولا تأتي النهاية بوصفها حدثاً مفاجئاً، وإنما باعتبارها نتيجة للتغير الذي تراكم عبر المشاهد السابقة.

ويلاحظ كذلك أن الأحداث تعتمد على التكثيف الدرامي، إذ تم الاقتصار على شخصية رئيسية واحدة ومكان أساسي واحد وعدد محدود من الأحداث، مع إعطاء التفاصيل اليومية وظيفية سردية، فمحاولة الاتصال بالهاتف تكشف العزلة، واحتضان صورة الجد يكشف عمق الفقد، وتنظيف الغرفة يقود إلى اكتشاف الخزانة، والصور تقود إلى التأمل، ثم تؤدي الصورة الطفولية إلى لحظة الوعي، وبذلك لا توجد أفعال زائدة عن مسار الحكاية، بل تتكامل الأفعال الصغيرة في بناء التحول النفسي للشخصية.

ويقوم التسلسل أيضاً على تقابل واضح بين بداية الفيلم ونهايته، ففي البداية تظهر ليلي داخل غرفة مغلقة، يسيطر عليها الظلام والسكون والحزن، وتنتهي وهي منكشمة على السرير تحتضن صورة الجد، أما في النهاية فتقف في المكان نفسه أمام نافذة مفتوحة، يلامس الهواء وجهها ويغمر الضوء ملامحها، قبل أن تتحول السماء إلى بياض كامل، ويكشف هذا التقابل عن أن التحول لم يكن في المكان ذاته بقدر ما كان في نظرة الشخصية إليه وفي علاقتها بما يحمله من ذكريات.

وعليه، فإن بناء المشاهد في «صدى» يخدم الفكرة المركزية للفيلم من خلال تحويل المكان إلى مسار للرحلة النفسية للشخصية، فالغرفة التي بدأت بوصفها فضاءً للعزلة تصبح فضاءً للذاكرة، ثم تتحول في النهاية إلى نقطة انطلاق نحو الانفتاح، وبهذا يحقق تسلسل الأحداث وحدة بين الجانب الدرامي والجانب النفسي والبصري، ويجعل انتقال ليلي من الحزن إلى السكينة هو المحور الذي تنتظم حوله مختلف مراحل الفيلم.

المطلب الثاني: معطيات الفيلم

تساعد المعطيات الأساسية للفيلم على تحديد هويته الفنية والإنتاجية، من خلال التعريف بالعمل وتوضيح خصائصه العامة والرؤية التي استند إليها إنجازها، ويتيح ذلك تقديم فيلم «صدى» من حيث بياناته الأساسية، إلى جانب إبراز الرؤية الإخراجية والمعالجة الجمالية التي اعتمدت في تحويل الفكرة المكتوبة إلى عمل بصري، وما ارتبط بذلك من اختيارات تتصل بالصورة واللون والفضاء والإضاءة.

الفرع الأول: البطاقة التقنية للفيلم القصير «صدى»

تُعَدُّ البطاقة الفنية وسيلة أساسية للتعريف بالعمل السينمائي من الناحية الفنية والتقنية، إذ تتضمن مجموعة من البيانات التي توضح طبيعة الفيلم وخصائصه العامة، من عنوانه ونوعه ومدته، إلى الشخصيات ومكان التصوير والمعالجة البصرية والسمعية المعتمدة فيه، وفي إطار الجانب التطبيقي لهذه الدراسة، نعرض فيما يلي البطاقة الفنية للفيلم القصير «صدى»، باعتباره العمل الذي تم من خلاله توظيف ودراسة مجموعة من تقنيات الإخراج السينمائي.

الجدول رقم 01: البطاقة التقنية للفيلم القصير «صدى»

العنصر	البيانات
عنوان الفيلم	صدى
نوع العمل	فيلم قصير
النوع السينمائي	دراما تأملية
مدة الفيلم	حوالي 4 دقائق
اللغة	الدارجة الجزائرية
الصورة	أبيض وأسود عالي التباين
عدد المشاهد	05 مشاهد
عدد اللقطات	35 لقطة
الشخصية الرئيسية	ليلي
مكان الأحداث	غرفة جد ليلي داخل منزل عتيق
مكان التصوير	غرفة نوم داخل منزل عتيق
السيناريو	مباركي عائشة
الموضوع	العزلة، الفقدان، الذاكرة والزمن
المعالجة البصرية	الاعتماد على الأبيض والأسود والتباين الحاد بين الضوء والظل
الموسيقى	موسيقى درامية وتأملية

المؤثرات الصوتية	مؤثرات صوتية مرتبطة بحركة الشخصية والفضاء الدرامي
التعليق الصوتي	صوت داخلي (Voice Over) بالدرجة الجزائية
الخاتمة البصرية	التلاشي التدريجي إلى الأبيض (Fade to White)

الفرع الثاني: الرؤية الإخراجية والمعالجة الجمالية

ينطلق فيلم «صدى» من رؤية إخراجية تقوم على تقديم تجربة نفسية وتأملية تركز على الحالة الداخلية للشخصية الرئيسية أكثر من اعتمادها على كثرة الأحداث أو الحوار، وقد اختارت مباركي عائشة أن تجعل من شخصية «ليلي» محوراً أساسياً للعمل، بحيث يتابع الفيلم تحولها من حالة العزلة والحزن الناتجة عن فقدان جدها إلى حالة من الوعي والسكينة، من خلال سلسلة من المواقف البسيطة التي تتطور تدريجياً إلى اكتشاف يغير علاقتها بالمكان وبالذاكرة، لذلك جاءت المعالجة الإخراجية متوافقة مع طبيعة الفكرة، من خلال الاعتماد على الصورة والحركة والإضاءة والصمت والعناصر السمعية للتعبير عن التحول النفسي.

ويحتل المكان موقعاً أساسياً في الرؤية الإخراجية للفيلم، إذ تدور الأحداث داخل غرفة النوم نفسها، التي لا تظهر باعتبارها مجرد فضاء لاحتضان الأحداث، وإنما تتحول إلى عنصر فاعل في بناء الدلالة، ففي بداية الفيلم تبدو الغرفة مغلقة وثقيلة، وتنسجم حالتها مع عزلة ليلي واضطرابها النفسي، بينما تصبح تدريجياً فضاءً لاكتشاف الذاكرة من خلال الخزانة السرية والصندوق والصور القديمة، وفي نهاية الفيلم، يتغير حضور المكان مع فتح النافذة ودخول الضوء، بما يعكس التحول الذي طرأ على الشخصية.

وتعتمد المعالجة الجمالية على الأبيض والأسود عالي التباين باعتباره اختياراً بصرياً يرتبط بطبيعة الفيلم التأملية وبموضوع الذاكرة والفقد، فالصور القديمة التي تعثر عليها ليلي تأتي بالأبيض والأسود، وهو ما يجعلها مرتبطة بصرياً بالماضي وبالزمن الذي سبق حضور الشخصية في المكان، كما يسمح هذا الاختيار بالتركيز على الضوء والظل والتعبير عن الحالات النفسية بعيداً عن كثافة الألوان، ويظهر التباين بين العتمة والضوء بشكل خاص في بداية الفيلم ونهايته، حيث تقابل الأجواء القاتمة التي تحاصر الشخصية في البداية حالة الانفتاح والنور في المشهد الختامي.

أما الإضاءة فقد وُظفت بما ينسجم مع تطور الحالة الدرامية، ففي المشاهد الأولى تسود الأجواء المعتمة، بما يتلاءم مع الحزن والوحدة، بينما يظهر في بعض المراحل ضوء أكثر دفئاً، خصوصاً أثناء تأمل الصور ليلاً، مما يمنح لحظة اكتشاف الماضي طابعاً حميمياً وتأملياً، وفي المشهد الأخير يصبح الضوء عنصراً أساسياً في التعبير عن التحرر، عندما تفتح ليلي النافذة ويتسلل الضوء إلى الغرفة ويلامس وجهها، قبل أن تنتقل الصورة إلى السماء ثم إلى البياض الكامل.

وتظهر الكاميرا والتأطير بوصفهما وسيلتين للتعبير عن الحالة النفسية للشخصية، فقد تم الاعتماد على اللقطات القريبة والتفاصيل في اللحظات التي تتطلب إبراز الانفعال أو التركيز على عنصر ذي أهمية درامية، مثل صورة الجد، ووجه ليلي، والخزانة السرية والصور القديمة، وفي المقابل، استُخدمت اللقطات المتوسطة والعامة لإظهار علاقة الشخصية

بالفضاء المحيط بها، خاصة في بداية الفيلم وعند ترتيب الغرفة، كما يحضر المنظور العلوي في بعض اللحظات ليكشف وضعية ليلي داخل المكان ويبرز إحساسها بالانكماش والعزلة.

وتتخذ حركة الكاميرا طابعاً محدوداً ومدرّساً يتناسب مع طبيعة الفيلم التأملية، فالثبات يهيمن على عدد من اللقطات، بما يتيح للمشاهد التركيز على الشخصية وعلى التفاصيل الموجودة داخل الكادر، بينما تظهر الحركات البطيئة في اللحظات التي تحتاج إلى مرافقة فعل الشخصية أو الانتقال معها، ويؤدي هذا الاختلاف بين الثبات والحركة وظيفة درامية، إذ يرتبط الهدوء البصري غالباً بالحالات التأملية، في حين تظهر الحركة بصورة أوضح مع انتقال ليلي من السكون إلى الفعل.

كما تقوم المعالجة الإخراجية على التدرج في الإيقاع بما يتلاءم مع تطور الحكاية، ففي البداية يكون الإيقاع بطيئاً، ويتناسب ذلك مع حالة الملل والفراغ التي تعيشها ليلي، ثم يبدأ في التحول مع عملية تنظيف الغرفة واكتشاف الخزانة، قبل أن يستقر مجدداً خلال تأمل الصور القديمة، ويصبح الإيقاع أكثر ارتباطاً بالفعل في مرحلة البحث عن الصورة الشخصية والكتابة عليها، ثم يصل المسار إلى حالة من الهدوء والانفتاح في النهاية، وبهذا لا يعمل الإيقاع بمعزل عن الدراما، وإنما يتغير تبعاً للحالة النفسية للشخصية.

ويحظى الصمت والصوت والموسيقى بدور مهم في تشكيل الجو العام للفيلم، فالصمت يحضر في اللحظات التي تعبر فيها الصورة عن الحالة النفسية بصورة مباشرة، بينما ترافق الموسيقى بعض المراحل لتدعم الإحساس بالتوتر أو الحزن أو التأمل، كما يُستخدم التعليق الصوتي في المشهد الرابع لتقديم خلاصة الوعي الذي وصلت إليه ليلي، حيث تقول: «لسنا وحدنا.. نحن مجرد عابرين نترك أثراً في جدران هذه الغرفة، مثلهم تماماً..»، ومثل جدي»، وبذلك لا يأتي الصوت بوصفه عنصراً مكتملاً للصورة فقط، وإنما يساهم في توضيح التحول الفكري الذي حدث للشخصية.

وتتجسد الرؤية الإخراجية بصورة واضحة في المعالجة الرمزية للعناصر البصرية، فصورة الجد ترتبط في بداية الفيلم بالفقد والألم، ثم تصبح في النهاية جزءاً من حالة التقبل، أما الخزانة السرية فتمثل بوابة إلى الماضي، بينما يحمل الصندوق والصور معنى الذاكرة المتراكمة داخل المكان، وتكتسب صورة ليلي الطفولية أهمية خاصة عندما تضعها داخل الصندوق إلى جانب صور من سبقوها، إذ تتحول من مجرد صورة شخصية إلى أثر يضاف إلى ذاكرة المكان، وفي المقابل، تمثل النافذة في النهاية الانتقال من الانغلاق إلى الانفتاح، ويأتي الضوء والبياض بوصفهما امتداداً بصرياً لهذا التحول.

ومن خلال هذه الاختيارات، تتكامل الرؤية الإخراجية مع المعالجة الجمالية في بناء مسار بصري ودرامي واحد، فالفيلم لا يعتمد على الحوار أو الأحداث الخارجية لتفسير حالة ليلي، وإنما يجعل الصورة والمكان والإضاءة وحركة الكاميرا والصوت أدوات للتعبير عن تطورها الداخلي، ويبدأ هذا المسار من فضاء مغلق تسيطر عليه العتمة والغياب، ويمر عبر اكتشاف الذاكرة واستيعابها، لينتهي بفتح النافذة واستقبال الضوء، وبذلك تصبح المعالجة الجمالية في «صدى» جزءاً من السرد نفسه، وتتحوّل العناصر التقنية والبصرية إلى وسائل أساسية في إنتاج المعنى وتجسيد الانتقال من العزلة إلى المصالحة والانفتاح.

المبحث الثاني:

التقطيع التقني والتقريب

بعد تقديم السيناريو ومعطيات الفيلم في المبحث الأول، ينتقل هذا المبحث إلى الجانب التطبيقي المتعلق بإنتاج الفيلم القصير «صدى» وتحليل اختياراته الإخراجية، ويُعتمد في ذلك على التقطيع التقني بوصفه أداة لتنظيم العناصر البصرية والسمعية وتحديد كيفية تنفيذ اللقطات، ثم على التقرير الذي يوثق مراحل تنفيذ المشاهد ويبيّن مختلف الاختيارات المعتمدة أثناء التصوير، كما يتضمن المبحث تحليلًا دراميًا وتقنيًا لهذه الاختيارات، وصولًا إلى اختبار فرضيات الدراسة في ضوء النتائج التي أفرزها التحليل التطبيقي للفيلم.

المطلب الأول: التقطيع التقني للفيلم

يمثل التقطيع التقني مرحلة أساسية في تحويل السيناريو المكتوب إلى بناء بصري وسمعي قابل للتنفيذ، إذ يحدد كيفية تجسيد الأحداث والمشاهد من خلال تنظيم اللقطات وتحديد أحجامها وزوايا تصويرها وحركة الكاميرا ومددها، إلى جانب ضبط العناصر المرتبطة بالإضاءة والموسيقى والمؤثرات الصوتية، ومن خلال هذه العناصر تتشكل اللغة السينمائية للفيلم، وتتحول المعالجة الدرامية إلى مجموعة من الاختيارات التقنية التي تراعي طبيعة كل لحظة ووظيفتها داخل البناء العام للعمل.

وفي فيلم «صدى»، يقوم التقطيع التقني على مجموعة من اللقطات المتتابعة التي تواكب تطور الحالة النفسية للشخصية الرئيسية وانتقالها من العزلة والحزن إلى الاكتشاف والتأمل ثم الانفتاح والتحرر، وقد روعي في تنظيم هذه اللقطات التنوع في أحجام اللقطات والزوايا والحركات، إلى جانب توظيف الإضاءة والعناصر السمعية بما يتلاءم مع طبيعة كل مشهد، ويعزز الدلالة المرتبطة به.

ويعرض الجدول الآتي التقطيع التقني لفيلم «صدى»، من خلال جمع أهم العناصر التقنية والفنية الخاصة بكل لقطة، بما يسمح بتتبع كيفية بناء المشاهد وانتقالها من لقطة إلى أخرى، ويوضح العلاقة بين الاختيارات البصرية والسمعية وتسلسل الأحداث داخل الفيلم.

الجدول رقم 02: التقطيع التقني لفيلم صدى

رقم اللقطة	رقم المشهد	حجم اللقطة	الزاوية	حركة الكاميرا	الإضاءة	الموسيقى والمؤثرات الصوتية	المدة (ثانية)
1	01	لقطة متوسطة (PM)	جانبية	ثابتة	إضاءة خافتة	نغمات خافتة شبيهة بدقات الساعة، حفيف الورق، سقوط الكتاب	07
2	01	لقطة متوسطة قريبة (PRM)	جانبية	ثابتة	إضاءة خافتة	حفيف تقليب الصفحات	06

08	ارتفاع طفيف في النبض الموسيقى، أصوات الهاتف وسقوطه	إضاءة خافتة	ثابتة	-	لقطة قريبة (GP)	01	3
05	تلاشي الموسيقى وصولاً إلى الصمت، صوت التنفس	إضاءة خافتة	ثابتة	جانبية	لقطة متوسطة / أمريكية (PM / Plan) (américain	01	4
04	صمت	إضاءة خافتة	ثابتة	-	لقطة تفصيلية (Insert)	01	5
10	دخول التشيلو أو البيانو الدرامي الحزين	إضاءة خافتة عالية التباين	تقريب بطيء	-	لقطة قريبة (GP)	01	6
06	استمرار الموسيقى ثم تلاشيها	إضاءة خافتة	ثابتة	-	لقطة تفصيلية / ثابتة (Insert / Plan) (fixe	01	7
07	تشيلو أكثر عمقاً وحزناً	إضاءة خافتة	تتبع بطيء	جانبية	لقطة متوسطة قريبة جانبية (PRP)	01	8
06	تشيلو هادئ، صمت الغرفة، صوت التنفس	إضاءة خافتة	ثابتة	-	لقطة متوسطة علوية	01	9
10	ذروة موسيقية عاطفية، شهقات مكتومة واحتكاك القماش	إضاءة خافتة	ثابتة مع اهتزاز طفيف	-	لقطة قريبة جداً (Gros) (Plan	01	10
08	تلاشي كامل للموسيقى وصولاً إلى الصمت	إضاءة خافتة	ثابتة تماماً	علوية	لقطة علوية شديدة الارتفاع (Extreme) (High Angle	01	11
05	نغمات صباحية هادئة أو صدى عصفور بعيد	ضوء صباحي بارد	ثابتة	منخفضة قليلاً	لقطة متوسطة قريبة (PRM)	02	12
06	أصوات هادئة للغرفة	ضوء صباحي بارد	ثابتة	-	لقطة قريبة (Close-) (Up	02	13
05	صمت الصباح وأصوات حركة خفيفة	ضوء صباحي بارد	ثابتة	-	لقطة واسعة تأسيسية (Establishing) Shot / Plan (général	02	14
08	إيقاع موسيقي خفيف ومتسارع	ضوء صباحي	سريعة ومتقطعة	-	مونتاغ لقطات سريعة متتابعة	02	15

06	-	ضوء صباحي	ثابتة	جانبية	لقطة متوسطة جانبية Plan moyen de) (profil	02	16
05	توقف الموسيقى بحدة	ضوء صباحي	تتبع حركة اليد	-	لقطة مقربة	02	17
06	صمت وأصوات المسح والتنظيف	ضوء طبيعي خافت	ثابتة	-	لقطة قريبة جدًا (Très Gros Plan – TGP	02	18
06	دخول تشيلو درامي غامض وعميق	إضاءة مركزة على الوجه	زووم مفاجئ وبطيء جدًا	-	لقطة قريبة جدًا (Très Gros Plan	02	19
06	نغمات غامضة، احتكاك معدني صلب	إضاءة خافتة	ثابتة مع اهتزاز خفيف	-	لقطة مقربة	02	20
06	صرير معدني عتيق	إضاءة خافتة	ثابتة	-	لقطة تفصيلية (Insert)	02	21
05	توقف الموسيقى التوترية بحدة	إضاءة خافتة	ثابتة	-	لقطة مقربة	02	22
07	احتكاك الصندوق المعدني، حفيف الغبار	إضاءة خافتة	تتبع بطيء للبيدين	-	لقطة قريبة (Gros Plan	02	23
07	وضع الصندوق على الأرض، احتكاك الخشب أو المعدن	إضاءة طبيعية خافتة	ثابتة	منخفضة	لقطة متوسطة (Plan moyen – PM	02	24
15	-	وهج حاد ومباشر من مصباح السرير على مساحة محدودة، مع ظلال عميقة	ثابتة	-	لقطة عامة (Wide Shot – WS	03	25
06	موسيقى ناعمة حنينية، تقليد الصور	إضاءة مركزة على الصندوق	ثابتة	علوية	لقطة تفصيلية علوية (High Angle) (Insert	03	26

27	03	لقطة قريبة (Gros Plan)	-	ثابتة	إضاءة ناعمة	استمرار الموسيقى الخينية	08
28	03	لقطة متوسطة واسعة (Medium Wide Shot)	-	ثابتة تتبع حركتها	ضوء طبيعي متزايد	صرير النافذة، هبوب الهواء، موسيقى أمل ناعمة	06
29	04	لقطة متوسطة قريبة (Medium Close-Up - MCU)	-	ثابتة تمامًا	إضاءة خافتة وحادة	صوت داخلي (VO) بالدارجة الجزائرية	08
30	04	لقطة قريبة جدًا (Extreme Close-Up - ECU)	-	ثابتة	إضاءة مركزة	صوت القلم والكتابة	05
31	05	لقطة واسعة (Wide Shot - WS)	-	ثابتة	ضوء شروق الشمس يتسرب إلى الغرفة	ضربات إيقاعية خفيفة للتشيلو	07
32	05	لقطة قريبة (Close-Up - CU)	-	ثابتة	ضوء الشمس على الوجه	صدى صوت داخلي أخير	06
33	05	لقطة متوسطة (Medium Shot - MS)	-	ثابتة مع حركة يدوية خفيفة	ضوء طبيعي متزايد	-	08
34	05	لقطة واسعة جدًا (Extreme Wide Shot - EWS)	عكسية	ثابتة	نور أبيض ساطع يغمر الغرفة	ذروة البيانو والتشيلو ثم خفوت تدريجي	10
35	05	لقطة ذاتية / تلاشي إلى الأبيض (POV / Fade to White)	-	ثابتة	انتقال تدريجي إلى بياض ناصع	تلاشي الصوت تدريجيًا إلى صمت تام	04

المطلب الثاني: التقرير

يأتي التقرير بوصفه جزءًا تطبيقيًا يرافق عملية إنجاز الفيلم، إذ يسمح بتوثيق كيفية تنفيذ المشاهد والاختيارات الفنية والتقنية التي رافقت عملية التصوير، وفي فيلم «صدى» يتضمن التقرير وصفًا للمشاهد المنجزة، مع بيان التبريرات الدرامية والتقنية المرتبطة باللقطات المستخدمة، بما يتيح قراءة العلاقة بين الاختيار الإخراجي والوظيفة التي يؤديها داخل البناء العام للفيلم.

الفرع الأول: وصف وتنفيذ المشاهد

يُعنى هذا الفرع بتوثيق مراحل تنفيذ الفيلم القصير «صدى» انطلاقاً من السيناريو المكتوب وصولاً إلى المادة المصورة، وذلك من خلال عرض تسلسل الأحداث داخل المشاهد الخمسة، وبيان كيفية توزيعها على اللقطات أثناء التصوير، وقد تم الاعتماد في تنفيذ الفيلم على فضاء رئيسي يتمثل في غرفة نوم قديمة، باعتبارها الفضاء الذي يحتضن مختلف التحولات التي تمر بها الشخصية الرئيسية، كما تم الانتقال بين الفترات الليلية والنهارية بما يتوافق مع تطور الأحداث، مع توظيف مجموعة متنوعة من أحجام اللقطات والزوايا وحركات الكاميرا والإضاءة والعناصر الصوتية.

تنفيذ المشهد الأول - ثقل الفراغ والعزلة

تم تصوير المشهد الأول داخل غرفة النوم في الفترة الليلية، حيث تظهر ليلي، وهي فتاة في أوائل العشرينيات، جالسة على حافة السرير، تبدأ اللقطة الأولى بظهورها في لقطة متوسطة ومن زاوية جانبية، وهي تقلب صفحات كتاب بين يديها ببطء، قبل أن تغلقه بعصبية وترميه على السرير، وترافق هذه الحركة أصوات تقلب الأوراق وسقوط الكتاب، إلى جانب موسيقى خافتة تشبه دقات الساعة.

في اللقطة الثانية، تنتقل ليلي إلى المجلة، حيث تظهر في لقطة متوسطة مقربة وهي تمسكها وتتصفح صورها لفترة قصيرة، ثم ترميها بعيداً بدافع التذمر وعدم الاهتمام، بعد ذلك، تركز اللقطة الثالثة على الهاتف ويدي ليلي في لقطة مقربة جداً، فتقوم بفتح الهاتف ومحاولة الاتصال بشخص ما، ثم تتردد وتلغي الاتصال قبل أن ترمي الهاتف على السرير.

بعد هذه المحاولات، تتوقف ليلي عن الحركة وتجلس في حالة من الشرود، وتُظهرها اللقطة الرابعة من الجانب وهي تحديق مطوياً في الحائط المقابل، ثم تنتقل الصورة في اللقطة الخامسة إلى الحائط نفسه من خلال لقطة تفصيلية، حيث تظهر مجموعة من الأوراق الملونة المعلقة بانتظام وتحمل عبارات تحفيزية.

بعد ذلك، تنتقل الكاميرا إلى وجه ليلي في اللقطة السادسة، فتظهر وهي تنظر نحو صورة جدها بلامح حزينة وغيون دامعة، ثم تأتي اللقطة السابعة لتُظهر إطار صورة الجد على طاولة السرير في لقطة تفصيلية ثابتة.

تنهض ليلي بعد ذلك من السرير وتتجه نحو الطاولة، وهو ما يظهر في اللقطة الثامنة التي تتابع حركتها أثناء التقاط إطار صورة الجد ورفعها إلى صدرها، وفي اللقطة التاسعة، تظهر ليلي من زاوية علوية وهي جالسة على السرير وتحتضن الصورة بين يديها.

تتصاعد حالتها العاطفية في اللقطة العاشرة، حيث تظهر في لقطة مقربة وهي تبكي بصمت وتضم إطار الصورة إلى صدرها، ثم تفقد قواها تدريجياً وتسقط على السرير، ويُختتم المشهد باللقطة الحادية عشرة، وهي لقطة علوية شديدة الارتفاع تظهر فيها ليلي منكმشة على السرير، محتضنة صورة جدها في وضعية تعكس استسلامها للحزن.

تنفيذ المشهد الثاني – الانتقال واكتشاف الخزانة

يبدأ المشهد الثاني في صباح اليوم التالي، حيث تظهر ليلي في اللقطة الثانية عشرة نائمة على السرير، ولا يزال إطار صورة الجد بين ذراعيها، تستيقظ ببطء وتنهض متثاقلة، ثم تضع الإطار برفق على الطاولة، وهو ما يستمر في اللقطة الثالثة عشرة التي تركز على استيقاظها وحركتها.

بعد ذلك، تنتقل الكاميرا إلى لقطة واسعة تأسيسية في اللقطة الرابعة عشرة، تكشف كامل الغرفة وتظهر حالة الفوضى التي تسودها، بما في ذلك الملابس المبعثرة والكتب والأغراض المنتشرة في المكان.

تبدأ ليلي في ترتيب الغرفة، فتم تنفيذ هذه المرحلة في اللقطة الخامسة عشرة من خلال مجموعة من اللقطات السريعة والمتتابعة التي تظهر جمع الملابس وترتيبها، ثم تنتقل في اللقطة السادسة عشرة إلى ترتيب الكتب وتنظيف المكتب، قبل أن تستمر عملية التنظيف في اللقطة السابعة عشرة، حيث تقوم بمسح المرآة والحائط والإطار الخشبي القديم.

أثناء عملية المسح، تكشف اللقطة الثامنة عشرة تدريجيًا عن وجود خزانة معدنية قديمة مدمجة في الجدار، تتوقف ليلي أمام هذا الاكتشاف، وتظهر دهشتها في اللقطة التاسعة عشرة من خلال لقطة مقربة جدًا لوجهها.

تنتقل بعد ذلك إلى محاولة فتح الخزانة، حيث تظهر في اللقطة العشرين وهي تستخدم يديها لفتح الباب الذي يقاوم بسبب قدمه وصدأ أجزائه، وفي اللقطة الحادية والعشرين، يظهر باب الخزانة وهو ينفتح بصعوبة، مع تطاير الغبار، ليظهر الصندوق القديم داخلها.

تُظهر اللقطة الثانية والعشرون وجه ليلي وهي تتأمل ما اكتشفته بدهشة، ثم تنتقل اللقطة الثالثة والعشرون إلى يديها أثناء مدّها بجذر نحو الصندوق وإخراجه من الخزانة، بعد ذلك، تجلس ليلي على أرضية الغرفة في اللقطة الرابعة والعشرين، وتضع الصندوق أمامها وتبدأ في فتحه.

تنفيذ المشهد الثالث – مواجهة الذاكرة

ينتقل الفيلم في المشهد الثالث إلى الفترة الليلية من جديد، حيث تُعمر الغرفة بالعممة، ولا يكسرهما سوى الضوء المنبعث من مصباح طاولة السرير.

تظهر ليلي في اللقطة الخامسة والعشرين داخل الغرفة في لقطة واسعة، وهي مستلقية على السرير وبجوارها الصندوق القديم المفتوح، بينما تواصل تفحص محتوياته تحت ضوء المصباح.

ثم تنتقل الصورة في اللقطة السادسة والعشرين إلى زاوية علوية تركز مباشرة على محتويات الصندوق، حيث تظهر مجموعة من الصور القديمة بالأبيض والأسود، تخرج ليلي الصور واحدة تلو الأخرى، وتقلبها ببطء، قبل أن تتأمل وجوه الأشخاص الذين يظهرون فيها.

وتأتي اللقطة السابعة والعشرون في شكل لقطة مقربة تركز على وجه ليلي ويديها أثناء تقليب الصور، لتوثق استمرار عملية الاكتشاف والتأمل في الماضي.

تنفيذ المشهد الرابع – إضافة الأثر الشخصي

ينتقل التصوير مرة أخرى إلى الفترة النهارية، تجلس ليلي أمام مكتبها الخشبي، ويكون الصندوق القديم والصورة التي استوقفت انتباهها أمامها، تظهر في اللقطة التاسعة والعشرين في لقطة متوسطة مقربة، وهي تمسك القلم وتتوقف عن الكتابة وتتأمل الصورة أمامها، بالتزامن مع التعليق الصوتي الداخلي.

بعد ذلك، تستخدم اللقطة الثلاثون لقطة مقربة جدًا لحركة القلم وهو يلامس ظهر الصورة، حيث تكتب ليلي عبارتها: «ليلى 2026 كانت هنا، وكنت وحيدة».

ثم تستخرج صورة طفولتها من ألبوم الصور وتضعها بين الصور القديمة داخل الصندوق، لتربط حضورها الحالي بالأشخاص الذين عاشوا في المكان قبلها، وبعد ذلك تغلق الصندوق وتعيده إلى الخزانة السرية، كما تعيد إطار صورة جدها إلى مكانه الأصلي.

تنفيذ المشهد الخامس – الانفتاح والتحرر

يُختتم الفيلم بالمشهد الخامس داخل الغرفة خلال النهار، تبدأ ليلي في إنهاء ترتيب المكان، ثم تتجه نحو النافذة الخشبية القديمة، وتظهر النافذة في اللقطة الحادية والثلاثين وهي مغلقة داخل الغرفة، بينما يبدأ ضوء النهار بالتسرب من الخارج.

بعد ذلك، تنتقل الصورة إلى وجه ليلي في اللقطة الثانية والثلاثين، حيث يظهر انعكاس الضوء على وجهها وتبدو ملامحها أكثر هدوءًا، ثم تظهر في اللقطة الثالثة والثلاثين وهي تنهض وتتجه نحو النافذة وتفتح مصراعها على اتساعهما.

في اللقطة الرابعة والثلاثين، تصور الكاميرا ليلي من داخل الغرفة وهي تقف أمام النافذة، بينما يتدفق الضوء الساطع من الخارج ليغمر المكان، ويُختتم الفيلم باللقطة الخامسة والثلاثين، التي تنتقل فيها الصورة تدريجيًا من السماء إلى بياض كامل من خلال تقنية التلاشي إلى الأبيض (Fade to White)، بالتزامن مع تلاشي الصوت تدريجيًا حتى الوصول إلى الصمت التام.

وبذلك ينتقل تنفيذ الفيلم بصريًا من العتمة والانغلاق في بداية الأحداث إلى الضوء والانفتاح في نهايتها، مرورًا بمحلة اكتشاف الصندوق والصور القديمة، التي تشكل نقطة التحول الأساسية في مسار الشخصية.

الفرع الثاني: التحليل الدرامي والتقني للاختيارات الإخراجية

يهدف هذا الفرع إلى تحليل الاختيارات الإخراجية المعتمدة في الفيلم القصير «صدى»، من خلال الربط بين العناصر الدرامية والتقنيات السينمائية المستخدمة في بناء المشاهد واللقطات، وقد تم اختيار أحجام اللقطات والزوايا وحركات الكاميرا والإضاءة والمؤثرات الصوتية والموسيقى بما يخدم تطور الحالة النفسية للشخصية الرئيسية، وينقل الفيلم تدريجياً من العزلة والحزن إلى الاكتشاف والتأمل ثم الانفتاح والتحرر.

أولاً: تحليل الاختيارات الإخراجية في المشهد الأول

يُبنى المشهد الأول على تقديم الحالة النفسية لليلي قبل وقوع الحدث الذي سيغير مسارها، لذلك لم يعتمد الإخراج على الحوار، وإنما جعل من الحركة والصورة والصوت وسائل أساسية للتعبير عن الملل والعزلة.

في اللقطة الأولى، استُخدمت اللقطة المتوسطة (Plan Moyen) من زاوية جانبية مع تثبيت الكاميرا، وهو اختيار يسمح بإظهار ليلي داخل فضاء الغرفة ومتابعة حركتها أثناء تقلب الكتاب، ويأتي صوت تقلب الصفحات ونغمات تشبه دقات الساعة ليؤكد الإحساس ببطء الوقت ورتابته، كما أن إغلاق الكتاب بعنف ورميه يمثلان أول تعبير جسدي عن رفضها للحالة التي تعيشها.

أما اللقطة الثانية، فقد تم فيها الانتقال إلى لقطة متوسطة مقربة، لتضييق المجال البصري حول الشخصية أثناء تصفحها للمجلة، ويخدم هذا الانتقال إظهار استمرار بحثها عن وسيلة تشغل بها وقتها، دون أن تجد ما يخرجها من حالة الفراغ.

وفي اللقطة الثالثة، تم الاعتماد على اللقطة المقربة جداً (Gros Plan) التي تركز على الهاتف ويدي ليلي، ويؤدي هذا الاختيار وظيفة درامية واضحة، إذ ينتقل التركيز من الأشياء التي تحاول بها قتل الوقت إلى محاولة فعلية للتواصل مع شخص آخر، غير أن ترددها وإلغاء الاتصال يحولان الهاتف من وسيلة للتواصل إلى عنصر يؤكد عزلتها، كما تساهم أصوات الضغط على الهاتف والرنين القصير وارتطامه بالفرش في جعل الفعل محسوساً ومباشراً.

وتأتي اللقطة الرابعة كفاصل بصري ونفسي عن الحركة السابقة، من خلال لقطة متوسطة جانبية ثابتة تظهر فيها ليلي وهي تحديق الحائط، ويؤدي توقف الحركة والموسيقى تدريجياً إلى تغيير الإيقاع، حيث ينتقل الفيلم من أفعال متتابعة إلى حالة من السكون والتأمل.

وفي اللقطة الخامسة، تُستخدم اللقطة التفصيلية (Insert) للحائط الذي يحمل العبارات التحفيزية، وتكتسب هذه اللقطة أهميتها من التناقض بين مضمون العبارات الإيجابي وحالة ليلي النفسية، إذ تبدو تلك العبارات عاجزة عن التأثير في حالتها الحالية، لذلك لا يعمل الحائط بوصفه مجرد عنصر من الديكور، بل يصبح جزءاً من التعبير البصري عن عالم الشخصية الداخلي.

أما اللقطة السادسة، وهي اللقطة المقربة جدًا لوجه ليلي، فتمثل التحول العاطفي الأبرز في المشهد، فالتركيز على الوجه يسمح بإظهار الدموع والحزن دون الحاجة إلى الحوار، بينما يساهم الزووم البطيء في زيادة الإحساس بقرب المشاهد من حالتها النفسية، كما أن دخول التشيلو أو البيانو تدريجيًا يرافق تصاعد الانفعال ويوجه الانتباه نحو صورة الجد بوصفها مصدر الألم الحقيقي.

وفي اللقطة السابعة، تم استخدام لقطة تفصيلية ثابتة لإطار صورة الجد على طاولة السرير، ويعمل هذا القطع من وجه ليلي إلى الصورة على نقل مركز الاهتمام من رد فعل الشخصية إلى الشيء الذي يستدعي هذا الشعور، لتصبح صورة الجد عنصرًا بصريًا محوريًا في بناء الحكاية.

وتعتمد اللقطة الثامنة على لقطة جانبية مقربة تتابع حركة ليلي أثناء خوضها والتوجه نحو الصورة، وتمنح حركة الكاميرا البطيئة الفعل طابعًا متأنياً يتناسب مع ثقل الحالة العاطفية، ثم تأتي اللقطة التاسعة من زاوية علوية تُظهر ليلي وهي تحتضن الصورة، وهو اختيار يسمح برؤية الشخصية والجسد والسرير في تكوين واحد، ويجعل وضعيتها أكثر هشاشة أمام فضاء الغرفة.

وفي اللقطة العاشرة، يتم الاقتراب أكثر من الشخصية من خلال اللقطة المقربة أثناء بكائها واحتضانها لصورة الجد، ويعزز الاهتزاز الخفيف للكاميرا، إذا تم استخدامه، الإحساس بالاضطراب والانحيار، في حين تعمل شهقات البكاء واحتكاك القماش مع الفراش على دعم الواقعية الشعورية للمشهد.

أما اللقطة الحادية عشرة، وهي لقطة علوية شديدة الارتفاع (Extreme High Angle)، فتمنح المشاهد رؤية كاملة لجسد ليلي المنكمش على السرير، ويؤدي هذا الاختيار إلى تصغير حجم الشخصية بصريًا داخل فضاء الغرفة، بما يعزز الإحساس بالوحدة والعجز، وبذلك ينتهي المشهد بصورة تجمع بين السكون والحزن، وتؤسس للحالة التي سيبدأ الفيلم في تجاوزها لاحقًا.

ثانيًا: تحليل الاختيارات الإخراجية في المشهد الثاني

يمثل المشهد الثاني نقطة انتقال أساسية في الفيلم، إذ يبدأ بتكرار أثر الحزن ثم ينتقل تدريجيًا إلى الحركة والاكتشاف.

في اللقطتين الثانية عشرة والثالثة عشرة، تم اعتماد إيقاع هادئ في تصوير استيقاظ ليلي ووضعها صورة الجد على الطاولة، ويؤكد ذلك استمرار أثر ما حدث في الليل، في حين يمثل وضع الصورة جانبًا بداية انتقال الشخصية من الاحتضان والانحيار إلى التعامل الهادئ مع الذكرى.

وتأتي اللقطة الرابعة عشرة في شكل لقطة واسعة تأسيسية (Establishing Shot)، لتكشف الفوضى التي تملأ الغرفة، وتؤدي هذه اللقطة وظيفية مزدوجة؛ فهي تحدد الفضاء بصريًا، وفي الوقت نفسه تقدم الفوضى المادية بوصفها انعكاسًا لحالة الشخصية النفسية التي ظهرت في المشهد السابق.

في اللقطة الخامسة عشرة، يتم كسر الإيقاع البطيء من خلال مونتاج لقطات سريعة أثناء ترتيب الملابس، ويشكل هذا التحول في الإيقاع انتقالًا واضحًا من السكون إلى الحركة، كما يجعل عملية التنظيف فعالًا بصريًا متواصلًا بدل عرضها في لقطة واحدة طويلة.

أما اللقطة السادسة عشرة، فتعود إلى لقطة متوسطة ثابتة أثناء ترتيب الكتب وتنظيف المكتب، ويخلق ثبات الكاميرا وانتظام الحركة توازنًا بصريًا بعد المونتاج السريع السابق، فيصبح فعل الترتيب أكثر هدوءًا وانتظامًا.

وفي اللقطتين السابعة عشرة والثامنة عشرة، تنتقل أهمية الصورة من الشخصية إلى تفاصيل المكان، ويُعد ظهور الخزانة السرية نقطة التحول الرئيسية في البناء الدرامي؛ فعملية إزالة الغبار تكشف شيئًا كان مخفيًا داخل الجدار، وبالتالي يتحول الفعل اليومي البسيط إلى مدخل لاكتشاف الماضي، كما تساهم اللقطة التفصيلية في توجيه عين المشاهد نحو الخزانة باعتبارها العنصر الذي سيحرك الأحداث التالية.

وتأتي اللقطة التاسعة عشرة كلقطة مقربة جدًا لوجه ليلي، حيث يظهر اتساع العينين والدهشة، ويُستخدم الزووم التدريجي لتعميق التركيز على رد فعلها، بينما يساهم الانتقال إلى نغمة موسيقية غامضة في تغيير طبيعة التوتر من توتر نفسي داخلي إلى فضول وتشويق مرتبطين بالاكشاف.

وفي اللقطة العشرين، يظهر فعل فتح الخزانة من خلال لقطة مقربة، مع الاستفادة من صوت الاحتكاك المعدني وصرير الباب، ويؤدي الصوت هنا دورًا مهمًا في خلق الإحساس بقدم الخزانة وثقلها، دون الحاجة إلى شرح مباشر.

أما اللقطة الحادية والعشرون، فتستخدم اللقطة التفصيلية على فتحة الخزانة لإظهار الصندوق الموجود داخلها، ويعمل الكشف التدريجي للعنصر الجديد على تأخير ظهوره الكامل، بما يحافظ على فضول المشاهد.

وتُظهر اللقطة الثانية والعشرون وجه ليلي من جديد، وهو ما يربط بين الشيء المكتشف ورد فعل الشخصية عليه، ثم تأتي اللقطة الثالثة والعشرون لتفصيل حركة اليدين أثناء إخراج الصندوق، بحيث يصبح الفعل نفسه محور الصورة، وفي اللقطة الرابعة والعشرين، يتم الانتقال إلى لقطة متوسطة ليلي وهي تجلس على الأرض وتضع الصندوق أمامها، لتصبح مستعدة للانتقال إلى مرحلة اكتشاف محتوياته.

ثالثًا: تحليل الاختيارات الإخراجية في المشهد الثالث

يختلف المشهد الثالث عن المشهدين السابقين من حيث الإيقاع والمعالجة البصرية، إذ يعود إلى الليل، لكن الليل هنا لم يعد مرتبطًا بالانحياز العاطفي كما في بداية الفيلم، وإنما أصبح فضاءً للتأمل واكتشاف الماضي.

في اللقطة الخامسة والعشرين، تم استخدام لقطة واسعة تُظهر ليلي داخل الغرفة تحت ضوء مصباح واحد، مع إبقاء أجزاء كبيرة من المكان في الظلام، ويساهم هذا التكوين في عزل الشخصية بصريًا عن محيطها، مع توجيه الضوء نحو المساحة التي يوجد فيها الصندوق.

أما اللقطة السادسة والعشرون، فقد تم تصوير محتويات الصندوق من زاوية علوية في لقطة تفصيلية، وهو ما يسمح للمشاهد برؤية الصور القديمة بوضوح، ويصبح الصندوق هنا وسيطاً بصرياً بين الحاضر والماضي، بينما يعمل الأبيض والأسود في الصور على تعزيز الإحساس بالزمن والذاكرة.

وفي اللقطة السابعة والعشرين، يتم الاقتراب من ليلى ومن الصور من خلال لقطة مقربة، بما يسمح بإظهار تفاصيل وجهها أثناء تأمل الأشخاص الموجودين في الصور، ويختلف هذا التأمل عن نظرتها السابقة إلى صورة الجد؛ فهي لم تعد تنظر إلى شخص تعرفه فقط، بل أصبحت تواجه وجوهاً مجهولة تشاركها المكان نفسه، وهو ما يوسع نطاق التجربة من فقدان شخصي إلى تأمل في الزمن والوجود الإنساني.

رابعاً: تحليل الاختيارات الإخراجية في المشهد الرابع

يمثل المشهد الرابع المرحلة التي تنتقل فيها ليلى من مجرد اكتشاف الماضي إلى إدراج ذاتها ضمنه، لذلك يصبح المكتب والصورة والقلم والصندوق عناصر أساسية في التعبير عن هذا التحول.

في اللقطة التاسعة والعشرين، تم استخدام لقطة متوسطة مقربة تُظهر ليلى أمام المكتب وهي تتأمل الصورة، مع حضور الصوت الداخلي بالدارجة الجزائرية، ويتيح هذا الاختيار الجمع بين التعبير البصري عن التأمل والتعبير السمعي عن الفكرة التي توصلت إليها الشخصية.

أما اللقطة الثلاثون، فقد اعتمدت على لقطة مقربة جداً للقلم أثناء الكتابة، ويمنح هذا التركيز للفعل الكتابي أهمية خاصة، لأن العبارة التي تكتبها ليلى ليست مجرد كتابة عابرة، وإنما تمثل تسجيلاً لحضورها داخل سلسلة الذاكرة التي اكتشفتها.

ويكتسب وضع صورتها الطفولية بين الصور القديمة وظيفة درامية أساسية، لأنها تتقل من موقع المتفرج على الماضي إلى موقع الشخص الذي يترك أثراً فيه، وبذلك تصبح الصورة وسيلة لربط الماضي بالحاضر، بينما يتحول الصندوق من مجرد وعاء للصور إلى أرشيف صغير للوجود الإنساني داخل المكان.

ثم تأتي مرحلة إعادة الصندوق إلى الخزانة وإعادة صورة الجد إلى مكانها، ويعكس هذا الفعل تغير علاقة ليلى بذكرياتها؛ فهي لا تتخلص من الماضي ولا تنكره، وإنما تعيد الأشياء إلى مكانها بعد أن أصبحت قادرة على التعامل معها بهدوء.

خامساً: تحليل الاختيارات الإخراجية في المشهد الخامس

يشكل المشهد الخامس الخاتمة البصرية والدرامية للفيلم، ولذلك يعتمد على الانتقال من الانغلاق إلى الانفتاح، ومن الظلام إلى الضوء.

في اللقطات الحادية والثلاثين والثانية والثلاثين، يبدأ ضوء النهار بالظهور على النافذة وينعكس تدريجيًا على وجه ليلي، ويؤدي الضوء هنا وظيفة بصرية مرتبطة بتغيير الحالة النفسية للشخصية، إذ تختفي تدريجيًا ملامح الحزن ويظهر الهدوء والطمأنينة.

ثم تأتي اللقطة الثالثة والثلاثون، التي تُظهر ليلي وهي تنهض وتتحرك نحو النافذة وتفتحها على اتساعها، وتُعد حركة فتح النافذة امتدادًا بصريًا للتحويل الذي مرت به الشخصية؛ فبعد أن كانت محاصرة داخل الغرفة، أصبحت قادرة على فتح الفضاء المحيط بها.

وفي اللقطة الرابعة والثلاثين، يتم تصوير ليلي من داخل الغرفة وهي تقف أمام النافذة، بينما يغمر الضوء القادم من الخارج جسدها والفضاء المحيط بها، ويخلق هذا التكوين تباينًا واضحًا مع صور العتمة التي سيطرت على بداية الفيلم.

وأخيرًا، تأتي اللقطة الخامسة والثلاثون بتقنية التلاشي إلى الأبيض (Fade to White)، حيث تتحول صورة السماء تدريجيًا إلى بياض كامل، ويشكل هذا الانتقال خاتمة بصرية للعمل، إذ لا تنتهي الحكاية بحدث مباشر، وإنما بصورة مفتوحة على الصفاء والتأمل، كما يساهم تلاشي الصوت تدريجيًا حتى الصمت في تثبيت هذا الإحساس، لتصبح النهاية امتدادًا بصريًا وسمعيًا للتحويل الذي مرت به ليلي من العزلة إلى السكينة.

المطلب الثالث: مناقشة واختبار الفرضيات

بعد عرض التقطيع التقني للفيلم القصير «صدى» وتقديم التقرير المتعلق بتنفيذ مشاهدته، ثم تحليل الاختيارات الدرامية والتقنية المعتمدة في مختلف اللقطات، أصبح من الممكن الانتقال إلى اختبار الفرضيات التي انطلقت منها هذه الدراسة، ويستند هذا الاختبار إلى النتائج التي أفرزها التحليل التطبيقي، من خلال مقارنتها بمضامين الفرضيات المتعلقة بخصوصية تقنيات الإخراج في الفيلم القصير، ومبدأ الاقتصاد البصري، ودور التلميح والإيحاء في بناء المعنى، وعليه، سيتم تناول كل فرضية بصورة مستقلة، بالاستناد إلى المعطيات والملاحظات المستخلصة من تحليل فيلم «صدى»، وصولًا إلى تحديد مدى تأكيد كل فرضية في ضوء نتائج الدراسة التطبيقية.

الفرع الأول: اختبار الفرضية الأولى

تنص الفرضية الأولى على أن: «تتمتع تقنيات الإخراج في الفيلم الروائي القصير بخصوصية جمالية ووظيفية تفرضها البنية الزمنية المكثفة لهذا النوع السينمائي، وهي خصوصية لا تختزل إلى مجرد تطبيق مُصَغَّرٍ للتقنيات المعتمدة في الفيلم الطويل».

وللتحقق من هذه الفرضية، تم الاعتماد على نتائج الدراسة التطبيقية لفيلم «صدى»، من خلال تتبع كيفية توزيع التقنيات الإخراجية داخل مشاهد ولقطاته، وملاحظة العلاقة القائمة بين طبيعة الفيلم القصير وبين الاختيارات المتعلقة بالتأطير، وحجم اللقطة، وزاوية التصوير، وحركة الكاميرا، والإضاءة، والموسيقى والمؤثرات الصوتية، وقد أظهر

التحليل أن هذه العناصر لم تُستخدم لمجرد إضفاء طابع جمالي على الصورة، وإنما جرى اختيارها بما يتلاءم مع طبيعة السرد المكثف للفيلم ومساره الدرامي.

فمنذ بداية فيلم «صدى»، تم الاعتماد على مجموعة من اللقطات المتتابعة التي تقدم حالة ليلي النفسية دون اللجوء إلى الحوار المباشر، ففي اللقطة الأولى، تُظهر اللقطة المتوسطة الشخصية وهي تحاول الانشغال بالكتاب، ثم تنتقل الصورة إلى المجلة في اللقطة الثانية، وإلى الهاتف في اللقطة الثالثة، قبل أن تستقر الشخصية في حالة من السكون والتحديد في الحائط، ويكشف هذا التتابع عن قدرة الفيلم القصير على تكثيف عدد من الأفعال والدلالات في فترة زمنية محدودة، بحيث لا تحتاج الشخصية إلى شرح حالتها بالكلام، وإنما تُنقل من خلال أفعال بصرية متعاقبة.

كما يظهر هذا التكثيف في الانتقال من اللقطات التي تصور محاولات ليلي التخلص من الفراغ إلى اللقطات التي تركز على صورة الجد واحتضانها لها، فاللقطة المقربة جداً لوجهها، ثم اللقطة التفصيلية للصورة، واللقطات التي تتابع اقترابها منها واحتضانها، تسمح بالانتقال من الحالة العامة للشخصية إلى تفاصيل انفعالها في عدد محدود من اللقطات، ويكشف ذلك عن خصوصية في استخدام حجم اللقطة داخل الفيلم القصير، حيث يصبح الانتقال بين اللقطات وسيلة للاختزال والتركيز على اللحظات التي تحمل قيمة درامية.

وتتضح هذه الخصوصية أيضاً في المشهد الثاني، الذي ينتقل فيه الفيلم من حالة السكون إلى الحركة ثم إلى الاكتشاف، فقد تم اختزال عملية ترتيب الغرفة من خلال اللقطات المتتابعة والمونتاج السريع، بدل عرض جميع مراحل التنظيف بصورة تفصيلية، ثم ينتقل التركيز إلى اليد أثناء إزالة الغبار، ليظهر الاكتشاف التدريجي للخزانة السرية، قبل الانتقال إلى وجه ليلي لإظهار دهشتها، ويؤكد هذا التنظيم أن التقنية الإخراجية في الفيلم القصير ترتبط بضرورة انتقاء الأفعال الأساسية التي تدفع الحكاية إلى الأمام، مع الاستغناء عن التفاصيل التي لا تضيف وظيفة درامية مباشرة.

وتبرز أهمية هذا الاختيار بصورة أكبر عند ظهور الخزانة والصندوق القديم، فقد تم الاعتماد على اللقطات التفصيلية والمقربة لإبراز عناصر محددة داخل الفضاء، مثل الخزانة المعدنية، وآلية فتحها، والصندوق المغطى بالغبار، ثم الصور القديمة الموجودة داخله، ويسمح هذا الانتقال المتدرج بتوجيه انتباه المتفرج نحو العناصر التي تحمل أهمية في تطور الحكاية، دون الحاجة إلى تقديمها في شرح مباشر، وهنا تتداخل الوظيفة الجمالية للتقنية مع وظيفتها السردية، إذ يصبح اختيار اللقطة جزءاً من عملية الكشف عن المعلومات داخل الفيلم.

وفي المشهد الثالث، يتغير الإيقاع والمعالجة البصرية بما يتلاءم مع انتقال ليلي إلى مرحلة التأمل في الصور القديمة، فاللقطة الواسعة التي تظهر الشخصية داخل الغرفة، ثم اللقطة العلوية التفصيلية للصندوق، فاللقطة المقربة لوجهها ويديها أثناء تقلب الصور، تشكل سلسلة بصرية تربط الشخصية بالصور وبالمكان، كما أن استخدام الإضاءة المحدودة لمصباح جانبي يحافظ على حضور الظلال داخل الغرفة، ويمنح الصور القديمة قيمة بصرية تتناسب مع طبيعة الموضوع المرتبط بالذاكرة والزمن.

أما في المشهد الرابع، فتتجلى خصوصية الإخراج من خلال الانتقال من اكتشاف الماضي إلى تسجيل حضور الشخصية داخله، ويظهر ذلك خصوصاً في اللقطة المقربة جداً للقلم أثناء كتابة العبارة على ظهر الصورة، ثم وضع الصورة داخل الصندوق بين الصور القديمة، فهذه التفاصيل لا تحتاج إلى مساحة زمنية كبيرة، لكنها تحمل وظيفة درامية ودلالية واضحة، وهو ما يسمح للفيلم القصير بتحقيق قدر من التكثيف من خلال التركيز على فعل بصري محدد بدل التوسع في الشرح.

وفي المشهد الأخير، يعتمد الفيلم على مجموعة من الاختيارات البصرية التي تختصر التحول الذي مرت به الشخصية، يبدأ المشهد بظهور ضوء النهار، ثم يقترب الضوء من وجه ليلي، قبل أن تتجه نحو النافذة وتفتحها، لتنتهي الصورة بامتلاء الشاشة بالضوء ثم التلاشي إلى الأبيض، ويؤكد هذا التسلسل أن الانتقال الدرامي يمكن التعبير عنه من خلال الصورة والحركة والضوء في فترة زمنية قصيرة، دون الحاجة إلى حوار يشرح التحول الذي حدث.

ومن خلال مجموع هذه الاختيارات، يتضح أن تقنيات الإخراج في «صدى» لم تُوظف باعتبارها نسخة مختصرة من معالجة يمكن اعتمادها في فيلم طويل، وإنما ارتبط استخدامها بخصوصية البناء القصير للعمل، فقد أدى محدودية الزمن إلى التركيز على اللحظات الدالة، واختزال الأفعال، والاعتماد على التفاصيل البصرية والسمعية القادرة على حمل المعنى في وقت محدود، كما ساهم توحيد الفضاء الأساسي للفيلم وتركيز السرد حول شخصية واحدة في توجيه الاختيارات التقنية نحو ما يخدم تطور حالتها ومسارها داخل الحكاية.

وبناءً على ذلك، يمكن القول إن نتائج الدراسة التطبيقية لفيلم «صدى» تدعم الفرضية الأولى، إذ أظهر التحليل أن الاختيارات الإخراجية اكتسبت خصوصيتها من طبيعة الفيلم القصير وبنيت الزمنية المكثفة، وأن التقنية لم تُستخدم بصورة كمية أو مصغرة مقارنة بالفيلم الطويل، وإنما وظفت بصورة انتقائية ومركزة لتحقيق وظائف جمالية وسردية ودرامية في زمن محدود.

الفرع الثاني: اختبار الفرضية الثانية

تنص الفرضية الثانية على أن: «يُهيمن مبدأ الاقتصاد البصري على كافة الاختيارات الإخراجية في الفيلم القصير، من التأطير إلى الإضاءة مروراً بحركة الكاميرا والمونتاج».

للتحقق من هذه الفرضية، تم الرجوع إلى التقطيع التقني والتحليل الدرامي والتقني لفيلم «صدى»، من خلال تتبع مختلف الاختيارات المتعلقة بالتأطير، وحجم اللقطات، وزوايا التصوير، وحركة الكاميرا، والإضاءة، والمونتاج، إلى جانب العناصر الصوتية المصاحبة للصورة، ويُقصد بالاقتصاد البصري هنا اعتماد أقل قدر ممكن من الوسائل الإخراجية التي تكون قادرة على أداء وظيفة سردية أو درامية أو جمالية واضحة، بما يتناسب مع طبيعة الفيلم القصير ومدة عرضه.

يتجلى هذا المبدأ منذ المشهد الأول من خلال تنوع أحجام اللقطات دون الإفراط في استخدامها، فقد تم الاعتماد على اللقطة المتوسطة في بداية المشهد لإظهار ليلي داخل الغرفة أثناء تعاملها مع الكتاب، ثم الانتقال إلى

اللقطة المتوسطة المقربة أثناء تصفح المجلة، قبل استخدام اللقطة المقربة جدًا للهاتف ويديها، ولم يكن هذا التنوع غايته التنوع الشكلي فقط، وإنما سمح بتوجيه انتباه المتفرج تدريجيًا من الشخصية داخل الفضاء إلى التفاصيل المرتبطة بمحاولاتها الفاشلة للتواصل والانشغال.

كما يظهر الاقتصاد في استخدام اللقطات التفصيلية، حيث لم تُوظف إلا عندما كان العنصر المصور يحمل أهمية خاصة داخل السرد، فاللقطة التفصيلية للحائط والعبارات التحفيزية، ثم اللقطة التفصيلية لصورة الجد، تؤيدان وظيفة محددة في تقديم عناصر ستتصل بالحالة النفسية للشخصية، وبذلك لا تصبح التفاصيل مجرد عناصر زخرفية، وإنما تتحول إلى وحدات بصرية مختصرة تحمل معلومات ودلالات يمكن إدراكها دون شرح لفظي.

ويتضح الاقتصاد البصري كذلك في استخدام حركة الكاميرا، فقد غلب على الفيلم الاعتماد على الكاميرا الثابتة، مع توظيف الحركة في مواضع محددة فقط، مثل متابعة ليلي أثناء اقترابها من صورة الجد، أو متابعة حركة اليد أثناء تنظيف المكان، أو الحركة المرتبطة بالتوجه نحو النافذة، ويسمح هذا التوظيف المحدود للحركة بالحفاظ على وضوح الصورة وعدم تشتيت الانتباه، وفي الوقت نفسه يجعل ظهور الحركة ذا قيمة عندما ترتبط بتحول في الفعل أو الحالة الدرامية.

ويظهر الأمر نفسه في اختيار زوايا التصوير، فقد تم توظيف الزاوية العلوية في لحظات ذات دلالة خاصة، مثل تصوير ليلي وهي تحتضن صورة جدها أو تصوير محتويات الصندوق القديم، كما استخدمت الزوايا القريبة والمباشرة لإبراز ردود أفعال الشخصية وتفاصيل الأشياء، وبهذا تم توجيه زاوية النظر بما يخدم كل لحظة، بدل تغييرها بصورة مستمرة دون ضرورة درامية.

أما الإضاءة، فقد قامت بدور أساسي في تحقيق الاقتصاد البصري، إذ لم تعتمد المعالجة على مصادر إضاءة متعددة أو مؤثرات معقدة، وإنما ارتكزت على التباين بين العتمة والضوء وعلى مصادر إضاءة محددة داخل الفضاء، ففي بداية الفيلم تهيمن الإضاءة الخافتة والظلال على الغرفة، وهو ما ينسجم مع حالة الانغلاق التي تعيشها الشخصية، بينما يظهر ضوء النهار تدريجيًا في المراحل الأخيرة، إلى أن يصبح الضوء عنصرًا أساسيًا في الصورة النهائية، وهكذا استطاعت الإضاءة أن تؤدي وظيفة جمالية ودلالية في الوقت نفسه دون الحاجة إلى كثافة في الوسائل البصرية.

ويبرز الاقتصاد أيضًا في توظيف المونتاج، وخاصة في عملية ترتيب الغرفة، فبدل تصوير عملية التنظيف كاملة في الزمن الواقعي، تم اختزالها في مجموعة من اللقطات السريعة التي تركز على جمع الملابس وترتيب الكتب ومسح الغبار، وقد سمح هذا الاختزال بتجاوز الزمن غير الضروري مع المحافظة على وضوح التحول الذي طرأ على المكان، وبالتالي أدى المونتاج وظيفة تكثيفية، إذ اختصر مجموعة من الأفعال في فترة زمنية قصيرة دون الإخلال باستمرارية السرد.

كما يظهر الاقتصاد في الانتقال بين الحالات الدرامية، فالفيلم لا يعتمد على مشاهد حوارية طويلة لشرح ما تشعر به ليلي، وإنما يستخدم الصورة والأداء والحركة والصمت والموسيقى والمؤثرات الصوتية للتعبير عن حالتها، ويلاحظ ذلك خصوصًا في المشهد الأول، حيث تتكرر محاولات الشخصية للانشغال بالكتاب والمجلة والهاتف، ثم ينتقل التعبير

إلى النظرات والدموع واحتضان صورة الجد، وقد أدى هذا الاختزال إلى نقل المعلومات والانفعالات من خلال الفعل البصري بدل الحوار.

ويشمل الاقتصاد كذلك الجانب الصوتي، إذ لم تُستخدم الموسيقى بصورة مستمرة وبالمستوى نفسه طوال الفيلم، بل ارتبط حضورها بلحظات محددة، فتظهر الموسيقى الحزينة عند تصاعد الانفعال، وتراجع أو تختفي في لحظات الصمت، بينما تُستخدم أصوات الصفحات وارتطام الكتاب والهاتف واحتكاك الخزنة المعدنية وحركة الصندوق لتأكيد بعض الأفعال، ويسمح ذلك بأن يصبح الصوت مكملًا للصورة بدل أن يكون عنصرًا منفصلًا عنها أو زائدًا عليها.

ومن خلال تتبع هذه الاختيارات، يتضح أن الاقتصاد البصري في فيلم «صدى» لا يعني تقليل العناصر التقنية لمجرد الاختصار، وإنما يعني الانتقاء الوظيفي لكل عنصر وإسناد مهمة واضحة إليه، فاللقطة تُختار وفق ما ينبغي إظهاره، وحركة الكاميرا وفق ما يتطلبه الفعل، والإضاءة وفق الحالة والفضاء، والمونتاج وفق الحاجة إلى اختزال الزمن، والصوت وفق قدرته على دعم الصورة وتعزيز الإحساس بالمشهد.

وبناءً على ذلك، فإن نتائج التحليل التطبيقي لفيلم «صدى» تدعم الفرضية الثانية، إذ أظهرت أن مبدأ الاقتصاد البصري حاضر في مختلف مستويات المعالجة الإخراجية، من التأطير وأحجام اللقطات والزوايا إلى حركة الكاميرا والإضاءة والمونتاج والعناصر الصوتية، وقد ساهم هذا الاقتصاد في الحفاظ على تركيز المتفرج، وتجنب التفاصيل غير الضرورية، وتحقيق أكبر قدر من التعبير ضمن الزمن المحدود للفيلم.

الفرع الثالث: اختبار الفرضية الثالثة

تنص الفرضية الثالثة على أن: «يعتمد المخرج في الفيلم القصير على التلميح والإيحاء بدلاً من التصريح والإظهار، محوّلًا الغياب والصمت والفراغ البصري إلى عناصر تعبيرية فاعلة».

وللتحقق من هذه الفرضية، تم الاعتماد على تحليل البناء البصري والسمعي لفيلم «صدى»، من خلال تتبع الطريقة التي عبّر بها عن حالة الشخصية وتطورها دون الاعتماد على الشرح المباشر أو الحوار المكثف، وقد أظهر التحليل أن الفيلم يقوم بدرجة كبيرة على الإيحاء، حيث تُترك مجموعة من المعاني ليستنتجها المتفرج من خلال الصورة، والصمت، والأشياء، والفراغ، وطريقة أداء الشخصية.

يتجلى ذلك منذ المشهد الأول، إذ لا يقدم الفيلم حوارًا يشرح أسباب عزلة ليلي أو طبيعة معاناتها، وإنما يتم التعبير عنها من خلال مجموعة من الأفعال البسيطة والمتكررة، فتقليب الكتاب ثم رميه، وتصفح المجلة دون اهتمام، ومحاولة إجراء اتصال هاتفي ثم إلغاؤه، كلها أفعال تحمل دلالات تتجاوز معناها المباشر، وبهذا يصبح سلوك الشخصية وسيلة للتلميح إلى حالتها بدل التصريح بها.

ويتعزز هذا الأسلوب من خلال الفراغ البصري داخل الغرفة، فوجود ليلي وحيدة في فضاء واسع نسبيًا، مع حضور الأثاث والكتب والأشياء دون وجود أشخاص آخرين، يجعل المكان نفسه عنصرًا في التعبير عن العزلة، ولا يخبر

الفيلم المتفرج بصورة مباشرة بأن الشخصية تعاني من الوحدة، وإنما يدفعه إلى استنتاج ذلك من علاقتها بالمكان وما يحيط بها.

كما يحتل الصمت موقعًا مهمًا في بناء المعنى، خاصة في اللحظات التي تتوقف فيها الحركة أو الموسيقى، فعندما تحديق ليلي في الحائط، يتراجع الصوت تدريجيًا، ويصبح الصمت جزءًا من التعبير عن الحالة الداخلية للشخصية، ولا يعمل هذا الصمت بوصفه غيابًا للصوت فقط، وإنما يخلق مساحة يتأمل فيها المتفرج الصورة وينتبه إلى ما لا تقوله الشخصية.

وتظهر تقنية الإيحاء بصورة أكثر وضوحًا في صورة الجد، فالفيلم لا يحتاج إلى تقديم حوار مطول حول علاقته بليلى أو شرح تفاصيل فقدانه، وإنما يكتفي بإظهار الصورة، ثم رد فعل ليلي عليها، ثم احتضانها والإمساك بها أثناء انهيارها، ومن خلال العلاقة بين الشيء ونظرة الشخصية وحركتها، يستنتج المتفرج أهمية الجد في حياتها وعمق أثر غيابها فيها.

ويستمر الاعتماد على التلميح في المشهد الثاني من خلال الخزانة السرية والصندوق القديم، فظهور الخزانة داخل الجدار لا يُفسَّر مباشرة، كما أن الصندوق لا يقدم معلوماته دفعة واحدة، وإنما يكشف عن محتوياته تدريجيًا من خلال فعل الفتح والنظر وتقليب الصور، ويسمح هذا الأسلوب بإشراك المتفرج في عملية الاكتشاف، لأنه لا يتلقى المعلومات جاهزة، بل يكتشفها بالتزامن مع الشخصية.

وتكتسب الصور القديمة وظيفة إيحائية خاصة، إذ لا يقدم الفيلم تاريخ كل شخص يظهر فيها، ولا يشرح بصورة مباشرة سبب وجود هذه الصور داخل الغرفة، ويكفي عرض الوجوه القديمة، وطريقة تأمل ليلي لها، ووجودها في المكان نفسه، لفتح مجموعة من الدلالات المرتبطة بالزمن والذاكرة وآثار الأشخاص الذين مروا بالمكان، وهنا يتحول ما هو غائب عن الصورة، أي حياة أصحابها وقصصهم، إلى جزء من المعنى الذي يستكملة المتفرج من خلال خياله وتأمله.

ويتأكد هذا الأسلوب في المشهد الرابع عندما تعثر ليلي على صورتها في طفولتها وتضعها بين الصور القديمة، ثم تكتب على ظهرها: «ليلى 2026 كانت هنا، وكنت وحيدة»، فالفيلم لا يقدم خطابًا مباشرًا يشرح ما وصلت إليه الشخصية من أفكار، وإنما يجعل فعل الكتابة ووضع الصورة داخل الصندوق حاملين لهذا التحول، ومن خلال هذا الفعل، تنتقل ليلي من مجرد مشاهدة آثار الآخرين إلى ترك أثرها الخاص، وهو معنى يُبنى من خلال الصورة والفعل أكثر مما يُبنى من خلال الحوار.

كما أن التعليق الصوتي المستخدم في هذا الموضع لا يلغي مبدأ الإيحاء، لأنه لا يعيد وصف ما يظهر أمام المتفرج، وإنما يضيف بعدًا تأمليًا إلى الصور والأفعال، فالقول: «لسنا وحدنا...» نحن مجرد عابرين نترك أثرنا في جدران هذه الغرفة...» يوسع دلالة الصور القديمة، ويجعل التجربة الشخصية ليلي مرتبطة بفكرة أوسع حول مرور الإنسان وتركه أثرًا في المكان.

وفي نهاية الفيلم، يظهر التلميح من خلال المعالجة البصرية للضوء، فلا يصرح الفيلم بأن ليلي تجاوزت حزنها أو وصلت إلى حالة من السكينة، وإنما يُعبّر عن ذلك من خلال تغير ملامحها، واتجاهها نحو النافذة، وفتحها على اتساعها، ثم امتلاء الصورة بالضوء والتلاشي التدريجي إلى الأبيض، وبذلك يصبح الضوء حاملاً لمعنى التحول دون الحاجة إلى تفسير لفظي مباشر.

ومن خلال هذه العناصر، يتضح أن الغياب في الفيلم لا يؤدي وظيفة سلبية، بل يصبح جزءاً من البناء الدرامي؛ فغياب الجد حاضر من خلال صورته، وغياب الأشخاص الذين تظهر صورهم القديمة يتحول إلى موضوع للتأمل، وغياب الحوار في عدد من اللحظات يفسح المجال للصورة والأداء والصمت لكي تحملا المعنى، كما أن الفراغ داخل الغرفة والصمت بين الأفعال يساهمان في جعل المتفرج مشاركاً في استنتاج الحالة النفسية والدلالات المرتبطة بالأحداث.

وعليه، فإن التحليل التطبيقي لفيلم «صدى» يدعم الفرضية الثالثة، إذ أظهر أن التلميح والإيحاء يمثلان آليتين أساسيتين في بناء المعنى داخل الفيلم، وأن الغياب والصمت والفراغ البصري لم تُستخدم بوصفها عناصر فارغة، وإنما جرى توظيفها للتعبير عن الحالات والانفعالات والأفكار التي لا يتم التصريح بها مباشرة، وبذلك يُمنح المتفرج مساحة للمشاركة في تأويل الصورة واستكمال المعنى، وهو ما يعزز البعد الجمالي والتعبيري للفيلم القصير.

خلاصة الفصل

شكّل هذا الفصل الجانب التطبيقي للدراسة، من خلال الانتقال من المعالجة النظرية لتقنيات الإخراج السينمائي إلى توظيفها وتحليلها ضمن الفيلم القصير «صدى»، وقد بدأ الفصل بتقديم السيناريو ومعطيات الفيلم، بما في ذلك موضوعه وشخصياته وفضاءه وبنيته العامة، ثم انتقل إلى التقطيع التقني الذي سمح بتحديد مختلف الاختيارات المتعلقة بأحجام اللقطات والزوايا وحركات الكاميرا والإضاءة والموسيقى والمؤثرات الصوتية، قبل تناول التقرير الخاص بتنفيذ المشاهد وتحليل الاختيارات الدرامية والتقنية التي رافقت عملية الإنجاز.

وقد أظهر التحليل التطبيقي أن بناء الفيلم اعتمد على توظيف متكامل للعناصر الإخراجية، بحيث ارتبط كل اختيار بوظيفته داخل السياق الدرامي، فقد ساهم تنوع أحجام اللقطات والزوايا في توجيه الانتباه إلى الشخصية أو إلى التفاصيل ذات الأهمية، كما أسهمت حركة الكاميرا في مواكبة بعض التحولات داخل المشاهد، بينما أدت الإضاءة دورًا في بناء الجو العام ومرافقة التحول التدريجي في حالة الشخصية، كذلك أسهم المونتاج والموسيقى والمؤثرات الصوتية في تكثيف الأحداث ودعم الإيقاع والانفعال دون إغراق العمل في العناصر التقنية.

كما سمح اختبار فرضيات الدراسة بالوقوف على مدى انسجام النتائج التطبيقية مع الفرضيات المطروحة، فقد دعمت نتائج التحليل الفرضية الأولى، من خلال إظهار ارتباط الاختيارات الإخراجية بطبيعة الفيلم القصير وبنيته الزمنية المكثفة، بما يمنح التقنية وظيفة انتقائية ومركزة تتناسب مع خصوصية هذا الشكل السينمائي، كما دعمت النتائج الفرضية الثانية، حيث ظهر مبدأ الاقتصاد البصري في اختيار اللقطات وحركة الكاميرا والإضاءة والمونتاج، من خلال توظيف كل عنصر بما يخدم السرد والمعنى ضمن الزمن المحدود للفيلم، أما الفرضية الثالثة، فقد دعمتها النتائج كذلك، إذ أظهر الفيلم اعتمادًا واضحًا على التلميح والإيحاء بدل التصريح المباشر، من خلال توظيف الصمت والفراغ البصري والصورة والأشياء وحركات الشخصية في التعبير عن المعاني والحالات التي لا يتم الكشف عنها بصورة مباشرة، وقد ساهم هذا الأسلوب في منح المتفرج مساحة لتأويل الصورة والمشاركة في بناء المعنى.

وبناءً على ذلك، خلص الجانب التطبيقي إلى أن تقنيات الإخراج في الفيلم القصير لا تعمل بوصفها عناصر منفصلة، وإنما تتفاعل ضمن منظومة بصرية وسمعية متكاملة، تتلاءم مع طبيعة السرد المكثف وتساهم في بناء المعنى وتوجيه التجربة الشعورية للمتفرج، ومن هنا، تمثل نتائج هذا الفصل أساسًا للإجابة النهائية عن إشكالية الدراسة وتساؤلاتها، وهو ما سيتم تناوله في الخاتمة العامة.

الخاتمة

تناولت هذه الدراسة موضوع تقنيات الإخراج السينمائي في الفيلم الروائي القصير، انطلاقاً من محاولة الكشف عن طبيعة الممارسة الإخراجية وآلياتها، والوقوف على خصوصية توظيفها داخل الفيلم الروائي القصير، باعتباره شكلاً سينمائياً يقوم على التكثيف والاختزال والقدرة على إنتاج الدلالة ضمن حيز زمني محدود، وقد جمعت الدراسة بين الجانب النظري والجانب التطبيقي، بما أتاح الانتقال من التعريف بالمفاهيم والتقنيات إلى تحليل كيفية اشتغالها فعلياً داخل عمل سينمائي قصير.

ففي الفصل الأول، الموسوم بـ«ماهية الإخراج السينمائي وآلياته وتقنياته»، تم التأسيس للمفاهيم المرتبطة بالإخراج السينمائي، من خلال توضيح ماهيته ومكانته ضمن العملية السينمائية، والوقوف على أهم الآليات التي يقوم عليها، إلى جانب التعرف على أبرز التقنيات التي يستند إليها المخرج في بناء الصورة وتنظيم عناصرها، وقد أظهر هذا الجانب أن الإخراج لا يقتصر على تنفيذ السيناريو أو ترتيب اللقطات، بل يمثل عملية إبداعية تتداخل فيها الرؤية الفنية مع الاختيارات التقنية، ويعمل من خلالها المخرج على تحويل النص المكتوب إلى خطاب بصري وسمعي قادر على نقل الأحداث والانفعالات والأفكار إلى المتفرج.

أما الفصل الثاني، الموسوم بـ«تقنيات الإخراج السينمائي في الفيلم الروائي القصير»، فقد انتقل بالدراسة إلى خصوصية توظيف هذه التقنيات داخل الفيلم الروائي القصير، وأبرزت الدراسة أن قصر المدة الزمنية لا يعني تقليص أهمية التقنية الإخراجية، بل يفرض على المخرج درجة أكبر من الانتقاء والدقة في توظيفها، فكل لقطة وزاوية وحركة وإضاءة وصوت ومقطع مونتاجي يمكن أن يحمل وظيفة سردية أو جمالية أو دلالية، الأمر الذي يجعل الاقتصاد في الوسائل جزءاً من طبيعة البناء الفني للفيلم القصير، كما تبين أن التكثيف الزمني يدفع المخرج إلى تجاوز التفاصيل التي لا تخدم مسار الحكاية، والتركيز على العناصر القادرة على إنتاج أكبر قدر من المعنى في أقل حيز زمني ممكن.

وقد سمح الفصل الثالث، باعتباره الجانب التطبيقي للدراسة، باختبار ما تم التوصل إليه نظرياً من خلال تحليل الفيلم الروائي القصير «صدى»، ومن خلال السيناريو ومعطيات الفيلم والتقطيع التقني والتقرير والتحليل الدرامي والتقني للاختيارات الإخراجية، أمكن الوقوف بصورة عملية على كيفية توظيف تقنيات الإخراج في بناء العمل، وقد أظهر التحليل أن أحجام اللقطات وزوايا التصوير وحركة الكاميرا والإضاءة والمونتاج والموسيقى والمؤثرات الصوتية لم توظف بصورة منفصلة، وإنما تفاعلت فيما بينها لتشكيل مسار بصري وسمعي متدرج يخدم تطور الحكاية وحالة الشخصية الرئيسية.

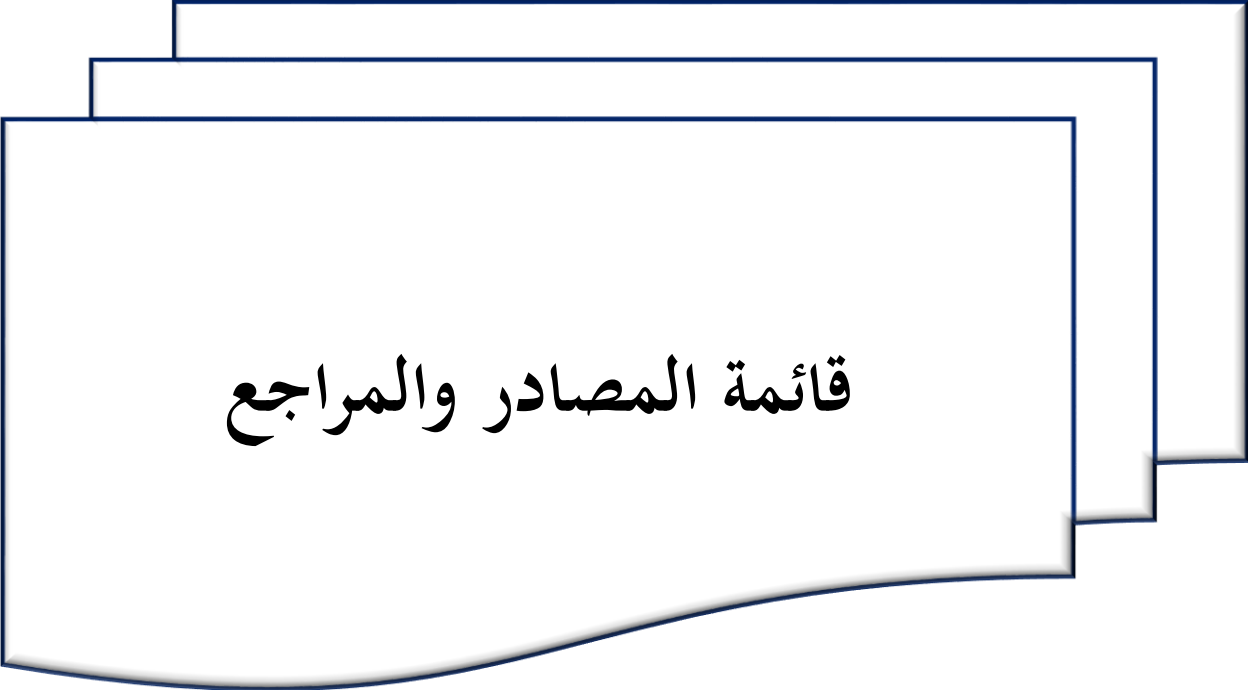
وأظهرت الدراسة التطبيقية كذلك أن الاقتصاد البصري يمثل أحد المرتكزات الأساسية في بناء الفيلم القصير؛ إذ تم الاعتماد على لقطات محددة ذات وظائف واضحة، وعلى حركة كاميرا محسوبة، وإضاءة مرتبطة بطبيعة الفضاء والتحول الدرامي، إلى جانب مونتاج يختزل الأفعال التي لا تحتاج إلى عرضها في زمنها الكامل، كما كشفت الدراسة عن أهمية التفاصيل البصرية في حمل المعنى، سواء تعلق الأمر بصورة الجد، أو الصندوق، أو الصور القديمة، أو النافذة والضوء في نهاية الفيلم، بما يؤكد قدرة العنصر البصري الواحد على أداء وظائف متعددة داخل العمل القصير.

كما بين التحليل أن التلميح والإيجاء يشكّلان وسيلتين أساسيتين في التعبير السينمائي داخل الفيلم المدروس، حيث لم تعتمد الحكاية على التصريح المباشر بالحالات والانفعالات، وإنما لجأت إلى الصورة والأداء والصمت والفراغ والأشياء باعتبارها عناصر قادرة على إنتاج الدلالة، فقد عُزِّبَ عن العزلة من خلال علاقة الشخصية بالفضاء، وعن فقدان من خلال صورة الجد وغيابه، وعن اكتشاف الماضي من خلال الصندوق والصور القديمة، بينما جاء الانتقال إلى الضوء في نهاية الفيلم ليحمل دلالة التحول والانفتاح دون الحاجة إلى تفسير مباشر.

وعلى مستوى اختبار الفرضيات، أظهرت نتائج الدراسة التطبيقية أن الفرضية الأولى قد دعمتها المعطيات المستخلصة من تحليل الفيلم، إذ تبين أن تقنيات الإخراج اكتسبت خصوصية مرتبطة بالبنية الزمنية المكثفة للفيلم القصير، وأن استخدامها قام على الانتقاء والتركيز وليس على مجرد اختزال ما يمكن أن يوجد في الفيلم الطويل، كما دعمت النتائج الفرضية الثانية، من خلال حضور مبدأ الاقتصاد البصري في مختلف مستويات المعالجة الإخراجية، بدءاً من التأطير وأحجام اللقطات والزوايا، وصولاً إلى حركة الكاميرا والإضاءة والمونتاج والصوت، كذلك دعمت النتائج الفرضية الثالثة، حيث أظهر الفيلم اعتماداً واضحاً على التلميح والإيجاء وتوظيف الصمت والغياب والفراغ البصري بوصفها عناصر تعبيرية تسهم في بناء المعنى وترك للمتفرج مجالاً للمشاركة في تأويله.

وانطلاقاً من مجموع النتائج النظرية والتطبيقية، يمكن الإجابة عن الإشكالية الرئيسية للدراسة، التي تمحورت حول: «كيف تُشكّل التقنيات الإخراجية في الفيلم الروائي القصير منظومةً جماليةً فنية خاصة، وما أثرها في إنتاج المعنى وتوجيه استجابة المتفرج؟»، بالقول إن التقنيات الإخراجية تشكل داخل الفيلم الروائي القصير منظومة متكاملة تتجاوز الوظيفة التقنية لكل عنصر منفرد، إذ تتفاعل أحجام اللقطات والزوايا وحركة الكاميرا والإضاءة والمونتاج والصوت ضمن بناء واحد يراعي خصوصية الزمن القصير ويمنح كل اختيار قيمة سردية وجمالية ودلالية، ومن خلال هذا التكامل، لا تقتصر التقنية على نقل الحدث، وإنما تسهم في تحديد كيفية رؤيته والإحساس به وتأويله، وبالتالي تؤثر في استجابة المتفرج من خلال توجيه انتباهه وإثارة انفعاله وترك مساحات أمامه لاستكمال المعنى.

وبذلك تكشف الدراسة أن قوة الفيلم الروائي القصير لا تُقاس بعدد مشاهده أو كثرة تقنياته، وإنما بقدرته على تحويل المحدودية الزمنية إلى إمكان جمالي؛ فحين تُختار اللقطة بوعي، ويُوظف الصمت في موضعه، ويصبح الضوء جزءاً من الحكاية، وتتحول الحركة إلى معنى، يمكن للصورة أن تقول ما يعجز الحوار عن قوله، ومن هنا، لا يكون الاختصار في الفيلم القصير نقصاً، بل يصبح لغة قائمة بذاتها؛ لغة تضغط الزمن دون أن تحتزل المعنى، وتترك في مساحة الصورة ما يكفي ليتأمل المتفرج، وفي الصمت ما يكفي ليسمع، وفي النهاية ما يكفي ليوصل الحكاية في داخله بعد أن تنطفئ الشاشة.



قائمة المصادر والمراجع

أولاً: كتب ومؤلفات

1. أدريان برونل، سيناريو الفيلم السينمائي: تقنية الكتابة للسينما، ترجمة مصطفى محرم، منشورات وزارة الثقافة، المؤسسة العامة للسينما، دمشق، سوريا، الطبعة الأولى، 2007.
2. آرثر نايت، قصة السينما في العالم: من الفيلم الصامت إلى السينيما، ترجمة سعد الدين توفيق، مراجعة صلاح أبو سيف، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، 1967.
3. أشرف شتيوي، السينما بين الصناعة والثقافة: دراسة نقدية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2008.
4. أندريه تاركوفسكي، النحت في الزمن، ترجمة أمين صالح، الطبعة الأولى، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2005.
5. بات كوبر، كين دانسايجر، كتابة سيناريو الأفلام القصيرة، ترجمة أحمد يوسف، الطبعة الأولى، المركز القومي للترجمة، القاهرة، 2011.
6. باتريشيا أوفدرايدي، الفيلم الوثائقي: مقدمة قصيرة جداً، الطبعة الأولى، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة، مصر، 2013.
7. برنارد ف. ديك، تشريح الأفلام، ترجمة محمد منير الأصبحي، منشورات وزارة الثقافة، المؤسسة العامة للسينما، دمشق، سوريا، 2012.
8. بول وارن، السينما بين الوهم والحقيقة، ترجمة علي الشوباشي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1992.
9. بيتر سبيرزني، جماليات الإضاءة والتصوير في السينما والتلفزيون، ترجمة فيصل الياسري، 1992.
10. جوزيف ماشيللي، التكوين في الصورة السينمائية، ترجمة هاشم النحاس، الطبعة الأولى، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1983.
11. رالف ستيفنسون، جان دوري، السينما فنًا، ترجمة خالد حداد، المؤسسة العامة للسينما، دمشق، 1993.
12. روالن شنيدر، الواقعية الجديدة الإيطالية 1944-1951، ضمن: جي آنبال وآلان وأوديت فيرمو، المدارس الجمالية الكبرى في السينما العالمية، ترجمة مي التلمساني، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة.
13. رينيه بريدال، الموجة الجديدة الفرنسية 1958-1965، ضمن: جي آنبال وآلان وأوديت فيرمو، المدارس الجمالية الكبرى في السينما العالمية، ترجمة مي التلمساني، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة.
14. سيدني لوميت، فن الإخراج السينمائي، ترجمة أحمد يوسف، الطبعة الأولى، المركز القومي للترجمة، القاهرة، 2014.
15. علاء عبد العزيز السيد، الفيلم بين اللغة والنص: مقارنة منهجية في إنتاج المعنى والدلالة السينمائية، وزارة الثقافة، المؤسسة العامة للسينما، دمشق، د.ط، 2008.
16. علي بدرخان، حرفيات الإخراج السينمائي، الطبعة الأولى، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، 2017.
17. فانز جوتران، فنون السينما، ترجمة عبد القادر التلمساني، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2001.

18. فران فيتورا، **الخطاب السينمائي: لغة الصورة**، ترجمة علاء شنانة، منشورات وزارة الثقافة، المؤسسة العامة للسينما، دمشق، سوريا، 2012.
 19. كين دانسايجر، **فكرة الإخراج السينمائي: كيف تصبح مخرجًا عظيمًا؟**، ترجمة أحمد يوسف، الطبعة الأولى، المركز القومي للترجمة، القاهرة، 2009.
 20. لوي دي جانيتي، **فهم السينما**، ترجمة جعفر علي، الطبعة الأولى، دار الرشيد للنشر، بغداد، العراق، 1981.
 21. مارسيل مارتين، **اللغة السينمائية**، ترجمة سعد مكاوي، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والنشر، القاهرة، 1964.
 22. ماري تيريز جورنو، **معجم المصطلحات السينمائية**، ترجمة فائز بشور، المؤسسة العامة للسينما، دمشق، 1981.
 23. مايكل رايجر، **الإخراج السينمائي: تقنياته وجمالياته**، ترجمة ناصر ونوس، مشروع كلمة للترجمة، أبوظبي، 2018.
 24. منى الصبان، **من مناهج السيناريو والإخراج والمونتاج**، الطبعة الأولى، دار المجدلاوي، عمان، الأردن، 2010.
 25. ميخائيل روم، **أحاديث حول الإخراج السينمائي**، تر: عدنان مدانات، الطبعة الأولى، 1981، بيروت.
 26. نيكولاس تي بروفيريس، **أساسيات الإخراج السينمائي: شاهد فيلمك قبل تصويره**، ترجمة وتقديم أحمد يوسف، الطبعة الأولى، المركز القومي للترجمة، القاهرة، 2014.
 27. هنري آجيل، **المدارس الجمالية الكبرى في السينما العالمية**، ضمن سلسلة **CinémAction**، ترجمة مي التلمساني، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة.
 28. هنري آجيل، **علم جمال السينما**، ترجمة إبراهيم العريس، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، 1980.
 29. يوري لوتمان، **مدخل إلى سيميائية الفيلم**، ترجمة نبيل الدبس، مراجعة قيس الزبيدي، المؤسسة العامة للسينما، دمشق، 2001.
- ثانياً: مجلات ودوريات**
1. إسماعيل أفرام كرومي، **جماليات توظيف الصوت في الخطاب السينماتوغرافي**، مجلة الأكاديمي، العدد 91، جامعة بغداد، العراق، 2019.
 2. آمال يوسف، أحمد ابن عزة، **إغراءات الصوت ودوافع الإيقاع الموسيقي في السينما**، مجلة الصوتيات، المجلد 17، العدد 1، جامعة البليدة 2 لونيبي علي، الجزائر، 2021.
 3. خطاب إيمان؛ سيدي محمد بن مالك، **من النص إلى الشاشة: القصة القصيرة جدًا والفيلم القصير جدًا وجهان للسرد الحديث**، مجلة آفاق سينمائية، المجلد 12، العدد 1، جامعة وهران 1 أحمد بن بلة، الجزائر، 2025.

4. خديجة بريك، جماليات توظيف الصوت وأنواعه في الخطاب السينمائي الوثائقي، مجلة المقدمة للدراسات الإنسانية والاجتماعية، المجلد 7، العدد 1، جامعة باتنة 1، الجزائر، 2022.
 5. عبد الله ثاني زكرياء، أسعد فايزة زرهوني، القيم التضمينية في الرسائل البصرية للفيلم القصير: مقارنة سيميائية لأفلام الهاتف النقال "فيلم الإخوة" أنموذجًا، مجلة آفاق سينمائية، العدد، 2021.
 6. عزالدين عتيقة، الفيلم الروائي القصير بين المضمون الفكري وفلسفة الإبداع في الجزائر: "أعاهدك" أنموذجًا، مجلة آفاق سينمائية، المجلد الخامس، العدد الأول، جامعة الجزائر 3، 2018.
 7. قادة بحري، خاصية الحوار في الفيلم السينمائي الجزائري المعاصر: فيلم عائشات لسعيد ولد خليفة أنموذجًا، مجلة آفاق سينمائية، العدد 1، 2021.
 8. كاظم محمد عبد الجبار، دور التكوين في تعميق المعنى في الفيلم الروائي، مجلة أبحاث ميسان، المجلد الخامس، العدد التاسع، جامعة ميسان، 2008.
 9. محمد بوزيدي، جماليات الصوت والموسيقى التصويرية؛ الدلالة الفنية والتأثير السينمائي، مجلة آفاق سينمائية، المجلد 6، العدد 1، جامعة حسيبة بن بوعلي، الشلف، الجزائر، 2019.
- ثالثا: أطروحات جامعية
1. غمشي بن عمر، واقع التقنيات السينمائية في الفيلم الجزائري دراسة تطبيقية، أطروحة دكتوراه، جامعة وهران، 2018-2019.

فهرس المحتويات

الإهداء

شكر وعرفان

الملخص

فهرس المحتويات

مقدمة عامة

الفصل الأول: ماهية الإخراج السينمائي وتقنياته

08 المبحث الأول: الإخراج السينمائي: المفهوم والتطور

18 المبحث الثاني: تقنيات الإخراج السينمائي ووظائفها الدلالية

الفصل الثاني: تقنيات الإخراج السينمائي في الفيلم الروائي القصير

29 المبحث الأول: خصوصية الفيلم الروائي القصير وبنيته الإخراجية

35 المبحث الثاني: التقنيات الإخراجية في الفيلم الروائي القصير ووظائفها الدلالية

الفصل الثالث: الدراسة التطبيقية للفيلم القصير "صدى"

45 المبحث الأول: السيناريو ومعطيات الفيلم

54 المبحث الثاني: التقطيع التقني والتقريب

74 الخاتمة

77 قائمة المصادر والمراجع