الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العـالي والبحـث العلمـي
جـامعة زيـــان عـاشـور بالجلفــة
كلية الآدب واللغات والفنون
قسم الفنون

محاضرات

مبادئ الإخراج السينمائي

مطبــوعة بيداغوجية موجهة لطلـبة السـنة الثانية دراسات سينمائية السداسي الثالث

مقياس: مبادئ الاخراج السينمائي

إعداد الدكتور: شنــة سليم

السنة الجامعة :2022 / 2023

عنوان الليسانس: في ميدان: فنون، شعبة: فنون بصرية، تخصص: دراسات سينمائية.

السداسي: الثالث

المادة: مبادئ الإخراج السينمائي (محاضرة + أعمال موجهة)

محتوى المادة:

- **وحدة تعليم: أساسية**
- **مادة: مبادئ الإخراج السينمائي.**
- **الرمز: و ت أ س 1.1.2**
- **الأرصدة: 5**
- **المعامل:3**
- **الحجم الساعي: 42 سا.**

طريقة التقييم: يجري تقييم المحاضرات عن طريق امتحان في نهاية السداسي، بينما يكون تقييم الأعمال الموجهة متواصلا طوال السداسي.

المراجع: (كتب، ومطبوعات، مواقع الانترنيت،...إلخ).

- ✓ **فكرة الاخراج السينمائي، كين دانسايجر، تر: أحمد يوسف.**
- ✓ **أساسيات الاخراج السينمائي، نيكولاس تي بروفيريس، تر: أحمد يوسف.**
- ✓ **أحاديث حول الاخراج السينمائي، ميخائيل روم: تر: عدنان مدانات.**
- ✓ **الخطاب السينمائي لغة الصورة، فران فنتورا، تر: علاء شنانة.**

المحاضرة الأولى

مقدمة

تشهد صانعة الأفلام ارتفاعًا كبيرا خاصة مع ما وفرته الشبكة العنكبوتية، وتوفر التكنولوجيا الحالية مسعى الى عالم صناعة الأفلام المعاصرة، كما أصبحت الخيارات المهنية المتنوعة في صناعة الإشهاريات التجارية، واعتمادها على توضيح وخلق أفكار لتوعية المجتمعات، وارسال أفكار في الوسط البيئي، ولقصر مدة عرضها تستقطب أذهان مشاهدها من مختلف العمار والاجناس، وقد بدأت صناعة الأفلام في القرن التاسع عشر الميلادي، بحيث كانت للترفيه، وكانت قد ساهمت بخلق العديد من الوظائف آن ذاك وحتى وقتنا الحالي. في عام 1895 كان هناك أول عرض للصور المتحركة، وكانت بدايات الأفلام على شكل أفلامٍ قصيرة تشاهد مقابل أجرٍ مدفوع مما أدى إلى تطور المجال واستثمار المزيد من الأموال فيه، إلى أن جاءت الحرب العالمية الأولى التي حدت من انتشار عالم الأفلام إلى حدٍ ما، وفي عام 1930 نهضت هذه الصناعة بحيث أصبحت الأفلام ملونة وقد تم إدخال الصوت عليها، وكان بالإمكان إنشاء أفلام طويلة كانت تشاهد في السينما، مما أدى إلى ظهور عالم هوليوود للأفلام، ثم أخذ عالم الأفلام بالنمو المتزايد بشكلٍ كبير خصوصاً مع تطور التكنولوجيا حتى أصبح على ما هو عليه الآن من تأثيراتٍ وأبعاد ثلاثية وغيرها[1].

مفهوم الفيلم:

تعددت مفاهيم وتعاريف للفيلم القصير من حيث التقنيات والأساليب فقد جاء على لسان تيري ميرونجي على أنه " ولوج عالم السينما هو أن تبدأ بإخراج أول فيلم قصير، فهو يشمل جميع أنواع المواضيع والمبادرات

[1] Learn about the history and development of cinema ،from the Kinetoscope in 1891 to today's3D revival.", blog.scienceandmediamuseum.org.uk, Retrieved 20-9-2018. Edited.

في مدة تتراوح بين 3 إلى 59 دقيقة " ومما جاء كذلك أن المخرجين أمثال " سكورسيزي وجودار كانوا صانعي أفلام قصيرة في بداياتهم، ومما لا شك فيه أنه في الأشكال القصيرة التي تتطلب تركيبا وتركيزا شديد التأثير يتم تطوير أكبر تنوع من التجارب المبتكرة"[1]، عبارة عن سلسلة من الصور المتوالية الثابتة، تتحدث على فكرة، أو مشكلة، أو ظاهرة معينة، حسب الموضوع المتناول والبيئة والظروف المحيطة به، ويعتبر وسيلة توضيحية لإيصال فكرة أو موضوع ما لمختلف الاعمار، ولأغراض متعددة التعليمية منها والصناعية وللإرشاد والاعلام والترفيه، تقوم بتفسير ظواهر من خلال التشويق والانفعال في زمن معين، و"تنص لائحة الأفلام السينمائية التي صدرت عام (1938) في انكلتر على تعريف الفيلم القصير، بأنه الفيلم الذي يقل طوله عن ثلاثة ألاف قدم أي 33 دقيقة، ويتضمن الجريدة السينمائية والرسوم المتحركة والأفلام الهزلية والموضوعات القصرية وفي الولايات المتحدة يطلق مصطلح الموضوعات القصرية على الأفلام القصيرة الذي تبلغ مدتها حوايل (30) دقيقة، وهو بذلك يشبه الأفلام الموجزة أو الأفلام التسجيلية التي يصنعها الطالب في أطروحاتهم ومشاريع التخرج وعرف أيضا بأي فيلم يقل طوله عن ثلاث آلاف قدم من الفيلم العادي وهو عادة ما يكون من مقاسات (16) ملم و(9.5) ملم و(8) ملم وعرفه (نايت) بالفيلم الشخصي أو المنفرد، أو نظام مروي خاص في استراتيجية زمانية وبنية حكائيه أو حكاية بسيطة تكون فيه الحبكة غير معقدة، تعطي لنا ملحة لشخص معين في لحظة معينة، ومحورية في حياته، لحظة تقع عندما يقوم حدث أو اختيار بسيط بإطلاق سلسلة من الأحداث في زمن لا يتعدى (30) دقيقة ".[2]، واختلفت المفاهيم والتعاريف الا أن نجد أن الاتفاق يكمن في مدة العرض، فقد يشبه القصة القصيرة في عالم الرواية الأدبية. والأفلام التي تتعدى مدة عرضها أكثر من 30د عادة ما تعتبر أفلاما متوسطة، وإذا تعددت الصور والمشاهد الى سلسلة صور متتالية ثابتة تعبر عن موضوع ما مطبوعة على شريط ملفوف على بكرة يتراوح مدة عرضها طويلا فهو فيلم سينمائي، وقد عرف الفيلم

[1] عتيقة عزالدين: مقال الفيلم القصير بين المضمون الفكري وفلسفة الابداع في الجزائر. https://www.asjp.cerist.dz/en/downArticle/158/5/1/54288

[2] عبد الباسط محمد علي مهدي: إشكالية البناء الدرامي في الأفلام القصيرة، جامعة بغداد كلية الفنون الجميلة، المجلد 2013، العدد 66 (31 ديسمبر/كانون الأول 2013)، ص. 335-354.

على أنه "مبدئيا صور لأشياء تتحول الى لغة اذا شئنا من الدرجة الثانية، بمعنى انها لغة ذات طابع وخصائص جمالية من نوع خاص ومختلف عن طبيعة الأنظمة اللسانية الأخرى، ومن هنا تتأتى السينما بالضبط من حيث ايحائها وبإلحاح بفكرة وجود لغة من نوع جديد، اللغة التي تحوي في ذاتها ابداع واقع مجزأ والتي هي ذاتها محتواه داخل العمل الإبداعي الفني[1].

الاخراج السينمائي:

الاخراج هو أعلى مراحل صناعة الفيلم ان هذا القول لا يتضمن تفضيلا نوعيا لحرفة سينمائية على أخرى، بل هو مجرد وصف عملي لمهمة المخرج السينمائي ووظيفته.

فالسيناريو مجرد كلمات مطبوعة على ورق، ومهمة المخرج هي أن يفسر هذه الكلمات، ويفكر ترجمتها الى صور، وهنا يأتي دور خبرته في مختلف الحرف السينمائية فهو يدرك على الاقل كيف تعمل الكاميرا وما امكانية تحقيق صورة ما في ذهنه، كما لديه احساسا باستخدام الصوت أو الصمت في تأكيد اللحظة الدرامية للمشهد، وله سابقة معرفية بأداة المونتاج ...

فالمخرج له صورة ذهنية تقريبية قبل أن يبدأ تصوير الفيلم، فمن سمات المخرج الضرورية الخيال الإبداعي، اليقظة الواعية معرفة الحرفة، معرفة البشر، القدرة على العمل مع الاخرين، الرضا بقبول المسؤوليات، الشجاعة، القدرة على الاحتمال... والوضوح حول القصة. وكيف أن كل عنصر فيها يساهم في الكل، والوضوح حول توصيلها الى المتفرج. ان تحديد المكان المناسب للكاميرا عند تصوير أية لقطة أمر يقرره المخرج بناء على المساحة التي يراها المتفرج ووجهة النظر التي يشاهد منها الحدث وهو ما يزيد من الرؤية الدرامية لقصة الفيلم ويؤدي اختيار المكان الخاطئ الى ارباك المتفرج وتشتيته.

ولذلك على المخرج أن يسأل نفسه دائما، وفي بداية تصوير كل لقطة:

[1] قدور عبد الله الثاني: سيميائية الصورة مغامرة سينمائية في أشهر الإرساليات البصرية في العالم، د ط، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، 2005، ص194.

1- ماهو المكان المناسب الذي أضع فيه الكاميرا؟

2- مقدار ما يجب أن يظهر في اللقطة، وعلام تحتوي؟

وبناء على ذلك، هناك عناصر يجب أن يحددها المخرج قبل تصوير كل لقطة:

- ✓ حجم الموضوع المراد تصويره.
- ✓ زاوية الكاميرا بالنسبة للشيء المراد تصويره: الزاوية الرأسية.
- ✓ زاوية الموضوع المراد تصويره بالنسبة للكاميرا: الزاوية الأفقية.
- ✓ زاوية الكاميرا المنحرفة. وبالتلاعب بهذه العناصر، يستطيع المخرج أن يحول انتباه المتفرج من الحركة داخل اللقطة، الى الحركة داخل اللقطة التالية لها.

وهو ما يزيد أو يقلل من الدراما كما يؤثر على الجو العام، Mood وعلى الأسلوب، Tone وبالتالي على اللقطة المصورة نفسها.

المحاضرة الثانية

مخرج الافلام:

ان الفيلم هو فن تعاوني، لا ينبغي أن يعزى الفضل في فيلم معين لشخص بمفرده. لكن الممارسة المعتادة هي الحديث عن "فيلم جون فورد عربة الركاب" و"فيلم ألفرد هتشكوك سايكو" أو الايحاء أن المخرجين يتمتعون تميزا وذلك بوضع أسمائهم الى جانب عناوين أفلامهم. ورفع المخرج مرتبة المؤلف هو ثمرة من ثمرات الابداعية، وهي نظرية في صنع الافلام يعتبر المخرج فيها القوة الابداعية الأولى في صنع الفيلم.

وعلى الرغم من أن الابداعية هي فكرة موضع جدل، فهي تمثل طريقة أخرى يمكن للمشاهدين أن يطوروا بها تقديرا للأفلام أكثر عمقا. لا يوجد فيلم لمخرج معين يطابق تماما أحد أفلامه الأخرى، لكن فهم الاساليب المحددة والموضوعات المشتركة التي يستخدمها مخرج ما يمكن أن يعطي المشاهدين تجربة أكثر ثراء في المشاهدة.

ما عمل المخرج؟

يتحمل المخرج مسؤولية تحويل السيناريو المكتوب الى صور (لقطات)، يعهد بها الى فنان المونتاج لكي يصنع منها فيلما عندما يجمعها معا، لكن متى يبدأ دور المخرج ومتى ينتهي، فتلك المراحل المتداخلة، حيث إن المخرج يصبح جزءا من عملية صنع الفيلم بدءا من مرحلة الكتابة وقبل البدء في الانتاج الفعلي، كما أنه لا يترك المشروع حتى الانتهاء من الانتاج. وبذلك فإن المخرج قد يشارك أيضا في كل مراحل التوليف، مثل تصميم الصوت، والتأليف الموسيقي والتسجيل، والمزج الصوتي، انتهاء بشريط الصوت كما هو موجود في الفيلم النهائي، مسؤول عن الاشراف الابداعي على الفيلم منذ أن كان فكرة وحتى الانتهاء منه، لذلك يعمل المخرج على نحو لصيق بالمنتج المسؤول عن الاشراف التنظيمي والمالي للفيلم منذ الفكرة الأولى وحتى النهاية، يقوم بتفسير السيناريو المكتوب، وتقطيعه الى أجزاء ومشاهد ولقطات، الاشراف على أداء الممثلين خلال هذه المرحلة[1].

[1] كين دانسايجر: فكرة الاخراج السينمائي، المركز القومي للترجمة، الجزيرة، القاهرة، ط1، 2009، ص22.

من هو المخرج؟

ليست هناك في عالم الاخراج مواصفات للمخرج، فقد يكون رجلا امرأة غربيا شرقيا ... فالمخرج نتيجة لمزيج من معتقدات وتجارب واهتمامات وشخصية فبعضهم يتسم بالمرح بينما آخرون جادون الى درجة الجهامة، ومنهم من ينتقل من نمط فيلمي الى آخر، ومنهم من يفضل نمطا بعينه (مثل كلينت إيستوود)، ومنهم من يهتم بالسياسة (سيرجي إيزنشتين)، ومنهم يميل الى الكوميديا (مثل وودي آلين) ومنهم من ينتقل من الكوميديا الى الافلام الجادة[1].

فكرة الاخراج:

هي تفسير عميق لكل ما يتضمنه النص ولا يصرح به، وهذا التفسير هو ما يخلق وحدة متسقة في العمل الفني، وعندما يستخدم المخرج الشخصية الرئيسية في الفيلم ويستخدم أهدافها، فإن المخرج يعثر على البعد الوجودي أو الفيزيقي أو النسبي الذي يحدد علاقة الشخصية الرئيسية بالعالم، ومن ثم ملامحها الخاصة، إن استخدام فكرة تأكيد ما يتضمنه النص بين السطور هو ما يتيح للمخرج أن يعبر عن تناول إخراجي يضيف الكثير الى أداء الممثلين أو استخدام الكاميرا، وإن مدى أصالة فكرة المخرج هي التي تميز بين المخرج الذي يكتفي بإجادة الحرفة، والمخرج الجيد، وفكرة المخرج هي التي تقوده لاتخاذ مختلف القرارات خلال عملية صنع الفيلم.

ومن أجل تطوير فهمنا عن الاخراج، يجب أن نضع في اعتبارنا أن هناك ثلاث مناطق عريضة لاتخاذ القرارات، وهي التي تحدد نوعية المخرج:

- ❖ تفسير النص.
- ❖ الموقف تجاه إدارة الممثلين.
- ❖ طريقة استخدام الكاميرا (اختيار اللقطات، زوايا الكاميرا، وشكل اللقطة، ووجهة نظر اللقطة)[2].

[1] كين دانسايجر: فكرة الاخراج السينمائي، تر: أحمد يوسف، م س ص23.

[2] ن م ،ص34.

كيف تعمل فكرة الاخراج؟

يعتمد الفيلم على السيناريو ويركز على الحبكة، وفي الجانب البصري يتم اختيار الكاميرا المتحركة والعدسة واسعة الزاوية أو البؤرة العميقة، لخلق الاحساس لان عمق البؤرة في اللقطات يوحي بالسلطة والزعمة ولفقدان تلك الصفة يظهر في المنطقة الوسطى من عمق الكادر أو في الخلفية منه، واستخدام اللقطات المقربة واللقطات المتوسطة أكثر يزيد في تعميق الفكرة، وسرعة إيقاع اللقطات والمشاهد، خاصة في بداية الفيلم توحي بالتشتت والتمزق، ولإضفاء مسحة موضوعية يكون هناك تبادل بين اللقطات القريبة والعامة لزيادة التوتر والقوة الدرامية، ولتأسيس التوتر بين الشخصيات في مقدمة الكادر وضع الكاميرا بالقرب من الحدث، وفيما يتعلق باستخدام حبكة الفيلم وعلاقتها بتركيب الشخصيات، فإن الحبكة مصممة بحيث تخفي الطبقة العميقة من الشخصيات، وخاصة علاقة البطل بالخصم، وفي البداية الحبكة تركز على التنافس[1].

تفسير النص:

الخطوة الأولى في تطوير فكرة الاخراج هي قراءة السيناريو، وتفسيره فكل قصة يمكن تفسيرها بالعديد من الطرق، والكاتب يصوغ القصة من خلال مجموعة من الادوات السردية: المقدمة المنطقية، وشخصية رئيسية لها هدف محدد وعليها أن تختار بين بديلين متعارضين، ومجموعتان من الشخصيات الثانوية، إحداهما تساعد الشخصية الرئيسية والأخرى تقف ضد هذه الشخصية، ومن ناحية البناء فإن السرد يبدأ من لحظة حاسمة ويتجه نحو الحل، ويمر في الطريق بينهما بمسار من الحدث المتصاعد، والعوائق والشخصيات والأحداث التي تجعل الأمر أكثر صعوبة بالنسبة الى الشخصية الرئيسية في أن تحقق هدفها، وهذا البناء يتضمن مستوى الحبكة، ومستوى الشخصية، وعادة ما ينضوي تحت نمط فيلمي محدد، بما يتتبع ذلك من مسار التطور الدرامي للشخصية. وأخيرا صوت الكاتب متضمن داخل الطابع الأسلوبي للسرد.

[1] كين دانسايجر: فكرة الاخراج السينمائي، تر: أحمد يوسف، م س، ص70.

وأيا ما كان التفسير الذي يقدمه المخرج الداخلي أو النفسي، أو الصراع بين الأجيال، أو الصراع داخل العائلة، أو التفسير السياسي، فإن النقطة شديدة الأهمية هي أن القصة الجيدة جدا تصبح مادة للتفسيرات العديدة، ولو تحولننا من "هاملیت" الى "روميو وجولييت" فإنه يمكننا استكشاف هذه الرؤى العديدة في قصة الحب المأسوية تلك.

إن أول قرار يجب أن يتخذه المخرج هو إذا ما كان سوف يتناول القصة باعتبارها قصة نفسية داخلية، أم أنها قصة خارجية تعتمد على سلسلة من الأحداث التي تدور في العالم، فالقصص الداخلية تهتم بالعناصر النفسية لشخصياتها، مثل الحياة الداخلية لهم، والقيم الروحية، أو البحث عن قيم أو معنى أعمق.

أما التناول البديل لقراءة النص فهو التركيز على ما هو خارجي، على الأشياء الخارجية، وأن يصبح الداخلي متضمنا غي صريح. وعندما يفكر المرء في خارج الأشياء، تقفز قصص الى الذهن، وإن القراءة الخارجية أو التفسير الخارجي للنص، لكن هذا التناول يضع الأولوية على الحدث بالمقارنة مع رسم الشخصيات أو مصائرها في القصة، وبعض المخرجين قادرين على التركيز على الحدث الخارجي بدون التضحية بالحدث الداخلي.

المحاضرة الثالثة

الكاميرا:

السينما كلغة تستخدم لرواية هذه القصص، وراوي هذه القصص هو المخرج والكاميرا أداة لذلك، وهناك ستة متغييرات يمكن للمخرج أن يتحكم فيها مع الكاميرا، وفي كل هذه المتغيرات العامل الأساسي هو التكوين داخل الكادر.

1. الزاوية.
2. حجم الصورة (التي تؤثر في التناسب ومجال الرؤية).
3. الحركة (أعلى، أسفل، على قضبان، بانورامية).
4. عمق المجال (عادي، مضغوط أو عمق، متأثر بالبعد البؤري وفتحة العدسة).
5. البؤرة (انتقائية داخل الكادر).
6. السرعة (عادية، سريعة، بطيئة).

الكاميرا هي التي تصنع الصورة، وأمام المخرج بعد تفسيره للنص اختياران إنتاجيان مهمان فيما يتعلق بالمادة التي سوف تخضع للتوليف (المونتاج)، وهما: اختيار اللقطة وإدارة الممثلين.

ودور المخرج التلاعب بهذه الامكانات وتكاملها معا، لخلق الجمل المستخدمة لرواية القصة السينمائية، وتنظيم الجمل بعد ذلك في فقرات، –الوحدات السردية أو الدرامية الكاملة التي تعتمد بكل كبير على الضغط والاختصار، الاسهاب، الاطالة، وعنصر ثالث بالغ القوة في السرد والدراما، وهو الكشف[1].

الكشف: وهو العنصر السردي/ الدرامي المهم الذي يقلل مت قوته المخرجون المبتدئون، وبمعنى إن كل لقطة تكشف عن شيء ما، لكن ما نحن مهتمون به هنا هو الكشف الدرامي الذي يحقق تأثيرا ووزنا دراميا[1].

[1] نيكولاس تي بروفيريس: أساسيات الاخراج السينمائي، تر: أحمد يوسف تر: أحمد يوسف، المركز القومي للترجمة، الجزيرة، القاهرة، ط1، 2014، ص 85.

الدخول:

تقديم الشخصيات للمتفرج وعرض "خطوط عريضة" للشخصية مثل السمات الشخصية والمجموعة الاجتماعية والاقتصادية التي ينتمي اليها، وكذلك لمحة عن العالم النفسي له مثل ان يكون سعيدا أم حزينا، أو الوظيفة الدرامية لهذه الشخصية، كأن يكون صديقا أم خصما، كما يعلن الدخول للمتفرج اذا ما كانت الخصية شخصا سوف يلعب دورا مهما في القصة[2].

مكان وضع الكاميرا:

من بين الاختيارات التي يجب أن يحددها المخرج مكان وضع الكاميرا، وهناك مساحة واسعة للاختيار في هذا المجال، لكن لكل اختيار منها تأثيره الخاص والأسئلة العريضة المطروحة أمام المحرج هي:

1) إلى أي مدى أضع الكاميرا بالقرب من الحدث؟
2) هل أريد وجهة نظر موضوعية أم ذاتية؟
3) هل الكاميرا في مستوى مرتفع أم منخفض بالنسبة للحدث؟

إن وضع الكاميرا على مسافة الحدث الذي تعيشه الذي تعيشه الشخصيات يبعدنا عن هذه الشخصيات وعما تفعله، بينما يزيد اقتراب الكاميرا من الحدث الاحساس بقوة الحدث، وكلما كانت الكاميرا قريبة من الحدث يشعر المتفرج بالتوحد مع الشخصيات، وتخلق مزيدا من حدة الحدث والقلق، وعندما توضع الكاميرا على مسافة متوسطة من الحدث فهي تتخذ موقفا محايدا يسجل الحدث لكنه لا يزيد حدة وتوترا، وهنا لا تصبح شخصية بعينها في بؤرة الدراما، وفي معظم لقطات الافلام يفضل المخرجون في العادة هذا الوضع المحايد[3].

---

[1] أساسيات الاخراج السينمائي: نيكولاس تي بروفيريس، تر: أحمد يوسف م س ص 86

[2] نفس المرجع ص 86

[3] كين دانسايجر: فكرة الاخراج السينمائي، م س، ص128.

الموضوعية:

الوضع الموضوعي الذي تتخذه الكاميرا يجعل المتفرج في موضع من يراقب الحدث، فيشعر المتفرج بوجود مسافة تفصل بينه وبين الحدث، مما يجعل المتفرج يتخذ دون أن يشعر موقفا محايدا تجاه حدة الموقف الدرامي، ويختار المخرج الكاميرا الموضوعية لكي يقدم معلومات عما يجري دون أن يتخذ وجهة نظر محددة تجاهه.

وضع الكاميرا في موضع الرؤية الذاتية:

يتخذ المخرج موقفا من الحدث ليوجه عواطفنا نحو الشخصية، وهذا يعني استخدام وضع الكاميرا في موضع الرؤية الذاتية، ونجد كل من المخرج هيتشكوك وسبيلبيرج وبولانسكي يستخدمون الكاميرا الذاتية من أجل تحقيق توحد المتفرج مع الشخصية، والشعور بالمشاعر الداخلية للشخصية، "يجب التمييز بين الكاميرا الذاتية والفلاش باك، وهو البعد السردي الذي يتحقق في العادة من خلال كاميرا موضوعية، مثله في ذلك مثل الأنواع الأخرى للواقع، مثل الحلام، الذكريات، الهلوسات"[1].

مستوى ارتفاع الكاميرا:

هناك ثلاثة اختيارات أساسية تمثل الحدود القصوى لهذه المستويات، وبالطبع فإن المخرج يستطيع أن يختار مستوى ارتفاع الكاميرا بين هذه الحدود. والحد الاقصى هو وضع الكاميرا المنخفض، وباستخدام هذا الوضع فإن المتفرج ينظر الى أعلى لكي يرى الممثلين والحدث في اللقطة، وهو وضع يوحي بالنزعة "البطولية" المفضلة في أفلام المغامرات والاكشن، والويسترن، والخيال العلمي، والمستوى العالي والزاوية الأكثر تطرفا في هذا المجال هي أن ننظر الى الحدث من قمة برج أو قصر، وهذا النوع من اللقطات يستخدم لكي يصور رحلة سعي شخصية ما الى السلطة على نحو محموم، أو يمكن وضع الشخصيات الضعيفة الفانية في مكانها، ومن أكثر استخدامات اللقطة التي تنظر فيها الكاميرا من أعلى تجاه الشخصية هو الإيحاء بأن هذه الشخصية فقدت السلطة، وتحولت الى موقف الضعف والخضوع.

[1] نيكولاس تي بروفيريس: أساسيات الاخراج السينمائي، م س ص88.

وبالنسبة الى موضع الكاميرا على مستوى العين البشرية وهذا الوضع الأكثر طبيعية وديمقراطية بالنسبة الى الكاميرا واكثر استخداما عند المخرجين وهذا المعيار ليس هو الإيحاء بعلاقات القوى بين الشخصيات، هنا ليسمح له بالتقاط لقطة طويلة زمنيا يتتبع فيها الحدث.

إن الزاوية شديدة الانخفاض أو شديدة الارتفاع يجب أن تكون لها ما يبررها في جوهر اللحظة الذي يجب تجسيده، وفي الوقت ذاته توجيه الاتهام نحو التصميم الكلي للفيلم وأسلوبه، ويقول ديمتريك: إن السبب في أن الزاوية المنخفضة كثيرا أفضل للقطات القريبة هو أنها تتيح للعين نظرة أفضل الى عين الممثل التي هي في السينما طريقة قوية للتوصيل"[1]

استخدام العدسات:

أما الاختيارات الأخرى فتأتي عندما يكون على المخرج تحديد العدسة، فعدسة عين السمكة تشوه الوجوه والأشياء الأقرب إليها، وتجعل الأشخاص والأشياء في الخلفية تبدو أكثر ابتعادا، واستخدام العدسة الواسعة يتطلب الوعي بمستويات عمق الكادر بين مقدمته ووسطه وخلفيته، ولقطة العدسة الواسعة توضح سياق وسط الكادر وخلفيته، وعلاقة هذا السياق بما يحدث في مقدمة الكادر، لكن بالإضافة الى الجانب الكبير من المعلومات البصرية التي تتيحها لقطة العدسة الواسعة، فإنها تتيح أيضا الفرصة لتجسيد الصراع على نحو بصري من خلال استخدام لقطة واحدة، فبشكل عام نرى الشخصيات التي تقف على المسافة نفسها من الكاميرا كأنهم مجموعة واحدة، بينما تكون الشخصيات الظاهرة على مسافات متباينة من الكاميرا كأنهم في حالة صراع بين أحدهم والآخر.

"يمكن للعدسات المختلفة أن تعدل من صوت الراوي وتنوع فيه وتساعده في أن يروي القصة على نحو أكثر قوة، لذلك فإن أقل قدرا من التعود على ما يمكن أن تصنعه العدسات سوف يضيف دعما هائلا الى سردك السينمائي للقصة، هناك عدسة ترى ما تراه العين، ولديك العدسة الواسعة، ذات العمق الأكبر للمجال، وهو المسافة التي تبقى فيها الأشياء في البؤرة في علاقتها الخلفية، ولدينا على الجانب الآخر العدسات الطويلة التي تضغط المكان، تشعر بأن

[1] نيكولاس تي بروفيريس: أساسيات الاخراج السينمائي، م س ص 99.

المسافة بين المقدمة والخلفية أقصر، حتى لو كانت مئات الأمتار، إن الأشياء التي تتحرك في اتجاه الكاميرا أو بعيدا عنها سوف تبدو بعدسة طويلة أبطأ، بينما تبدو بالعدسة الواسعة أسرع، ففي فيلم "المواطن كين" 1941 لأورسون ويلز يستخدم العمق الأكبر للمجال باستخدام العدسات الواسعة والكثير من الإضاءة، حيث إن عمق المجال يأتي الطول البؤري وفتحة العدسة. ويمكن لممثل أن يقف في مقدمة الكادر، ويقف ممثل آخر في أقصى الخلفية، ويظهر كلاهما واضحين تماما في البؤرة.[1]

[1] نيكولاس تي بروفيريس: أساسيات الاخراج السينمائي، م س ص100.

المحاضرة الرابعة

حركة الكاميرا:

لقد تميزت السينما عن المسرح منذ أن ابتدعت وسائل تعبير خاصة بها، مكتشفة بذلك لغتها الخاصة، وكانت ميزتها أنها توفر تعدد زوايا النظر، فهي تارة تضع المشاهد في مركز الحدث، وتارة أخرى تنقله بعيدا عن الحدث ليصبح ملاحظا، أو تجعله يندمج مع إحدى الشخصيات بحيث يصبح يرى بعيونها، إن هذه الخاصية التي تمتاز بها السينما لا يستطيع المسرح أن يوفرها للمشاهد الذي يتطلع إلى المشهد من خلال زاوية واحدة تتحدد بمقعده وسط القاعة، وهذه الإمكانات في تعدد الرؤى كثيرا ما تتعلق بحركة الكاميرا وسهولة تنقلها من مكان إلى مكان ومن زاوية لأخرى لترصد المشهد.

تمتاز الكاميرا بالقدرة على تصوير مشهد سواء ساكنا كان ساكنا أو متحركا وهي في حد ذاتها في حركة متواصلة لتنتج حركة مضاعفة، حركة الشيء المصور وحركة الكاميرا، ومن خلال تقنية التصوير أثناء حركة الكاميرا نجدها تحاكي عين الإنسان، فالإنسان قد يستدير يمينا أو شمالا ليتابع مشهدا معينا كما نجده يستطيع أن يتحرك إلى الأمام أو إلى الخلف ليتمكن من متابعة نفس المشهد، ذلك بالضبط ما تستطيع الكاميرا صنعه من خلال الحرية الكبيرة التي تتمتع بها في الحركة التي اصطلح على تسميتها بالترافلينغ (travelling).

الترافلينغ:

نسمي حركة الكاميرا بالترافلينغ (travelling) وتكون إما حركة أمامية وتدعى ترافلينغ أمامي (travelling avant) أو خلفية وتسمى (travelling latteral) أو عمودي (travelling arriere) بأنه قد ينتج بشكل عادي من خلال حركة الكاميرا تقدما أو تراجعا وينتج أيضا من خلال ما يدعى بالزوم (Zoom) وفي هذه الحالة يسمى ترافلينغ ضوئي (travelling optique) وإن كان عموما لكلا الشكلين من الحركة نفس النتائج تقريبا، إلا أنه من الخطأ الظن بإمكانية استبدال الترافلينغ الضوئي travelling optique

بالترافلينغ (travelling) في كل الحالات حتى وإن كان توظيفهما يؤدي إلى نفس النتائج كما ذكرنا إلا أن الوسيلة تختلف، ففي هذه الحالة نجد الكاميرا ثابتة لا تتحرك رغم أن عملية زوم "تقرب أو تبعد بشكل سريع الموضوع عن المتفرج دون أن تتحرك الكاميرا .

يحدد مصطلح الترافلينغ (travelling) طبيعة التقاط الصورة من حيث مصاحبتها لحركة الكاميرا إما اقترابا أو ابتعادا عن الموضوع المصور، وككل اللقطات، فإن تقنية الترافلينغ (travellening) تعد إحدى مفردات اللغة السيميائية، فإذا كان ترافلينغ الخلفي (travelling arriere) يمدد المناخ، يوحي بنهاية حلقة أو منظر كما يمكن أن يعبر عن الوحدة أو الفراق، فابتعاد الكاميرا إلى الخلف عن الموضوع المصور، له دلالاته المعبرة التي يوظفها المصور السينمائي لإنتاج المعنى المراد، كذلك نجد الترافلينغ الأمامي (travelling avant) يتمتع بمعاني أخرى قد تكون معاكسة إلى حد ما لسابقه فهو يصعد ويقوي الضغط لدى المشاهد ويسجل تطور مهم للفعل .

وتتمكن الكاميرا أيضا من القيام بحركة من نوع آخر، فإذا كانت في حالة الترافلينغ الأمامي والخلفي (travelling avant et arriere) تنتقل إلى الأمام أو إلى الخلف ففي هذه الحالة نجدها تتحرك حركة جانبية وأخرى عمودية، فهي قد ترافق شخص ما في حركة وتسمى بالترافلينغ الأفقي أو الجانبي (travelling latteral) أو قد تكون الحركة عمودية وتدعى ترافلينغ العمودي (travelling vertical) وفي هذه الحالات نجد حركتها تجعل وضع الممثل أو الشيء متاح (مصور) أمام عدسة الكاميرا، إنها تعزز حركة الإطار وخلفيته مع المحافظة على تركيز وتوجيه الانتباه الدرامي على الموضوع الأساسي .

وتعتبر حركة الكاميرا من الأولويات المثيرة للاهتمام، حركة ديناميكية وحيوية والمخرج من يحدد لتحقيق هذه الحيوية، إما ثابتة أو على حامل دون حركة، أو محمولة على اليد، وذلك حسب المشهد المراد تصويره لبعث الاحساس

والشعور لدى المتفرج، ففي اللقطات تمتزج الحرفة بالبراعة الأسلوبية، عندما نشعر أننا نسير داخل موقع الأحداث المثقلة بالدراما[1].

الحركة من نقطة ثابتة:

تأخذ هذه الحركة ثلاثة أشكال: الحركة الرأسية، والأفقية، والزووم، والرأسية تتم بتحريك الكاميرا إلى أعلى أو أسفل، وهي تستخدم في العادة لكي تتتبع الحدث، أو للانتقال من مكان تصوير إلى آخر، وهي تحاكي حركة عين شخصية ما إذا ما نظرت إلى أعلى أو الى أسفل، وهي نادرا ما تستخدم لتحقيق تأكيد درامي.

أما الحركة الأفقية (البانورامية) فهي تتيح الحركة على محور أفقي، من اليسار الى اليمين أومن اليمين الى اليسار، وهي مثل الحركة الرأسية قد تتبع الحدث او تحاكي حركة العين، وكلاهما تكون الكاميرا مثبتة على حامل ثابت ذي ثلاث أقدام، وبالتالي تكون الحركة ناعمة.

وتعتمد حركة الزووم على عدسة يمكن أن تتحرك من مدى لقطة العدسة الواسعة إلى مدى لقطة التليفوتو أو العكس، وفي كلتا الحالتين تستخدم لقطة الزووم لتفادي القطع من لقطة عامة الى لقطة مقربة، وهناك من استخدمها لإطالة زمن اللقطة أمثال المخرج فيسكونتي وآلتمان وكوبريك في فيلم "باري ليندون" أراد أن يبطئ احساسنا بالزمن، في الفيلم عن شخصية في القرن الثامن عشر يعتمد على نقل المتفرج إلى الايقاع الزمني للقرن الثامن عشر[2]، وعندما تتحرك الكاميرا حركة فعلية محمولة أو على حامل أو استخدام سيارة أو شاحنة مزودة برافعة فأنت تلتقط حركة الممثلين أو الاشياء خلال حركة الكاميرا، وتستخدم الحركة الموضوعية لإعطاء نظرة شاملة على المشهد ومن الأمثلة مشهد معركة شاطئ أوماها وإنزال القوات الأمريكية في اليوم الحاسم خلال الحرب العالمية الثانية في فيلم سبيلبيرج "إنقاذ الجندي رايان"[3].

---

[1] كين دانسايجر: فكرة الاخراج السينمائي، م س، ص 131

[2] م س، ص 133

[3] م س، ص 132

البانوراميك:

كانت الكاميرا تنتقل في مجمل الحركات التي وصفناها سابقا بتنقل محورها، إلا أنها تستطيع أن تتحرك حول هذا المحور، وفي هذه الحالة تسمى حركتها بالبانوراميك (panoramique) وقد تكون هذه الحركة إما أفقية أو عمودية أو دائرية وتتحقق لما تكون الكاميرا مثبتة في الأرض وتدور حول محورها، وتتمتع هذه الحركة بأهمية كبيرة في مجال التصوير السينمائي فهي تطلعنا بشكل تدريجي على مجموعة من الأشياء، ديكور، مجموعة أشخاص، أو مجموعة أشياء، أنها تتمتع بوظيفة وصفية ولكنها قادرة على توضيب أثار الاكتشاف والمفاجئة من خلال هذه الحركة البانورامية .

رغم ذلك نجد تقنية البانوراميك بخلاف تقنية الترافلينغ لا تتمتع بذلك التنوع والغنى والنسبي في المعاني التي يمكن أن تقترحها علينا تلك الصور، عدا وظيفتها الأساسية المتمثلة في إدراج المشاهد بشكل تدريجي في المشهد، أو اطلاعه على المنظر بشكل تدريجي مما يؤهلها لأحداث المفاجئة، ومهما يكن من أمر إلا أنه يمكننا أن نستنتج أن الكاميرا آلة مرنة تتمتع بقدرة كبيرة على الحركة، في الوقت الذي يحرص السينمائي عموما على عدم توظيف هذه الحركات فرادى بل العكس نجده يركب ما بين مختلف الحركات لينتج المعنى المرغوب وبذلك تتضاعف مساحة حركة هذه الآلة.

المحاضرة الخامسة

أنواع اللقطات:

لقطات الحركة: وينقسم هذا النوع من اللقطات إلى ثلاث لقطات:

اللقطة المتوسطة: لا تهتم اللقطة المتوسطة بخلاف اللقطة العامة والنصف العامة بالديكور بقدر ما تهتم بالشخصيات وتعرف على أنها تؤطر شخصية او عدة شخصيات إلى الأرجل أنها تركز اهتمام المشاهد على البطل أو الأبطال في مكان بموقعهم سوسيولوجيا بهذا نجدها تدرجنا كمشاهدين إلى مركز الأحداث، كما نجد هذه اللقطة وإن كانت لا تسمح بعرض مجمل التفاصيل وتعابير الوجوه ولكنها تعلمنا عن حركة الشخصيات وتنقلاتهم وعن أجسامهم، من هنا نجدها تعرض الأجواء الإنسانية والدرامية للحركة، وتجيب بالخصوص على سؤال من؟

من سيقوم بالحدث؟ سؤال مهم في المجال السينمائي، فلكي يتابع المشاهد مجرى الأحداث عليه أن يجد هذه الإجابة التي تعرفه بالبطل، وبهذا نجد أن هذه اللقطة ذات أهمية في مجال المفردات السينمائية الواجب توظيفها لشد انتباه المشاهد اتجاه شخصية أو شخصيات محددة، "هي تلك التي تصل الى الخصر إنها مغلقة بما يكفي لالتقاط تعبير وجوه الممثلين وبما يكفي أيضا لتقييم تعبيراتهم الجسدية ولا سيما الأيدي إنها مرتبطة بما هو وصفي وسردي فاذا كنا نريد رؤية شخص مثلا وهو يخرج مسدسه من معطفه وفي الوقت نفسه نريد التقاط تعبير نظراته فاللقطة المناسبة هي اللقطة المتوسطة وإضافة الأيدي للحدث أمر يقيد اللقطة المتوسطة "[1].

تصور الشخصية من وسطها حتى رأسها، وهي تستخدم عادة لتصوير محادثة بين اثنين أو أكثر من الشخصيات، وتظل اللقطة المتوسطة معلوماتية، لكنها أكثر حميمية من اللقطة العامة، وبالتالي فإنها تعطي أيضا قدرا أكبر من العاطفة، وبمكن أن نعتبر هذه اللقطة مزيجا من المعلومات والعاطفة[2]".

[1] فران فنتورا: الخطاب السينمائي لغة الصورة، تر: علاء شنانة، المؤسسة العامة للسينما، دمشق، سوريا، 2013، ص46.

[2] فران فنتورا: الخطاب السينمائي لغة الصورة، م س، ص50

اللقطة الأمريكية:

اللقطة الأمريكية لقطة مشابهة لها إلى حد ما والتي تعرف بما يسمى باللقطة الايطالية، أن هاتين اللقطتين متماثلتان ولا تختلفان إلا من حيث الحجم الذي تعرض من خلاله الشخصية، فإذا كانت الشخصية تظهر من خلال اللقطة الأمريكية بطولها إلى غاية نصف الفخذ، وللإشارة فان هذه اللقطات كانت تستعمل بكثرة في أفلام الغرب الأمريكي (westerne) لأنها تظهر بوضوح الشخصية وكذا مسدسها المربوط إلى نصف الفخذ – نجدها تدخل المشاهد في حياة السيناريو، وتعزل الشخصيات إلى حد نصف الفخذ (على ارتفاع فوهة المسدس في الوستارن الأمريكي) أنها تدفع للمشاركة في خصوصيات وألفة المجموعة أو الفرد، مثلها مثل اللقطة الايطالية، هذه الأخيرة التي نجدها تظهر الشخصية بطولها إلى غاية الركبة، بهذا نجد أن هاتين اللقطتين من بين أهم اللقطات التي تقرب المشاهد من الشخصية وتحاول أن تزج به إلى حد ما في الوضعية التي تعيشها الشخصية، "حسب كتيبات التعريف الأمريكية ان لقطة متوسطة مفتوحة هي تلك التي تقطع الشكل البشري حتى الركبتين ولكن في أوروبا تسمى باللقطة الأمريكية أو لقطة الثلاثة أرباع".

وهي تستخدم أساسا داخل الاستوديو وليس في مواقع التصوير الطبيعية لذلك فإنها تقوم بتتبع الشخصية داخل حدود الاستوديو الذي بني فيه الديكور الذي يمثل المشهد، وهي تستخدم الآن بدرجة أقل مما كانت عليه أيام ذروة الانتاج داخل الاستوديوهات"[1].

اللقطة الأمريكية

[1] فران فنتورا: الخطاب السينمائي لغة الصورة، م س، ص31.

اللقطة القريبة:

تقربنا هذه اللقطة أكثر من سابقاتها من الشخصية وتعرف على أنها تقديم لشخصية مؤطرة إلى حدود الصدر وتعرف أيضا على أنها تضع الممثلين في المكان الذي يفصل المتحابين بمعنى أنها تقرب أكثر الممثلين من الشاشة، وكان المشاهد في هذه الحالة يحتل مكان الشخصية المقابلة للشخصية المعروضة وفق اللقطة القريبة (plan rapproche) وتختص هذه اللقطة ببعض التعابير مثل غيرها من اللقطات السينمائية فهي تركز الخصوصية والألفة، وتسمح بقراءة ردود الأفعال السيكولوجية وتعابير الوجه وحركة الكتفين فاقتراب الممثل من الشاشة يظهر ملامحه بشكل أفضل مما تظهره اللقطات التي سبق وأن تطرقنا لها، لذا يكون المشاهد قادر على تحسس جميع تعابير ملامح وجه الممثل وايماءاته، كما نجد أن مهمة هذه اللقطة تكمن في إجابتها على سؤالين، ماذا يفعل؟ هذان السؤالان الذي يتطلع اليهما المشاهد ولعله من خلالهما يندمج في القصة،" تضع اللقطة المقربة المتلقي في تواصل مع الشخصية لجعله يتقرب منها ويشعر بقربها منه وبمشكلاتها لاحقا سيعرف العناصر التي تحرض آليات التوضيح التي فيها اللقطات التي تطبق على الشخصية"[1].

اللقطة القريبة

[1] فران فنتورا: الخطاب السينمائي لغة الصورة، م س، ص31.

اللقطات النفسية:

يمكننا أن نرصد في إطار هذه اللقطات نمطين، اللقطة الكبيرة (gros plan) والتي تعد إحدى مميزات هذا الفن الذي إختص بها عن سائر الفنون وقد تعتبر إحدى الوسائل التي تحول السينما إلى خطاب خاص ومميز، بالإضافة إلى اللقطة الجد كبيرة (tres gros plan).

اللقطة الكبيرة:

تعرف هذه اللقطة على أنها تقديم لوجه بحيث يغطي كل الشاشة، فهذه اللقطة التي لا ترصد لنا إلا وجه الممثل لتقدمه لنا بكل تفاصيله وتعابيره وخطوطه تعد خاصية هذا الفن، إن هذه اللقطة تسمح بقراءة مباشرة للحياة الداخلية للشخصية، انفعالاتها، ردود أفعالها الأكثر خصوصية، إنها لقطة التحليل النفسي، بهذا فإن السينمائي يوظف هذه اللقطة للفت انتباهنا حول كل صغيرة أو كبيرة تكون لها أهمية في مجرى الأحداث، فمن خلال هذه اللقطة يزج بالمشاهد إلى أعماق شخصياته ليتحسس مختلف دقائق أحاسيسهم وانفعالاتهم، كما نجد أن لهذه اللقطة وظيفة أخرى فبواسطتها يمكن إظهار إكسسوار دون علم الشخصية، وبالتالي إعلام المشاهد دون تحذير الشخصيات أنفسهم، لذا تكتسب هذه اللقطة أهمية كبرى لأنها تعتبر من بين أقوى اللقطات التي تستطيع شد المشاهد والزج به إلى أعماق الحدث أو الانفعال، لقطة تتضمن الكتفين وجزء زن الصدر، ويقطع أعلى الرأس.

اللقطة الكبيرة

اللقطة الجد كبيرة:

تعد هذه اللقطة مكملة لسابقتها فجميع التفاصيل المهمة يستطيع المصور السينمائي أن يقدمها للمشاهد من خلالها، وتعرف على أنها تقديم لجزء لا تتمكن العين من ملاحظته عموما ويكون تقديم هذا الجزء مثلا في الحالات التي يكتسي فيها أهمية بالنسبة للحدث أو للقطة وخوفا أن يمر دون أن يلاحظه المشاهد، وتقدم هذه اللقطة جزء من اللقطة الكبيرة ويدعى عموما أنسر (insert)، كما تختص هذه اللقطة بعرض شيء معين ووحيد فقط وتوظف في تصاعد السرد أو التشويق من خلال لفت الانتباه إلى جزء ذا قوة درامية.

بعد تطرقنا لدراسة مختلف عناصر اللقطة لا يسعنا إلا أن نؤكد مرة اخرى عن مدى تلاحم مختلف عناصرها لتشكيل ما يعرف بـ "اللقطة"، وفي هذا الإطار يتجلى بوضوح تعريف لوتمان للقطة، الذي أوردناه سابقا على أنها مجموع العناصر الداخلية للقطة، وكذلك بعد إطلاع على مجمل معاني ووظائف اللقطات يتضح وصفه لها على أنها الوحدة الأساسية لتشكيل الخطاب السينماتوغرافي.

اللقطة:

القرار الأول الذي يتخذه المخرج هو اذا ما كان سوف يستخدم لقطة عامة أم لقطة مقربة، رغم أن هناك مدى واسعا للقطات، مثل اللقطة العامة جدا، فاللقطة العامة جدا تستخدم لكي تحدد مكان الحدث، وهي بطبيعة الحال تهدف الى توصيل معلومات الى المتفرج. وقد تشمل اللقطة العامة شخصا واحدا أو عدة أشخاص، وكذلك تستخدم لنتحرك داخلين الى المشهد أو خارجين منه[1].

اللقطة المقربة:

وهي عاطفية أساسا (إنها تتعلق بالوجه الانساني في الأغلب)، واستخدامها في معظم الأحوال يكون لهدف التأكيد العاطفي، فاللحظة التي يرى فيها روميو جولييت هي لحظة الكاميرا المقربة، كما يمكن استخدامها أيضا للحظات الموت العنيف، وهناك تنويعات على اللقطة المقربة، مثل اللقطة القريبة جدا التي تعطي عاطفة قوية، كما أنها قد تستخدم لتوحي بقدر كبير من التأكيد الدرامي.

اللقطة العادية:

تقدم هذه اللقطة قدرا من السياق البصري ولكن ليس بقدر نفسه الذي تقدمه لقطة العدسة الواسعة، ففي اللقطة العادية يهتم المخرج بمقدمة ووسط الكادر، وهي ليست جذابة أو مثيرة للاهتمام.

"يتكون المشهد في السينما من مجموعة لقطات مختلفة الأحجام، يمكن تصوير اللقطات بكاميرا متحركة أو ثابتة، ومهما قامت الكاميرا بحركات متفننة فالفيلم سيكون بالتأكيد من مجموع لقطات منفردة "[2]

1- **اللقطة الهابطة:** وهي اللقطة التي تؤخذ من الأعلى نحو الأسفل، قد لا يمكننا تحديد مسافة ارتفاع آلة التصوير بالنسبة للموضوع، إلا أنه يمكننا القول عموما، كل لقطة تصور من مكان أعلى من المستوى الذي يقف عليه

[1] كين دانسايجر: فكرة الاخراج السينمائي، ص 125

[2] ميخائيل روم: أحاديث حول الاخراج السينمائي، تر: عدنان مدانات، دار الفارابي، ط1، بيروت، 1981، ص 58.

الموضوع فهي لقطة هابطة، بحيث نجد هنا آلة الكاميرا موضوعة فوق المنظر الذي تصوره ، ولهذه اللقطة مبرراتها تبعا للرسالة التي يريد المصور أن يقدمها حول الموضوع، فهذه اللقطة تنتج تأثيرا خاصا بالانسحاق السيكولوجي، هذا الانسحاق السيكولوجي الذي يتضمن كل معاني التذمر والانكسار والعزلة وغيرها مما يتفق وهذه المعاني.

2- اللقطة الضد الهابطة:

يتضح معنى هذه اللقطة من خلال اسمها، فهي لقطة مضادة في شكلها ومعانيها للقطة المعرفة أعلاه، ففي هذه الحالة نجد اللقطة مأخوذة من نقطة ملاحظة أقل ارتفاعا من الموضوع، بمعنى أن الكاميرا تتوجه إلى الموضوع من مستوى منخفض الارتفاع بالنسبة إليه، وهذه اللقطة تقدم عموما الإحساس بالقوة، العظمة، السيطرة ، النبل واختبار هذه اللقطة في التصوير يوضح وجهة نظر المصور اتجاه الموضوع المقدم، والذي يحاول إبرازه من خلال أقوى الوسائل البصرية المتاحة له.

3-اللقطة المكسرة:

يمكننا التعرض لهاتين اللقطتين السابقتين والمتميزتين بوضوح من خلال زاويتيهما الحادتين ووضعيهما المائلين تماما، من رصد نوع آخر من هذه اللقطات وتسمى باللقطات المكسرة (Plan Casse) والتي تعرف في هذه الحالة لن تكون الكاميرا في وضع أفقي تماما بل يبدو محتوى الصورة مائلا نوعا ما إلى هذه الجهة أو الأخرى، ليثير نوعا من عدم الارتياح لدى المشاهد، وتكون زوايا هذه اللقطة بجوار خط الأفق، إما ارتفاعا أو انحدارا، بحيث لا توضع الكاميرا في وضعها المائل تماما مثلما هو الحال في اللقطة الهابطة أو الضد الهابطة بل مائلة بزوايا صغيرة جدا مما يجعل الصورة تبدو إلى حد ما في وضع غير معتدل أو غير أفقي تماما.

4-اللقطة المباشرة:

تتحرك الكاميرا أثناء رحلتها من وضعية ذات اللقطة الهابطة إلى اللقطة الضد الهابطة مرورا بوضع وسطي حتما، بحيث تدعى اللقطة المصورة انطلاقا منه باللقطة المباشرة (Plan Direct) والتي تكون فيها الكاميرا في وضع

أفقي تماما توضع الكاميرا في مواجهة الأشياء وبارتفاع العينين إذا كانت اللقطة لشخصيات، وتوصف هذه اللقطة بالحيادية، كما يطلق على زاوية التقاطها بالزاوية المسطحة (Angle Platte) .

وتعرف لقطة مأخوذة من نقطة ملاحظة موضوعة في نفس مستوى الموضوع، وتسمى أحيانا أخرى باللقطة الأفقية مثل خلال وضع الكاميرا في نفس مستوى الشيء المصور، فتضع مثلا نظر الشخصيات على ارتفاع عدسة التصوير، إنها الوضعية الأكثر حيادية .تشير هنا إلى أننا نقبل بمصطلح الحيادية مؤقتا.

فالفيلم السينمائي لا يعرض وفق لقطة واحدة، والخطاب السينماتوغرافي يرتكز على العلاقة القائمة بين مختلف اللقطات ومختلف الأجزاء، فإننا نتحفظ هنا بالنسبة لوصف هذه اللقطة بالحيادية، بل نرجع تفسيرها بحسب الإحساس الذي قد تدعمه وفق السياق الذي تظهر في اطاره، ولكننا عموما نقبل بوصف اللقطة المباشرة بالحيادية من خلال تطرقنا لها كوحدة منفصلة أي كلقطة وحيدة.

المحاضرة السادسة

لقطة المجال:

نسمي هذا الجزء من العالم الذي تعرضه الكاميرا بالمجال الكاميرا مكون من كل ما يمكن أن تصوره في نفس الوقت وعلى صورة واحدة، لما توجه في اتجاه ما، إذا فالمجال هو ذلك الجزء الذي رصدته آلة الكاميرا الموجهة باتجاه معين في لحظة معينة وفق صورة تعرض أمامنا كل الأشياء التي لامستها عدسة الكاميرا في تلك اللحظة، أنه الفضاء المرئي على الشاشة، والمحدد بواسطة التأطير، فمن خلال هذين التعريفين يمكننا القول بأن المجال هو ذلك الفضاء المعروض على الشاشة (في لحظة معينة وباتجاه محدد) بكل عناصره المرئية وكل أبعاده .

المجال المضاد:

ويقصد به ذلك الجزء من الفضاء الفيلمي الذي لا يظهر اثناء عرض لقطة "المجال" ويعرف أيضا بكونه ذلك الجزء من الفضاء المقابل لسابقه .لتوضيح المعنى بشكل دقيق يمكننا القول أن ما يسمى بالمجال و المجال المضاد مفهومان متلازمان يتحدد أحدهما من خلال الآخر، ويتعلقان أكثر بوضعيه الكاميرا واتجاهها، فالمجال المضاد ما هو إلا "تسجيل نفس الحركة، لنفس الأشياء، وللشخصيات ذاتها ولكن برؤية معاكسة من خلال استدارة الكاميرا في الإتجاه المعاكس للإتجاه الذي صور من خلال المجال، و يشير التصوير من خلال تقنية المجال والمجال المضاد إلى ديناميكية الكاميرا المتحركة والتي يحاول من خلالها المصور السينمائي أن يظهر التعارض القائم بين شخصيتين، وذلك بتصوير وعرض المشهد وفق تقنية المجال والمجال المضاد بشكل متتالي.

عمق المجال:

يتعدى مفهوم العمق خصوصية الصورة السينمائية إلى مجالات أوسع، فهو ليس ميزة أو حكرا عليها بل نجد هذا المفهوم متوغلا في التاريخ كما تابعنا ذلك بصدد حديثنا عن مفهوم المنظور وكيف قنن منذ القدم ليوحي بعمق الصورة.

كما وظفت هذه التقنية كذلك في ميدان التصوير الفوتغرافي، وهنا نلاحظ أن التقنيات التي انتجت هذا الإيهام بالعمق في الصورة الفوتغرافية قد استغلها المصور السينمائي بنفس الكيفية ونفس التقنيات المرتكزة أساسا على بؤرة التصوير وبمقدار فتح عدسة التصوير المحددة لكمية الضوء التي تنفذ إلى الفيلم الحساس أثناء عملية الانطباع، فقضية العمق تتغير تبعا للبؤرة ولفتحة العدسة.

ويتطابق مفهوم عمق المجال أو عمق الصورة ومفهوم البعد الثالث، أننا نعلم كما سبق وإن ذكرنا، أن من أهم خصائص الصورة السينمائية أنها مسطحة وذات بعدين، إلا أن تقنيات عمق الصورة تعطي الإبهام بالبعد الثالث الذي يضفي على الصورة السينمائية لمسة أكثر واقعية، خصوصا كونها تمتاز عن غيرها من الصور بعرض الحركة ومفهوم العمق يتجلى من خلال إظهار عدة مستويات في نفس الصورة فمثلا يمكن اظهار بالإضافة للمستوى الأساسي مستويين أمامي وخلفي بالنسبة لمستوى الموضوع المعروض، وقد يكون ذلك من خلال "مستوى أمامي ناتج على مستوى خلفي أكثر عتمة، وذلك لعزل الموضوع الرئيسي، كما يمكن أيضا استعمال مختلف المستويات لإظهار في ان واحد عدة شخصيات أو أشياء أو حركات قريبة وأخرى بعيدة، وكما ذكرنا سابقا بصدد الحديث عن المنظور أن آلة التصوير معدة لإنتاج هذا الأثر والذي يكون عمق الصورة إحدى نتائج تطبيقاته.

وللتوضيح أكثر يمكننا تعريف عمق المجال هو ذلك الجزء من الفضاء الذي تظهر فيه كل تفاصيل الصورة بوضوح: قد يتراوح عمقها بين بين، وهذا العمق مراقب بواسطة العدسة أو بالأحرى بديا فراقم (Diaphragme) العدسة والذي بدوره متعلق بسرعة شريط الفيلم وشروط الإضاءة في المشهد بهذا نجد أن المصور يتحكم في تقنية عمق الصورة من خلال بحكمه في مختلف هذه العناصر التي تتفاعل فيما بينها لخلق أو إلغاء أثر العمق على الصورة، وفيما يلي نود أن نورد بعض التعريفات لمختلف هذه العناصر التقنية تطرقنا لها.

قيم اللقطات:

نعرج الآن حول ما يسمى بقيم اللقطات بعدما لامسنا مجمل حركات الكاميرا وأهم زوايا التقاط الصورة، بحيث يرتكز مبدا تشكيل اللقطة ارتكازا قويا على مبدا قيمة اللقطة، فمن خلال وظيفة اللقطة يتحدد للسينمائي نوعها وطبيعة التشكيل الضروري لإنجازها، وتتوزع عموما قيم اللقطات على ثلاث فصائل كبرى:

لقطات الأجواء:

تحاول هذه اللقطة أن ترصد لنا المناخ العام، أو الأجواء التي تدور فيها الأحداث وتنقسم بدورها إلى قسمين:

اللقطة العامة أو الشاملة:

وهي اللقطة التي تعطي لمحة عن مكان الحدث فهي تعطي أهمية للديكور، وللوضعية العامة التي يقع الفعل إن لهذه اللقطة أهمية في منطق اللغة السينمائية، فهي التي توجه المشاهد إلى مكان وقوع الأحداث وتجعله يحدد تموقع مختلف الأشياء والشخصيات المعروضة في إطار اللقطات الأخرى، كما أنها تجيب على سؤال مهم يطرحه المشاهد والمتمثل في أين يقع الحدث؟ كما نشير هنا إلى أن اللقطة العامة تستعمل لإدراج مشهد جديد، أو ببساطة لبداية فيلم، "اللقطة العامة جدا يعني أن اللقطة تتحمل مكانا واسعا جدا بكلييه أو منظرا ممتدا، بحيث يبدوا بعيدا جدا وسيكون من الصعوبة بمكان تمييز جسم الانسان من هذه المسافة البعيدة"[18]، دورها لوضع المشاهد أين تجري الأحداث.

مشهد لقطة عامة فيلم الشيخ بوعمامة

اللقطة النصف العامة:

تعرض هذه اللقطة صورة أقل اتساعا من سابقتها أنها أكثر ضيقا و لا تعطي إلا جزء من الديكور أو الشخصيات، أنها تركز الاهتمام حول مجموعة محددة وفي نفس الوقت الذي تعرض فيه مجموعة من الأشياء أو الشخصيات نجدها لا تهتم بالتفاصيل بل مهمتها تكمن في أنها "تجيب على الأسئلة التالية: أين؟ متى؟ كيف؟ هذه هي أهم الأسئلة التي يمكن أن تجيب عليها هذه اللقطة من خلال حصر مجموعة معينة من الأشياء أو الشخصيات لعرضها على المشاهد وكأنها بذلك تحدد عناصر الفعل المهمة.

التقطيع التقني للفيلم.

جدول تقطيع الفيلم ومكوناته

شريط الصور					شريط الصوت			
رقم المشهد	محتوى اللقطة	نوع اللقطة	حركة الكاميرا	مدة اللقطة	التعليق	الحديث	الموسيقى	الضوضاء
1								
2								

الإضاءة:

الاضاءة من أهم العناصر التي تضاف الى اللقطة فالمخرج لديه أفكار حول المزاج النفسي الذي يريد تحقيقه في الفيلم، فتناول تصميم الاضاءة ينبع من المفهوم الإخراجي للفيلم، ففي حالة إذا ما كان التناول دراميا، يكون من المهم أن يقرر المخرج يتحول الى النغمة الرومانسية في السرد عندما تقترب الشخصيات من تحقيق أهدافها، أو أنه يتحول الى النغمة التعبيرية، فالضوء الساطع يخفف من ثقل السرد ويتنبأ بنهاية إيجابية، أو أكثر دفئا، وخيار الاضاءة الطبيعية يمكن أن يضيف مسحة واقعية تسجيلية على الفيلم، ومن استخدام الاضاءة فقد تساعد على

تجسيد الشخصية وتتنبأ بمقاصدها، ولإضافة النعومة أو الخشونة، كما يمكن استخدامها للتركيز على الضحايا، فالإضاءة يمكن أن تكون أداة لتحقيق فكرة المخرج لوضع تفسيرا للشخصيات والأحداث[1].

تصميم المناظر:

إن تصميم المناظر له أهمية في تدعيم فكرة المخرج، وتساهم في تحقيق مصداقية اللقطة والايحاء بالجو النفسي الذي تثيره اللقطة، وكلما كانت استراتيجية تصميم المناظر محددة فإن قوة العناصر البصرية تزداد قوة، وإن مظهر المحيط ومظهر الشخصيات يساهمان في التعبير البصري عن فكرة الاخراج[2].

التصميم البصري:

التصميم البصري لفيلم ما أو حتى مشهد ما، هو انصهار لكل العناصر السردية والدرامية المختلفة. لأن اعداد المشهد والكاميرا هما من العناصر الجوهرية للتصميم، فإننا لا ننسى أهمية تصميم المونتاج الاضاءة، الزياء، الديكور، الاكسسوار، تصميم الصوت والموسيقى"[3]

الأسلوب:

التصميم والأسلوب تصنيفان متداخلان، ومن الممكن ان يكون هناك تصميم جيد دون أسلوب شخصي مميز، ويعتمد الأسلوب أساسا على احتياجات القصة التي تروى، بشكل مقترن مع رؤية المخرج للعالم، أو علاقته الشخصية به، لكن يمكن رؤية أمثلة لرؤى مختلفة عن العالم يتم التعبير عنها في أكثر الافلام شخصية، وعند كل منها تتغلغل في كل العناصر الاسلوبية الكبرى، بما في ذلك الكاميرا، إعداد المشهد، الاضاءة والموسيقى. ويمكن ان يكون الاسلوب ناتجا أيضا عن خطة فنية أو سياسية، ومعظم المخرجين معروفين بأسلوب مميز خاص في أعمالهم المبكرة يتغيرون بين أنماط القصص التي يروونها من فيلم الى آخر، فهناك من يستخدم اللقطات الطويلة زمنيا ويستخدم

[1] كين دانسايجر: فكرة الاخراج السينمائي، م س ص 135

[2] ن م ، ص 137

[3] نيكولاس تي بروفيريس: أساسيات الاخراج السينمائي، م س ص 96

بشكل واضح الزوايا المتعددة للتصوير، (وفي الكوميديا يكون من الاسهل استخدام أسلوب جديد دون تجهيز أو تحضير كما هو الحال في الدراما، إذ يبدو التأثير في هذه الحالة كأن هناك انقطاعا في التدقيق السردي)[1]"

الصوت:

تأتي هذه التقنية في مرحلة الانتاج وما بعد الانتاج، ومن القرارات الابداعية يتخذ الصوت في مرحلة ما بعد الانتاج، والصوت ينقسم الى ثلاثة تصنيفات: الصوت البشري، والمؤثرات الصوتية، والموسيقى، والصوت يعمل مع الصورة البصرية ليخلق مشاهدة خاصة[2].

الممثلين:

إن اختيار الممثلين هو تعبير عن فكرة المخرج، وهذا بعد تفسيره للنص، يبدأ اختيار فريق الممثلين من مظهر يتلاءم مع الرؤية الاخراجية من صفات جسمانية سلوكية وهذا يتم بعد وضع معايير تقييمية للممثل مثل:

- ✓ النزعة الاحترافية: عند مقابلة المثل للاختيار يستجيب الممثل للمقابلة بطريقة احترافية.
- ✓ مستوى التوتر الذي يصنعه الممثل في الموقف: عندما تتلاقى صفات الشخصية والرغبة والفرصة فلابد أن يأتي التوتر، فالتوتر يصبح طاقة.
- ✓ الحيوية: فالممثل يعرف أن نمط الفيلم يتسم بالحيوية فالسعادة والحزن والغضب والمرح كلها في دائرة الحيوية.
- ✓ جاذبية الشخصية: (الكاريزما) ترتبط بتصديق المتفرج للممثل وبما يقوم به.

ثم هناك جلسة ثانية قدرة الممثل على قراءة الدور وفهم الشخصية، فيجب على المخرج أن يكون قادرا على أن يرى كيف يبني الممثل تفسيره للشخصية، وكيف يوحي بمشاعرها، حتى يتعرف المخرج أن هناك رابطة تربط بين الممثل والشخصية أن الأداء يتطور، والمهم بالنسبة للمخرج والممثل أن يصنعا مسار تطور الشخصية[1].

[1] نيكولاس تي بروفيريس: أساسيات الاخراج السينمائي، م س ص 95

[2] كين دانسايجر : فكرة الاخراج السينمائي م س، ص 138

المحاضرة السابعة

إدارة الممثلين في موقع التصوير:

أحد أسباب أهمية أن يتم إعداد المشهد والكاميرا مقدما هو أنك تستطيع عند التصوير أن تركز مع الممثلين وتعطيهم الاهتمام الذي يحتاجونه ويستحقونه، فإذا كان الاهتمام الاساسي للمخرج هو الكاميرا، فإن الممثلين سوف يشعرون بأنهم مركز الاهتمام.

التحليل الايقوني (السمعي البصري):

الدلالات السمعية البصرية والحركية للفيلم:

لقد امتزجت الصورة والصوت لمخاطبة الحواس الادراكية السمعية والبصرية، فالصورة بالغة الأهمية في عملية الاتصال، تأثيرا وفاعلية لها دور كبير في إيصال الرسائل وتدارك فحواها، بذلك تقوم بالشرح والتفسير والاقناع، وتقوم على ابراز الحركة مما يزيد قدرتها على جذب الانتباه والتشويق، "والحوار الكلامي في السينما يعد عنصرا موازيا للحوار في العمل الروائي أو في المسرح، والقصة السردية في الرواية هي القصة السينمائية التي تبنى عبر تسلسل اللقطات السينمائية وترابطها ويتولد المعني من خلال الدلالة السمعية بالتباينات الصوتية الحوارية إذ تحمل الجمل الحوارية بإشارات ورموز ظاهرة مباشرة وأخرى سيجري الكشف عنها لاحقا ومنه فان وجهة النظر في اللغة السينمائية تتكثف بعناصر دلالية عبر لغوية، هي الدلالة السمعية البصرية الحركية"[2].

الدلالات السمعية للفيلم: ويتم ذلك وفق معايير التحليل الشريط الصوتي وما يسجل عليه من النبرات والمؤثرات الفيلمية، وكل ما يسمع من أصوات الحوار، الموسيقى، الأجواء، الكلام، الضجيج، لأن كل ما يسمع على

---

[1] كين دانسايجر: فكرة الاخراج السينمائي، م س ،ص128.

[2] عبد الباسط الجهاني: الفيلم الروائي: المغاربي الدرامية والجمالية، e-Kutub Ltd، شركة بريطانية، مسجلة في إنجلترا، ط1، 2019، ص99.

الشريط فله صورة، ثم تبنى قراءات واشارات رمزية ذات دلالات مباشرة وغير مباشرة، والنبرة الصوتية تكشف لنا حالات الشخصية المزاجية.

الدلالات البصرية للفيلم:

يمكن أن يكون بناء الفيلم بناء بصريا، "تُشبع السينما رَغبة أوليَّة في تحقيق اللّذة من النَظر، ولكنها تذهب أبعد من هذا لتُغذي انحرافات الدافع البَصري في اتجاهٍ نَرجسي. يُركز إجماع التيار المركزيّ في السينما الاهتمام بالشكل البَشري. فيتم تأنيس Anthropomorphism كُلِ شيء: المقياس والمكان والحكاية. وها هنا يتداخل حُب الاستطلاع والرَغبة البَصرية بالافتتان بالشبيه والمألوف؛ الوجهُ البَشري، الجَسد البَشري والعلاقات الانسانية ومُحيطها، إنه الحُضور المرئيُ للشَخص في هذا العالم"[1]، فتتحول الصورة من سياق متجسد مرئي الى أيقونة تشكل إشارة رمزية لإيصال المعنى لتخلق شعورا يتفاعل معه المشاهد.

الدلالة الحركية للصورة:

الصورة/لغة :

ان مصطلح تعريف الصورة اتسم بالغموض فقد جاء في مفهومها "غامضة لكونها تسمح باستعمالها بمعنى عام مبهم جدا وواسع جدا، وذلك بالنظر إلى هذا الاستعمال من منظور أسلوبي خاص، وغير دقيق لأن استعمالها ولو في مجال البلاغة المحصور عائم وغير محدد بدقة"[2]، والصورة بوصفها العام أشمل تلك الكلمة أو العبارة المرئية ذات الشعور الفياض يربط بين الوجدان والذاكرة "رسم قوامه الكلمات،... أو أن(الصورة) يمكن أن تقدم إلينا في عبارة أو جملة يغلب عليها الوصف المحض، ..إن الطابع الأعم للصورة هو كونها مرئية، وكثير من الصور التي تبدو غير حسية

[1] https://genderiyya.xyz/wiki.22:30 2021/01/22 وثيقة: اللّذة _البَصرية _وسينما _السرد

[2] فرانسوا مورو: البلاغة مدخل لدراسة الصورة البيانية، تر: محمد الولي وعائشة جرير، إفريقيا الشرق، دار البيضاء، 2003، ص15.

لها مع ذلك في الحقيقة ترابط مرئي باهت"[1]، فالصورة تخلق الاتصال والتواصل، وهي مصدر يحتوي على إنتاج المعاني، يتم ادراكه بصريا.

تعتمد السينما على الصورة وتعرف على أنها المادة الأولية الفيلمية فهي نتاج نشاط أوتوماتيكي لآلة تقنية قادرة على إعادة إنتاج الواقع الذي يتقدم إليها بدقة وموضوعية، لا نستطيع أن نحدد مفهوم دقيق للصورة دون اللجوء إلى السياق الدلالي الذي يتم فيه فعلا التعريف، فالصورة تحمل في طياتها كل الدلالات و الرموز المختلفة، وتعتبر إحدى اللغات السينمائية المهمة في التعبير بالصور المتحركة وتكمن هذه الأهمية في عنصر الكشف والإيحاء يهدف إلى مخاطبة العقل والمشاعر يؤثر على المشاهد، فالفيلم صورة وقد نجد مشاهد كاملة لا تتخللها أية كلمة حوارية ولكن بفضل الصورة ودلالاتها توصل المفهوم المطلوب إلى المشاهدين فهي تهتم بالعنصر الجذب بصفة أساسية وأن الجماهير تتأثر بحركتها وتبدو وكأنها حقيقة ملموسة مما يدفعهم إلى التفاعل القوي،" إن عبقرية الصورة قبل كل شيء، هي تقنية، فالصورة الأكثر موضوعية وغير الذاتية، والأكثر آلية هي القادرة على حمل المشاعر ونقلها إلينا"، حين تصبح الصورة بمعنى الكلمة واقعا حقيقيا ومادة للمتعة، ازدهرت العناصر التي شكلت السينما فهي وسيلة اتصال التي يمكن استخدامها لتوضيح و تفسير التفاعلات و العلاقات المتغيرة مع العين أكثر من تعاملها مع الخيال وكل هذا من أجل خدمة الفكرة الرئيسية بدورها لها دلالات حسية وانفعالية بحيث تأدية التتابع بين الصورة والصورة، ويوضح جون أنيميس تلك الأهمية البالغة التي تحظى بها هذه اللغة باعتبارها قادرة على إيصال ما قد يعجز عنه غيرها، عنصر مركب من مجموعة عناصر لتشكيل هذه اللغة كما يذكر جون أنيميس أيضا في نفس المؤلف بقوله " في الفيلم كل شيء يتكلم الأشياء ليست ديكورات ولكن ممثلين يعبرون عن لغة تتعدى الحدود لتلمس كل الشعوب... "، فالصورة البسيطة الواضحة يفهمها ويتبعها جميع الناس وأوضح جون أونيميس أن الأشياء لا تختص وحدها بهذا التعبير بل هناك عناصر الأخرى تساهم في تشكيل هذه الصورة.

[1] سي دي لويس: الصورة الشعرية، تر: أحمد نصيف الجنابي، دار الرشيد، العراق، ط1، 1982، ص21.

مبدأ الأجزاء:

اهتم الفنانون بالبحث في مجال علاقة أجزاء الإنتاج الفني منذ القدم وذلك لسيطرة الكنيسة التي ربطت هذه الفنون بتلك الأرقام والنسب بحيث نجد " كل الأعمال الفنية خلال القرون الوسطى تتضمن نوعان من هذه الهندسة المقدسة "ولعل أهم إنجاز في هذا الميدان هو ما يعرف بالقاعدة الذهبية " وتعرف بـ "نسبة هندسية، وتسمى أيضا النسبة الإلهية أو الذهنية تستعمل باستمرار في فن التشكيل وفي المعيار لخواصها الجمالية" حيث تتصف بالتناسق والتناغم، مما يدفع المتلقي للانجذاب نحو هذا الإنتاج ذلك لكونه " الإنسان حساس بالنسبة لأشكال التناسق و التناغم في الطبيعة، لذا كانت هذه الحساسية بمثابة الدافع الداخلي لبحث وتحليل أساس هذا الإحساس الجمالي المبني على علاقة الأجزاء " وتكمن هذه النسبة فيما عبر عنه أندري آجل "في كون العلاقة بين الجزء الأكبر والأصغر من اللوحة مساوية لنسبة مجموعة اللوحة والجزء الأكبر منها " وهذه هي القاعدة التي وظفتها السينما لمبدأ التشكيل ضد التناظري بشكل واسع.

الخطوط:

تلعب الخطوط بالنسبة للصورة الملتقطة للسينما أو حتى الصور الفوتوغرافية دورا مهما عكس اللوحات التشكيلية التي يتاح فيها المجال للفنان أن يعمل بكل حرية من خلال النقطة والذي ما هو في حقيقته إلا : "مجموعة من النقاط التي تشكل الخط" فإن للخطوط خطابتها تبعا لطبيعة كل خط فتزيد على توجيهه 'العين المتلقي'، وتنقسم إلى عدة أنواع فنجد الخطوط العمودية والأفقية والمائلة والمنحنية وكل منها يعطي دلالة معينة، أو بمعنى آخر لكل منها تعبير، فمثلا نجد" الخطوط الأفقية توحي بالهدوء، العمودية تعبر عن الحماس و القوة أما الخطوط المائلة أو المنحنية فتمثل الحركة اللطافة، الابتهاج "وهكذا نجد عند الخطوط الخطابات لا حصر لها بل تتعدى ذلك إلى مختلف الخطابات الناتجة عن تفاعل هذه الخطوط فيما بينها فلا قوة للخط الواحد من تحقيقها بالشكل الذي قد تنتجها من خلال اتحاد مجموعة من الخطوط المختلفة فتلك العلاقة تمدنا بتعبير قوي.

* شريط الصورة.

* اطر الصورة وزاوية الكاميرا.

* الاضاءة.

* حركة الكاميرا.

المحاضرة الثامنة

اللغة السينمائية ومنهجية الاخراج:

كانت الافلام الدرامية الاولى يتم تنفيذها بوضع الكاميرا في مكان ثابت ويدور الحدث كله في المشهد داخل كادر الكاميرا، وكان المخرج الامريكي **دي دايليو جريفيت** من بين الاوائل الذين أخذوا المتفرج في أفلام "من أجل حب الذهب 1908" "عامل التليفون في لونديل 1911" وفلمه "مولد أمة 1915"، وهو لم يكن يحرك المتفرج فقط داخل المشهد بل كان يحول المتفرج من مكان الى آخر لكي يجعل المتفرج مواجها للشخصية وداخل المشهد أكثر إثارة "للاهتمام" واكثر درامية[1].

- **اللغة السينمائية:**

الفيلم سلسلة من اللقطات المتصلة مع بعضها البعض، تولد لغة وكل لقطة تصبح جملة كاملة فاللقطة جوهر اللحظة التي نريد نقلها الى المتفرج، وتكون محتواة في تصميم المشهد، ففي فيلم هيتشكوك "الحبل 1948" حيث لا يوجد إلا تسع جمل، يتألف كل منها من عشر دقائق (طول بكرة الفيلم)[2].

- **اللقطات:**

لا يشير المحترفون في صناعة السينما الى اللقطة باعتبارها جملة، ولكن في أثناء أي لغة أجنبية علينا أن نفكر بلغتنا الاصلية، لكي نصوغ ما نريده في اللغة الجديد. إن ذلك قد يكون بالغ الفائدة قبل أن تقوم بتطوير مفردات بصرية لصياغة مضمونة كل لقطة الى نظيرها اللغوي، لكي يساعدك ذلك في أن تجد الصور البصرية المطابقة.

وفي الوقت ذاته، فإن من المهم أن نتذكر أن السينما على عكس الكلمات في السيناريو يتم تحقيقها على الشاشة في سلسلة من الصور الت تجتمع في مشهد لتعطي معنى يتجاوز مجرد الكلمات[1].

---

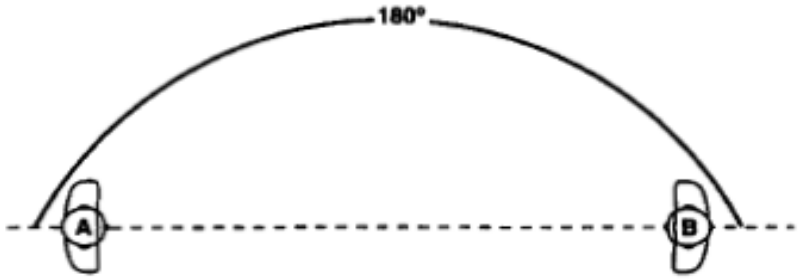
[1] نيكولاس تي بروفيريس: أساسيات الاخراج السينمائي، م س ص 27.

[2] ن م ص 28.

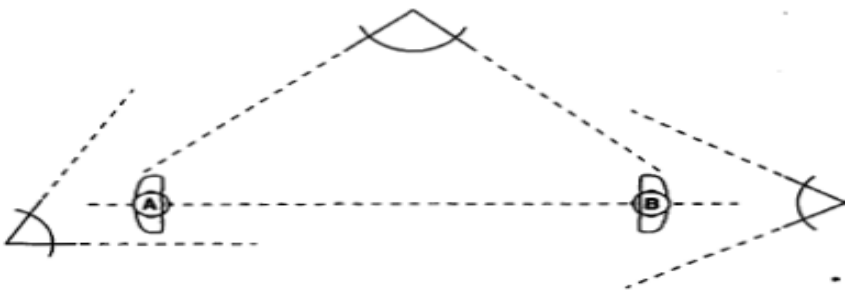
قواعد اللغة السينمائية:

للغة السينمائية قواعد أساسية أربع، ثلاث منها مرتبط بالاتجاهات المكانية كنتيجة لتحريك المتفرج داخل المشهد، أما الرابعة تتعلق بالمكان أيضا ولكن لسبب مختلف. ويجب اتباع هذه القواعد جميعا طوال الوقت تقريبا، لكن يمكن كسرها والخروج لتحقيق تأثير درامي.

تتعلق قاعدة 180درجة بأي علاقة مكانية داخل الكادر من اليسار الى اليمين ومن اليمين الى اليسار بين الشخصية وشخصية أخرى، أو بين الشخصية وأحد الاشياء. وهي تستخدم الحفاظ على اتجاه ثابت للشاشة بين الشخصيات او بين شخصية وشيء، داخل المكان الذي تم تأسيسه. عندما تكون الشخصية في مواجهة شخصية أخرى أو شيء، فان هناك حظا متخيلا (محور) موجود بينهما[2].



المحور بين شخصيتين



تصوير من خلال ثلاث لقطات من زوايا مختلفة

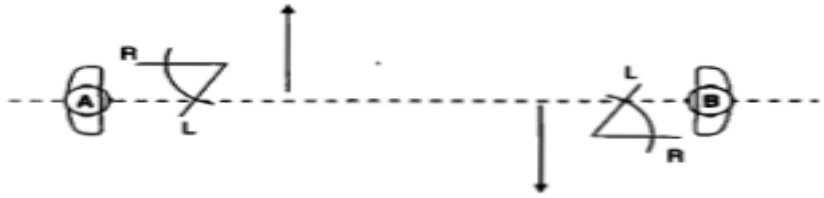
---

[1] ن م ص 29.

[2] نيكولاس تي بروفيريس: أساسيات الاخراج السينمائي، م س ص 30.

الشكل ١-٣ الشخصية A تنظر إلى B يمين الكاميرا.

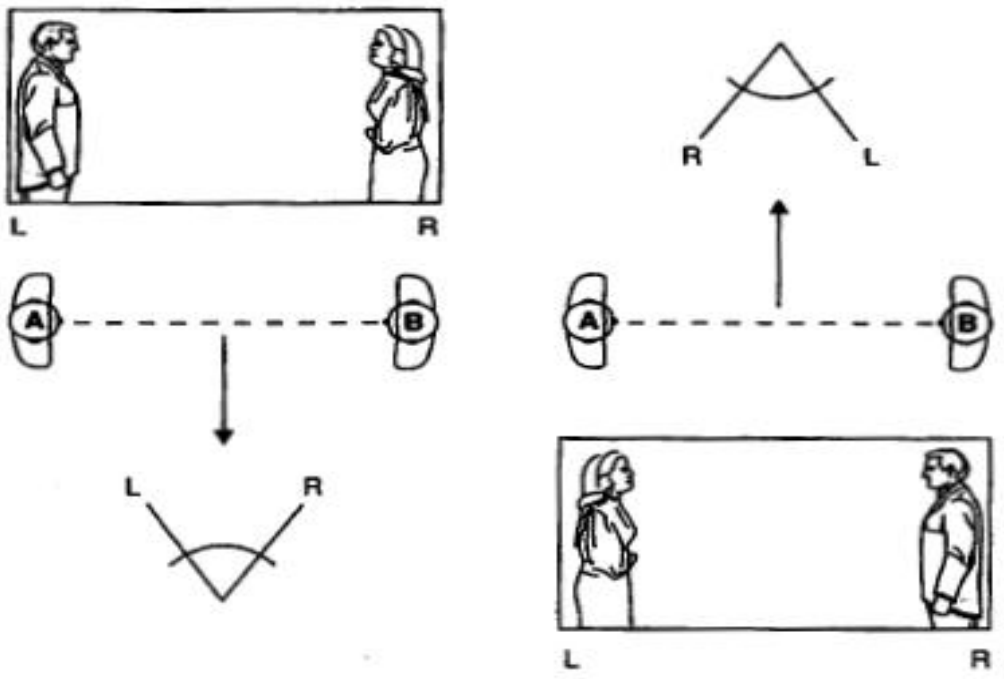
الشكل ١-٤ الشخصية B تنظر إلى A يسار الكاميرا.



تحريك الكاميرا وتصوير للشخصية بعبر خط 180 درجة

فلنضع الكاميرا بين الشخصيتين، في مواجهة الشخصية الأولى الذي لا ينظر الى الكاميرا بل الى الشخصية المقابلة (يجب معظم الوقت ألا تنظر الشخصية الى الكاميرا الا في حالات خاصة، تكون لقطة وجهة نظر أو كوميدية أو لحظة تأمل)، قاعدة 30 درجة اذا انتقلنا من لقطة لشخصية أو شيء الى لقطة أخرى لنفس الشخصية أو الشيء، دون أن تكون بينهما لقطة لشيء آخر، فان زاوية الكاميرا يجب ان تتغير بمعدل 30 درجة على الاقل، ان عدم الالتزام بهذه القاعدة يجعل المتفرج ينتبه بشكل مرغوب فيه للوجود الكاميرا، حيث يبدو ان هناك قفزة في المكان، أما عند الالتزام بالقاعدة، بن نلحظ هذه القفزة وبمكن في بعض الحالات الخروج عن القاعدة حيوية درامية. ففي فيلم

"الطيور 1963" تجاهل هيتشكوك القاعدة حتى يلفت انتباه بقوة لاكتشاف جثة رجل من خلال سلسلة من ثلاث لقطات من الزاوية نفسها[1].

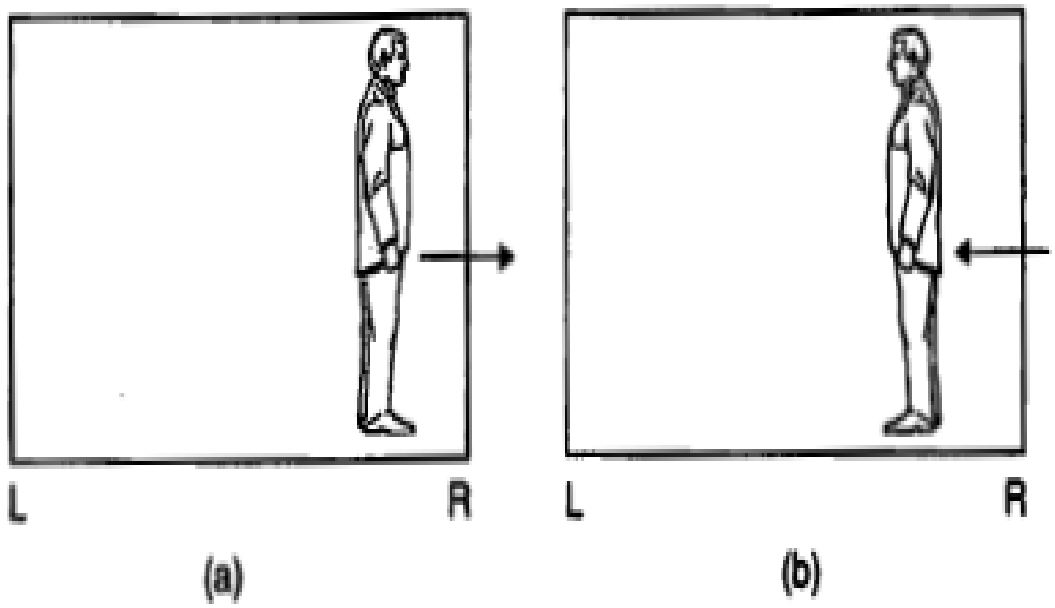


القفز على المحور، بينما تظل الشخصيتان في الكادر

اتجاه الشاشة:

1–من اليسار الى اليمين: اذا قامت شخصية أو شيء آخر بالخروج من الكادر من اليسار الى اليمين فإن عليه أن يدخل الكادر التالي من اليسار، اذا كنا نقصد أن نجعل المتفرج بفهم أن الشخصية تمضي في ذات الاتجاه. اذا عرضنا الشخصية تخرج من يمين الكادر ثم تدخل الكادر التالي من اليمين، فسوف تبدو الشخصية وكأنها دارت وعادت الى الخلف[2].

[1] نيكولاس تي بروفيريس: أساسيات الاخراج السينمائي، م س ص 33.
[2] م ن، ص 34.



الشخصية تتحرك من اليسار الى اليمين، وتخرج من يمين الكادر، ثم تدخل الكادر التالي من اليمين لتتحرك في الاتجاه العكسي.

واذا كان الزمان أو المكان قد طال، ذلك يساعد في تطويل الاحساس بالمسافة التي تم قطعها، ويزيد التوتر الدرامي من خلال تتابع من اللقطات يعكس اتجاه الشاشة (يمين، يسار، يمين، يسار)، وكل لقطة تالية يجب ان تتغير بالنسبة الى زاويتها أو مدة بقائها على الشاشة، واللقطة الاخيرة تلفت الانتباه.

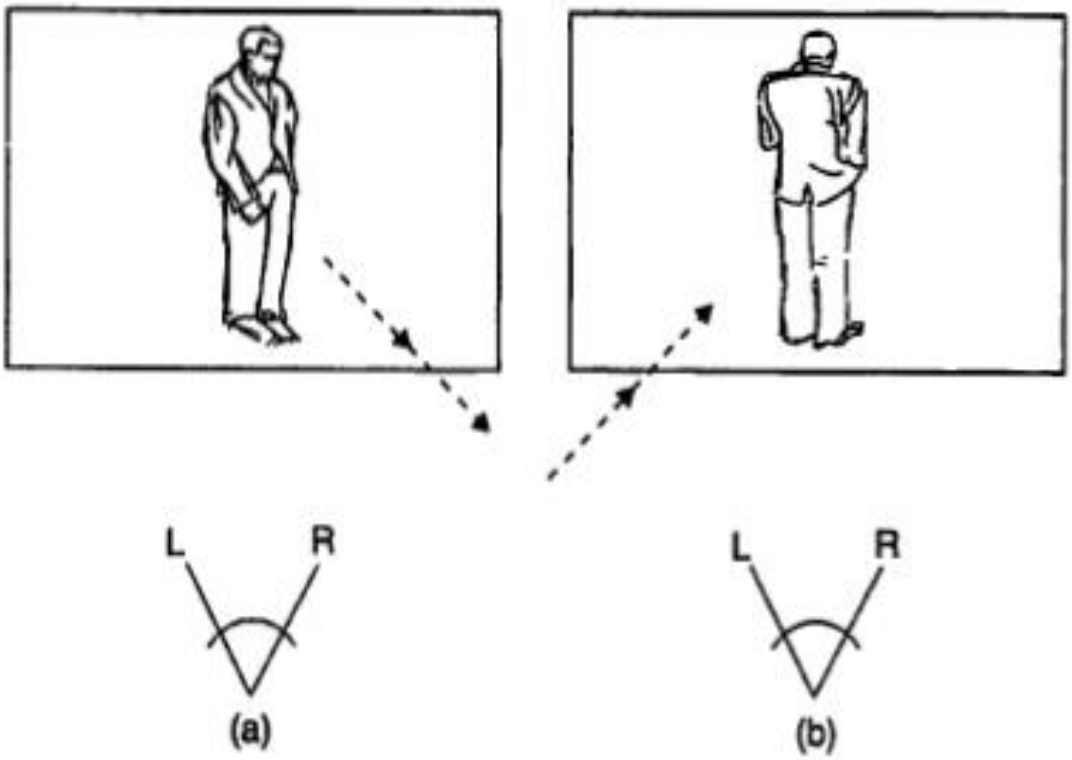
من اليمين الى اليسار وأعلى:

يقول لنا علماء النفس " ان الذين تربوا وهم يحركون اعينهم من اليسار الى اليمين عند القراءة يجدون أنفسهم أكثر راحة عندما تتحرك شخصية في فيلم من اليسار الى اليمين، وعندما تسير الشخصية من اليمين الى اليسار يتولد التوتر. وفيلم "دوار" لهيتشكوك حيث يصعد جيمس ستيوارت في برج الناقوس بالكنيسة عبر السلم الدائري من اليمين الى اليسار، لها تأثير نفسي في المتفرج في المشهد الاخير[1].

[1] نيكولاس تي بروفيريس: أساسيات الاخراج السينمائي، م س ص 35.

الاقتراب والابتعاد:

الشخصية التي تقترب من الكاميرا وتخرج من يمين الكادر يجب ان تدخل الكادر التالي من اليسار.



الشخصية تقترب من الكاميرا وتخرج من يمين الكادر، ثم تدخل من يسار الكاميرا لتبتعد عن الكاميرا

الزمن الفيلمي:

القصص تتكشف في الافلام من خلال الزمان والمكان، واستخدامها لخدمة القصص ذو أهمية كبرى. ونظرة بالغة التبسيط الى استخدام الزمان في السينما، هي أننا نقصر ماهو ممل، ونطيل ماهو مثير للاهتمام[1].

الضغط والاختصار:

يتم عرض عام كامل لأحداث مطولة في مدة زمنية قصيرة من الزمن الفيلمي، كما اننا لا نتحدث عن الانتقالات بين المشاهد، لكن نتحدث عن ضغط الزمن الذي يحدث داخل المشهد الواحد.

[1] م ن، ص 35.

وهنا نفرق بين الحذف والضغط فالحذف قطع مونتاجي يوضح للمتفرج ان هناك قفزة في الزمن، اذن غالبا نتعامل مع الضغط الذي يعتبره المتفرج زمنا حقيقيا على سبيل المثال رجل يدخل مكانا متسعا للوصول الى هدفه هنا يتم ضغط المسافة التي يقطعها، بحيث في اللقطة الأولى يتم الدخول واللقطة الثانية الوصول الى الهدف، سوف يعطي المتفرج مظهر الزمن الحقيقي، والقفزة في المكان التي حدثت أصبحت بارعة وغير ملحوظة[1].

الاستطراد والتطويل: نأخذ لحظة ونجعلها تبدو أطول، كم حدث في مشهد السلم في نهاية فيلم هيتشكوك "سيئة السمعة 1963" الاستطراد والاسهاب يحدث بشكل منتظم طوال الفيلم، واعتمد على سلسلة من اللقطات لتحقيق الغرض، ويمكن الاسهاب أيضا في حركة الكاميرا، مثل نهاية فيلم كوبولا "الاب الروحي 1987 الجزء الثاني" حيث تتحرك الكاميرا الى لقطة قريبة جدا للوجه المعذب لمايكل (آل باتشينو) تجعلنا ندخل رأس مايكل وتسمح لنا بالاطلاع على أفكاره وإدراكه ما آل إليه، ويمكن استخدام الاستطراد أو الاسهاب لإعداد المتفرج لما سوف يحدث بعد هذه اللحظة، وفي الوقت نفسه خلق التشويق حول ما سوف يحدث، ويستخدم الاستطراد أو الاستطالة لخلق مزاج نفسي، مثل كوميديا ألان جيه باكيولا "البدء من جديد 1979" هناك لقطة عامة بطيئة، تمضي على قضبان فوق المشاركين في ورشة الرجال المطلقين، بينما يستمعون لشكاوي زميلهم العجوز حول كبره في السن، وهي اللقطة التي تسهب في المسحة المحبطة المكتئبة التي تلقي بظلالها على المجموعة كلها[2].

الصورة المألوفة: الصورة المألوفة تجعل اللحظة الحاضرة أطول وأكبر ويشرح شارف في كتاب "عناصر السينما" (إننا نعرف أن السينما تعيش على التكرار والتماثل، وبناء الصورة المألوفة يقدم التماثل (السيمترية) في شكل صورة ثابتة تعاود الظهور[3].

[1] نيكولاس تي بروفيريس: أساسيات الاخراج السينمائي، م س ص 36.

[2] م ن ص 37.

[3] نيكولاس تي بروفيريس: أساسيات الاخراج السينمائي، م س ص 37.

المحاضرة التاسعة

التصوير السينمائي:

يعتمد التصوير السينمائي أساسا على ظاهرة هامة في عين الانسان، وتعرف باسم "نظرية بقاء الرؤية" Persistence of Vision وقد أكتشفها بيتر مارك روجيت عام 1824، وتعني أن العين تحتفظ على الشبكية بالصورة الثابتة بعد أن تزول من أمامها لمدة 10/1 من الثانية، فإذا ما تلاحقت مجموعة من الصور الثابتة التي تختلف عن بعضها اختلافات بسيطة أمام العين بسرعة تتراوح ما بين 10 الى 14 صورة في الثانية الواحدة، وعندها تنخدع العين وتتخيل أن ما تراه هو حركة متصلة دون أي فاصل بينها، وذلك لأنها تستمر في رؤية كل صورة بعد اختفائها من أمامها وأثناء فترة حلول الصورة التالية محلها.

التحليل النصي للفيلم :

نجد أن مكونات الفيلم تتكون من ثلاث عناصر تشكل أساسيات الرسائل المعلنة، الخطاب اللغوي (الشفهي) والخطاب المرئي البصري و الخطاب الايقاعي (المؤثرات الموسيقية)، وقد نجد مقارنة نصية عند كل من (JAQUES AUMONT) جاك أومو و(MARIE MICHEL) ماري ميشال في كتابيهما " تحليل الأفلام"، حيث أن التحليل النصي عندهما يرتكز أساسا على اعتبار الفيلم نصًا أو خطابا، لذا فإن التحليل النصي يقوم على اعتبار الفيلم نصا، وقد جاء على لسان "كريستيان ماتز "" CHRISTIEN METZ" أنه عندما نتكلم فإننا نتكلم عن الفيلم كخطاب دال بتحليل بنيته الداخلية ودراسة مظاهره وأشكاله الداخلية، خاصة وأن الصورة السينمائية تشمل على مظهر خارجي.

الفيلم باعتباره نصا

إذا تم تحديد الفيلم باعتباره نصا، والنص يقوم على التأليف فهو مركب من رموز ودلالات يأخذ الرمز مكانا في الحقل الدلالي، فالرمز هو معنى خفي، نكتشفه من حيث الدلالة الكلامية أو المشاهدة البصرية لنفهم المعنى أو المدلول للمشهد.

يستعير التحليل الفيلمي من علم الدلالات البنيوية المفاهيم الأساسية التالية: النص الفيلمي، المنظومة النصية، الشيفرة الفيلمية، وتمتاز الشيفرة الفيلمية ضمن التحليل الفيلمي النصي بأهمية متعاظمة، فالتسليم بوجود رموز وشيفرات داخل الفيلم هم من أهم الأسس التي يبنى عليها المحلل السينمائي تحليله[1] .

خطوات التحليل النصي

إن أهم الخطوات التي يجب على المحلل السينمائي بإتباعها في دائرة التحليل النصي مايلي:

-اكتشاف شفرة الفيلم.

-إكمال التحليل والوصول به الى مرحلة "التحليل غير قابلة للانتهاء".

-الدقة في اختيار مقاطع التحليل.

-تحليل بدايات الأفلام لأنها تشكل مناحي تعريفية للسرد الفيلمي.

التحليل الروائي:

الرواية والفيلم:

الرواية والفيلم كلاهما وسيلتا تعبير، ينبعان من أحاسيس ومشاعر، الا ان الاختلاف يكمن في التقنية الإبداعية فالرواية جنس أدبي سردي بوجود سارد وشخصيات وفضاء وأزمنة، فهي تمتاز بالقرب من الانسان توسعا، تخوض في عوالمه وذلك لطولها وامتداد الزمان والمكان وتنوع أحداثها، إلا أن الرواية تحتل الصدارة في كونها تقترب الى السينما أكثر من باقي الفنون، فهي " كالحياة معقدة، متعددة الجوانب، ممتدة، حية المعالم، قصد المؤلف فيها الى حكاية الفشل أو النجاح، أقل من قصده الى عرض مناظر وتحلي شخصيات ترمي الى هدف واحد، يتصل بحال

[1] مراد بوشحيط: منهج" التحليل الفيلمي "من النظرية الى التطبيق نقرأ فيلما سينمائيا وفق شبكة القراءة الفيلمية؟

https://www.asjp.cerist.dz/en/article/35622

الانسان"[1] فالسينما من المكتوب الى المرئي، والكلمة الى صورة، وقد نجد أن" الجزء الأكبر من الأفلام هو اعداد من مصدر أدبي. من بعض الوجوه إعداد الرواية أو المسرحية يتطلب مهارة أكبر من كتابة نص سينمائي. أضف الى ذلك أنه كلما كان العمل الادبي أفضل كلما كان الاعداد صعبا"[2]، فليس كل رواية تحول الى سينما، لكن لعبت السينما كبير كوسيلة لنشر العمل الأدبي لمختلف الفئات وطبقات المجتمع، وان اختلف لغاتهم، دون التصرف والاقتباس، وذلك لخوف الكثير من الأدباء في نقل الرواية والتصرف فيها، لكن لا يمتنع الأخرين ان تنقل الرواية وكتابة السيناريو مع مراعاة مكونات الرواية، من مشاعر ووجدان، وتبقى العلاقة قائمة بين الفيلم والرواية في نقل الأحداث.

خطوات تحليل الفيلم

ملخص الفيلم (المضمون)

الملخص هو سرد مختصر للفيلم ويشتمل على الفكرة الاساسية وتطورها والهدف المطلوب مع تحديد الموقف الرئيسي والخطوط العريضة لمشكلة أو حدث ما، هذا الحدث أو العنصر هو منطلق الحدث الرئيسي الذي ستتولد منه الأحداث، أو يبنى عليه السلم الزمني والتطوري للأحداث، بالتركيز على أهمها وهذه الأحداث وتسلسلها المنطقي وترابطها مع بعضها البعض، يؤدي بنا الوصول الى الذروة ثم الانفراج والحلول وهذا حسب الأحداث اما نهاية مفتوحة سعيدة حزينة ...وهي ختام الفيلم ونهاية السيناريو، ويحتاج كتابة المخلص الى الاحترافية لكي يغطي جميع جوانب الفيلم وجمع أكبر قدر من المعلومات من مشاهد تثير الانتباه سواء كانت جيدة أو غير.

البطاقة الفنية للفيلم: ويقصد بها المرحلة التي تكون بمثابة دراسة أولية للفيلم، لأنَّ لكل مادة بطاقة تعريفية يتم من خلالها تحديد المعلومات عن الفيلم بمثابة هوية إعلامية بحيث يستطيع المشاهد أو المتلقي من خلالها أخذ فكرة كافية عن العمل الإعلامي، وتحتوي هذه البطاقة على:

---

[1] حسين عبد الرزاق: فن النثر المتجدد، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع– القاهرة، دار المعالم الثقافية – الأحساء .1998،1419 هـ، ص83.

[2] لوي دي جانيتي: تر: جعفر علي، فهم السينما، السينما والادب، منشورات عيون، المكتبة السينمائية، تنميل للطباعة والنشر–الحي المحمدي–مراكش، 1993، ص75.

- على اسم للفيلم.
- المدة الزمنية للفيلم الوثائقي ونوعه هل هو فيلم وثائقي ديني أو تاريخي أو تعليمي ...الخ
- أهداف الفيلم وتوجهه وذلك حسب نوع الجمهور المتلقي.
- اثبات الفكرة من صحتها حقيقة أو خيالية.

ذكر صعوبات وتحديات العمل، وهناك أفلام يذكر مصدر المعلومة من مرجعيات ومراجعات علمية، مع استشارة خبراء وعلماء لأن اختيار شخصيات الافلام لها دلالتها وشخصياتها، مع ذكر أماكن التصوير والجهة المنتجة من مؤسسة أو شركة انتاج وغيرها.

المحاضرة العاشرة

الخصائص الفنية للفيلم

يتميز الفيلم بخصائص فنية قدرته على ايصال رسالته وفكرته بشكل فعال وشامل، الاعجاب النقد التعليق.

- **عنوان الفيلم**: يتم تحليه تحليلا سيميائيا وتوضيح وعلاقة اختيار العنوان وارتباطه بالفلم لأن العنوان هو مربط الفرس للمتلقي، وبمثابة مفتاح للفيلم.
- **موضوع الفيلم**: يجب التطرق الى السيناريو من حيث الجدية أصلي مقتبس من رواية، فكرة جديدة تم تناولها أم لا، خيالي واقعي، جذاب يجذب انتباه المتلقي من حيث الحبكة السردية، الموضوع العنوان الألوان، وطريقة تقديمه للمشاهد بواسطة راوي يحكي ويسرد الأحداث، بطريقة الفلاش باك شخصية تتذكر أحداث مرت بها.

الشخصيات

في تحليل الفيلم يتم التعرض الى شخصيات الفيلم وذلك بفك رموز ودلائل ظهور الممثلين من حيث المظهر الخارجي الملامح الجسدية وألبستهم وطريقة التحدث من نبرات صوتية وما يتخللها من حركات وأدائهم لأدوار متناسقة مع الالبسة والصوت والملامح التي يظهر به الممثل حين أداءه الدور، اضافة الى العلاقة الحوارية مع الممثلين وذلك الانسجام.

تشكيل الصورة السينمائية الاستعراضية:

* **الخطوط** : وهي الهيكل البنائي للصورة فهي تفصل مساحات الكتل أو الألوان أو درجات الألوان الرمادية فهي أساس تكوين الصورة[1]، وهي " سمات السرعة التي يمكن أن تضيف تأكيدات درامية للصورة فالخطوط المستقيمة أو

[1] عبد الفتاح رياض: التكوين في الفنون التشكيلية، جمعية الألوان، الطبعة الرابعة، القاهرة، ص65.

الرفيعة أو الخطوط الحادة مثل شرائط الضوء الضيقة تعطي الانطباع بالسرعة والقوة والحيوية، بينما الخطوط المنحنية بنعومة تقلل من سرعة العين وتوحي بالتمهل"[1].

الخطوط المستقيمة تعطي الاحساس بالقوة

* **المساحات والكتل:** لكل مادة وحدة فوحدة بناء الصورة المساحة، وتختلف المساحات من صورة الى أخرى وتكمن الاختلافات في ما يلي:"- عدد المساحات التي تدخل في حدود إطار الصورة قد يبلغ مساحتين أو أكثر.

- صغر أو كبر المساحات بالنسبة لبعضها وبالنسبة للمساحة الكلية للصورة.
- موقع المساحات بالنسبة لحدود اطار الصورة وموقع كل منها بالنسبة للآخر.
- شكل المساحات، فحدودها الخارجية هي التي تعطي لكل منها شكلا معينا.
- ألوان المساحات"[2].

[1] جوزيف ماشيلي: التكوين في الصورة السينمائية، تر: هاشم النحاس، الهيئة العامة المصرية للكتاب، 1983، ص37.

[2] Pater Ward: Picture Composition for film and Television; op.cit; p36.

الشخصية القوية أو الشجاعة تظهر كما لو أن لها كتله أكبر. وتُستخدم الكتلة لجذب انتباه المتفرج

***المنظور:** المنظور ذلك التأثير المرئي يقرب الأشياء وتبدو للناظر أكبر من الأشياء البعيدة، يعطي إحساس البعد والحجم، ويعتمد على قاعدة تظهر الأشياء صغرة كلما اتجهنا نحو العمق، ويتأثر بعوامل المسافة، زاوية النظر أفقية أو شقولية (الارتفاع) " ونقطة تلاقي الخطوط الوهمية المرسومة من رأس وقدم الأشخاص نقطة الهروب وهذه النقطة تتواجد على المستوى الخطي للنظر أو خط الأفق. وتظهر التفاصيل الموجودة على الشكل القريب بوضوح أكثر منه في الأشكال على مسافة أبعد وكذلك الحال بالنسبة للألوان وقوتها"[1].

العمق: " أهم العوامل في هذا المضمار هو إعطاء الصورة ملامح تكوينية تولد لدينا شعور بالعمق بالرغم من أن سطح الصورة في الحقيقة ذو بعدين فقط (طول، ارتفاع)"[2].

[1] محمد سامي خلوصي: المنظور والاظهار المعماري، عالم الكتب، القاهرة، ط1، 1996، ص5.

[2] بيتر سبيرز سني: جماليات التصوير والاضاءة في السينما والتلفزيون، تر: فيصل الياسري، ط2، القاهرة، 2002، ص22.

الخطوط المتوازية التي تندمج في نهايتها، تعطى إحساساً بالعمق

الحوار

الفيلم يعبر لفظياً وبصريًا، لفظياً من خلال الحوار وبصريا من خلال الاشارة، ويختلف الحوار بين ما هو كلامي أو بالإشارة، أو حديث داخلي، لا يمكن أن نسمعه إلا في الأفلام، ويتنوع الحوار حيث يكون متزامنا مع التصوير، أو يتم تسجيله لاحقا في الأستوديو مع دوبلاج- الموسيقى – المؤثرات الحية- المؤثرات الخاصة... الخ، ويمكن الاستغناء عنه، وهذا يرجع لطبيعة السيناريو، ونوعية الفيلم، والحوار في الفيلم يتزامن في ايصال المعنى مع باقي الوسائل الأخرى لإيضاح المعنى المطلوب، ويتلاءم مع الحركة.

الزمان والمكان

إن الديكور يعبر عن الزمان والمكان الذي تدور به الأحداث، وكيفية عرضها من خلال التأطير الواقعي أو الخيالي، طبيعي أو داخل الأستوديو، ويتم التمييز ماهو داخلي أو خاجي ليلي أو نهاري، الزماني يحدد الحقب، ونوعية البناء الكرونولوجي للأحداث من خلال تسلسلها المنطقي.

المحاضرة الحادية عشرة

رمزية التأطير في الفيلم

تحليل مشاهد الفيلم.

يؤخذ كل مشهد على حدى ويتم تحليله وصياغة معطياته، ترقيم المشهد مع ذكر المدة الزمنية، ويتم التحليل من كل جانب الحوار، اللباس الألوان ومعانيها، الاكسسوارات، الزمان الليل النهار والمكان طبيعته، الصورة المشهدية، المؤثرات الصوتية ودلالاتها، حالة الممثل النفسية، حركاته، جلوسه، قيامه، نظرته.

الموسيقى التصويرية

ان من أهدافها تعزيز المشاعر التعبيرية المؤثرة وتوضيح الصورة الدرامية، مؤلفة لخطاب سينمائي، "يحكي الموسيقار عمار الشريعي، عن رؤاه في هذا الشأن:" إن الموسيقى التصويرية لم تعد مجرد خلفية موسيقية للمشاهد، ولكنها تعبر كما يعبر الممثل، أو تتواكب مع حركته وانفعالاته وانكساراته وغيرها من الحوارات التي تدور في مشاهد العمل، لذلك لابد أن يكون المؤلف مدركاً لأدواته، ويتمتع بخيال واسع وإحساس فطري، لأن المؤلف الموسيقي لا يؤلف بإحساس لمخاطبة وجدان الناس فقط، بل لأنه محكوم بسناريو ومشاهد وحوار وانفعالات على مستويات مختلفة يتم التعامل معها كما يجب". ويرى الشريعي أن المتفرج ينفعل مع المشهد أو الحوار بتحريض من الموسيقى التي تصاحب الفيلم"[1]، فتحليل الموسيقى الفيلمية من حيث الملاءمة والإقاع مع المشهد واللقطة ومصاحبة للحدث، وتختلف الموسيقى التصويرية من حيث نوع الفيلم، فتدعم الأثر الدرامي .

بناء الأعمال الوجهة:

ابدأ في صنع أفلام قصيرة، من دقيقتين الى خمس دقائق في طولها، اخلق جوا: رومانسيا، خطرا، سعيدا، حزينا، استخدم الموسيقى، انتقل لخلق شخصية تريد شيئا عصيا الوصول اليه، اجعل حياتك العادية يتدخل فيها شيء غير عادي لتخلق أزمة وعلى الشخصية وعلى الشخصية أن تنتزع نفسها منها، في هذه المغامرات في عالم الاخراج

[1] غسان خروب: الموسيقى التصويرية نصف الصورة السينمائية، مسارات، فنون، البيان

السينمائي، اعمل مع اناس تكون مرتاحا وانت تخرج لهم، اعمل شريطا لأداء مجموعة تقوم بحوار مسرحي، ابدأ بالتفكير بقصة من خيالك وتناولها بطريقتك.

أسئلة يطرحها المخرج في بداية معالجة السيناريو:

- ما بالضبط أزمة الشخصية الرئيسية، وهل هي مادة الدراما؟
- ما التوتر الرئيسي في قصتك؟
- عند أي نقطة يتواصل المخرج عاطفيا مع فيلمك؟
- هل الظروف واضحة بالنسبة لك؟ هل هي متشربة في الشخصيات؟(أي تترك أثر في لاعالم النفسي للشخصية.
- هل شخصياتك واضحة ومثيرة للاهتمام؟
- هل هناك اتساق عاطفي في شخصياتك؟
- هل كل الشخصيات تستحق أن تكون موجودة في فيلمك، وما وظيفتها الدرامية؟

أهداف دراسة:

- التعرف على مبادئ الاخراج.
- التعرف على أنواع اللقطات، واستخدمها أثناء التصوير.
- الاشارة الى استخدامات العدسات ودورها في الصورة .
- الكشف عن الدلالات الضمنية والرمزية التي تحملها معاني الصورة السينمائية.
- معرفة تفكيك المكونات الفيلمية الفنية والتقنية.
- التعرف على أهداف الصورة الفيليمة واستخداماتها وتوظيفها في عملية التبليغ ونشر الأفكار.

قائمة المصادر والمراجع:

1-حسين عبد الرزاق: فن النثر المتجدد، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع– القاهرة، دار المعالم الثقافية – الأحساء 1998،1419 هـ.

2-عتيقة عزالدين: الفيلم القصير بين المضمون الفكري وفلسفة الابداع في الجزائر https://www.asjp.cerist.dz/en/downArticle/158/5/1/54288

3-لوي دي جانيتي: تر: جعفر علي، فهم السينما، السينما والادب، منشورات عيون، المكتبة السينمائية، تنميل للطباعة والنشر-الحي المحمدي-مراكش، 1993.

4-مراد بوشحيط: منهج" التحليل الفيلمي "من النظرية الى التطبيق نقرأ فيلما سينمائيا وفق شبكة القراءة الفيلمية؟ https://www.asjp.cerist.dz/en/article/35622

5- سي دي لويس: الصورة الشعرية، تر: أحمد نصيف الجنابي، دار الرشيد، العراق، ط1، 1982.

6-عبد الباسط محمد علي مهدي: إشكالية البناء الدرامي في الأفلام القصيرة، جامعة بغداد كلية الفنون الجميلة، المجلد 2013، العدد 66 (31 ديسمبر/كانون الأول 2013.

7- فرانسوا مورو: البلاغة مدخل لدراسة الصورة البيانية، تر: محمد الولي وعائشة جرير، إفريقيا الشرق، دار البيضاء، 2003.

8-كين دانسايجر: فكرة الاخراج السينمائي، المركز القومي للترجمة، الجزيرة، القاهرة، ط1، 2009.

9- نيكولاس تي بروفيريس: أساسيات الاخراج السينمائي، تر: أحمد يوسف، المركز القومي للترجمة، الجزيرة، القاهرة، ط1، 2014.

10-بيتر سبيرز سني: جماليات التصوير والاضاءة في السينما والتلفزيون، تر: فيصل الياسري، ط2، القاهرة، 2002.

11-جوزيف ماشيلي: التكوين في الصورة السينمائية، تر: هاشم النحاس، الهيئة العامة المصرية للكتاب، 1983.

12-عبد الباسط الجهاني: الفيلم الروائي: المغاربي الدرامية والجمالية، e-Kutub Ltd، شركة بريطانية، مسجلة في إنجلترا، ط1، 2019.

13-عبد الفتاح رياض: التكوين في الفنون التشكيلية، جمعية الألوان، الطبعة الرابعة، القاهرة.

14-غسان خروب: الموسيقى التصويرية نصف الصورة السينمائية، مسارات، فنون، البيان

15-فران فنتورا: الخطاب السينمائي لغة الصورة، تر: علاء شنانة، المؤسسة العامة للسينما، دمشق، سوريا، 2013.

16-قدور عبد الله الثاني: سيميائية الصورة مغامرة سينمائية في أشهر الإرساليات البصرية في العالم، د ط، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، 2005.
17-محمد سامي خلوصي: المنظور والاظهار المعماري، عالم الكتب، القاهرة، ط1، 1996.
18-ميخائيل روم: أحاديث حول الاخراج السينمائي، تر: عدنان مدانات، دار الفارابي، ط1، بيروت، 1981.
19-" Learn about the history and development of cinema ،from the Kinetoscope in 1891 to today's 3D revival.", blog.scienceandmediamuseum.org.uk, Retrieved 20-9-2018. Edited.
20- https://genderiyya.xyz/wiki.22:30 2021/01/22 وثيقة:اللّذة_البَصرية_وسينما_السرد
21-Pater Ward: Picture Composition for film and Television; op.cit;.

فهرس المطبوعة

المحاضرة الأولى.....ص2
المحاضرة الثانية.....ص6
المحاضرة الثالثة.....ص10
المحاضرة الرابعة.....ص15
المحاضرة الخامسة.....ص19
المحاضرة السادسة.....ص27
المحاضرة السابعة.....ص33
المحاضرة الثامنة.....ص38
المحاضرة التاسعة.....ص45
المحاضرة العاشرة.....ص49
المحاضرة الحادية عشرة.....ص53
قائمة المصادر والمراجع.....ص55