التوظيف الدلالي لبناء اللقطة – المشهد عند الموجة الفرنسية الجديدة

الدكتور ماهر مجيد إبراهيم
التدريسي صلاح محمد طه

اولاً : مشكلة البحث

يكمن سرد ديمومة الفن السينمائي، في انه يتعامل بمرونة مع مفرداته ولغته الفنية، موظفاً إياها بأساليب وطرق تمنح ما هو معروض أبعاداً دلالية مضافة، ورؤية جديدة لا تتوقف عند قالب معين، هذا الاشتغال ينبع من قدرات عناصر اللغة السينمائية في التعبير، وكذلك استثمار قدراتها الخلاقة، فضلاً عن الاشتغال الاعتيادي لتلك العناصر، ان التوظيف الدلالي الذي تنتج عنه مديات تعبيرية جديدة، يضفي على تلك العناصر سحر قوة منزاحة مجسدة للكثير من المعاني، وفي تاريخ السينما ظهر الكثير من التيارات السينمائية التي نادت بتوظيف بعض العناصر الفنية من اجل الوصول إلى أهداف فكرية بحت ولا سيما توظيف آلة التصوير، ففي الواقعية الإيطالية الجديدة تم توظيف آلة التصوير بحركاتها وزواياها الاعتيادية من خلال الواقع اليومي المعيش ليعكس مصداقية الأحداث والأفعال التي تعرض وهي تحقق مديات تعبيرية جديدة، فظهر ما يسمى بمصطلح اللقطة – المشهد، والذي يعتمد أساسا على آلة التصوير بحركاتها وزواياها وحجوم لقطاتها. وبعد ظهور طروحات (بازان) في مجلة كراسات سينمائية، التي تناولت مجموعة من الأفكار السينمائية، قد تم تبنيها من قبل بعض الشباب المثقف سينمائياً، كعملية الابتعاد عن التصنع المتكلف للفلم السينمائي، واعتماد الواقع كمادة خام للسينما، وكذلك تحقيق الاستمرارية المكانية الزمانية، من اجل منح الأحداث مصداقية التجسد مرئياً وفكرياً أمام عين المتلقي، فحملت الأفلام السينمائية، التي حملت اسم تيار الموجة الجديدة، ومن تأثر بها سواء داخل فرنسا او

غيرها من البلدان، توظيفاً دلالياً لحركة آلة التصوير في بناء اللقطة – المشهد، فارضة بذلك أسلوباً إخراجياً جديداً يكاد لا يخلو منه أي فلم سينمائي، من هنا تبرز المشكلة في **الكيفيات التي يتم من خلالها توظيف حركات آلة التصوير دلالياً في بناء اللقطة – المشهد في أفلام الموجة الجديدة الفرنسية؟**

ثانياً : أهمية البحث والحاجة اليه :

تكمن أهمية البحث في كونه يتصدى لموضوع على قدر كبير من الأهمية في الفن السينمائي ومن خلال تيار سينمائي ذي قاعدة فكرية أثرت في الكثير من السينمات في العالم، وهو الموجة الجديدة الفرنسية، إضافة إلى أهميته لطلبة الفنون الجميلة قسم الفنون السمعية والمرئية وكذلك العاملين في مجال الفن السينمائي.

أما الحاجة إلى البحث فتبدو جلية في كونه يتصدى لموضوع معرفي يكشف اثر التوظيف الدلالي لحركات آلة التصوير في بناء اللقطة – المشهد داخل الفلم السينمائي.

ثالثاً : أهداف البحث.

معرفة طرق التوظيف الدلالي لحركات آلة التصوير في بناء اللقطة –المشهد.

رابعا : حدود البحث.

يتحدد البحث بدراسة العينة المختارة قصديا وهي فلمين سينمائيين هما :

باريس والآخرون أخراج كلود ليلوش

451 فنهرنهايت أخراج فرانسوا تروفو

لأسباب سيوردها الباحث في فصل إجراءات البحث.

خامساً : تحديد المصطلحات.

التوظيف: يرى الباحث ان مفردة التوظيف تعني تعدد مهام عناصر اللغة السينمائية، في اكثر من استخدام، مما يشكل معنى مضافاً او مدعماً للمعنى المراد إيصاله، مما ينشأ عنه مديات دلالية للفعل المعروض.

الدلالة : هو علم قائم بذاته يعرف " على انه دراسة المعنى "[1]، أي المعنى غير الظاهر او المبطن للموضوع، والدلالة أما ان تكون اعتباطية او ان تكون الدلالة مسببة، عندما تكون مبررة يكون الرابط بين الدال والمدلول طبيعي، وعندما تكون اعتباطية يكون الرابط بين الدال والمدلول اصطلاحي، الدلالة تخضع للحقيقة والمجاز اذ ان ممارسة اللغة تكثر الاستخدام العادي للدال والمدلول"[2]، ولابد ان ترتبط الدلالة بعلاقة اتفاقية أو اصطلاحية إذ لا وجود للعلاقة الاعتباطية في الفن السينمائي او غيره من الفنون، ويمكن تأويل الدلالة على أنها "الجمع بين الدال والمدلول اللذين يشكلان وجهي العملة، أي تلك العلاقة المتبادلة التي تحدد العلامة المتكونة" [3]، ويرى الباحث ان الدلالة هي إضفاء أبعاد تعبيرية ودرامية جديدة على المادة المصورة، وذلك بعقد علاقات متداخل جديدة بين مكونات اللقطة– المشهد تكشف لنا عن المعنى او الدلالة المطلوبة.

اللقطة – المشهد : أطلق الكثير من الباحثين تسميات عديدة مثل اللقطة الطويلة كما عند مارسيل مارتن، "نجد أنفسنا في حالة اللقطات الطويلة أمام إيقاع بطيء ينشأ عنه إحساس بالتطويل"[4]، والدورة الطويلة كما عند لوي دي جانيتي، والملاحظة الطويلة كما عند عدنان مدانات في كتابه (بحثاً عن السينما)، وقد استوحى هذا المصطلح من طروحات بازان، فعن طريق "أسلوب الملاحظة الطويلة بدون أي تدخل من الخارج، يمكن التوصل إلى الحقيقة، و إبراز الخصائص الأصلية للحدث الواقعي المراقب"[5]، ويرى الباحث ان هذه التسميات تشير في اغلبها إلى الطول الزمني للقطة مع ثبات آلة التصوير في مكانها وبنفس الزاوية او حجم اللقطة، غير ان

بناء اللقطة المشهد لابد ان تتضمن تنوع في حجوم اللقطات مع تبدل في الزوايا نتيجة حركة آلة التصوير عند اقترابها او ابتعادها من الموضوع المصور، لـ"ان بنية اللقطة في هذه الحالة ستكون مقتربة من بنية المشهد العام، أي ان اللقطة ستكون ضمن مبدأ مشهد اللقطة الواحدة"[6]، لقد ارتبط هذا المصطلح بأساليب الإخراج بشكل واعٍ بعد ظهور التيارات الواقعية ولا سيما الواقعية الإيطالية الجديدة، والموجة الجديدة الفرنسية، فاللقطة – المشهد هي "لقطة طويلة نحصل عليها من تصوير مرحلة بكاملها دون توقف الكاميرا"[7]، وعليه فأن الباحث سيتخذ التعريف الأتي إجرائيا في ثنايا البحث، اللقطة – المشهد، هي تلك اللقطة التي تعمل على تشكيل تأطيرات جديدة بحجوم وزوايا متنوعة ينتج عنه إغناء على مستوى الشكل ويعبر عن حقيقة ما يصور باستمرارية الفعل الدرامي المعروض، فتغدو اللقطة اقرب منها إلى مشهد.

المبحث الأول

توظيف حركات آلة التصوير في بناء اللقطة – المشهد

حفل الفن السينمائي بتنوع الأدوات التعبيرية داخل عناصره اللغوية لإنتاج المعنى او منح الصورة المعروضة دلالات تحيل المتلقي لفهم اكبر من حدود الصورة نفسها، رافق ذلك ظهور الكثير من الاتجاهات التنظيرية التي أغنت توظيف هذه العناصر فكرياً وجمالياً، بكونها تمثل أدوات معرفية تحيل المتلقي إلى مرجعيات الفنان وطريقة توظيفه لعناصر اللغة السينمائية، وتمثل الة التصوير أحد ابرز العناصر اللغوية السينمائية، لانها الوسيلة الأولى في تسجيل وتصوير الأحداث، أو سردها عبر تدفق الصور المرئية، فهي صاحبة اليد الطولى في خلق المعنى او نقله عبر أدواتها ووسائلها الخلاقة، وعرض الحركة وتجسيدها في بناء اللقطات والمشاهد، ولا سيما بناء اللقطة – المشهد، لان الحركة هي أساس الفن السينمائي بغض النظر عن مصدرها او نوعها، سواء من قبل الموجودات داخل الإطار او من قبل الة التصوير نفسها، فالسينما تتميز من باقي الفنون بقدرتها على نقل الحركة الموجودة في الحياة، ووجود الحركة داخل الصورة السينمائية مع الصوت، يؤهلها لانتاج المعنى ونقل الدلالة، اذ انهما "العاملان الوحيدان اللذان يجمعان بين صفتي الضرورة والكفاية"[8]، وهكذا كان حلم السينما، ومنذ البدايات الأولى هو إنتاج الحركة ومتابعتها، من خلال تسجيل الأحداث والأفعال، وهي تمارس وجودها في فضاء المكان، او تتابع الحركة عبر التنوع المكاني مع استمرار التدفق الزمني دون قطع، فـ"حركة الكاميرا من بعض النواحي أقرب الى تجربتنا مع العنصر المكاني الحقيقي من التقطيع المتواصل من لقطة الى أخرى"[9].

فالحركة في السينما متميزة لانها لا تكون مقيدة بمساحة معينة، وانما تكون مفتوحة، حسب متطلبات اللقطات المصورة او المشاهد في الفلم، فقد تكون غرفة صغيرة، او صحراء واسعة، وبالمقابل فالمشاهد يتحرك أيضا في كل اتجاه، اذا افترضنا ان عدسة الكاميرا تمثل عين المشاهد " فهو يشخص نظره مع عدسة الة التصوير التي تسمح له ان يتحرك في أي

اتجاه "[10]، ان الحركة في السينما مركبة ومتعددة الاتجاهات، وحركة الة التصوير وسيلة ومهمة من وسائل التعبير السينمائية فهي تعطي الصورة زخماً من الأفكار والمعاني والدلالات، ويمكن ان تحقق عدة وظائف منها[11] :- مصاحبة شخصاً متحركاً، وخلق وهم الحركة بشيء ثابت، وتحديد العلاقات بين شخصين، والتعبير عن وجهة نظر الشخصية.

وتقسم حركات الكاميرا على قسمين :

الاول : حركة رأس الكاميرا مع ثبات الحامل .

الثاني : حركة الكاميرا كلها مع الحامل.

وكل قسم من هذين القسمين يشمل مجموعة حركات، لها اثر واضح في بناء اللقطة – المشهد وإنتاج المعنى والدلالة للأفعال المعروضة. فالحركة الأفقية (Pan)، تأتي من حركة افقية لرأس الكاميرا مع ثبات الحامل ويمكن ان تكون الى جهة اليمين والى جهة اليسار.

وغالبا ما تتداخل حركات آلة التصوير عند تسجيلها للأحداث، وان تقسيمها وتفريقها بعضها عن بعض إنما يكون الغرض منه دراسة هذه الحركة ومديات التعبيرية داخل بناء اللقطة – المشهد.

وآلة التصوير حينما تمارس حركة استعراضية تولد تدعيم التوتر وخلق حالة من التنبؤ او الحدس بأن شيئاً ما سيحدث أو يظهر، عبر الكشف عن العلاقات بين أجزاء اللقطة وباقي الموجودات. أما الحركة العمودية (Tilt) وفيها تكن آلة التصوير " ثابتة فوق الحامل في مكانها ولكنها تقوم بحركة رأسية او عمودية على محورها في أثناء التصوير لمتابعة حركة المنظور أو الشيء المراد تصويره في حركته من أعلى إلى اسفل أو بالعكس "[12]، ولهذه الحركة عدة وظائف دلالية تمنح الفعل المعروض، دلالات تعبيرية تخدم السرد الفيلمي، إذ أنها تعبر عن وجهة نظر الشخصية الدرامية أو صانع العمل فيما هو معروض، فتعمل على "توكيد العلاقات السيكولوجية والفراغية البينية والإيحاء بالطموح والروحانيات والقوة والتسلط وبناء التوقع"[13]، ومتابعة الحركة التي تكون صعوداً أو تسلقاً أو نزولاً. فيما تنتج حركة

المتابعة (Dolly in)، من حركة تقترب فيها الة التصوير بأكملها "من الممثل او الجسم المراد تصويره تدريجياً لمزيد من الفحص او لغير ذلك من الأسباب او تبتعد عنه لاستيعاب جزء اكبر من المكان او الحركة، ويكون الإحساس بالمنظور والعلاقة بين الأشياء المختلفة الظاهرة في الصورة كأفضل ما يمكن "[14]، وعملية الاقتراب او الابتعاد من الجسم المراد تصويره تعمل عن تنوع حجوم اللقطات بثبات زاوية التصوير، مانحاً بذلك الجسم المصور دلالة نفسية او فكرية تدعم ما هو معروض من أحداث، وان اقتراب آلة التصوير من الجسم المراد تصويره، يعني ان "حجم المنظور ينتقل ويتحول من اللقطة العامة إلى اللقطة القريبة ودون توقف او قطع"[15]، هذه الحركة تمنح المتلقي إحساس بأنه على وشكل ان يرى شيئاً ما او يحدث شيء ما غير متوقع، وفي حركة (Dolly out)، الراجعة يمكن ان تشير دلالة التعبير الى العزلة او الضياع والعجز، والحركة الراجعة تشكل علاقات جديدة لم تكن مرئية داخل الإطار، مما تعطي دلالة جديدة، تتناغم مع الحركة السلسة المرنة، او السريعة المضطربة، ضمن مسافات معينة. أما الحركة الموازية (Track)، وتنتج من حركة آلة التصوير مع الحامل بصورة أفقية او موازية للموضوع، ويمكن ان تكون الى اليمين (Track-Right) او الى اليسار (Track Left) ، ولمسافات طويلة فتكشف بهذا عن علاقة الموجودات بالمنظور، كذلك يمكن ان تعطي استمرارية للزمان والمكان وتسمح برؤية اكبر قدر من الموجودات، مانحة بذلك ما هو معروض دلالات الغضب او الفرح حسب الموضوع الدرامي. حركة آلة التصوير على رافعة (Crane) يمكن لهذه الحركة ان تمزج عددا من الحركات وتربطها معاً فتستطيع ان " ترتفع بآلة التصوير او تنخفض بها او تلتف بها ناحية اليمين او اليسار وان تؤدي حركات الاقتراب والابتعاد في الوقت نفسه "[16]، وهي من افضل الحركات في الحفاظ على استمرارية الزمان والمكان، وبناء اللقطة – المشهد، بإعطاء تشكيل ينسجم وتعبيرية اللقطة، يساهم في تعميق الدلالات المطلوبة، إذ "يمكن ان تكون حركة سلسة (بانورما) او متقطعة على شكل قفزات يمكن للكاميرا ان ترمي بالمتفرج من مكان الى مكان على شكل دفعات او ان تقوده بسلاسة، يمكن ان ترغمه على الركض

أو أن تجبره على الزحف على ركبته"[17]، ويمكن تأدية الحركات أنفة الذكر من خلال المصور، أي حمل الكاميرا على الكتف، وهذا التوظيف في التصوير يمنح ما هو معروض دلالات نفسية وجمالية كبيرة، لا سيما ان حركات المصور يمكن ان تعطي دلالة على التوظيف الواقعي، مثل الهزات الصغيرة او حركة الرأس او غيرها من الحركات، التي تقوم بها الشخصيات وتعوض عنها في ذلك الة التصوير، فتغدو هي الشخصية الدرامية، التي تجري خائفة او تطارد احدهم. أما حركة العدسة (ZOOM)، وهي لا تمثل في حقيقتها حركة لآلة التصوير، في عملية الانقضاض والارتداد، فهي ليست حركة فعلية لآلة التصوير وانما هي حركة "عدسة متغيرة البعد البؤري إذ يمكن أن تغير بعدها البؤري في حدود معينة، في أثناء تشغيل الكاميرا تغير زاوية الرؤية ومن ثم يتغير حجم الصورة "[18]، ويمكن لهذه الحركة الاقتراب والابتعاد من الشيء المصور بسهولة وبسرعة، كما يمكنها ان " تقفز إلى داخل المشهد او خارج المشهد أسرع كثيراً من أية عربة او وسيلة نقل "[19]، وتوظف للدلالة على حالات التأزم النفسي والعاطفي ومن اجل تأكيد وتضخيم او فرز حدث معين وعزله عن باقي الموجودات. ان " حركة عدسة الكاميرا و الكاميرا نفسها يمكن ان تعطي معاني جديدة تسهم في رواية الحكاية القصة كما يفعل المونتاج"[20]، تعبير يفسر ويعزز الموقف الدرامي.

أما عمق الميدان فقد ارتبط هذا المصطلح بتطور مفهوم الإخراج الذي ظل يفهم لمدة طويلة بشكله المسرحي، بما فيها من تكوينات الحركة فكانت "الشخصيات تلعب أمام ديكور وهي موضوعة على خط عمودي على المحور البصري للكاميرا ومتجهة نحوه"[21]، ألا أن الدراسات التنظيرية المختصة بالفن السينمائي، لاسيما الدراسات التي اختصت بالتكوين في الصورة السينمائية، أظهرت ما يسمى بمناطق الرؤية المتميزة داخل الصورة، التي أكدت أن "النقطة التي يتركز عليها أولا الاهتمام الأساسي للنظر تقع غالباً على يسار الصورة وأسفلها ثم تتوزع نقاط الانتباه وفقاً لاتجاه عقرب الساعة، أي ان الاستكشاف اللولبي يستدرج المتفرج شيئا فشيئاً نحو عمق الشاشة"[22]، هذه الحقيقة طورت كثيراً النظر الواقعية للإخراج من

حيث الاهتمام بهذه النقاط المهمة في مجال الرؤية، ذلك لاننا لو اسسنا له منظومة من العلاقات التركيبية الغنية بالتفاصيل الصغيرة، لتغدت لعمق الميدان وظيفة متميزة تعبيرياً، الا وهي "المحافظة على وحدة الزمان والمكان الحقيقيين طالما كان بالإمكان تصوير مشاهد كاملة في لقطة ممزوجة تضم مسافات قريبة ومتوسطة وبعيدة في آن واحد وضمن الإطار الواحد"[23]، وعلى هذا ظهرت تقنية عمق الميدان، وهي ذات أبعاد واقعية واضحة تحافظ على مصداقية الحدث. ولعمق الميدان فائدة كبيرة في تفعيل دور المشاهد من خلال مشاركته في انتاج المعنى. ان حركة الشخصية خارج او داخل عمق الميدان تكون ذات تأثير بطيء والضجر يرافق المتفرج هو بالتأكيد ما يقصده صانع العمل لاسيما في اعمال الموجة الجديدة الفرنسية التي عملت على قطع الاتصال الانفعالي بين المتفرج واحداث الفلم من اجل متابعة اكثر جدية وواقعية، او حتى جعل المتفرج يعيش حالة الضجر والخذلان التي تعيشها الشخصية في حركتها، وهنا يحدث تداخل مبني على عملية مبادلة المواقع بين المتفرج والشخصية، لان كل تقنيات اللقطة الطويلة واعادة صياغة الإطار واللقطة العميقة لا تتطلب وحدة مكان ووحدة حركة فقط ولكن أيضا احتمال تورية يثري المعنى

المبحث الثاني

دلالة حركة آلة التصوير في أفلام الموجة الجديدة الفرنسية

الفنون كلها، على اختلاف أنواعها، تنطلق من الواقع لتدخل عالم الخيال الذي ينظمها، لتؤسس شكلاً أو طابعاً مميزاً يقترب أو يبتعد من هذا الواقع بحسب ما تقتضيه قواعده وأصوله الفنية. كانت الفنون قبل ولادة السينما تحاول الاقتراب من هذا الواقع قدر الإمكان، ألا أنها بقيت تفتقر إلى وجود التشابه الأقرب من الحياة ، فجاءت السينما لتحقق هذا وتؤكد أمانتها في عرض الواقع " ان وثائقية وأمانة السينما يمنحانها، منذ البداية عدداً من المزايا تجعل من فن السينما وبفضل خصائصه التقنية، يبدو واقعيا اكثر من بقية الفنون الأخرى "[24]. وهذه الأمانة متأتية من كون السينما في الاصل هي صور فوتوغرافية متحركة، وقد ساهمت قدرتها على تسجيل الحركة في رفع درجة الثقة بالمصداقية للفيلم السينمائي.

ان ظهور السينما بوصفها فناً جاء نتيجة تداخل الحرفيات التقنية مع المنجز والادبي والفكري لانتاج الفيلم السينمائي، أي انها صناعة وفن إحدهما يكمل الأخر " وبذلك تكون عبارة (الصورة المتحركة) منطوية على كل من الآلة والفن"[25].

لقد كانت ميزة السينما عند ظهورها أول الأمر، هي ان المتفرجين كانوا "يجلسون مبهورين تسحرهم مناظر عادية من الأمواج وهي تزحف على الشاطئ، ومركبات إطفاء الحريق وهي تندفع في الشوارع والقطارات وهي تسير نحو المحطة.... يتأملون هذه المناظر في ذهول يثيرهم انها تتحرك ! ويعجبهم أنها حقيقة "[26]. فكل هذا لم يكن مألوفاً لديهم في الفنون التي سبقت السينما، حتى المسرح لم تكن لديه هذه الإمكانية في عرض الواقع المرئي بسبب محدودية مساحة العرض وثباتها، في حين يمكن للكاميرا ان تنتقل إلى كل الأماكن التي تعجز باقي الفنون في الوصول أليها " عبر الخروج إلى الطبيعة وتصوير موضوعات مختلفة أكسبت السينما فيما بعد علامة الفرق الأساسية بينها وبين المسرح"[27]. وهذا ما شكل عنصر اهتمام واسع لدى المهتمين بصناعة السينما، من اجل تطويرها والارتقاء بها بكونها فناً له امتيازاته وخصوصيته، فتوالت التجارب والأفكار وإيجاد اللغة الأساس لفن

الفيلم، بعد ان " كان المخرج ينفذ المناظر بصورتها المسرحية بالضبط، فيسجل حركات الممثلين على المسرح ودخولهم من ناحية وخروجهم من أخرى ويكتفي المصور بتشغيل الكاميرا وهي ثابتة في مكانها لتسجيل تلك المناظر"[28]. ومهما يكن من امر فأن صانعي الفيلم (المخرج وكاتب السيناريو والممثلين والفنيين والمصورين)، عندما ينجزون عملهم فأنهم بذلك يريدون ان يوصلوا شيئاً او يقولوه من خلال إنجازهم والذي يعد بمثابة خطاب او رسالة إلى المتلقي.

كان لظهور الكثير من النظريات التي تناولت الفن السينمائي اثر فاعل في إغناء الاتجاهات السينمائية وظهور أساليب إخراجية تتميز بما تمتلكه من أساس فكري او قواعد أسلوبية تشير بشكل مباشر او ضمني الى نوع الاتجاه السينمائي، فبعد ظهور الواقعية الجديدة في إيطاليا، وتميزها في طرقها الإخراجية وكذلك تقديمها للموضوعات الدرامية، عبر سلسلة من القواعد التي تشير أليها، متمثلة في جعل الفن السينمائي على تماس مباشر بالحياة الواقعية البسيطة التي يحياها الإنسان، والابتعاد عن كل ما من شأنه تزييف الصورة، ففي فلم (السيطرة) إخراج (فسكونتي) ظهرت ملامح حركة جديدة في السينما من خلال طريقة تناوله الموضوع، ومن خلال الأسلوب المتبع في التناول، فلقد كان موضوع الفلم يناقش هموم الناس البسطاء بتجوال الكاميرا في شوارع إيطاليا بلقطات طويلة متحركة، اعتبرت هذه الملامح من بوادر الواقعية الجديدة التي كانت في طريقها إلى التبلور[29].فجاءت الواقعية الإيطالية وهي تحمل صفاتها المميزة، فأضافت الكثير من الأفكار والرؤى الفنية إلى الفن السينمائي وأثرت في سينمات الدول الأخرى ولا سيما فرنسا، اذ يعمد هذا الاتجاه ومن بعده الموجة الجديدة الفرنسية إلى عكس الوقع من خلال السينما بشتى مجالاته الاجتماعية والسياسية، فقد " كانت أول الأفلام التي حددت ملامح الموجة الجديدة هي فيلم (المقابلات السخيفة1955)، لـ(الكسندر استروك)، وفيلم (المحبون) لـ(لوي مال) و فيلم (سرج جميل)،لـ(كلود شابرول)"[30].

عملت الموجة الجديدة الفرنسية على "تحطيم الشكل القديم للفيلم المفتعل(الجيد الصنع) وتفجير أسلوب أخر من الإخراج يعتمد على التداعي الحر وعدم الالتزام بالترتيب الزمني

للأحداث واستخدام معدات إضاءة خفيفة واستخدام الكاميرا المحمولة الحاوية على جهاز تسجيل الصوت"[31]، كانت أفلامهم تحمل هموماً حقيقية ترتبط بالإنسان وواقعه، فأصبح لزاماً البحث في الشوارع الخلفية او المظلمة عن أفكار لأفلامهم، تعرض الإنسان وسط تلك البيئة المشحونة بالظلم والتخلف والضياع، فتنقل أفعاله وأفكاره وأحلامه داخل الفلم السينمائي، هذه الموضوعات فرضت أساليب إخراجية جديدة ترتبط بحقيقة القضية التي نهضت من اجلها الموجة الجديدة الفرنسية، فلذلك تم اللجوء إلى توظيف اللقطة الطويلة من اجل استفزاز المتفرج ليرتبط فكريا لا انفعالياً مع ما يعرض أمامه، فقد كانوا "يستخدمون، عن عمد، أساليب فنية مضادة للإيهام"[32]، وهناك الكثير من الأسباب التي دفعتهم إلى ذلك، فالنفقات القليلة التي كانت يؤمن بها إنتاج الفلم، جعلتهم ينزلون إلى الشوارع، وهم يصورون الأحداث بمواقعها الحقيقية دون توظيف أي ديكور او إكسسوار لا ينتمي الى حقيقة المكان، ثم توظيف حركات آلة التصوير في بناء اللقطة – المشهد، خلق اختزال زمني في استخدام المعدات السينمائية، وكذلك اعتمادهم على الممثلين الهواة في أداء الأدوار التمثيلية، وابتعدوا عن الاستعانة ببعض الخبراء في مجال الحيل السينمائية أو المؤثرات الصورية والصوتية، فكانت المشاهد المصورة تخلق حالة من التغريب بين المشاهد الذي كان يعلم وهو يشاهد الفلم ودون ان يحقق اندماج انفعالي، أن ما يجري أمامه هو مجرد تمثيل لا اكثر، كانت هذه الصعوبات المالية عامل مساعد في بلورة أساليب إخراج الأفلام السينمائية وكذلك إنتاجها في أفلام الموجة الجديدة الفرنسية، رافق ذلك بناء فكري رفض بشكل قاطع، الترف الكاذب والصنعة المتقنة التي لا تنتمي الى واقع الحياة، هذا التسجيل الواقعي للحدث الروائي لم يتعارض مع عنصر المونتاج، اذ لا يمكن ان نتصور ان هناك سينما بدون مونتاج، ألا أنه لابد من وجود قاعدة معينة يعترف بها الواقعيون، يكون فيها المونتاج مسموح او ممنوع في أوقات ما، ولكن متى، بالتأكيد هناك قانون جمالي يؤكد هذه الحقيقة، فعندما "يكون جوهر حادث متعلقاً بوجود عاملين او عوامل متعددة من عوامل الحدث معاً، فأن المونتاج يصبح ممنوعاً"[33]، ومثال على ذلك في فلم (عندما تكف النسور عن الطيران)، يقدم الفلم قصة زوجين شابين يعيشان مع طفليهما وسط الأدغال، في أحد المشاهد يبتعد الطفل عن معسكر

والديه ويقابل في طريقه شبلاً صغيراً، فيحمل الطفل هذا الشبل ويعود به إلى المعسكر، وفي هذا الوقت تأتي أم الشبل (اللبوة)، وتقتفي اثره، وتحدث المفاجأة، حين يرى الأبوان المفزوعان، ابنهما مع الوحش، كل شيء في المشهد حتى الآن تم صنعه عن طريق التقطيع واستخدام المونتاج المتوازي بكثافة، ولكن المخرج يتخلى عن اللقطات المتقابلة ويعزل أبطال الحدث ويقدمهم لنا في لقطة واحدة طويلة يظهر فيها الأبوان والطفل والشبل واللبوة. ان هذا الإطار الموحد يضفي طابعاً من الصدق في الحال، بل لما تم تصويره سابقاً، ومع استمرار اللقطة نرى الأب يأمر ابنه الا يتحرك وتتقدم اللبوة في هدوء لتستعيد شبلها وتتجه نحو الأدغال، ومن ثم يندفع الوالدان مطمئنين نحو ابنهما، ان بناء الفلم أصبح وينفذ ويتم في خارج الاستوديو بعيداً عن التعقيد والتكلف الذي كان طاغياً في السينما الأمريكية، طالما ارتبطت الموجة الجديدة بتقنية حركة آلة التصوير التي أصبحت أشبه بقلم يبد المخرج فكان لابد من رفع شعار (المخرج – المؤلف)، أي ان المخرج هو المسؤول على كتابة قصة الفلم وصياغتها سينمائيا بما يتناسب مع أفكاره وأدواته الإخراجية، فكانت الموضوعات المعروضة ترتبط وجدانياً بصانع العمل الفني، الذي يعكس ما يراه وما يفكر به على شريط الفلم، مفجراً بذلك جملة من الافكار التي تمثل اسئلة انسانية ضائعة وسط مجتمع منغمس في الملذات والمصلحة الفردية، ان رؤية المخرج هي الرؤية الأنضج والأكثر سينمائية من كل كتاب القصة او السيناريوهات بسبب معرفته الكبيرة بأدواته السينمائية وكذلك الأفكار الجمالية والدرامية التي يعتمد عليها الفلم السينمائي أساسا، وهكذا نجح رواد الموجة الجديدة في إنتاج الكثير من الأفلام التي كانت ذوات كلف إنتاجية قليلة نسبياً، وبالاعتماد على أفكارهم وما يكتبونه هم دون غيرهم.

ان حركات الة التصوير تمتلك إمكانات إيجاد العلاقة بين موجودات المكان وخلق وحدة سردية تشيد بناء اللقطة – المشهد، محققة بذلك زمناً واقعياً مساوياً للزمن الحقيقي، فيظهر نتيجة لذلك بعض المكونات الخفية داخل الصورة المرئية، فـ"المشاهدة المتواصلة لحدث ما تيسره الالتقاطة الطويلة ونستطيع ان نستنبط الدافع بأنفسنا من توجيه رؤيتنا في مسار واحد"[34]، مما يحقق مشاركة اكثر فاعلية من قبل المتلقي في الاحداث المعروضة، فضلاً

عن البناء العاطفي المتقد الذي تحققه حركات الة التصوير وهي تتابع وتسجل الاحداث الان، ولابد ان يرتبط نوع الحركة بنوع الفعل المعروض، او ان يتم تحقيق تداخل جمالي دلالي بين الفعل وحركات الالة التصوير السينمائي، لان "الحركات والايقاع والمؤثرات يجب ان تخضع كلها للحدث وتكون في خدمته"[35]، وعملية ارتباط نوع حركة الة التصوير بالموضوع او الفعل المصور يحقق مصداقته واستمراريته وبطريقة متميزة دون المساس بالمستوى الدرامي للفعل بشكل عام، اذ يمكن "استخدام حركة الكاميرا او الممثل لزيادة التأكيد الدرامي خلال تقديم المنظر"[36]. ان عملية توافق الحركة مع الفعل باستمراريته وتدفقه يمنح المستوى الدرامي اغناءاً متميزاً وتفعيلاً ينتج عنه بناء مدلولات في ذهن المتلقي، تربط ما مضى من التصوير بالقادم، فيتم التوافق والانسجام.

مؤشرات الإطار النظري

توصل الباحث بعد دراسته للتوظيف الدلالي لحركة آلة التصوير في بناء اللقطة – المشهد، إلى بعض المؤشرات التي تمثل سمة أسلوبية اختصت بها الموجة الجديدة الفرنسية وكذلك بعض السينمائيين الذين جاؤوا بعدها سواء في فرنسا او خارجها، وكانت هذه المؤشرات على النحو الأتي:

1. الحركة Pan.
2. الحركة Tilt – up- down.
3. الحركة Track.
4. الحركة Dolly.
5. الحركة المركبة.
6. حركة عدسة الة التصوير Zoom .

الفصل الثالث

إجراءات البحث

أولا : منهج البحث

سيعتمد الباحث في إنجاز هذا البحث على المنهج الوصفي التحليلي والذي يعرف بـ " وصف ما هو كائن ويتضمن وصف الظاهرة الراهنة وتركيبها وعملياتها والظروف السائدة وتسجيل ذلك وتحليله وتفسيره "[37]، بوصفه أداة للتحليل اذ يوفر هذا الإجراء إمكان البحث في المعاني وتحليل الدلالات الاجتماعية والمعاني غير الظاهرة، عبر تحليل العينة المختارة للوصول الى أهداف البحث.

ثانياً : أداة البحث

لغرض تحقيق أعلى قدر ممكن من الموضوعية والعلمية لهذه الدراسة فإن البحث يتطلب وضع واستخدام أداة يتم الاستناد إليها في تحليل العينة المختارة، وعليه سيعتمد الباحث على ما ورد من مؤشرات في الإطار النظري، لاستخدامها كأداة للتحليل.

ثالثاً : وحدة التحليل

تفترض عملية تحليل العينة استخدام وحدة ثابتة للتحليل ينبغي ان تكون واضحة المعالم لذا سيعتمد الباحث، الصياغة السينمائية لحركات الة التصوير وعمق الميدان وحركة الموجودات في المشاهد واللقطات السينمائية.

رابعاً : عينة البحث

تم اختيار عينة البحث، وهي فلمان من الأفلام فرنسية، أحدهم ينتمي إلى الموجة الفرنسية الجديدة، وهما:

1. فلم 451 فهرنهايت للمخرج الفرنسي فرانسو تروفو. وبطولة جولي كريستي، اوسكار فيرنر.
2. فلم باريس والآخرون، للمخرج كلود ليلوش. بطولة روبرت حسين.

وتم اختيار عينة البحث للاسباب الأتية:

1. تنتمي الافلام للموجة الفرنسية الجديدة التي تبنت طروحات بازان السينمائية.
2. تعتمد الأفلام عينة البحث، على تقنية اللقطة الطويلة.
3. مخرجا فلمي العينة، ممن يملكون حضور جيد في الفن السينمائي.

خامساً : تحليل العينة

جاء توظيف حركات آلة التصوير في بناء اللقطة – المشهد داخل الفلم السينمائي كأسلوب متميز ينتمي إلى أفلام الموجة الجديدة، وطروحات بازان الواقعية في تحقيق الاستمرارية المكانية الزمانية، وان عينة الفلم في أجزائها الثلاثة احتوت على الكثير من هذا التوظيف الدلالي لآلة التصوير، في إيصال أفكار ومعان مضافة لما هو معروض، وسيقوم الباحث بتحليل حركات آلة التصوير داخل بناء هذه الأفلام، تحت فضاء نوع الحركة، التي لابد وان ترتبط بعلاقات تجاورية نسقية بالمكونات الاخرى التي تحتويها اللقطة – المشهد، ان تحقيق الاستمرارية المكانية الزمانية في هذا الاسلوب الاخراجي المتميز في الفن السينمائي. لا يعني بشكل مباشر نبذ الأفكار والموضوعات ذات التوجه التعبيري او الانطباعي بقدر ما يعمل على تحقيق مصداقية استمرار الفعل الدرامي أمام عين المتلقي، وعمل الموجة الجديدة الفرنسية لم يكن هو الأول على صعيد بناء اللقطة المشهد، وانما سبقهم الكثيرون، وأعقبهم الكثيرون أيضا، لذلك لا يرتبط هذا التوظيف الإخراجي لبناء اللقطة المشهد بتيار معين او اتجاه سينمائي ما بقدر ما يرتبط في عملية الصياغة السينمائية المتميزة لقصة الفلم صورياً،وجاء توظيف حركات آلة التصوير دلالياً في الفلمين الفرنسيين (451 فهرنهايت للمخرج الفرنسي فرانسوا تروفو وفلم باريس والآخرون للمخرج الفرنسي كلود ليلوش)، على النحو الآتي:

1. **الحركة Pan** : ظهرت هذه الحركة في الكثير من المشاهد بطريقة متداخلة مع باقي أنواع المشاهد، او ضمن بناء المشهد بشكل كامل، فجاء توظيف هذه الحركة في بناء

اللقطة – المشهد من فلم (451 فهرنهايت)، للمخرج (فرانسو تروفو)، ففي مشهد انطلاق سيارة الاطفاء وهي تحمل الفريق الذي يكافح مالكي الكتب والكتب وذلك بأحراقها، فنرى ان صانع العمل عمد الى توظيف الحركة Pan، في بناء هذا المشهد، اذ تتابع الة التصوير وهي ثابتة في نقطة ما سير السيارة الحمراء السريعة، تتابعها الة التصوير حتى مسافة طويلة، كان التكوين في هذا المشهد يشير إلى ان الخطوط (الشارع الذي تسير فوقه سيارة الإطفاء)، كانت مائلة ومتجهة نحو الأسفل، رافق ذلك توظيف الحركة السريعة التي عمقت من فعل السيارة، هذا التوظيف، مع دلالة الحركة Pan، منح ما هو معروض صفة الانحراف والسقوط، فما سيقوم به أفراد فريق الإطفاء هو عمل منحرف ومناف للقيم والأخلاق الإنسانية، وسلب للحريات وقتلها، فجاء التوظيف الدلالي لحركة الة التصوير بما يحقق هذا المدلول الذي ينبثق في ذهن المتلقي، اذ تجاوز هذه الحركة آلية التصوير الحرفي للموضوع وأنزاحت لأنتاج دلالات جديدة تغني الموضوع وتمنحه مديات ورؤى مضافة عمق من الاشتغال في بناء اللقطة – المشهد، أما في فلم (باريس والاخرون) فنرى ان صانع العمل قد وظف هذه الحركة بطريقة متميزة لاعطاء دلالة صورية منتجة مدلولات فكرية لدى المتلقي، ففي المشهد الختام للفلم (مشهد الحفلة الموسيقية الراقصة التي اقيمت قرب برج ايفل، بحضور حشد كبير من المشاهدين، تم توظيف حركة الـ Pan، في استعراض وجه الجالسين الذين كانوا يتابعون الحفل، فكان هذا الاستعراض يجمع بين ابطال الفلم وهم ينتمون الى جنسيات شتى، (فرنسا، المانيا، امريكا، روسيا) وغيرها من الجنسيات، هذه الحركة أعطت الدلالة التي من اجلها صنع الفلم، فهو يرفض الحرب ويؤمن بالتقارب الإنساني والحرية الشخصية، وتآلف الشعوب، فكان استعراض وجوه الشخصيات المدعوة يعبر عن هذه الحقيقة فمن كان عدو في السابق، هو الان صديق، ومن كان يقاتله في ساحات الحرب، يلتقيه ألان في ساحة الاحتفال، وبذلك حققت هذه الحركة ما كان يريد صانع العمل إعطاءه دلالياً بفضل التوظيف المتميز لحركة آلة التصوير وعلاقتها بالموجودات وسط اللقطة – المشهد.

2. **الحركة Tilt** : تمنح هذه الحركة الموضوع المصور الكثير من الدلالات التي ينتج عنها اغناء على مستوى الصور الذهنية والتأويلية التي تنبثق في عقل المتلقي، فنرى في فلم (451 فهرنهايت) ان المخرج قد استعان بهذه الحركة (tilt) لإنتاج دلالات مضافة تعمق من فهم ما يحصل في الصورة المرئية، فنرى في مشهد يقوم به رجال الاطفاء بالهجوم على احدى الشقق في الطابق الثالث من بناية سكنية، ليجمعو كمية كبيرة من الكتب المخبأة بين الرفوف او الدولاليب، يحمل عندها احد رجال الاطفاء هذه المجموعة من الكتب ويضعها في كيس ابيض اللون، وثم يروم قذفها من اعلى البناية، وهنا لجأ صانع العمل الى تصوير الفعل بحركة Tilt - down ، مع حركة بطيئة، فنرى ان الة التصوير ترافق عملية رمي الكيس الابيض الذي يحتوي على الكتب، وتتابعه حتى سقوطه على الارض، مولدة صدمة اشبه ما تكون بأنفجار قنبلة كبير، اذ تتابع الة التصوير عملية الاصطدام بالحركة البطيئة، ورد فعل الاصطدام على الكتب التي تتمزق، هذا التوظيف لحركة الة التصوير، منح ابعاد دلالية ودرامية عديدة للموضوع المصور، ففعل الكتب يشابه فعل الانفجار، والمجتمع الذي يحارب الكتب، يعرف جيداً مقدرة الكتب في عمل الثورات والتغيير، وأنها بقوة الانفجارات الكبيرة بل واكثر وقعاً في نفوس الأفراد أو على مستوى المجتمع، فكانت هذه الدلالة تأكيد واضح على أهمية الكتب وخوف السلطة من فعلها وفعل من يمتلكها، فالكتب تعني الحياة تعني الفكر وتعني البحث عن الأفضل والتغيير والحريات وأنصاف الإنسان، فحققت حركة الة التصوير هذه الدلالة المهمة في بناء الفلم السينمائي، اما في فلم (باريس والاخرون) نرى ان هذه الحركة قد اخذت مديات اعمق واكبر، فصانع العمل وظف هذا الحركة في مشهد الاختبار الذي كان يجري في روسيا، من اجل اختيار راقصات بالية، فنرى ان الة التصوير أخذت وجه احد أفراد لجنة الاختبار، وهو يستعرض إحدى المتقدمات، فكانت الة التصوير تستعرض هذه المتقدمة، بحركة Tilt، أعلى ثم Tilt أسفل، وبعد عدة حركات متنوعة، ينتهي المشهد بحركة Tilt، ولكن لمسافة اكبر من طول المتقدمة،

فكانت هذه الحركة أشبه بقدرة تنبؤية على نوع العلاقة التي ستربط هذه الفتاة بالأستاذ الذي كان أحد أعضاء لجنة الاختبار، وبالفعل فقد عرض لنا المشهد الأخر زواجهما وقضاءهما لشهر العسل، هذه الحركة لم ترتبط بحقيقة استخدامها أول الأمر وهي استعراض جسد المتقدمة لمعرفة اذا ما كان ملائماً ام لا، بل كان لدلالة اخرى عبرت عن نوع العلاقة التي ستربطهما معاً، مما ولد الكثير من الصور الذهنية عن هذه الحركة التي ارتبطت بعلاقات سياقية وتجاورية، قادت المتلقي للتوصل الى المدلول الذي شكل من اجله في هذه اللقطة – المشهد.

3. **الحركة Track** : تمتلك هذه الحركة حضوراً كبيراً في الكثير من الافلام السينمائية ولا سيما افلام الموجة الجديدة الفرنسية، ففي فلم (451 فهرنهايت)، نرى ان صانع العمل قد وظف الحركة Track ، في بناء اللقطة – المشهد في كثير من المشاهد، ففي مشهد ترجل (مونتاج) وجارته، من القطار، نرى ان حركة Track ، قد تم توظيفها في بناء هذه المشهد، اذ يترجل الاثنان من القطار المعلق في الاعلى، اذ ترافق الة التصوير حركتهما ولمسافة طويلة، فنرى اول الامر ان حجم اللقطة كان متوسطة قريبة امامية وهما يسيران معاً، بعد ذلك تنحرف الة التصوير يميناً ليظهرا بوضع اقرب الى الجانبي وبلقطة متوسطة عامة، ثم يستمران في المسير حتى لمسافة طويلة والة التصوير تتابع حركتهما وبأحجام مختلفة، حتى وصولهما الى الحي السكني وافتراقهما بعضهما عن بعض لترافق الة التصوير مونتاج وحده حتى دخوله الى بيته، ان توظيف هذه الحركة جاء بشكل متداخل مع الحوارات التي كانت تقولها الشخصيات، لا سيما اذا ما عرفنا ان مونتاج هو أحد أهم الأعضاء في فريق الإطفاء، أما المرأة فكانت من المناهضين لهذه المهنة، والمهتمين بقراءة الكتب واكتنازها، فكان الحوار يدور حول طبيعة عمله ولماذا اختار هذه المهنة حصراً وكذلك هل قرأ في حياته كتاب ما من الكتب التي أحرقها، فيخبرها ان الكتب ما هي ألا أوهام لا صحة لها، ومن الأفضل التخلص منها، فتنصحه بأن يحاول ولو مرة قراءة كتاب ما من الكتب التي يتم حرقها في احتفالاتهم الصاخبة،

ان توظيف الحركة Track ، في بناء هذه اللقطة – المشهد، منح الحدث استمرارية هذه المناقشة التي تخللتها لحظات وقوف وتفكير، فـ (مونتاج) رجل الاطفاء لم يكن منتمياً فكرياً الى مهنته بقدر ما كان منتمياً ظاهرياً، هذه المحاورة أظهرت عجزه في الإجابة عن أسئلة المرأة الجار، ليبدأ بعدها في عملية التحول الذي طرأ عليه داخل القصة الدرامية بشكل كامل، اذ يغدو قارئاً نهماً للكتب بعد ان كان يسعى ويدرب الأخرين على العثور عليها واحراقها، اما في فلم (باريس والاخرون)، فقد تم توظيف الحركة Track، في بناء اللقطة – المشهد، لمنح الاحداث دلالات جديدة متميزة، ففي مشهد عودة الموسيقار العازف إلى بيته بعد ان نجح في أول حفلة موسيقية له من تأليفه، ومصافحته لـ(هتلر)، بما يمثله لألمانية وشعبها، نرى ان صانع العمل قد عمد إلى تصوير هذا المشهد طريقة متميزة، أي بطريقة تصوير مستمرة، اللقطة – المشهد، موظفاً دلالياً حركة آلة التصوير Track، في نقل مقدار الفرحة التي يشعر بها هذا العازف، يبدأ حينما يدخل العازف البناية التي تضم شقته السكنية، وهي بناية ذات بناء قديم يبدو وكأنه ايل للسقوط، تستقبله آلة التصوير عند مدخل البناية التي يتوسطها سلم حلزوني الشكل، فيبدو بحجم لقطة متوسطة ثم قريبة والعازف يغادر مجال رؤية آلة التصوير، التي يعمد صانع العمل إلى تدويرها ومتابعة صعود العازف درجات السلم الحلزوني الشكل، وهنا تم توظيف تقنية مساعدة لإتمام تصوير اللقطة – المشهد، نرى ان هنا أشبه برافعة وضعت عليها آلة التصوير، التي كانت تتابع صعود العازف لدرجات السلم الحلزوني، وباستمرارية حركته الراكضة السريعة، حتى وصل إلى باب شقته، فنرى أن آلة التصوير تتابعه وتقترب منه حتى تغدو اللقطة بحجم متوسطة، يظهر من خلالها ظهر العازف حتى رأسه، تفتح الباب من قبل زوجته، يدخل، تدخل خلفه آلة التصوير، فيخبر زوجته ويحتضنها بقوة، وآلة التصوير تتابع ما يجري وتصوره باستمرارية، ان توظيف حركة آلة التصوير وهي تتابع صعود العازف ووصوله إلى الشقة منحت ما هو معروض أبعاداً دلالية مضاف للجمالية المترتبة عن بناء اللقطة – المشهد، فركض العازف ووصوله

وهو يلهث لشقته كان يمثل أشبه بضريبة كان لا بد ان يدفعها جراء ما حصل له مما كان يتصوره بعلامة متميزة في تاريخ حياته، وهو فعل مصافحة (هتلر) ونجاح حفلته الموسيقية الأولى، إذ أن الجهد الذي بذله وهو يروم الوصول آلى شقته بمتابعة واستمرارية آلة التصوير كان ذا قيمة تنبؤية كبيرة تحيل المتلقي إلى تأويل عملية صعوده على سلم البناية الحلزوني، أي نجاحه المستقبلي في مجال الموسيقى، ولكن هذا النجاح جاء متعرج كشكل السلم، ومتعب، لا يمنح أي فرحة، بل تعاسة وتحسر، جراء ما سيحصل له من مقاطعة الناس لكل أعماله وحفلاته رغم تميزها وموهبته الفذة، أي ان هذا المشهد لو صور بطريقة القطع وهو صعود السلم بلقطات متفرقة ووصوله للشقة لما عرف المتلقي مقدار الجهد الذي بذله في الصعود وأخيرا لهاثه، هذا التوظيف الدلالي لآلة التصوير في بناء هذا المشهد منح ما هو معروض دلالة عما سيقع به العازف من تعب ولهاث ومقاطعته من قبل الأخريين.

4. **الحركة Dolly** : تم توظيف هذه الحركة دلالياً في الكثير من المشاهد السينمائية في فلم (451 فهرنهايت)، ففي المشهد الذي تقوم به (بيتا) زوجة مونتاج (رجل الإطفاء) وهي فرقة لمكافحة وإحراق الكتب التي يمتلكها الأفراد، بإرساله رسالة الى مقر فرقة الإطفاء لتبلغ عن زوجها بكونه متهم في امتلاك الكتب، نرى ان صانع العمل قد عمد الى بناء هذه المشهد بلقطة واحدة، اذ نراها تأتي من العمق وهي تحمل بيد مظروف الرسالة تقترب منها الة التصوير بحركة Dolly-in حتى تصبح اللقطة متوسطة فقريبة، وبعدها تتراجع الة التصوير للخلف، فتقرب (بيتا)، من الصندوق الأحمر المخصص لمثل هذه الوشايات، وحينما تمد يدها لتضع المظروف في الصندوق الاحمر، يكون حجم اللقطة قريبة ليدها، وثم لحجم لقطة متوسطة لها وهي تستدير نحو الة التصوير، وتتقدم نحوها، نرى ان الة التصوير تبتعد الى الخلف حتى تغدو القطة قريبة، فتظهر (بيتا) وهي تسير وسط شارع خال من المارة، وأخيرا تقترب الة التصوير منها لتكون بلقطة قريبة. ان بناء اللقطة – المشهد هذا امتلك مديات رائعة في تحقيق مجموعة من

المدلولات بفضل التوظيف الدلالي لحركة آلة التصوير، فاقتراب آلة التصوير ظهرت وكأنها تريد منع (بيتا)، من القيام بهذا العمل الشائن، أي ان عملية اقترب الة التصوير منحت المتلقي هذا المدلول بمحاولة إعاقتها او منعها من فعلها هذا، ولكن إصرار وبرود (بيتا) وهي تقترب رويداً من الصندوق الاحمر، منح الة التصوير بواسطة الحركة Dolly ، صفة شاهد عياني على هذا الفعل الشائن والجريمة التي تقترفها (بيتا) بحق زوجها اولاً وبحق الانسان ثانياً، ومن ثم فأن حركة ابتعاد الة التصوير للخلف لتغدو (بيتا) بلقطة عامة وسط شارع مهجور، جاء ليمثل دلالة لمدلول الرفض والعزلة التي سيقوم بها المجتمع، من اجل الابتعاد من هذه الشخصية، ان التوظيف الدلالي الذي ينبني على قاعدة وتصور فكري ينتج عنه مستويات سردية تأويلية، تمنح اللقطة المشهد إمكانية كبيرة في إعطاء أكثر من مستوى فكري ودلالي للحدث المعروض او الفعل الذي تقوم به الشخصية الدرامية، و وجاء توظيف هذه الحركة لالة التصوير في فلم (باريس والآخرون)، بطريقة متميزة في بناء اللقطة المشهد، ومن اجل منح ما هو معروض أبعاداً دلالية وتأويلية، ففي المشهد الذي نرى فيه (روبرت حسين) وهو نائم مع زوجته، ثم ينهضان على صوت موسيقى مارش عسكري، فينهضان من فراشهما قلقين خائفين، فنرى ان صانع العمل عمد إلى توظيف حركات آلة التصوير ولا سيما حركة Dolly، إذ حالما ينهض الزوجان ويقتربان من النافذة، كانت آلة التصوير خلفهما مباشرة وفي حجم لقطة متوسطة عامة يظهر فيها الزوجان مشتبكي الأيدي، مع اقتراب آلة التصوير تتحرك Tilt -down، حتى تغدو اللقطة بحجم قريبة لليدين وهما متشابكتان، يقتربان من النافذة ويشرعان بفتحها، لتكون اللقطة متوسطة ثم تتحرك آلة التصوير وتقترب من النافذة بعد ان يبتعد الزوجان منها، فنرى في الكادر وبلقطة عامة مارشاً عسكرياً يرافقه فصيل من الجنود يقوم بحركات الاستعراض، تدخل آلة التصوير Dolly-In فتعبر النافذة وتقترب من الفعل وهنا نرى العازف الألماني وهو يقود الفرقة الموسيقية الألمانية ومن حوله يلتف بعض المشاة في ساحة برج (أيفل)، تقترب آلة

التصوير من العازف الألماني الذي كان لا يعرف من الحرب سوى العزف والموسيقى التي يعشقها، وكذلك الفتاة الفرنسية المطربة، التي عشقت هذا العازف لفرط حبها بالموسيقى، فكانت تقف أمام العازف وهي تبتسم بسعادة كبيرة، وبعد ذلك تدور آلة التصوير حول العازف وفرقته، ثم تغادره نحو الفصيل العسكري الذي يستعرض على أنغام الموسيقى المعزوفة، تدخل آلة التصوير وسط الفصيل العسكري، وهي تستعرض الجنود وأخيرا تغادر آلة التصوير وبحركة –Dolly out ، المكان، ولتنتهي عندها هذه اللقطة – المشهد. ان بناء هذا المشهد منح ما هو معروض أبعاد دلالية متميزة بفعل إمكانية حركة آلة التصوير في الاقتراب او الابتعاد من الموضوع المصور وكذلك تبدل حجوم اللقطات حسب الضرورة الفنية، فاقتراب آلة التصوير من الزوجين المفزوعين، وهما متشابكا الأيدي إنما عبر عن وحدتهما وتماسكهما كرمز دال عن الشعب الفرنسي وهو يقاوم الاحتلال الألماني، برغم شعور الجميع بالفزع والقلق على المصير الذي سيلاقونه على يد الجيش النازي و(هتلر)، فنقلت الة التصوير هذا الخوف من أعماق الشخصيات وعرضته وهي وسط الجنود الألمان الذين كانوا يحتفلون بما حققوه، فكان هنا أشغال لعواطف متناقضة متباينة في ما بينها، فالزوجان الخائفان يتمنيان ان تتحرر فرنسا من المحتل، أما الجنود الألمان فهم يستعرضون قوتهم وانضباطهم العالي، في حين كان هناك الكثير من المشاة الذين لم ينظروا إلى ما كان يقوم به الألمان كفائدة او متعة، فجاء هذا التوظيف المتميز لحركة الة التصوير في نقل الانفعالات بطريقة حية دون الاعتماد على القطع في افتعال ما يجيش في أعماق الشخصيات، بل كانت الحركة المتواصلة خير من امتلك دلالة ما كان يحدث في فرنسا ابان الاحتلال الألماني، وما تعرضت له الرموز الوطنية الفرنسية مثل (برج ايفل)من تلوث واستخفاف كبيرين.

5. **الحركة المركبة:** جاء توظيف هذه الحركة دلالياً في الكثير من الأفلام السينمائية ، اذ نرى في فلم (451 فهرنهايت)، وفي مشهد إحراق الكتب التي تم تجميعها وتكديسها

وسط ساحة قرب المنازل، نرى ان صانع العمل قد وظف الحركة المركبة في تسجيل هذا الفعل الرهيب ليحقق استمرارية تدفق الأفعال وإنهائها، فبعد ان هبط (مونتاج) بطل الفلم واقترب من رفاقه في فريق الإطفاء، يبدأ بارتداء الزى الأبيض الخاص بمراسم الحرق، وبعد ذلك يلبس الواقية الزجاجية التي توضع فوق العين، واخيراً يحمل بيده قاذفة النار، كل هذه الأفعال حدثت في حجم لقطة متوسطة، وهنا تبدأ آلة التصوير بالاقتراب اكثر من الفعل، فيغير حجم اللقطة الى قريبة جداً لعيني مونتاج من خلف الزجاج، ثم تهبط الة التصوير للأسفل، وتبتعد قليلاً ليصبح حجم اللقطة متوسطة فنرى رأس مونتاج وملابسه البيضاء، وأخيرا تهبط الة التصوير نحو الأسفل بنفس الاستمرارية لتقف عند مقدمة قاذفة النار، وهنا ينطلق شلال النار بكثافة فتتحرك الة التصوير نحو الكتب التي تشتعل وبلقطة قريبة، تظهر روعة هذا التوظيف، فنرى الكتب وكأنها تتلوى من الألم وتحترق بهدوء، وأخيرا تبتعد آلة التصوير للخلف حتى يغدو حجم اللقطة عامة ومن فوق مستوى النظر، هذا التوظيف المتميز لدلالة الحركة المركبة في تسجيل ما يحدث من جرائم بحق الإنسان من خلال ارتباطه بالكتب، اذ نرى ان الحركة المركبة برغم بطئها الظاهر، كانت أشبه بوقفة حقيقة وإدانة صارخة لما يحدث وما تقوم به السلطة هناك، فكانت الحركة المركبة خير من عبر عن بشاعة ما يحدث، وعبر تدفق الصور الذهنية التي أوجدها المدلول لدال الحركة، اما في فلم (باريس والآخرون)، إخراج (كلود ليلوش) وبطولة (روبرت حسين)، فنرى ان صانع العمل كثيراً ما وظف الحركة المركبة لآلة التصوير في نقل أو تسجيل أو متابعة الأحداث الدرامية في هذا الفلم، ففي مشهد وداع الأب الروسي (راقص الباليه) لزوجته وطفله الصغير، وهو يغادرهما إلى جبهات القتال، نرى ان صانع العمل قد عمد إلى توظيف الحركة المركبة لآلة التصوير في بناء هذه اللقطة – المشهد، اذ يسكن الزوجان مع طفلهما في الطابق الأول من بناية قديمة، يبدأ هذا المشهد حينما يظهر الزوجان بلقطة كاملة، ثم تصبح متوسطة، حينما يقترب الزوجان بعضهما من بعض، وأخيرا تغدو اللقطة قريبة بحركة آلة التصوير للأمام، يقبل

الأب طفله الوليد وزوجته، ثم يحمل حقيبته ويخرج من باب الشقة، يخرج من مدى رؤية آلة التصوير، التي تدور وتستمر في متابعته، ليظهر من جديد، وهو يهبط السلم ببطء، تنحرف آلة التصوير نحو اليمن، لتنتقل إلى المساحة المحصورة بين السلم و الفسحة الموجودة في الأسفل، لتستقر على الفسحة عند بداية السلم، إذ يدخل وسطها الزوج ويخرج منها، تتابع آلة التصوير الأب وهو ينزل عبر حركة Track دائرية نازلة للأسفل بدقة وروعة كبيرة مع الحفاظ على انسيابية حركة الممثل وآلة التصوير، وعند اسفل السلم تستقبل آلة التصوير واللقطة ما تزال مستمرة حجم متوسطة، يخرج الأب من باب البناية وآلة التصوير تتابعه، إذ نرى ظهر الأب الذي كان يسير للأمام، يقف ثم يستدير نحو آلة التصوير ويرفع رأسه صوب زوجته وطفله وهما مطلان من نافذة في الطابق الأول، تتحرك الة التصوير Pan مع Tilt للأعلى بحركة مركبة، حتى تظهر الزوجة، ثم تعود الة التصوير وهي تتابع رحيل الأب بعيداً، وهنا يقطع صانع العمل صوب المشهد الأخر، إن توظيف الحركة المركبة في بناء هذا المشهد عمق من حالات الانهيار الأخيرة التي تمر بها الأسرة بعد ذهاب الزوج للقتال واستحالة عودته من هناك بسبب مقتله، في هذا المشهد نرى أن تقنية آلة التصوير والحركة المركبة منحت ما هو معروض أبعاداً دلالية كبيرة، إذ جاء بناء المشهد بطريقة عمق من الغياب الذي سيلف الأب وهو يغادر إلى ساحات القتال، أعطى دفقاً من المشاعر المضطربة والجياشة التي كانت تتقد في أعماق الشخصيات، فكانت دلالة على رفض الحرب التي تدمر وتسحق الإنسان، وعملة حركة آلة التصوير على تحقيق استمرارية رائعة للمكان المقفر والقديم الذي كان يسكنه الأب الفنان مع زوجته راقصة الباليه وطفله الرضيع، وإذا تتبعنا حركة آلة التصوير وهي تصور الأحداث، رأينا ان الانسيابية حققت توفير دفق للمشاعر وتسجيلها بصورة حية من دون الاعتماد على التقطيع الذي قد يخلق مشاعر مصطنعة، فالاستمرارية تجعل المتلقي يعيش اللحظة بطولها الحقيقي دون تكثيف او أيجاز قد يقطع عملية الاندماج بين ما هو معروض الأفكار التي تم باستعراضها في المشهد من جهة،

والمتلقي من جهة أخرى، فحركات آلة التصوير الموظفة في بناء المشهد أعطت هذا الدفق في المشاعر مع مصداقيتها، فكانت نتيجة ذلك تجسيد أبعاد جديدة للمشاهد المصورة بهذا الأسلوب الإخراجي. وفي مشهد أخر من فلم (451 فهرنهايت)، وظف صانع العمل الحركة المركبة من اجل إعطاء دلالة الاندماج والتوحد، ففي المشهد التي نرى فيه مونتاج وهو يجلس مع بعض من يقرؤون الكتب ويكتنزونها، يبدأ هو بقراءة احد مقاطع القصة التي كان يحملها بيده، والتي تتحدث عن قصة عاطفية مأساوية، فنرى ان صانع العمل قد وظف الحركة المركبة بمرافقة الـ(الكاميرا المحمولة) وهي تستعرض وجوه الجالسين وتعود من جديد الى مونتاج الذي كان مندمجاً جداً مع ما يقرؤه، هذا التوظيف منح المشهد الدلالة على التكاتف والحب الفطري لقراءة الكتب وارتباط مونتاج النهائي بالكتاب بعد ان عرف عظيم فائدته وقدرته على منح الانسان القدرة على التفكير صنع الخيال، فخلف كل كتاب يوجد انسان يروي لنا حياته او افكاره او خياله، هذا ما قاله مونتاج في المشهد، فتشكلت هذه الحركة على اساس هذا الارتبط الحقيقي بين مونتاج ومواطنين من جهة ومونتاج والكتب من جهة اخرى. ان توظيف الحركة المربكة في بناء اللقطة المشهد له الكثير من الدلالات إذا ما تم توظيف هذه الحركة مع فكرة المشهد، وكذلك قيامه بالعلاقات التجاورية التي تنتج المعنى، اذ لا معنى للشكل الايقوني من دون وجود علاقة ما تفعل من عملية وجوده وصيرورته في بناء اللقطة – المشهد.

6. **حركة عدسة آلة التصوير Zoom :** في مشهد الحفل الموسيقي، الذي يتم بناؤه بلقطة طويلة واحدة وعبر تقنية حركة آلة التصوير Zoom، هذه الحركة خلقت تنوعاً متميزاً في حجوم اللقطات وكذلك زوايا التصوير، يبدأ هذا المشهد بلقطة قريبة جداً لأنامل عازف يلعب على مفاتيح آلة البيانو، يستمر هذا الحجم لثوان، ثم تكبر اللقطة لتغدو قريبة فقريبة متوسطة في استمرارية من دون حدوث أي قطع، فيظهر وجه العازف وهو بوضع جانبي يعزف على آلة البيانو، بعدها يكبر حجم اللقطة لتغدو كاملة، اذ يظهر العازف بكامله وهو يجلس خلف البيانو، وكأن في غرفته الخاصة ونرى في العمق

ضوءاً باهتاً يرسم ظلاله على العازف، تنسحب آلة التصوير للخلف، لتظهر لنا الصفوف الأمامية من الجمهور الذي كان يتابع ويستمع لعزف المقطوعة الموسيقية، يكبر حجم الة التصوير فنرى أعدادا كبيرة من الجمهور وهم يجلسون وسط قاعة كبيرة يسودها الهدوء والترقب، وهنا ينهي العازف مقطوعته، إذ كان يظهر في عمق الكادر، والضوء الباهت هو من يرشدنا إلى جلوسه، لتلتهب القاعة بالتصفيق، ويغمر القاعة فيض من الضوء، ينهض الجمهور لتهنئة العازف الذي يبتعد من خلف آلة البيانو ويقترب من المنصة، مع استمرار التصفيق، يهب العازف صوب الجمهور، وحجم اللقطة ما زال عامة، وهنا تبدأ العدسة Zoom، بالاقتراب من العازف الذي كان يسير صوب آلة التصوير، التي تبتعد، لنرى ان (هتلر) كان يقف وسط الجمهور، يقترب منه العازف ويصافحه، فتغدو اللقطة متوسطة، ثم قريبة ليد العازف وهي تصافح يد (هتلر)، ترتفع آلة التصوير فنرى الفرح والفخر على محيا العازف، يصبح حجم اللقطة متوسطة، وهنا يقطع صانع العمل لصورة فوتوغرافية للعازف وهو يصافح (هتلر) منشورة في إحدى الجرائد. ان بناء هذا المشهد الذي تم بفضل التوظيف الدلالي المتميز لحركة العدسة Zoom، أعطى للمتلقي مدى اكبر في فهم ما كان يجري امامه، فتنوع حجوم اللقطات، وكذلك انتقال آلة التصوير بين التقدم والتقهقر للخلف، إذ رأينا في هذا المشهد وبلقطة واحدة حجم لقطة قريبة جداً، وحجم لقطة عامة جداً لكل أرجاء القاعدة، منح هذا البناء تأويلاً دلالياً لما كان يعرض، فهذا الموسيقار الموهوب سيكون ضحية هذه الصورة، التي ستغدو أشبه بوصمة عار أينما ذهب، فحجم اللقطة الكبيرة لعملية المصافحة والتي تم توثيقها في الصحف، أصبحت دالاً ذا شكل ايقوني، يرتبط بعلاقة مباشرة ومشابهة بين دموية (هتلر) ونازيته، وصورة هذا العازف، فطغى البناء الفكري الرمزي الذي يمثله (هتلر) على البناء الفكرية الرمزي الذي يمثله العازف، وعندها اصبح المدلول لا يرتبط بماهية الصورة، فقط وإنما ارتبط بشكل أوثق بماهية الأفكار النازية التي يمثلها (هتلر) في حينها. فالدلالة هنا لم تعد مرتبطة بعملية النقل والتنوع في البناء

الشكلي للمشهد المصور، وإنما أصبحت ذات دلالة تنبؤية مستقبلية لما سيلحق بها العازف (وهو في أول خطواته)، في المستقبل عندما يقاطع الجميع حفلاته ومقطوعاته الموسيقية لأنه اصبح دالاً أو رمزاً عن النازية و(هتلر). اما في فلم (451 فهرنهايت)، نرى ان صانع العمل قد وظف حركة العدسة zoom في اول مشاهد الفلم، لتمثل كل لقطة مشهد بحد ذاته، اذ نرى ان صانع العمل ومن اجل بناء مشهد استهلالي يحمل قيمة دلالية او تنبؤية عن مجرى الاحداث او القصة الفلمية، قام بصياغة هذا المشهد بوساطة الحركة الإيحائية لعدسة الزوم، فنرى وبزاوية من اسفل مستوى النظر ان عدسة الة التصوير زوم تقرب من مجموعة من مستقبل البث التلفزيوني، أي يتحول حجم اللقطة من عامة الى متوسطة وقريبة متوسطة اخيراً قريبة، وهكذا دواليك لاكثر من مستقبل معلق فوق سطوح المنازل، هذا التوظيف لحركة العدسة الزوم انما جعل ليعطي المتلقي افق لمدلولات كبيرة وذات مديات تنبؤية بالغة الأهمية، فالمجتمع الذي يعرضه الفلم، يرفض الفكر ويقيد الإنسان، ويجعل من القراءة واقتناء الكتب أمرا مرفوضاً بل خطر يتطلب إنشاء وزارات خاصة تقوم للعمل من اجل خرق اخر ورقة كتب عليها مؤلف أنساني، ان الإنسان هنا أسير هذا المستقل الهوائي، وهي يحول الذبذبات غير المرئية الى صور يتحكم بها المجتمع، فيصبح الإنسان وسطه هشاً لا يعرف او يعي، ولا يمتلك قابلية التفكير، ان هذا التوظيف الدلالي لحركة عدسة الة التصوير زوم، نحو المستقبلات الهوائية للبث التلفزيوني، عبر وبدقة كبيرة عن هذه الحقائق المهمة، لا سيما وان كاتب هذه الرواية، الأديب الفرنسي (ري برابري)، قد أكد بعد إصدارها انها موجهة بالأساس ضد اللجنة المكارثية التي قامت في الولايات المتحدة الأمريكية التي عملت على مراقبة العقل الإنساني وما يقرؤه او يحلم به، وقد صادرت ونفت الكثير من الشعراء والفنانين والأدباء، بسبب الأفكار او الكتب التي يمتلكوها، ولا سيما في هوليود، ان هذا التوظيف المتميز لحركة العدسة زوم مكن المتلقي من الارتباط بشكل جوهري مع هذه القضية المهمة التي يعرضها الفلم.

الفصل الرابع
النتائج والاستنتاجات

أولاً : النتائج

1. الاعتماد على حركات الة التصوير في تحقيق الارتباط المكاني الزماني والشخصيات، وهي تقوم بأفعالها الدرامية.
2. التعرض الى اكثر من حدث داخل الاطار من خلال توظيف حركات الة التصوير وهي تنتقل وتركز انتباه المتلقي نحو احد الحدثين، او جمعهما معاً.
3. ترتبط حركة الة التصوير دلالياً بحركة الاشخاص والموجودات داخل الاطار مما يحقق فهم ورؤية اكبر للاحداث المرئية.
4. ينتج من توظيف حركة الة التصوير في بنائية اللقطة – المشهد الكشف عن العلاقات السايكولوجية، وكذلك القيم التنبؤية للاحداث الدرامية.
5. تفعيل دور المتلقي الذي سيكون اشبه بمركب للقطات التي تحتوي للاحداث التي يشاهدها.
6. تمثل حركات الة التصوير في بنائية اللقطة – المشهد أسلوبا إخراجيا متميزاً يعتمد على التخطيط المحكم وكذلك التقنية الموظفة في عملية التصوير.

المصادر

أولا : المصادر من الكتب

1. ادمز، روي ، لغة الصورة في السينما المعاصرة، تر سعيد عبد الحسين، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1992.
2. الأسود، فاضل ، السرد السينمائي ، القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1996.
3. اندرو، دادلي ، نظريات الفلم الكبرى، تر فؤاد جرجيس الرشيدي، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1987.
4. بازان، اندريه ، ما هي السينما، ج1، تر يمون فرنسيس، القاهرة: مكتبة الانجلو المصرية، 1968.
5. بودفكين ، الفن السينمائي ، تر صلاح تهامي، القاهرة : دار الفكر ، 1957.
6. بن عرفة،عبد العزيز ، مدخل الى نظرية السرد عند غريماس، مجلة الفكر العربي المعاصر، العددان 44–45،بيروت/ باريس:مركز الانماء القومي، 1987.
7. جانيتي، لوي دي ، فهم السينما، تر جعفر علي، بغداد: دار الرشيد للنشر، 1981.
8. الجبار، رعد عبد ، الفن السينمائي بين النظرية والتطبيق ، بغداد : مطبعة المعارف، 1991.
9. جيرمن، كلود ، ورايمون لويلان، علم الدلالة، تر نور الهدى لوشن، دمشق: دار الفاضل للتأليف والترجمة والنشر، 1994.
10. الحضري، احمد ، فن التصوير السينمائي ، بيروت: المركز العربي للثقافة والعلوم ، ب.ت.
11. دولوز، جيل ، الصورة – الحركة، تر حسن عودة، دمشق: منشورات وزارة الثقافة المؤسسة العامة للسينما، 1997.

12. الرشيدي، فاروق ، الإخراج السينمائي، القاهرة: دار المعارف، سلسلة كتابك، رقم 36، 1981.
13. روم، ميخائيل ، أحاديث حول الإخراج السينمائي، تر عدنان مدانات، بيروت: دار الفارابي،1981.
14. السبتي، حامد ، فن الاخراج التلفزيوني، بيروت: المركز العربي للثقافة والعلوم، ب.ت.
15. ستيفنسون، رالف، وجان دوبري، السينما فنا، تر خالد حدادي، دمشق: منشورات وزارة الثقافة، المؤسسة العامة للسينما، 1993.
16. سعيد، ابو طالب محمد ، علم مناهج البحث، الموصل : دار الحكمة للطباعة والنشر : 1990.
17. شلبي، كرم ، الانتاج التلفزيوني وفنون الاخراج، جدة: دار الشروق للنشر والتوزيع والطباعة، ط1، 1988.
18. فولتون، البرت ، السينما الة وفن ، تر صلاح عز الدين وفؤاد كامل، القاهرة : المركز العربي للثقافة والفنون ، ب.ت.
19. فيلان، دومنيك ، الكادراج السينمائي، تر شحات صادق، القاهرة: اكاديمية الفنون، 1998.
20. كاسبيار، الان ، التذوق الفني، تر وداد عبد الله، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1989.
21. لندجرن، ارنست ، فن الفيلم، تر فؤاد التهامي، القاهرة: المؤسسة المصرية العامة للكتاب، ب.ت.
22. لوتمان، يوري ، مدخل الى سيميائية الفيلم، تر نبيل الدبس، دمشق : مطبعة عكرمة ، 1989.
23. لوشن، نور الهدى ، علم الدلالة، ليبيا: جامعة قان يونس، 1995.

24. مارتن، مارسيل ، اللغة السينمائية، تر سعد مكاوي، القاهرة: الدار المصرية العامة للتأليف والانباء والنشر، 1964.
25. مارشللي، جوزيف ، التكوين في الصورة السينمائية، تر هاشم النحاس، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1983.مدانات، عدنان ، بحثاً عن السينما، بيروت: دار القدس، 1975.
26. مرسي، احمد كامل ، ومجدي وهبة، معجم الفن السينمائي ، القاهرة: المؤسسة المصرية للكتاب، 1973.
27. نايت، ارثر ، قصة السينما في العالم، تر سعد الدين توفيق ، القاهرة : دارا لكاتب العربي للطباعة والنشر، 1967.
28. وارن، بول ، السينما بين الوهم والحقيقة، تر علي الشوباشي، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب،1992.

ثانياً : المراجع من الاطاريح والرسائل.

29. السوداني، عبد الكريم ، وظيفة اللغة الصورية في البرامج التلفزيونية، اطروحة دكتوراه، غير منشورة، جامعة بغداد: كلية الفنون الجميلة، 1996.
30. شريف، دريد ، التوليف وتأثيره الدرامي في الفلم الروائي العراقي، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة بغداد: كلية الفنون الجميلة، 1989.
31. مهدي، فارس ، الاتجاه التسجيلي في الفلم الروائي العراقي، رسالة ماجستير، مطبوعة على الالة الكاتبة، جامعة بغداد: كلية الفنون الجميلة، 1987.

ثالثاً : المصادر من الصحف والمجلات

32. زهدي، محمد ، اعماق الصورة على الشاشة، مجلة السينما والمسرح، القاهرة: السنة الثانية ، العدد 7، حزيران، 1975.

الهوامش

[1]كلود جيرمن، ورايمون لويلان، علم الدلالة، تر نور الهدى لوشن، (دمشق: دار الفاضل للتأليف والترجمة والنشر، 1994)، ص 23.

[2] نور الهدى لوشن، علم الدلالة، (ليبيا: جامعة قان يونس، 1995)، ص 27.

[3] عبد العزيز بن عرفة، مدخل الى نظرية السرد عند غريماس، مجلة الفكر العربي المعاصر، العددان 44–45،(بيروت/ باريس:مركز الانماء القومي، 1987)، ص32.

[4] مارسيل مارتن، اللغة السينمائية، تر سعد مكاوي، (القاهرة: الدار المصرية العامة للتأليف والانباء والنشر، 1964)، ص155.

[5] عدنان مدانات، بحثاً عن السينما، (بيروت: دار القدس، 1975)، ص 148.

[6] دريد شريف، التوليف وتأثيره الدرامي في الفلم الروائي العراقي، رسالة ماجستير غير منشورة، (جامعة بغداد: كلية الفنون الجميلة، 1989)، ص40.

[7] جيل دولوز، الصورة – الحركة، تر حسن عودة، (دمشق: منشورات وزارة الثقافة المؤسسة العامة للسينما، 1997)، ص26.

[8] مارسيل مارتن، اللغة السينمائية، تر سعد مكاوي، (القاهرة: المؤسسة المصرية العامة للتأليف والأنباء والنشر، 1964)، ص 14.

[9] ستيفنسون وجان دوبري، السينما فنا، تر خالد حدادي، (دمشق: منشورات وزارة الثقافة، المؤسسة العامة للسينما، 1993)، ص 88.

[10] لوي دي جانيتي ، فهم السينما، تر جعفر علي، (بغداد: دار الرشيد للنشر، 1981)، ص 361.

[11] مارسيل مارتن، مصدر سابق، ص 32.

[12] احمد كامل مرسي، ومجدي وهبة، معجم الفن السينمائي ، (القاهرة: المؤسسة المصرية للكتاب، 1973)، ص 264.

[13] عبد الكريم السوداني، وظيفة اللغة الصورية في البرامج التلفزيونية، اطروحة دكتوراه، غير منشورة، (جامعة بغداد: كلية الفنون الجميلة، 1996)، ص 147.

(14) احمد الحضري، فن التصوير السينمائي ،(بيروت : المركز العربي للثقافة والعلوم ، ب.ت)، ص 81.

(15) احمد كامل مرسي، مجدي وهبة، معجم الفن السينمائي، (القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب،)، ص 107.

(16) احمد الحضري، مصدر سابق، ص83.

(17) ميخائيل روم، أحاديث حول الإخراج السينمائي، تر عدنان مدانات، (بيروت: دار الفارابي،1981)، ص 108.

(18) كرم شلبي، الانتاج التلفزيوني وفنون الاخراج ، (جدة: دار الشروق للنشر والتوزيع، ط1، 1988) ص 45.

(19) لوي دي جانيتي ، مصدر سابق، ص 172.

(20) فارس مهدي، الاتجاه التسجيلي في الفلم الروائي العراقي، رسالة ماجستير، مطبوعة على الالة الكاتبة، (جامعة بغداد: كلية الفنون الجميلة، 1987)، ص 70.

(21) مارسيل مارتن، مصدر، سابق، ص 169.

(22) بول وارن، السينما بين الوهم والحقيقة، تر علي الشوباشي، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة،1992)، ص50–51.

(23) لوي دي جانيتي، مصدر سابق، ص 237.

(24) يوري لوتمان، مدخل الى سيميائية الفيلم، تر نبيل الدبس، (دمشق : مطبعة عكرمة ، 1989)، ص 24.

(25) البرت فولتون، السينما الة وفن ، تر صلاح عز الدين وفؤاد كامل، (القاهرة : المركز العربي للثقافة والفنون ،)، ص 25.

(26) ارثر نايت ، قصة السينما في العالم، تر سعد الدين توفيق ، (القاهرة : دارا لكاتب العربي للطباعة والنشر، 1967)، ص 20.

[27] رعد عبد الجبار ، الفن السينمائي بين النظرية والتطبيق ، (بغداد : مطبعة المعارف، 1991) ص 39.

[28] بودفكين ، الفن السينمائي ، تر صلاح تهامي ، (القاهرة : دار الفكر ، 1957)، ص 39.

[29] ينظر : رعد عبد الجبار، مصدر سابق، ص 86.

[30] المصدر نفسه، ص 91.

[31] رعد عبد الجبار، مصدر سابق، ص91.

[32] روي ادمز، لغة الصورة في السينما المعاصرة، تر سعيد عبد الحسين، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1992)، ص 197.

[33] اندريه بازان، ما هي السينما، ج1، تر يمون فرنسيس، (القاهرة: مكتبة الانجلو المصرية، 1968)، ص140.

[34] الان كاسبيار، التذوق الفني، تر وداد عبد الله، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1989)، ص 98.

[35] دومنيك فيلان، الكادراج السينمائي، تر شحات صادق، (القاهرة: اكاديمية الفنون، 1998)، ص 268.

[36] جوزيف مارشللي، التكوين في الصورة السينمائية، تر هاشم النحاس، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1983)، ص 77.

[37] ابو طالب محمد سعيد، علم مناهج البحث، (الموصل –: دار الحكمة للطباعة والنشر: 1990)، ص94.