

البناء التشكيلي في الصورة السينمائية

م.م مصطفى اعيد دفاك التميمي
كلية اللغات / جامعة بغداد

بحث لاغراض الترقية العلمية

الفصل الاول

مشكلة البحث

كثيرا ما تبني الصورة السينمائية على عجل ويبدو ذلك واضحا من خلال المشاهدات الكثيرة للافلام وربما يعود السبب في ذلك الى سعي الفنان لاستحضار الجوانب الجمالية لعناصر تشكيل الصورة واغفال الجوانب التعبيرية الناتجة عن تفاعل كل تلك العناصر على اعتبار ان تلك الجوانب ممكنة التحقيق عبر عناصر دراسية اخرى كالحوار .

ولذلك فليس من العسير ملاحظة تغيب الكثير من فاعلية وقدرة عناصر التشكيل عن الافصاح عن المعاني ، أو طغيان عنصر على آخر فيؤدي بالتالي الى استخدام شكلي فقط لتلك العناصر دون العمل والسعي الى اخضاع كل الامكانات التعبيرية للعناصر لخدمة البناء الصوري في الشريط الفلمي ، وبناء على ذلك فان مشكلة البحث تتمثل في الاجابة على التساؤلات الآتية :

- ماهي العلاقة والتفاعل بين عناصر الفن التشكيلي ودلالاتها في بنية

الصورة الفلمية ؟

- كيف تتحقق الغايات والوظائف الجمالية المسندة للصورة السينمائية
من خلال عناصر الفن التشكيلي ووسائل تنظيمها؟

أهمية البحث :

يسهم هذا البحث في :

- اضافة معرفية لصانعي الافلام عبر تحليل فلم الجدار تشكليا .
- تنمية الاحساس بالصورة السينمائية وطبيعتها تشكليا لدى مشاهدي
السينما.
- الاسهام لتقديم جانب نظري في مجال البناء التشكيلي للصورة
للمهتمين بهذا الجانب من الطلبة والباحثين.

هدف البحث

يهدف البحث الى :

- التعرف على طبيعة استثمار الصورة السينمائية لعناصر الفن
التشكيلي .
- ابراز دور عناصر التشكيل ووسائل تنظيمها في إغناء الصورة الفلمية
لدى المخرج ألن باركر في فلم الجدار .

حدود البحث :

- يتحدد البحث بدراسة البناء التشكيلي للصورة الفلمية وتحديدًا في فلم الجدار
لمخرجه الن باركر بما يتميز الفلم بكونه :
- مخرج الفلم من المخرجين المبدعين والتميزين .

- يتميز الفلم بتشكيلات صورية ذات خصوصية وهو بذلك يتوافق ومتطلبات البحث.
- رشح الفلم لعدة جوائز عالمية .

ملخص البحث

تشكل الصورة العنصر الاساس في الفلم كون الفلم (قصة تروى بالصور) و عليه فان الاهتمام ببناء الصورة يشكل نقطة ثقل رئيسية في بنية العمل الفلمي ككل ، حيث تتوقف مقومات الفلم على الصورة فهي العنصر الحامل لكل القيم الجمالية والتعبيرية من إخبار وإعلام مباشر الى الإيحاءات والتلميحات التي تعمل على تحفيز واثارة مخيلة المتلقي لاستحضار صور ذهنية مضافة الى الصور المرئية لتعمق من دلالاتها ومعانيها.

ان كل الفنون المرئية حاملة لعناصر ومكونات تترتب في نسق معين لتعطي معاني خاصة ودلالات محددة ، غير ان الانسان اكثر استجابة للمرئيات الناتجة عن تناسق معين بسطح وشكل وكتل الاشياء لان ذلك التناسق يعمل على خلق الاحساس بالمتعة بينما يؤدي الافتقار الى مثل هذا التناسق الى (خلق شعور بعدم الارتياح واللامبالاة أو حتى عدم الرضا والنفور) على حد تعبير هربرت ريد .

وعليه فان التناسق والانسجام في ترتيب وتنظيم عناصر الصورة السينمائية يؤدي الى خلق حالة الارتباط والتوحد مع الصورة الفلمية وبالتالي تقبل العمل الفلمي كوحدة واحدة.

من هذه الحقائق انطلق هذا البحث الذي عني بدراسة البناء التشكيلي للصورة
السينمائية في دراسة تحليلية لفلم الجدار ،

الفصل الثاني

المبحث الاول : تشكيلية الصورة

بنية الصورة

لابد من الاشارة اولا الى مفهوم البنية الذي يشير الى الحالة التي تنتظم
فيها عناصر الاشياء التي تشكل وحدة واحدة وهي بذلك لاتعني العناصر ذاتها
بقدر ماتشير الى طبيعة ارتباطها لتشكل نسيج موحد وعليه فإن ((كل شكل محدد
ومستقل ومنظبط ذاتيا ينطوي على بنية))^(١).

وما الصورة الا بناء وتركيب مجموعة من العناصر منتظمة وفق تشكيل معين
وسياقات دالة على معنى ، وعليه فلا بد من التطرق لطبيعة تركيب وتفاعل
العناصر داخل بنية الصورة حيث تشكل تلك العناصر جزء من المرئيات المتراكمة
في الخزين الفكري على هيئة صورة قابلة للاستدعاء في اللحظة التي تظهر بها
ضمن سياق بصوري حاملة معها الدلالات التي اكتسبها بالعرف والتي تمثل
المعنى السطحي والدلالات العميقة التي يسعى اليها الفكر . كما يعمل الفكر على
خلق التوازن اللامرئي بين العناصر وعلى إغناء الصورة بالخيال وغازرة المعاني
والدلالات . وان تفاوت المستوى الفكري وتراكماته لدى الانسان العادي والفنانم

^(١)سمير علي ، الصورة في التشكيل الشعري ، دار الشؤون الثقافية، بغداد / ١٩٩٢ ص ٥١

على وجه الخصوص هو الذي يخلق حالة التفاوت في عملية خلق المعاني ذي الدلالات العميقة والمعاني ذات الدلالات السطحية لكون أن عناصر التشكيل واحدة ووسائل تنظيمها مشتركة .

فالعناصر التشكيلية اذن قدرة عالية على التعبير لكونها قادرة على الايحاء بالمعاني بنفس قدرتها على التصريح بتلك المعاني ، فالعناصر قادرة على ((الايحاء بانواع من المعاني العامة والمتجسدة التي قد تتحقق عن طريق استخدام العناصر المكونة للشكل بانتقاء واختبار))^(١) . وغير ذلك فهناك عناصر متجسدة في الصورة واخرى يخلقها الذهن بناءً على تمازج وتفاعل العناصر المتجسدة لتستحضر معاني جديدة ، كما ان هناك عناصر مهيمنة على الصورة وعناصر اقل اهمية وعناصر سائدة واخرى تابعة ، ويمكن ان يتم تبادل المواقع وحسب طبيعة الصورة والغرض منها .

ان تنظيم عناصر الصورة الثابتة يمكن ان يتحقق عبر مبدأ العلاقات المكانية للموضوعات المحسوسة أو المتخيلة مضافا لابداع الفنان من اجل خلق تكوينات معبرة حاملة الدلالات والمعاني وان ذلك من الممكن لكي يصبح متجسدا فهو بحاجة الى اختيار دقيق لزاوية الكاميرا التي من خلالها تتبين رؤية الفنان وتميزه ((قد يظل المصور المحترف يعمل عدة ايام حتى يوفق الى اختيار الزاوية

^(١) تافان نويلر، حوار الرؤية ، ت/ فخري خليل ، دار المأمون للنشر ، بغداد ، ١٩٨٧، ص

المناسبة للكاميرا ، وإن كان مصورو التلفزيون يظطرون الى إختيار الزاوية في
ثوانقليلة))^(١).

وبناءً على ذلك فان التعليق على الصورة نفسها قد يختلف باختلاف الزاوية
المعتمدة في التصور وقد تعطي الصورة معاني مغايرة على الرغم من كونها
اخذت للمنظور نفسه ، فالزاوية تعمل على تغيير مدلولات الصورة على الرغم من
أن المدلول واحد (لنفس المنظور).

يتبين من ذلك ان الصورة الفوتغرافية وعلى الرغم من كل مايقال عن
واقعيته في كونها مجرد عرض للواقع بشكل محدد، هو قول يبتعد عن الدقة لان
(كل صورة في حقيقتها تجريد لموضوع أو حادثة))^(٢) حتى الصورة الشخصية
(البورتريه) تحمل شيئاً من التجريدلكو ان لون البشرة قد لايطابق الواقع أو أن
الصورة لم تستطع نقل حقيقة الانطباع السيكلوجي للشخصية . وعلى ذلك فأن
الحديث عن تشكيلية الصورة نابع من قدرة الصورة على التجريد لتصبح الصورة
والرمز سواءً بسواء لان اتطابق التام بين اصورة والواقع سيعمل على انكماش
الصورة وانغلاقها على نفسها فتصبح ذات معنى واحد يفقد الى التواصل
والانبعاث والتي تسمى احيانا بالصور ذات المعنى الواحد والتي ((لاحتجاج في
قولها الا الى كلمة ذات معنى واحد وهذا اسلوب يفقد الفلم أجنحة خياله العلمي))

^(١)شوقي فهيم ، لغة الصورة ، مجلة الفن الاذاعي ، العدد/٢٤ ، ١٩٦٨ ، ص ٩٤

^(٢)شوقي فهيم ، المصدر السابق ص ٩٥

(¹) وإذا ما استخدمت الصورة ذات المعنى داخل الفلم وبشكل متكرر فسوف لن يكون في الفلم ما يدعو للتواصل والمتابعة، فصورة رجل يقود سيارة تساوي جملة - رجل يقود سيارة- غير اننا ((بصدف فجة يمكن الثرثرة حولها طويلا)) (²) لكون ان السينما فنا شاملا تشترك فيه اللوحة والكلمة واموسيقى والحركة فهي تحتاج الى المخرج الماهر الذي يستخلص من كل هذه العناصر معان مضافة تدعم امعنى أو الفكرة الرئيسية في الفلم ((ان مايلفت النظر في السينما لايمكن كما يظن عادة في التشابه بين الصورة التي نراها على الشاشة وبين عالم الواقع بل يكمن في في العكس في الفرق بينهما)) (³) .

الكادر السينمائي واللوحة التشكيلية

إن مجال المقارنة بين الفنون وتتبع مواضع الشبه والاختلاف بينها لايعني جعل احدها يملي قواعده على غيره أو محاولة إزالة الفروق بينها أو القضاء على استقلال أي منها .

إن مواطن الشبه بين الصورة السينمائية واللوحة يكمن في امتداد المعنى الذي يحمله ضمن حدود إمكانية معينة ومن ثم يلتقيان في مواضع مشتركة مع بقية

(¹) بيجي تيوبليتز/ايقاع الكلمة في جماليات اللغة السينمائية /تن محمد ضياء / مجلةثقافة

اجنبية /عدد/٢ن ص ٩٠

(²) كرستيان ميترز، لغة السينما /ت، محمد علي ، مجلة الثقافة الاجنبية ، العدد/٣/ص ٣٥

(³) رالف سفسيون وجان دوبري / السينما فنا ، ت ، خالد حداد /دمشق/ المؤسسة العامة

للسينما ١٩٩٣، ص ١٠٧

الفنون في مسألة التكوين بوصفه الأساس في خلق العمل الفني حيث يلتقيان بعناصر مشتركة كالخط والكتلة واللون والفضاء وغيرها من العناصر . وان مواضع الاختلاف بينها تبقى كثيرة وتبدأ من كون اللوحة عمل فني متكامل بينما لا يتكامل العمل الفني في الفلم إلا في ارتباط كم هائل من الصور لتؤدي المعنى الذي يحمله العمل الفلمي ، وعليه يتبين الدور المزدوج للإطار ، فهو من جانب يمثل عنصر مهم يعمل على احتواء عناصر التشكيل في كل من الصورة السينمائية واللوحة ومن جانب آخر يعمل في اللوحة على (اقتطاع شريحة من العالم ويلفظ الباقي ، وبالعكس يجب إن يظل إطار الصورة الفيلمية تقديريا وغير ملحوظ أو محسوس وان لا يلفظ قط الفيض الدافق من كل ما يحيط بالصورة)^(١). لذلك فان الصورة السينمائية تميل للاتجاه إلى الخارج وتبدو كأنها نافذة على العالم في حين اللوحة التشكيلية تجذب العين نحو الداخل وبالذات إلى مركز الصورة ، ثم تبدأ درجة الاختلاف بأنواع اكبر من جوانب الأخرى .

- فالسينما بفضل أصلها الفوتوغرافي ، تل خاضعة للواقع ، بينما يملك التصوير الزيتي حرية مطلقة لذا يمكنه إن يحطم كل القيود التي تربطه بالطبيعة .

- السينما فن ديناميكي تستطيع إن تحلل الحركة كما تستطيع إن تركيبها أما التصوير الزيتي فهو فن استاتيكي .

^(١)مارسيل مارتن، اللغة السينمائية، ت- سعد مكاوي ، المؤسسة المصرية للتأليف، مصر

- إذا نظرنا إلى صورة الفلم معزولة عن سياقها نجدها لاتعدو أن تكون صورة فوتوغرافية لا صورة سينمائية ومع ذلك فان تكوينها ليس هو تكوين الصورة الفوتوغرافية ، لأنه تكوين في الحركة بينما يمثل التصوير الزيتي وجودا حقيقيا والتكوين فيه كامل محدد داخل الإطار .
- والسينما زمكاني لا يمكن للإنسان أن يغير تدفق اللقطة دون أن يغير معناها بينما التصوير الزيتي فن في المكان فقط.
- تخلق السينما (إيهام بالبعد الثالث عن طريق عمق المجال بينما يظل عالم التصوير الزيتي عالما من بعدين فقط رغم خداع المنظور)^(١).
- أن الاختلاف بين الرسم والصورة السينمائية إنما هو أساسا اختلاف بين وسيطين تعبيريين، فاللوحة التشكيلية تمتلك موضوع يفسح المجال أمام المخيلة للتعبير عن موضوع معين وبذلك فاللوحة لا تمتلك محتوى فكري وإنما تعمل عمل الرمز في الإشارة لموضوع فتحت آفاقه أمام المشاهد. أما السينما فهي تحمل معاني فكرية متكاملة شديدة الارتباط بالواقع فالتناقض بين الرسم والسينما يأتي من كون الرسم (فن يعبر عن الواقع بالرموز ، والسينما فن يعبر عن الواقع بالواقع نفسه)^(٢). بمعنى آخر أن اللوحة تنقل لنا قمة الحدث أو ذروته تاركة المجال أمام المخيلة لاستحضار كل مكملات ذلك الحدث من جذوره إلى تفرعاته. فإذا ما نظرنا إلى لوحة

^(١) هاشم النحاس ، دراسات سينمائية ، الدار الوطنية للتوزيع ، العراق ، ١٩٧٧ ، ص ١٧٤ -

^(٢) عدنان مدانات، بحث في السينما ، دار القدس ، بيروت ، ١٩٧٥ ، ص ١٥٩

(الحصار) للفنان علاء بشير سنلاحظ أن الوقوف أمام هذه اللوحة لا بد وان يؤدي بالمخيلة إلى استحضر المسببات التي أدت إلى هذا الحصار المتمثل في الجدار العالي ومن ثم صراع الإنسان مع هذا الجدار والوصول إلى حالة من القدرة على تهميشه وما سينتج عن تداعي ذلك الجدار . هذه اللوحة هي صورة واحدة ذات طول وعرض ولكنها متقطعة الجذور . لذلك فان تطبيق كل عناصر وقواعد اللوحة التشكيلية على كل لقطة من لقطات الفلم هو أمر غير مجدي لأن الفلم مبني على وحدات صغيرة مترابطة مع بعضها ليشكل بالتالي وحدة واحدة لها جذور وامتدادات وتشعبات كثيرة كلها تدعم الموضوع الرئيسي ، وبذلك فان اللقطة هي جزء من كل ولا يمكن أن تبنى كل الأجزاء كما تبنى اللوحة التي تمثل ذروة الحدث . لذلك يرى اندريه بازان (إن الصورة الفوتوغرافية تتوصل إلى الشكل الخارجي للظاهرة بينما اللوحة تتوصل إلى الجوهر . غير إن البناء التشكيلي للصورة الفيلمية أو اللقطة لا بد أن يستحضر كل عناصر التشكيل وقواعدها من اجل استثمارها في الصورة السينمائية إلى الحد الذي يدعم التشكيل في الصورة أو اللقطة اللاحقة لتشكل معا بناءً تشكيليًا متكاملًا . كما أن البناء التشكيلي لا يخضع خضوعًا تامًا للأسس التي تعتمدها اللوحة وإنما يعتمد تشكيلها أيضا على طبيعة الموضوع وموقف الفنان منه ، أي أن شكل المعالجة الصورية يختلف من فنان لآخر (لدى صانع الفلم طريقتان يستغل مادته شكليا الأولى على مستوى الصورة وفيها يمكن أن يكون إما متفقا مع الشيء أو طاغيا عليه بتصويره الفني والثانية على مستوى البناء وفيه يضع صورة من إطار ويوضح نواياه تجاهها

(^١) . فصورة السجين او الزوجة الخائنة مثلا تحمل طابع تشكيلي يختلف من فلم لآخر وموقفه حيال ذلك الموضوع وكذلك حسب السياق العام لطبيعة ذلك الموضوع ضمن الفلم . فإذا كان الهدف من تلك الصورة هو إخبار وإعلام فقط فان تشكيلها سوف يختلف عندما يراد منها إدانة ذلك الموضوع فيبنى التشكيل باعتماده إضاءة وكتل وألوان مختلفة في كل مرة.

لذلك يرى كراكور أن صانع الفلم يعمل في مادته حسب ثلاثة نوايا هي :

- يريد أن ينظم أي مادة اختارها ليستخدمها حسب إيقاعات من نتاج دوافعه الداخلية أكثر منها تقليد الأنماط الموجودة في الطبيعة.
- يريد أن يبتكر أشكالاً بدلاً من أن يسجلها أو يكتشفها.
- يريد أن ينقل عن طريق صور محتويات كانت إسقاطاً خارجياً لرؤاه أكثر منها مغزى لتلك الصورة نفسها)

ولابد من الإشارة إلى أن نوايا صانع الفلم أي كانت فهي لابد وان تبدأ من خلال اللقطة التي تشكل جزء من المشهد (المصور من نقطة واحدة متحركة أو غير متحركة) (^٢) . وكل لقطة بحد ذاتها لها عناصرها المشكلة، الإطار والخط والكتلة واللون وغيرها. غير أن تكوين الفلم لا يتحدد بتكوين اللقطات فقط وإنما على كيفية ربط هذه اللقطات لتصبح وحدة واحدة. ومن ذلك يتبين لنا أن تكوين

(^١) ج. دادلي اندرو ، نظريات الفلم الكبرى ، ت - جرجيس فؤاد ، الهيئة المصرية للكتاب ، ص ١١٥

(^٢) ميخائيل روم ، أحاديث حول الإخراج السينمائي ، ت- عدنان مدانات ، دار الفارابي ، بغداد ١٩٨١ ص ٥٧.

الفلم متحصل من تكوينات جزئية هي اللقطات التي تعتمد في أساسها على التشكيل المرئي وحركته ضمن زمن محدد مع مراعاة دور كل لقطة في الإسهام بتقدم الحدث الدرامي ، وعليه فان الاهتمام بالبناء التشكيلي للقطة سيكون في صلب اهتمام البناء التشكيلي للصورة الفيلمية بشكل عام .

مستويات الحركة في الصورة

لم يضع الباحث عنصر الحركة ضمن العناصر التشكيلية مع أن الصورة.ينمائية المفردة مع كل ميزات التشكيلية لا تدرك إلا من خلال حركتها وتطورها مع الزمن لكون أن هذا العنصر يبدو للوهلة الأولى يبدو وكأنه مرتبط بالبناء التشكيلي للصورة السينمائية دون اللوحة التشكيلية والتي هي ليست بالضرورة تركيبا ثابتا استاتيكا بل هي تتضمن عناصر حركية على أنحاء مختلفة من اللوحة منها حركات العين وانتقالها على عناصر اللوحة (فالعين في تجوالها الصوري من نقطة إلى نقطة تغير من العلاقات بين أجزاء اللوحة وهكذا ينشأ أثر الحركة) (١). حيث تعمل العين تماما كما تعمل الكاميرا وهي تستعرض عناصر الصورة . (وإذا ما أطلقنا اسم الصورة المتحركة ، فليس لأنها تعيد حركة الشيء المصور فقط، بل لأنها تحرك وجهة النظر) (٢) يضاف إلى ذلك ماتوحي به اللوحة أو بعض من عناصرها من أثر للحركة ، فحينما نشاهد لوحة

(١) اتشاردز،بادي ،النقد الأدبي ،مصطفى بدوي ،المؤسسة المصرية للتأليف ،مصر

١٩٦٣، ص ٢١٣

(٢) ببيرمايو،الكتابة السينمائية ، ت-قاسم المقداد، المؤسسة العامة للسينما ، دمشق ١٩٩٧

تمثل فرس تعدو في ارض فسيحة فان الحركة الثابتة التي ظهرت بها الفرس في اللوحة إنما تمثل جزء مقتطع من الحركة الكلية وهي بذلك توحى بكامل حركة الفرس فينشأ أثر الحركة داخل المخيلة فالحركة إذن ليست في تحريك ماموجود من شخصيات ومرئيات داخل اللوحة فقط وإنما ما يستحضره الذهن من الشكل المماثل لتلك الحركة في الواقع. وبناءً على ذلك فان عنصر الحركة يشكل واحداً من العناصر التشكيلية في البناء التشكيلي في اللوحة والصورة (إن الحركة تبدل من طبيعة النقطة والخط والمسافة وتجعل منها عناصر أساسية في بناء الفضاء التشكيلي) (١).

وهذا ينطبق على الصورة السينمائية تماماً مثلما ينطبق .

على اللوحة . وإذا كانت حركة العين وانتقالها على عناصر اللوحة تماثلها وتقابلها حركة الكاميرا وانتقالها على عناصر التشكيل في الصورة السينمائية فان حركة الشخصيات الفعلية وحركة الموضوع وحركة المونتاج غير متجسدة في اللوحة وهي التي تمثل نقطة الانفراج والتباعد بين الفن السينمائي والفن التشكيلي الذي تتفوق عليه في هذا الجانب . لذا فان طبيعة استثمار الصورة السينمائية لعنصر الحركة في الفن التشكيلي يعد غير مثالي لكون إن السينما أكثر فاعلية في توظيف هذا العنصر من بقية الفنون الأخرى .

المبحث الثاني - عناصر التشكيل:

(١) فاربييه، الفن الإسلامي، ت عفيف بهنسي ، مطبعة وزارة الثقافة ، دمشق ١٩٦٨ ص ٩١

الخط

يعد الخط واحداً من أهم العناصر وأكثرها حساسية في الفنون المرئية حيث يشكل هذا العنصر مع بقية لعناصر التشكيلية : الكتلة ، الاطار ، الفضاء ، اللون والملمس الوحدات البنائية والتعبيرية الاساسية ، اضافة الى كونه يمثل اقدم العناصر التي عرفها الانسان متخذاً منه وسيلة للتعبير عن الاشكال التي يراها ويتفاعل معها في الواقع . ويضفي الخط على الشكل المرئي بفعل الاواصر التي تخلفها الخطوط فيما بينها فغالبا ما يكون سببا عمليا في تعميق الجمالية التي يراد للشكل ان يتمتع بها حيث يظهر بكيفيات عدة ، فتارة يبدو سميكاً أو دقيقاً مستقيماً او منكسراً مجدداً أو صلباً مضيئاً أو مظلماً، وبذلك فهو يعمل على قيادة العين للدلالة الى طبيعة احجام واشكال المرئيات ، فالخط (قد يكون محيطاً لمساحة معينة أو شكلاً أو أداة للتحديد ، ويقوم أيضاً بتحديد اتجاه الحركة وامتداد الفراغ، وأحياناً يكون الخط وصفيًا كما يساعد على ايجاد الاحساس بالصدق اتجاه الطبيعة.)⁽¹⁾ .

لكل نوع من انواع الخطوط دلالاته الخاصة فقد يكون الخط رمزاً تعبيرياً أو أثراً جما لياً وقد يكون اساس التكوين الفني من حيث تحديد الحركة وجماليتها واتجاهها والكتلة وتجسمها ، وما يضيفه على التكوينات من تناغم وانسجام اضافة الى ما يثيره في المتلقي فقد تكون الخطوط موزونة مريحة تثير متعة جمالية لدى المتلقي أو قد تكون على العكس من ذلك وهي بهذا تثير احساس المتلقي بنفس

⁽¹⁾ كاظم حيدر، التخطيط والالوان ، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي ، بغداد ١٩٩٤ ص ٨.

الكيفية التي يعمل بها الضوء واللون ، فقد تعبر وحدها عن العمق الفراغي وتحمل رسالة وفكرة ، فالخط يمكنه (أن يستثير شعوراً بالفضاء من خلال المنظور الخطي أو أن يخلق تقسيمات هندسية أو أن ينقل معلومات مباشرة كما في رسم بياني أو كتابة)^(١). ان التعبير الفني للخط يتوقف على عوامل مختلفة من تلك العوامل (اتجاه الخط ر اسي أو أفقي أو مائل ، مدى استقامة الخط مستقيم أو منحنى ، لون الخط ، سمك الخط وطوله أو قصره ، العلاقات بين الخطوط المتجاورة من حيث الاتجاه والاستقامة ولونها وسمكها)^(٢) . وفي ضوء ذلك ترى أهمية هذا العنصر من الناحية الجمالية والتعبيرية والتكوينية مما يدفع بالفنان بليك الى القول (كلما كان الخط اكثر تحديداً وحده وبروزاً، كان العمل الفني اكثر كمالاً ، وكلما كان أقل بروزاً وحده عظم الدليل على ضعف الخيال والانتحال والاهمال)^(٣) . وعلى الرغم من أهمية الخط كعنصر اساسي في كل الفنون المرئية إلا أن الباحث يرى ان هذا القول لايشكل قاعدة عامة لكل الفنون وحتى لكل نتاجات الفن الواحد . ان عدد كبير من اللوحات التي حظيت بشهرة واسعة ولم تكن محددة بخطوط بارزة وحادة بل كانت الخطوط المحيطة متداخلة لاتشكل وسيلة عزل لتكوين عن آخر بل اكثر من ذلك ان الخطوط في بعض

(١) فردريك مالنز، الرسم كيف ننذوقه، ت- هادي الطائي، دار الشؤون الثقافية، بغداد ١٩٩٣، ص ٣٨

(٢) عبد الفتاح رياض ، اتكوين في الفنون التشكيلية ، دار النهضة العربية، القاهرة ١٩٧٣ ، ص ٦٥.

(٣) هيريت ريد، معنى الفن ت- سامي خشبة ، دار الشؤون الثقافية، بغداد ، ص ١٨٣

تلك اللوحات متتحية جانبا تاركة الفرصة امام التباين اللوني لعزل التكوينات . ان عملية عملية تحديد لقطرات الذائبة على جذع الشمعة لايمكن ان تحدد بشكل بارز وحاد وذلك لكي لاتبدو تلك القطرات السائلة وكأنها ملصقة على جذع الشمعة وهذه واحدة من اولويات تعلم الرسم . وللخط اهمية كبيرة في اعطاء التأثير احركي ضمن الصورة السينمائية وقد تعمل الخطوط (تحديدا للفواصل بين مناطق ضليلة وأخرى شديدة الاستضاءة ، أو قد تكون ممثلة لموضوعات ذات طبيعة خطية مثل قضبان السكة الحديدية) (1). إضافة الى أن الخط دائما هو وسيلة مختصرة ومجردة لانهاء موضوع ما أو لتكثيفه وكثيرا ما يستخدم في السينما كما في الواقع لوضع الخطط الحربية على النماذج المصغرة (الماكيت) لتحديد اتجاه الحركة ولازاحة المسافات وكذلك استخدام اطواله التقديرية للدلالة على معاني عميقة كما في فلم الرسالة حيث رسم خط لايتجاوز بضعة سنتمترات على الارض للدلالة على مدى تقارب الاسلام من المسيحية . وتستخدم طاقة الخط للتعبير عن اهداف رمزية اقترنت به بسبب ارتباطها الوثيق بالحياة . عبد الفتاح رياض مثلا يعين لكل نوع من الخطوط تأثيرا محددًا خاصاً به فهو يرى بالخطوط المنحنية ايجاءاً بالوداعة والرشاقة والطرارة واللبونة وهذا مايمكن ان نشاهده في الفن التشكيلي بصورة واضحة من خلال تأثير الاحساس الرومانسي على الخطوط . إن رؤية شارع مستقيم يوحي بالسرعة مثلا توحى ناطحات السحاب المنتصبة على شكل خطوط شاقولية بالقوة والصلابة (الخطوط

(1) عبد الفتاح رياض، مصدر سابق، ص 66.

المستقيمة والرفيعة أو الحادة تعطي الانطباع بالسرعة والقوة والحيوية بينما الخطوط المنحنية بنعومة توحى بالتمهل . (١) .

وقد تكفي الخطوط وحدها للدلالة على احداث وافعال غير منظورة ، فرؤية خطوط عجلات سيارة على الشارع توحى بسرعة الاطلاق أو التوقف في ذلكالمكان من الشارع أو رؤية خط سحب جثة على الارض تشير الى وقوع الجريمة . كما يعمل الخط ضمن سياقات اصورة على الايحاء بمعطيات سايكولوجية فخط زحف سجين بعيداً عن سور السجن يوحي بالانعتاق وبالتالي يولد شعور نفسي لدى المتلقي يتناسب مع طبيعة تعاطفه مع الشخصية . اما خط سحب الشخصية نحو الداخل فيوحي بشعور مناقض لكون الخط المتجه نحو الداخل يوحي بالسيطرة والحرمان من الحرية .

الكتلة

هي التي تحدد هيئة المادة من جميع جوانبها المرئية ولكل كتلة حجم ، وللكتلة علاقة مع الفضاء ولها في التكوين الفني دلالات تحددتها طبيعة موقعها مع عناصر التكوين الاخرى، وتختلف الكتلة المزدحمة شعوراً بالقوة والصلابة وبعكسها الكتلة المخلخلة ويعرف جوزيف ماشيللي الكتلة (هي ماتحمله الصورة من وزن للجسم الموجود بها أو المساحة أو الشخصية أو المجموعة المكونة من

(١) جوزيف ماشيللي ، التكوين في الصورة السينمائية ، ت- هاشم النحاس ، الهيئة المصرية

هذه العناصر معاً ، مكونة من عنصر منها فقط. (¹) ، وتؤثر العناصر الأخرى في زيادة حجم ووزن الكتلة من خلال اللون والفضاء والمستوى او في مقارنتها مع عناصر اخرى تسهم في إعطاء حجماً أكبر أو أصغر وهذا يتطلب أن لا يوضع ممثلاً رئيسياً- مثلاً - في موقف مهم قرب كتلة ضخمة وبالوان متقاربة لان الكتلة الكبيرة سوف تبتلع الكتلة الصغيرة إلا إذا كان هناك تفسير ضمن الحدث نفسه لهذا الشكل . وتأتي صعوبة التعامل مع الكتل في السينما كونها تحتوي كتلاً ثابتة (ديكور -أكسسوارات) واخرى متحركة (شخصيات) ولأجل عقد موازنة لهذا التوزيع الكتلتي ضمن الكادر ينبغي ان تتجاوز الكتل الثابتة مع الكتل المتحركة من اجل خلق بناء تشكيلي مترابط يفصح عن معنى تعبيرى وآخر جمالي ويحدد فرج عبو العلاقات المتعددة التي تخدم نجاح التركيب الجمالي والتباين للكتل ب:

- نسب الكتل والمجسمات.
- الانسجام الشكلي فيما بينها .
- الايقاع اللوني ومدى نجاحه في خدمة الوحدة العامة المساندة لرؤية المضمون .
- الخطوط المساعدة في تكوين هذه العلاقات.
- التركيب الملمسي.

(¹) جوزيف ماشيللي ،اللغة في التكوين في الصورة،ت-هاشم النحاس،مجلة السينما،ع/١٣
١٩٧٠، ص٥١.

الموازنة بين الوحدات بالتكافؤ وعدم التكرار . (١)

ان التباين في احجام الكتل لايشكل عائقا لعملية تشكيل الكادر، فعملية التوازن التي يتطلبها الكادر يمكن ان تعالج بالاعتماد على الاختيار الصائب لزاوية التصوير فتوازن كتل كادر يتضمن شخص وجبل سوى دراية وقدرة على إختيار الزاوية المناسبة للتصوير (تسيطر الكتلة الضخمة على المنظر اذا ما وضعنا في مقابلها كتلة أو أكثر من الكتل الصغيرة ، ويمكن زيادة حجم الكتلة داخل الاطار بالاختيارالدقيق لزاوية الكتلة في الصورة) (٢). ان العناصر المساهمة في العمل الفني كلها ذات وظيفة تعبيرية وجمالية تعمل معاً بتآزر وإسناد لتشكل وحدة متماسكة تتمثل في الصورة أو أي من الفنون المرئية الاخرى، وإن تفكك أي من تلك العناصر يؤدي الى تشتيت المعنى أو جزء منه ففي الصورة (نرى ترتيباً للكتل والاشكال والخطوط والحركة ... وان لكل من هذه العناصر بنية داخلية عميقة وإبتعاد احدهما يعني هدم تلك البنية التي تولد الدلالة المناسبة) (٣).

اللون:

ان الحديث عن اللون لايد وان يكون عبر الفهم الواعي لطبيعة الضوء لكون الالوان هي في الواقع الوان الضوء وان القدرة الفائقة على تميز الالوان هي اخاصية الثانية المهمة من خصائص الابصار ، فنحن نرى الاجسام ملونة لان كل جسم واعتماداً على طوله الموجي يعكس الضوء الخاص به- كالأحمر مثلاً-

(١) فرج عبو، علم عناصر النجاح، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، بغداد، ص ٦٩ .

(٢) جوزيف ماشيللي، المصدر السابق، ص ٤٤ .

(٣) طه حسن، تجنيس السيناريو، اطروحة دكتوراه، كلية الفنون الجميلة، بغداد ١٩٩٧ ص ١١١

من مكونات الشعاع الابيض الساقط عليه ويمتص باقي مكوناته فنراه باللون الاحمر ، من هنا جاء الترابط الوثيق بين الضوء واللون .

ومنذ القدم للون عند الناس دلالات للشعوب ودلالات خاصة للأفراد والشعوب اتخذت من الألوان رمزا عاطفيا لكيانها أو سياسيا كالرايات بينما يشكل عنصر رمزي في مرجعية كل فرد. ولا بد أن نعطي لعنصر اللون كفايته من الاهتمام بما يوازي العناصر السابقة لكون أن اللون فضلا عن قيمته الشكلية فهو يتدخل في عناصر التشكيل فالخط والكتلة والفضاء كلها ألوان. ان التدرج اللوني هو أحد الخصائص الأساسية للون ، وهو يخدمنا في خلق الظل والضوء مما يؤثر بالتالي على الإيحاء بالشكل وابعادها الثلاثة، كما أن درجات اللون وتوازنه عامل مهم في تحديد قيمة كل كتلة إضافة الى تحديد صفاتها ، كما يشكل اللون (ضوء وصبغة) كتلة معلومة تتحسسها العين وتؤثر عليها بالتالي تضيف عليها المعنى والاهمية (ان التدرج اللوني هو الوسيلة المستخدمة في التخطيط والرسم من أجل خلق تأثير الإضاءة من خلال إيجاد الظل وتصوير الاسطح وفي النهاية خلق وهم الشكل) (١) .

وقد يكون للون دوراً هادفاً في خلق انفعالية معينة، أو لابرارقيمة رمزية أو إيحاء معين، أو إيجاد تأثيرات خاصة داخل فضاء التشكيل، وطبقاً لهذه الرمزية وإيحاءها (تلبس مريم العذراء حين تُمَثَّل جالسة على عرشها بصفحتها ملكة السماء

(١) فردريك مالنز، مصدر سابق ، ص ١٣٦ .

رداءاً أحمر ، بينما تلبس آخر أزرق حين تُمَثَّل كأم^(١). وذلك لان المتلقي في الفنون المرئية لأبد وأن يسعى الى استحضار المعاني المغيبة حتى لا يبقى متلقي سلبي يتلقى كل المعاني عبر حاسة البصر ، ففي الرسم مثلاً (يجب على المرء ان يطلب الایحاء أكثر من الوصف كما في الموسيقى)^(٢).

ولكل هذه الاسباب علفى المخرج أو المصور أن يختار الصيغة العلمية المقبولة لألوان الازياء والاكسسوارات والكتل الاخرى بما ينسجم وطبيعة موضوعه، فالألوان تكتسب خواصها الجمالية مما يحيط بها . وقد يحدث أن تتضاعل قيمة الشكل حين يجري وضع لون يسلب لحيويته اللون المجاور له أو يحدث العكس ، ثم إذا وضع اللون ذاتهمرة تحتضوء ساطع وأخرى تحت ضوء باهت سيكون هناك إختلاف بين اللونين فيميل الاول الى الفاتح بينما يميل الثاني الى اللون الداكن مثلما تفعل المسافة على تغيير اللون وتغيير طبيعة اللون وقوة نصوعه بشكل عكسي فكلما زادت المسافة قلّ النصوع.

إن الالوان الحارة والباردة والتي أُشتقت تسميتها من مظاهر الطبيعة الحارة كألوان الشمس والبراكين والنار وغيرها بالنسبة لالوان الحارة فتمثلت بالبرتقالي والاحمر والاصفر، والباردة مشتقة من الوان السماء والماء والثلج وهي الاخضر والازرق ودرجاتهما هذها لالوان (الحارة والباردة) لها دور بارز في ترتيب مواضع الكتل ضمن التشكيل حيث أن (الألوان الدافئة تعطي تأثيراً بالقرب وتعرف

(١) هيجل، فن الرسم، ط١، ت-جورج طرابيشي، دار الطليعة للطباعة، بيروت ١٩٨٣ ص ٧٥-٧٦.

(٢) هربرت ريد، حاضر الفن، ت-سمير علي -دار الحرية للطباعة، بغداد ١٩٨٣ ص ٤١

الالوان الأمامية أو القريبة وبالعكس تعطي الالوان الباردة بتباعدها وتعرف بالوان الخلفية أو المبعدة^(١). لذا تتطلب عملية الاختيار المناسب لتخلق الانسجام اللوني المطلوب فلا يمكن استخدام الالوان الحارة في مقدمة الكادر السينمائي مثلا والباردة في العمق الالوان الحارة وكما تمت الإشارة إليها تعطي التأثير بالتقرب فوضعها في مقدمة الكادر السينمائي سوف يعطي قرب مضاف ويقصر من المسافة الفاصلة بين كتل المنظور وعين المشاهد وان وجود هذه الالوان الحارة في الخلفية كفيلا يجعلها تبدو وكأنها الوان أمامية أو متفاعل موضوعه في مستوى الالوان الباردة. بمعنى ان الالوان الحارة توحى بالتقدم الى الامام على عكس الالوان الباردة التي تميل الى التراجع الى الخلف كما أن الفهم الواعي لطبيعة تفاعل الالوان كفيلا يحل اشكالات استخدام الالوان داخل الكادر. فاستخدام لون حار في مقدمة الكادر لا يعد مشكلة كبيرة إذا ما ادرك المخرج أو المصور طبيعة عمل الالوان حيث يمكن وضع هذا اللون الحار في مقدمة الكادر ومجاوره بلون آخر أكثر حرارة ليتحول الاول الى لون بارد فيكون موقعه منسجم من طبيعة البناء والتشكيل للصورة (فان ما يكون لونا حاراً يتحول الى لون بارد إذا ما وضع بجانبه لون أكثر حرارة)^(٢)، غير ان الحل اللوني التي تتطلب من المخرج أو المصور دراية كاملة لاتتمثل في عملية تناسق الالوان فحسب بل على طبيعة استخدام الالوان المترافقة مع طبيعة الموضوع (فمثلا تم إضافة كميات وافرة من الاحمر الى التلوين الطبيعي للمناظر الخارجية ، بينما

(١) كاظم حيدر ، مصدر سابق .

(٢) سعد عبد الرحمن ، جماليات اللون في السينما ، الهيئة المصرية للكتاب ، ١٩٧٥، ص ١٤٠

تحتاج الرواية الموسيقية التي تمثل احتفالاً أو مهرجاناً في تشكيل متسع المدى من الالوان المشبعة الملفتة للنظر وفي العادة يتم تضمين مناظر الفلمالكوميدي خلفيات ناصعة مع لوازمحادّة (١). وقد حدد هريبرت ريد ثلاثة اساليب لاستخدام اللون في الفنون المرئية هي :

- الاسلوب الرمزي للون : وهوأشبه باللغة الرمزية التي لاتحمل أكثر من معناها ، بمعنى أن الاخضر صار رمزاً لكل يحمل للون الاخضر .

- الاسلوب التناغمي : وهو الذي يكون استخدامه داخل الكادر اعتماداً على علاقاته بما يجاوره من عناصر التكوين الاخرى كالضوء والظل والكتلة.

- الاسلوب النقي : وهو عندما يستخدم اللون لاجل اللون نفسه وليس من أجل ان يكون اللون منسجماً مع الشكل العام للتكوين وانما يرمز اليه هذا اللون فعلاً *

بمعنى ان الاستخدام الرمزي للون هو استخدام الالوان كما هي اوراق الاشجار باللون الاخضر ، والسماء باللون الازرق ، بينما الاستخدام التناغمي هو ان يبغى صانع العمل الجانب الجمالي فقط، في حسن ان الاستخدام النقي للون هو مايراد من توظيف لون معين لخدمة هدف محدد كإظهار الجانب النفسي ، كما في الرجل الوطواط حيث تم صبغ خلفيته بالاحمر شيئاً فشيئاً مع ازدياد انفعاله.

(١)المصدر نفسه ،ص ١٠٦ .

* انظر ، هريبرت ريد ، مصدر سابق ، ص ٧١-٧٤

الفضاء

ان كل الاجسام المادية بما فيها الاضاءة تتوقف فاعليتها بدون وجود فضاء مناسب تعيش أو تسبح فيه لكون أن (مجمل الضوء ينقسم بدوره الى واقعين مستقلين : المادة من جهة ، والضوء من جهة اخرى) (١) لان الفضاء كحيز يسمح للحجوم والاشكال من أن تجد طريقها ببسر الى السطح اتصوري المرئي بمساعدة الضوء .

ان الفضاء ينمخ الاشياء طابعها الخاص ، فهو يسمح للحجوم والاشكال من ان تجد طريقها للظهور بعد أن تبني حيوا جديدا ذو ابعاد ثلاثة بعد أن وجدت الكتل والاشكال طريقها اليه . وبذلك يتوافق مفهوم الفراغ في الفنون التشكيلية حيث الفراغ (الحيز الذي يشغله حجم) (٢) .

ان تفاعل الانسان مع الواقع يمثل ضربا من النشاط العلمي الشاغل للفضاء ولهذا فإن (لاهتمام الانسان بالفضاء جذور وجودية ، انه ينبع من الحاجة الى ادراك العلاقات الحيوية في بيئتهالى أن يضفي معنىً ونظاما على عالم من الوقائع والنشاطات) (٣) . وبناءً ذلك فان تفاعل الانسان مع الفضاء لايد وان يكون محصلة خبرات متراكمة مما سيتيح له ولفنان على وجه الخصوص

(١) بيير مايو ، الكتابة السينمائية ،ت-قاسم المقداد ، المؤسسة العامة للسينما ، دمشق ١٩٩٧ ص ١١١ .

(٢) فرج عبو ، مصدر سابق ، ص ٣٣٨ .

(٣) كرستيان سولز ، الوجود وفن العمارة ،ت-سمير علي ، مطبعة الاديب ، بغداد ١٩٩٦ ص ٩ .

بإظهار أو بناء تطبيقات بصرية في تشكيل الفضاء بما يناسب تحقيق أغراضه الفكرية والجمالية على السواء . وبذلك يؤدي الفضاء دورا فاعلا في التنسيق الجمالي للتشكيل في الفنون المرئية (وكلما اتسعت الفجوة كانت الصورة أعمق فيضا بالشعرية واكثر ثراءً)^(١) .

ان هذا العنصر كبقية عناصر التشكيل الاخرى يمكن أن يساء فهمه وأن يعطي معاني مغايرة اذ م أساء المصور (الفنان) استخدام المساحات كأن يترك فضاءً واسعاً لايعبر عن معنى أو لايتترك فضاءً كان من الواجب ايجاده، فايجابيته وافعليته حين تشكل الاحجام داخل الفضاء بطريقة تدل على معانٍ أخرى موحية تضاف الى المعنى الظاهري لذلك التشكيل فيكون الفنان قد ابدع في إضافة المعنى الجديد غير الظاهري الذي يترك للمتلقي مهمة البحث عن ذلك المعنى الذي يوحي به التشكيل إعتقاداً على خزينه الفكري . ولا بد من مراعاة عملية الانسجام والتناغم في عملية وصف الكتل داخل الفضاء ومراعاة تأثير كل عنصر على الاخر والالمام بسلبيات وإيجابيات تحاور عنصر وما يجاوره من العناصر الاخرى ، فيمكن ان يخلق حشد الكتل في الفضاء سواء بطريقة منتظمة أو غير منتظمة الشعور بالضيق لدى المتلقي في حين ان خلق هذا الشعور لم يكن ضمن أهداف القائم على التشكيل لكن ذلك الوصف المكثف للكتل ولد الشعور دون دراية أو قصد مما يولد نتيجة عكسية . فلا بد من مراعاة

(١)كمال أبو ديب ، فن الشعرية ، مؤسسة الابحاث العربية ، بيروت ١٩٨٧-ص٢٧.

أن لكل كتلة أو عنصر داخل الفضاء فضاءه اخاص الذي يضيف (عمقا لحقل الرؤية أو إمتداد خارج الحقل) (١) .

إن الفضاء واحد من الوسائل الرئيسة للتعبير في الفلم . والطريقة التي يتم ترتيب الناس فيها ضمن الفضاء يمكن ان نعرف منها الشئ الكثير ، فيقسم ادوارد تي هال (العالم الانثروبولوجي) العلاقة بين الناس ضمن فضاء معلوم وفق اربعة انماط تجاورية هي :

- المسافة الحميمية : والتي يتبدأ من التماس الحقيقي الى بُعد قدم ونصف وهي مسافة تُعبّر عن الحب والارتياح بين الافراد كما أن وجود الغريب ضمن هذه المسافة يُعدُّ امرا دخيلا .

- المسافة الشخصية : والتي تمتد من قدم ونصف الى اربعة اقدم وهي مناسبة للاصدقاء والمعارف وافراد العائلة الواحدة .

- المسافة الاجتماعية : وتمتد من اربعة اقدم لغاية ١٢ قدم تقريبا وهي معدة للصدقات واللقاءات الاجتماعية العابرة .

- المسافات العمومية : تمتد من ١٢ قدم الى ما هو أكثر وهي المديات الرسمية وتتميز بانها مديات محايدة(٢) .

(١) عبد الرزاق الزاهير ، السرد الفلمي، قراءة سينمائية ، دار تويقال ، المغرب ١٩٩٤ ص٢٧.

(٢) لوي دي جانيتي ، فهم السينما ،ت- جعفر علي ، دار الرشيد للنشر، بغداد ، ١٩٨١ ص١١٣-١١٥ .

ويجدر بنا الحديث عن كل عناصر التشكيل لكونها تتجاور في الفضاء لتفصح عن المعنى غير أن الحديث عنها سيكون أكثر فاعلية عندما يؤطر ذلك الفضاء ويصبح حيزداخل إطار المرئيات .

الاطار

لعل اهمية الاطار تكمن في كونه العنصر الذي يميز العمل الفني عن الاعمال غير الفنية (ان واحد من أوضح الفوارق بين العمل الفني والموضوع الطبيعي هو أن للاول إطار ، أما الثاني فلا) (١) . فالاطار ينظم الموضوع الفني ويوحده وهو يربط بين اطراف الموضوع الفني ، أما المنظر الطبيعي فلايحدد بالاطار) يفترق المنظر الطبيعي اى إطار وبالتالي لاتستطيعالعين والذهن ان تحيط به الا عندما ندرك بطريقة جمالية فعندئذ يفترض المشاهد ذاته إطاراً الى المنظر الطبيعي فيختار ما سينتبه اليه جماليا ويضع هو ذاته حدودا له (٢) .

وعليه فان كل ماينتج عن العناصر التشكيلية للعمل الفني على المستوى التعبيري والجمالي هو انما يحدث داخل حدود ذلك الاطار ، وان آلية إشتغال تلك العنار مرتبطة بابعاده . واذا ما أردنا الحديث عن الاطار في كل من اللوحة والصورة السينمائية فلابد ان نستعرض بعض العناصر التشكيلية ودور الاطار في تنظيمها . ان تشكيل محتوى المنظور يتم عبر مايسمى بنقطة الثقل التي لولا الاطار لما امكن وجودها لان القياس يتم من النقطة الى الاطار . ان هذه النقطة

(١) جبروم ستولينز ، النقدالفني ، ت/فؤاد زكريا، مطبعة عين شمس ، مصر ١٩٧٤ص٦٤.

(٢)المصدر نفسه ص ٦٥.

التي يتركز عليها جوهر موضوع اللوحة أو اعنصر الاساسي فيها هي ذاتها في الصورة السينمائية وإن اختلفت التسميات فالاجزاء الوسطى من الشاشة حيث إطار الشاشة هو إطار الصورة الفلمية تتطوي عادة على اكثر العناصر الرئية أهمية وهذا الامر سائد في الصورة الفوتوغرافية واللوحة وكل منظور محكوم باطار ثابت حيث تُعد هذه المنطقة نقطة الجذب الاولى وبشكل غريزي لدى الانسان لذلك يفضل صانعو الافلام الواقعيون استخدام هذه الحقيقة لانها اكثر تطابقا مع الواقع ويسمح للمشاهد عندها ان يركز على مادة الموضوع بدون أن يشئت انتباهه (اما المساحة في أعلى الاطار فترمز للسلطة والقوة والطموح والجسم الموضوع هنا يبدو وكأنه يسيطر على كل العناصر الصورية تحته ولهذا السبب فان الملوك والحاشية تصور بهذه الطريقة)^(١) . وعلى العكس من ذلك يرمز القسم الاسفل من الشاشة (اما الحافات اليسرى واليمنى من الاطار توحى بالتفاهة اذا هي الابعد مسافة من مركز الشاشة)^(٢) .

وان كل هذا اتقسيم جاء بفعل حدود الاطار الذي يحدد المنظور . والاطار في السينما يؤدي وظيفته كوسيلة تعبير جمالية بطرق مختلفة كأن يتم الاهتمام بخارج الاطار بالاهتمام نفسه بما داخل الاطار كما يعمل الاطار على جزء منتخب من الواقع ليمثل الكل حيث ينتظم في هذا الجزء كل فوضى الواقع ليقدم بشكل فني (

^(١)لوي دي جانيتي ، فهم السينما ص ٨٤ .

^(٢)المصدر نفسه ص٨٦ .

فالسنيما صنو للفنون الاخرى انها تغير الفوضى التي لامعنى لها في الدنيا الى بناء متماسك (١).

فالصورة السينمائية تنطلق من القواعد نفسها التي تعتمدھا الصورة واللوحة (فالفلم يوظف العناصر التكوينية للفنون البصرية ، الخطو الكتلة والتركيب على غرار الرسم الزيتي والتصوير الفوتوغرافي ، ويستغل الفلم انفاعل الدقيق الحاذق بين الظل والنور) (٢) . ويؤكد ذلك ايضا رالف ستيفنسون في كتابه - السينما فنا - بقوله (التكوين في السينما له قواعد مماثلة لقواعد الرسم والتصوير الفوتوغرافي مع فارق هو ان التكوين الحي في السينما يعتمد اساسا على الحركة) (٣) ، مع مراعاة التحديد الذي تفرضه طبيعة الاطار في السينما المتمثل في الشاشة حيث ان الاطار في افنون التشكيلية يخضع لطبيعة الموضوع ، فرسم ناطحات السحاب مثلا يمكن ان يجعل من إطار اللوحة عمودي لذلك فان المخرج السينمائي (لايقوم بتركيب الاطار على التكوين بل التكوين على اطار ثابت الحجم يتفق فيه عادة النسب الافقية الى العمودية خلال الفلم .) (٤) . وتتخذ الالوان في المنظور أو اللوحة اضافة الى وظيفتها الجمالية والرمزية طابع مكاني مهم اعتمادا على الخصائص اللونية لكل لون فبعضها يتخذ سعة مكانية تتجاوز الاطار (فاللون الاحمر مثلا يبدو انه يتقدم اتجاه العين ويمتد خارج حدوده ،

(١) ج دادلي اندرو ، نظريات الفلم الكبرى ص١٧ .

(٢) ج دادلي اندرو ، نظريات الفلم الكبرى ، ص١٧ .

(٣) جوزيف م بوجز ، فن الفرجة على الافلام ، ص١١

(٤) رالف ستيفنسون و جان ديوي ، السينما فنا ، ص١٠٧ .

بينما يبدو ان اللون الازرق يترجع وينطوي على ذاته ، كذلك يعطي التدرج في اللون الاحساس بالبعد، اما على نحو واضح واما على نحو خفي (¹) . وهذا الطابع المكاني للون مثلما استخدم في اللوحات الزيتية استخدم في كل الفنون المرئية ويمكن ان نرى ذلك بشكل جلي في المسرح متجسدا بالاضاءة ذات الالوان الصافية في مقدمة المسرح (الذي الستارة المزاحة للمسرح الاطار المثالي للمنظر المسرحي . اما الاضاءة الداكنة فموضعها في المؤخرة وعلى المنوال نفسه نرى استخدام الالوان المتعارضة هي احدى الوسائل الرئيسية التي توحى بما في الاحجام من تباين. ولعل واحدا من التطبيقات العملية على حقيقة ماسبق هو استخدام الاضاءة التي تميل الى اللون الاحمر في مقدمة المسرح كلون . ان هذا اللون يتقد باتجاه عين الشاهد ويمتد الى خارج حدود إطار المنظور المسرحي فيوهم باتساع المكان الى خارج حدوده الثابتة ، ولعل السؤال الذي يطرح نفسه هو كيف يسهم الاطار في تكوين الجانب الجمالي ؟ ان ذلك يتم اولا بالاطار ذاته حيث شكل وطبيعة ذلك الاطار تعطي جمالية للصورة أو المنظور والجانب الثاني هو ان التحديد الذي يقوم به الاطار يعمل على زج المتلقي بنفسه داخل الاطار ليستكشف ضمن تلك الحدود فتكون مشاعره في حدود ماموجود داخل ذلك الاطار فتتولد مشاعر المتعة بشكل مكثف ، فلولا الاطار لضاع جزء غير يسير من المتعة مع الامتداد والتوسع اللامحدود للمنظر المرئي . لذا فان الترابط وثيق

(¹)لوي دي جانيتي ، مصدر سابق ، ص ٧٧

مابين الاطار المحتوي على المستوى الجمالي مثلما هو ترابط صميمي على
المستوى التعبيري حيث يقوم الاطار ومن خلال علاقته بالمادة على :

- بيان العلاقات المكانية للموضوعات المحسوسة .

- تحديد وجهة النظر التي هي واحدة في اللوحة التشكيلية
وفي كتاب تحليل الافلام (جاك ادمون) نقسم وجهة النظر عبر
تحليل مشهد فلمي

الى وجهة نظر الشخصية هي المتمثلة في الشخصية التي تصوب نظرها
الى خارج الكادر (الاطار) وبذلك تتمثل إطار مفتوح انها المحتوى الكامن داخل
الاطار المرتبط وعبر وجهة نظر الشخصية الى خارج الاطار مما يعني ان هناك
ترابط مابين المحتوى (داخل الاطار) والمحتوى الخارجي له بمعنى انه إطار
مفتوح اما وجهة نظر الكاميرا (رواية الفلم) فهي وجهة النظر الشارحة والمفسرة
لما يدور داخل الاطار (الكادر) والتي يسميها ارون بالنظرة الموصوفة (¹)
لكونها نصف المنظور اذ هو صوب وجهة النظر . ويبدو ان تسمية الكادر
المغلق والمفتوح اكثر من تسمية وجهة نظر الشخصية وكذلك فان وجهة نظر
الكاميرا صوب نوافذ مضادة أو ابواب نصف مغلقة تشكل كادر مفتوح لانها وجهة
نظر مرتبطة بمعالجة المكان الواقع خارج الاطار المرتبط بما داخل الاطار .
والاطار في السينما ثابت ومحدد في الاطر التقليدية (٤x٣) أما الشاشة
العريضة فان نسبتها عادة هي (٣x٥) ومع ذلك فقد ظهرت شاشات عرض

(¹) جاك ادمون ، تحليل الافلام .

فاصلة بالعرض البانورامي أو السينراما) التي يُعتَبَر المخرج (ابييل جانس) رائداً لهذا النوع حيث أخرج عام ١٩٢٩ فلم نابليون وقد تم عرض الفلم على ثلاث شاشات متجاورة أي العرض بثلاث أطر متجاورة في آن واحد وهي تعرض صور لمعارك بونابرت ، واستوحى من هذه الفكرة ايضا عام ١٩٥٢ المخرج (فريدوالر) في نيويورك فكرة مماثلة حيث تم التصوير بكاميرات ثلاث مزودة بثلاث عدسات تلتقط ثلاث صور للمنظور وعند العرض تعرض الصور الثلاث جنباً الى جنب بواسطة ثلاث آلات على شكل شاشة منحنية وهنا ايضا الشاشة تتكون من ثلاث أطر غي ان عدم تحقيق التلاحم الدقيق كان عائقا امام استمرارية هذا النوع من العرض على الرغم من النجاح الذي لاقاه . اما الروس فقد استطاعوا ان يصنعوا تصميم لمشروع عرض دائري (٣٦٠ °) يجلس المتفرجون في مركز الدائرة واطلقوا عليه اسم (الكروجوراما) كذلك السينما سكوب التي هي أقل ضخامة من الاولى وشاشتها أصغر) *.

المبحث الثالث- وسائل التنظيم :

لا يمكن لعناصر التشكيل اتي تمت الاشارة اليها في المبحث السابق ان تعبر عن دلالاتها السطحية والعميقة الناتجة من ترابطها الا من خلال القدرة على خلق نظام مبني على اسس علمية دقيقة يخضع النظام أو عملية تنظيم العناصر الى وسائل تعمل على رص تلك الوحدات أو العناصر بطريقة تفصح عن

* انظر كتاب حرفيات السينما ص١٧٦-١٧٨

المعاني والدلالات المراد استحضارها ، ومن وسائل التنظيم تلك ، الايقاع والوحدة والتوازن والسيادة وما الى ذلك ، هذه الوسائل التي تقاد على وفق السياق العام الذي ينهجه الفنان وايضا الاتجاه الفني الذي يختطه فان وسائل التنظيم التي يتبعها الفنان الواقعي لابد وان تكون مختلفة عن وسائل التنظيم التي يختصها الفنان الانطباعي وصولا الى الرؤية الجمالية المحددة للعمل الفني، ومن خلال ذلك التنظيم يصبح بمقدور الفنان بث الموقف الجمالي وما يحمله من مضامين وتصورات ابداعية .

الايقاع :

يعمل الايقاع كواحد من وسائل التنظيم على بث الحياة داخل الاشكال شاو العناصر ويجعل منها اكثر رسوخا وجمالا فهو يولد تواتر في حركة العناصر وبنائها (فالايقاع نمط يتكرر في عدد من المواضع في العمل ويؤكد فيه عنصر ثم يعقبه سكون ..واذا نرى التأكيدات المتكررة لخطوط أو أشكال أو ألوان معينة في اللوحة فان العمل يصبح ديناميكيا)⁽¹⁾ ، وليس بمقدور المتلقي التمتع بالعمل الفني دون الايقاع لكونه (الايقاع) يعمل على توحيد تجربتنا والربط بينها فنحن إذ نتذكر ماحدث من قبل نستطيع ان نتعرف على التكرار في مجالات متعددة للعمل ولو لم تفعل ذلك لبدى كل شئ جديد تماما بلا رابطة تجمع بين اجزائه وعندئذ يكون انتباهنا مشتتاً . ان الايقاع مثل كل وسائل تنظيم الاخرى يبقى رهن دراية الفنان بها وان لخصب المخيلة والحس المرهف والخبرة المتراكمة في عملية الترتيب تجعل العمل الفني يتسم بالنضج الكافي ، إذ إن بفعل المهارة في الترتيب والتكريب تكون الكتل والاشكال ذات صيغة جمالية بمقدورها جذب الانتباه وتحقيق اعلى قدر من الاستجابة الجمالية. والايقاع في الفن السينمائي له تنويعات اكثر من باقي الفنون فهو يظهر في تركيبه السمعية والبصرية والحركة فهناك ايقاع حركة الممثلين وهناك ايقاعات المناظر والازياء والاضاءة ، يربط الايقاع بين اجزاء العمل الفلمي في مجموعة موحدة وعمل متوافق والايقاع السينمائي هو ليس ادراك العلاقات الزمنية بين اللقطات بل التوافق بين مدة كل

⁽¹⁾ جيروم ستولينز، النقد الفني ، مصدر سابق ، ص ١٠٠ .

لقطة والحركات والانتباه التي تبعثها وتشبعها (¹) . فمدة كل لقطة هي المظهر الطولي للايقاع ، وما يثيره الايقاع من انتباه هو نتيجة للمكونات التشكيلية ، كما يحدد ذلك مارسيل مارتن، وعلى الرغم من ان المكونات التشكيلية للايقاع هي ما يهمننا في بحثنا هذا إلا أن الإشارة الى كفاءات تمثل المظهر الطولي من خلال اللقطات ضرورية للتفريق بينها وبين المكونات التشكيلية للايقاع . ففي حالة اللقطات الطويلة امام ايقاع بطيء ينشأ عنه احساس الاطالة أو بالفراغ والضجر وعلى العكس من ذلك تُعطي اللقطات القصيرة ايقاعا سريعا عصبيا وحركيا ، وإذا كانت اللقطات متدرجة من أقصر الى أقصر فاننا نحصل على ايقاع يعطي إحساس بالتوتر المتزايد ، في حين ان اللقطات المتدرجة من أطول الى أطول تعيد الهدوء وتحدث استرخاء متزايد بعد الازمة . اما سلسلة اللقطات القصيرة أو الطويلة فلا ضابط بينها على ايقاع ، اما المكونات التشكيلية فهناك :

- حجم المنظر المرتبط بطوله فسلسلة من مناظر كبيرة تخلق توتر درامي مستمر بينما توحى العامة باحساس أليم ينتقل من الانتظار القلق الى الجو الخانق والانتقال المباشر من لقطة عامة الى لقطة قريبة يعبر عن صعود مفاجئ في التوتر النفسي وكمثال لهذه الحالة فلم (سارق الدراجة) ففي المشهد الذي يعيش فيه العامل على ابنه الصغير نرى الرجل وهو يدعو بلقطة عامة واللقطة التالية الولد في لقطة قريبة .

(¹) مارسيل مارتن ، مصدر سابق ، ص ٣٤٤ .

- التتابع العكسي للقطات فانه يولد تأثير بالعجز وباحتمية القدر فهو يطابق حركة سريعة جدا من الكاميرا .

الوحدة والتنوع :

ان الوحدة هي العامل الذي يجمع أو يوحد كل العناصر التشكيلية في وحدة صورية كاملة وتحقق الوحدة عندما (يكون كل عنصر في العمل الفني ضروريا لقيمته بحيث لا يكون العمل الفني متضمنا أي عنصر ليس ضروريا على هذا النحو .. ويكون كل ما هو لازم موجود فيه) (١).

فالوحدة تتحقق عبر تشذيب العلم الفني من العناصر غير الضرورية التي لاتضيف الى العمل شئ جديد بقدر ما تعمل على تفكيك وحدة العمل الفني (فكثيرا تُختصر المسرحيات من أجل تمثيلها ، ليس فقط لكي يكون الوقت كافيا بل بناءً على الاعتقاد بأن الفقرات المحذوفة لا تضيف الى التأثير الدرامي للعمل بل تضعفه.) (٢) . والوحدة تجمع بين وحدة اللون في تجانسها وتوافقها في كل مفردات الصورة سواء بتدرج اللون أو الشدة أو النصوع ، ويهتم الفنان ايضا بوحدة الشكل ولنفس سبب وحدة اللون لكي لاتصبح لدينا أشكال هامشية واخرى عميقة في آن واحد دون تفسير أو تتداخل فيما بينها بسبب سوء الاستخدام كذلك مع الخطوط في توازنها وتناسقها فيما بين انواعها ، وهكذا في بقية العناصر .

(١) جبروم ، مصدر سابق ، ص ٣٤٤

(٢) المصدر السابق نفسه ، ص ٣٤٥

ان الوحدة هي الكل المتكامل وان أي خلل في أي جزء منها يؤدي بالتالي الى تخلخل في النظام الكلي للصورة وتنتج عنها تكوينات مشوهة لاتعطي المعنى الكامل للصورة بل قد تؤدي الى نظيره (ان الحكم على الاثر الفني انما يعتمد على مهارة الفنان في الجمع بين عناصر عملية في كل موحد وخياله الذي يضيف تنوعا الى وحدة العمل الاساسية) (١) . ويعطي جوزيف مارشيللي بعض الامثلة التطبيقية للتعبير عن كيفية تحقيق الوحدة (فلتصعيد التأثير الناتج عن مشاهد سباق السيارات أو العرض العسكري يمكن وضع الحركة داخل الصورة في خطوط مائلة وللتعبير عن الرشاقة في انحناءات المتزحلق على الجليد اثناء هبوطه من أعلى الجبل يمكن استخدام حركة كاميرا تأخذ شكلا منحنيا في متابعتها لحركته) (٢) . وحينما نتحقق الوحدة ينبغي ان يراعى فيها عامل التنوع لكون ان العمل الفني يحتاج الى الوحدة وليس التشتت ، وعليه فان التنوع يأتي في مجال شدالمُشاهد نحو وحدة الموضوع وليس الى تشتته فالتنوع (يجب ان يكون بقدر يكفل لنا ان نتخلص من الملل الناشئ عن تكرار أو تماثل الوحدات البصرية) (٣) . لان التكرار غير المتنوع أو الايقاع ارتيب يدعو الجمهور

(١) ناثان نوبلر ، حوار اروية مدخل الى تذوق الفن والتجربة الجمالية ،ت- فخري خليل ، دار المأمون ،بغداد ١٩٨٧ ص ١٠ .

(٢) جوزيف مارشيللي ، مصدر سابق ، ص ٦٩-٧٠

(٣) عبد الفتاح رياض ، مصدر سابق ، ص ١٨٠ .

لتشتيت انتباهه وشروده، لذا فان (لم تتغير اتشكيلات والحركة والشغل وبذات الصوت والخطوط بين لحظة واخرى، شد وانتباه الجمهور)^(١).

التوازن :

تتمثل الموازنة واحدة من اهم الصفات التي تتمتع بها حركة الكون ، والتوازن هو (ترتيب العناصر بحيث يكون كل منها يكمل الاخر أو يعوضه)^(٢) ، بمعنى ان الحالة التي تتعامل فيها القوى المتضادة أو حتى المتشابهة ويشمل جميع العناصر الموجودة في حقل مرئي معين عن طريق تنظيم هذه العناصر ، الوحدات والالوان وتنسيق علاقاتها مع بعضها البعض وبالفراغات المحيطة بها وذلك يتطلب وجود محورمركز ي توازن حوله جميع القوى المتضادة (لان التشكيلية الجديدة تسعى الى تحقيق التوازن والانسجام فعدم التوازن يخلق ماساة هي بمثابة اللعنة على الانسانية)^(٣) . ان الوصول الى تحقيق التوازن لا يتم بمجموعة من القواعد أو من خلال نظام معين ، ولكي يصل اليه الفنان باحساسه العميق بتنظيم العمل الفني واندماجه فيه ، وهكذا نحس بعدم الراحة عندما تتعدم هذه الموازنة لا لانها أساس فني ولكن لانها مستمدة من توازن الواقع ، وبذلك فان الحصول على نزع من التوازن في العمل الفني يعتمد على مدى

(١) هينج نيلمز ، مصدر سابق ص ١٢٧.

(٢) جبروم ستولينز ، مصدر سابق ص ٣٥٢.

(٣) الان مارنس ، الفن الاوربي الحديث ، ت، فخري خليل ، دار المأمون ، بغداد ، ١٩٩٠،

احساس الفنان بالابداع والجمال ، وهنا يدخل جانب الذوق الفني والمخيلة الابداعية في ابتكار وسائل توازن تبعا لمتطلبات الصورة أو المنظور وبالاستعانة بالجوانب العلمية والعملية المتاحة من هذا المجال (فالطابع المميز لكل عنصر يلفت انتباهنا الى طابع العنصر المقابل له)^(١). والفنان حينما يشرع بتشكيل عمل فني سواء أكان كادر سينمائي أم تشكيلي سيدفعه الاحساس الطبيعي بالتوازن الى اقتراح أو غعادة ترتيب الوحدات المرئية بما يجعل العمل الفني متوازنا ، ذلك إن أية خلخلة في الموازنة ستبعث على عدم الارتياح ، فالتوازن في الصورة السنمائية مثلا هو عملية احداث توازن في تلك الصورة ويتم ذلك عبر توزيع الشخصيات والالوان والخطوط والاحجام والاكسسوارات وغيرها من العناصر بحيث يتم التوفيق بين هذه المكونات أو العناصر لكي تكون عوامل خلق لمقومات عاطفية وجمالية تثير في المشاهد معاني الارتياح والتركيز أو قد تُعطي نتائج عكسية إذا ما أريد خلق ذلك بشكل مقصود. التوازن بمفهومه المادي إن هو إلا ثقل يقابل ثقل بحيث نتصور الكادر وقد اصبح ميزان كبير مرتكز في أي نقطة على خط وهمي يقسمه نصفين متساويين وهذا لايعني ان تعتمد الوزن الحقيقي للاشياء أو التوازن الحقيقي كما في الطبيعة بل ان نخلق وهما يوحي بان هناك وزنا حقيقيا، ويمكننا ان نستعين بالقاعدة التي وضعها هيننج للتوازن في المسرح فيقول (إذا بدا أي تشكيل غير متوازن خلق نوعا من التأكيد شبيها بما تخلقه صورة منبعجة . القاعدة هي : انظر للمسرح وكأنه أرجوحة كئلة صغيرة عند الطرف تساوي كئلة كبيرة قرب

(١) جيروم ستولينز، المصدر السابق ، ص ٣٥٢

المركز وهذا يعادل القانون الفيزياوي {القوة x ذراعها = المقاومة x ذراعها } (١)

-١-

ان توزيع الكتل من اجل الموازنة يمكن توظيفها بواسطة الاضاءة والالوان والفضاء حيث تستخدم كل عناصر التشكيل من اجل الموازنة أوالتوازن المقصود ولايعني التوازن كتلوي فقط { (كتلة مقابل كتلة) بل يمكن لعنصر ان يقابل عنصر تشكيلي آخر فيحدث موازنة في الكادر أو اللوحة لان اللجوء الى التكرار الدائم الى نفس اللون والحجم والخط يؤدي الى الملل الحتمي ثم الابهمال {^(٢) ، لذا قد يلجأ الفنان الى أشكال متماثلة في الهيئة اذا إقتضت الضرورة ولكنها غير متماثلة في اللون وبذلك يخفف من شدة ورتابة التماثل الكامل . وللتوازن تاثير على الديكور وألوانه والاضاءة والوانها فلو تم وضع لون أزرق على مساحة كبيرة نضع لاكمال عملية التوازن لونا برتقاليا بجانبه على ان تكون مساحته اقل من مساحة الاول . فالتوازن هو يقوم على لونين احدهما بارد والاخرحار وعلى مساحتين احدهما كبيرة والاخرى صغيرة (إن موازنة اللون

(١) هنج نيلمز ، الاخراج المسرحي ، ت، أمين سلامة ، مكتبة الانجلو المصرية ، القاهرة

١٩٦١ ص ٩٢ ،

(٢) فرج عبو ، مصدر سابق، ص ٢٨١

تتوقف على مدى تنسيق درجاته وكذلك تتوقف على مدى توسع المساحة أو
السطح الذي تشغله (¹).

ان التوازن من شروط إكتمال الصورة شريطة أن يكون منسجما بين سائر الكتل
والاجسام المرئية ضمن جغرافية وفضاء الكادر لتحقيق اكبر قدر ممكن من
الاحساس الجمالي لدى المشاهد، الاحساس الناتج عن استشارة المخيلة للربط بين
طرفي المنظور المتوازن . ان توازن محسوب يعمل على استثارة المخيلة للربط
بين جانبي الصورة ولابد من الاشارة إلا أن توازن الصورة أو الكادر لا يحتم وجود
كتل أو عناصر متكافئة على طرفي الكادر أو اللوحة بل ان الكتل الواحدة التي
تتوسط الكادر قادرة على بناء توازن شكلي ظاهري وآخر دلالي .

السيادة { التركيز }

يُعدُّ التركيز طرفا اساسيا في تركيبية العمل الفني ، ذلك انه من الطبيعي ان
تتجانس العناصر المحققة للتكوين بما يجعل منها مراكز جذب تبعث المتعة
الحسية ومن اجل ان يبدأ العمل الفني مقنعا بصريا فعلى الفنان ان يسلط الضوء
على عنصر ما من عناصر العمل الفني وقد يتعلق هذا الموضوع { السيادة أو
التركيز } على شخصٍ ما ، أو كائن معين ، أو كتلة من الجماد . ولتحقيق هذا
الغرض الفني والجمالي لابد للفنان ان يولي هذا المحور عناية بما يجعله متوقفا
أو مميذا على بقية المحاور أو العناصر سواء أكان ذلك عن طريق اللون أو الخط

(¹) المصدر نفسه ، ص ٢٧٢

أو الايقاع أو غيره .وهكذا يبدو العمل الفني مقنعا حينما يجري التفريق بين الادوار التي تلعبها العناصر الفنية كل حسب موقعه وطاقته داخل نطاق بنية العمل الفني وليس بالضرورة ان يكون مركز السيادة في العمل الفني مسلطا على الانسان وحسب ، فقد تكون مستويات اخرى يمكن ان تفعل فعلها المؤثر وليس شرطا ان يكون مركز السيادة عنصرا ايجابيا فهو قد يكون فراغا سلبيا ويمكن الوصول الى سيادة عنصر معين عبر استخدام العناصر الاخرى فيمكن توظيف التباين اللوني أو الضوء والظل والملابس والاكسسوارات في تسييد عنصر على العناصر المجاورة (المهم في الامر هو خلق تصميم هندسي يتميز في صميمه بانه يجذب العين ويأسرها) ^(١) .

اضافة الى ماتقدم فان السيادة في الصورة السينمائية (قد تكون في بعض الاحيان هي الحركة نفسها) ^(٢) ، ومع ذلك فان الاعتماد الكبير على الحركة في تجسيد سيادة الموضوع يبدد امكانية البناء التشكيلي للصورة في القدرة على خلق حالة تسييد الموضوع (مون الحركة هي دائما ... تباين طاغي آلي ولهذا السبب يعتمد أغلب المخرجين الذين يعوزهم الخيال الى الحركة ويهملون الامكانية الثرية لصورهم) ^(٣) . ويشير عبد الفتاح رياض الى اهم الوسائل التي يمكن بواسطتها تدعيم سيادة الموضوع والتي يمكن اجمالها بما يأتي :

- الخطوط المرشدة الى مركز الاهمية (السيادة) .

^(١) جبروم ، مصدر سابق ص ٢٠ .

^(٢) لوي دي جانيتي ، مصدر سابق ، ٩١ .

^(٣) المصدر نفسه ، ص ٩١

- السيادة عن طريق التباين في الالوان أو درجة اللون .
- السيادة عن طريق الحدة في الوضوح .
- السيادة عن طريق القرب .
- السيادة عن طريق الانعزال .
- السيادة عن طريق الملمس .
- السيادة عن طريق الحركة والسكون .
- السيادة عن طريق توحيد اتجاه النظر .
- السيادة عن طريق اختلاف شكل الخطوط أو عناصر التكوين^(١) .

اخيرا يرى الباحث ان وسائل اغلتنظيم الاربعة (الايقاع ، التوازن ، الوحدة ،
التوع والسيادة) تمثل الوسائل الجوهرية اما وسائل التنظيم الاخرى كالتتابع /
الثبات /الاستقرار/الجد والمزاح/التناظر والتماثل /الايحاء والتضمين /فتمثل
عناصر ثانوية لكونها تنطوي ضمن الوسائا الاربعة الاولى فالتتابع او الايحاء
أوالتضمين متجسد في الايقاع بينما يتجسد اثبات والاستقرار في التوازن لذا فان
الاشارة الى وسائل التنظيمالاربعة يحمل اشارة صريحة الى بقية الوسائل الاخرى .

الفصل الثالث

منهج البحث :

^(١) عبد الفتاح رياض ، مصدر سابق ، ص ١٨٩-١٩٤

الحركة.بحث المنهج الوصفي التحليلي الذي ينطوي على المشاهدة والتحليل لأنه انسب المناهج التي تتلاءم وطبيعة البحث الذي يسعى إلى تحليل عينة البحث وتصنيف مضمونها اعتمادا على أداة تحليل واضحة ومحددة .

أداة البحث:

من اجل تحقيق اكبر قدر ممكن من الدقة والموضوعية فان البحث يتطلب استخدام أداة ثابتة وعليه سيعتمد الباحث على ما ورد في الإطار النظري من عناصر التشكيل الأساسية ووسائل تنظيمها كلية أو جزئية وحسب توظيفها وعلى الوجه الآتي:

- العناصر التشكيلية (الخط، الكتلة، اللون، الفضاء والإطار) .
- الحركة.تظيم العناصر التشكيلية (الإيقاع ،الوحدة والتنوع ،التوازن ،
السيادة .
- الحركة .

مجتمع التنظيم:نته:

يمثل مجتمع البحث في الأفلام الروائية وقد تم تحديد فلم الجدار كعينة قصدية لهذا البحث .

تحليل العينة

فلم الجدار

إخراج : آلن باركر

إنتاج: ١٩٨١

ملخص الفيلم

تدور أحداث الفيلم حول شخص مريض يعاني من مرض نفسي يسترجع ذكرياته الأليمة التي مرت به خلال فترة حياته والأسباب التي وصلت به إلى هذا الحال.

الفلم يدين الحرب التي أدت إلى تفسخ المجتمع ، الحرب التي جعلته يعيش حياة طفل يتيم يعاني من الوحدة والحرمان كما يدين القسوة التي يتعامل بها ذوي السلطة من المعلم في المدرسة جل الدين جل السياسة ورجل الشرطة ، كما يدين المرأة والمدنية الحديثة وما سببه التقدم التقني حيث أسهم في تشكيل الجدار العالي الذي يؤدي إلى الانفصال عن العالم وعبر أحلام اليقظة التي يعيشها البطل يحلم بأن يصبح قائد يوجه الناس ويقودهم إلى الثورة والى كل الأمور المدانة وتهشيم الجدار وبناء رجال مستقبل جدد عبر الجيل الجديد المتمثل بالأطفال .

عناصر التشكيل في الفلم

تعالج أحداث الفلم باتجاه انطباعي على مستوى التشكيل الصوري ، ويعود السبب في ذلك إلى طبيعة الموضوع السايكولوجي الذي يتناوله الفلم وقد جاء استخدام هذا الاتجاه متناسبا مع محور أحداث الفلم فقد استخدمت الخطوط لتعزيز القواعد التكوينية فنلاحظ في المشهد الأول سقف طويل خطوته عبارة عن خطوط مستعرضة مستندة إلى كتل عمودية متراسة ومتداخلة تشكل جدران الممر التي تتصل بأرضية مخططة بخطوط مستعرضة عريضة أشبه بخطوط العبور في الشارع ، ومع تقدم الكاميرا نحو عمق الممر كانت تلك الخطوط كأنها درجات سلم تسهم في تقدمنا نحو ذلك العمق وكان هذه الخطوط كانت تعمل على نقل حركتها إلى الأمام أي أعطت التأثير الحركي ضمن الصورة .

أما الخطوط الوهمية التي كانت تخلقها عين البطل أثناء انتقالها من نقطة إلى أخرى حيث تخلق خطوط اتصال تربط بين مشهد وآخر ولهذه الخطوط أهمية كبيرة لكونها تسهم في خلق حالة التنبؤ والمتابعة والسعي لاستحضار المرئيات الموعودة بالرؤية. كما أن الخطوط الناتجة عن تراكم الأجهزة الالكترونية في مشهد بناء وتكوين الجدار كان عبارة عن خطوط أساسية تعقبها خطوط ثانوية مهمتها الوصل بين الخطوط الرئيسية لتشكل بنية تلك الأجهزة وتقوي روابطها وتشكل معا جدارا من خطوط مستقيمة توحى بالصلابة أي صلابة الجدار الذي تشكله تلك الخطوط كما أن ارتباط هذه الخطوط وتداخلها مع إطار الصورة جاء ليثير الشعور باستمرار وامتداد ذلك الجدار وعدم نهايته .

أما على مستوى الفضاء فان اللجوء إلى فضاءات ضيقة ومنحسرة في المشاهد الداخلية لفلم الجدار أسهم في اللجوء إلى الكتل ذات الأهمية الكبرى مما

أتاح لمخرج الفلم (آلن باركر) فرصة أعمق للاهتمام بالكتل بشكل اكبر نظرا لمحدوديتها ، غير أن إسقاط الكتل الثانوية وغير المهمة نتيجة انحسار الفضاءات في المشاهد الداخلية لم يقلل من الجانب التعبيري أو الجمالي للكادر، بل أكثر من ذلك انه عمل على تركيز جمالية وفاعلية الكادر عبر الشد الذي يخلقه عدم التشتت مع كتلواكسوارات ذات دلالات جمالية فقط .

وعلى الرغم من توزيع الكتل بشكل غير منسجم يوحي بجوانب مضحكة غير أن خوذة الرأس الكبيرة في كتلة جسد الطفل الصغير لم تعطي ذلك الإحساس ، حيث وظفها المخرج وبشكل قصدي لتعبر عن تبني الطفل من بداية حياته لتهج والده .

كما أن تراكب الكتل البشرية في مشهد استقبال الناس لأبنائهم العائدين في القطار وُلد مزيدا من الإحساس بعمق الفجوة بين الطفل ووالده الذي لم يعود. كما أسهم هذا التشكيل في إبراز جانب السيادة في الصورة اي بدا الطفل هو المهيمن على الصورة.

أما الفضاء فهو الذي يتحمل الوزر الأكبر في إظهار حركة وعلاقات عناصر التشكيل ضمن إطار الصورة ، على الرغم من أن الفضاء لا يمتلك ولا يتجسد هيئة معينة أو تحديد خاص ، لكنه عنصر غير ملموس وغير ظاهر للعيان ولا يتجسد إلا بفعل عناصر التشكيل المادية التي تساعد في خلقه . لقد استثمر المخرج (باركر) الفضاء بشكل مدروس وان أولى تلك الاستخدامات والتي تشكل منعطف دلالي كبير منذ البداية هو استخدامه الفضاءات الكبيرة أمام الشخصية والتي كانت تعطي انطباع بتطلع الشخصية نحو المستقبل كما في

مشهد للشخصية وهي تحلم بقيادة المجتمع إلى حال جديد حيث تقف على المنصة وأمامها فضاء شاسع وكأنها تتطلع إلى ذلك المستقبل الجديد بنظرات ثاقبة متجسد عبر مشاهد الحلم بمستقبل جديد مبني على التغيير .

ومما ساعد على توسع وانفتاح الفضاءات الخارجية في المشاهد الخارجية هو تفوق الفضاء الحركي (أي حركة المرئيات وما تحدثه من تغييرات للفضاء الكلي نتيجة الحركة)مقابل انحساره في المشاهد الداخلية حيث يصل الفضاء الحركي إلى حد اقترابه من السكون فالشخصيات في المشاهد الداخلية كانت محدودة الحركة مقارنة بحركة الشخصيات الواضحة والسريعة والملتزمة بالنشاط في المشاهد الخارجية فضلا عن حركات الأشياء الأخرى كالطائرات والسيارات والعجلات العسكرية كما في مشهد إسقاط الأشخاص في مثرمة اللحم لإعادة تشكيلهم وفق مفهوم السلطة للإنسان حيث نلاحظ أن الكادر مصمم لتحجيم الفضاء الخاص بذلك المشهد بحيث لا يتسنى للمشاهد أن يتبين طبيعة ذلك المكان وهو يشكل أيضا دعوة للاندماج مع الحال المعروض إلى أقصى مدى ممكن . وبناء تفاعل سيكولوجي مع الصورة المعروضة .

من جانب آخر فقد استثمر المخرج اللون والضوء في مخاطبته ارق الأحاسيس الإنسانية وأكثرها حدة. إن التركيز الأساس في الفلم هو على اللون الأحمر وقد كان المخرج موفقا في ذلك الاستخدام لكون اللون الأحمر يمتاز بخاصية التقدم نحو العين والامتداد إلى خارج حدوده ، ولذلك فقد اعتمد على هذا اللون ليس فقط من اجل إعطاء أبعاد مكانية أوسع وإنما من اجل أن ينتقل بالمشاهد إلى خارج حدود الإطار ومن ثم الانبثاق الجديد للون ليشكل نقطة تعمل

على خلق إطار جديد كما نلاحظ ذلك في مشهد الفانوس حيث يطغي لون شعلة الفانوس الأحمر على وجه الشخصية إلى الحد الذي يكاد يكون فيه ذلك الوجه أشبه ببقعة ضوء احمر اخذ امتدادات واسعة ثم انتقل عبر ذلك اللون إلى المشهد الآخر بالاعتماد على درجة اللون الأحمر نفسها المستخدم في المشهد السابق وهو استخدام شديد الدقة لكون أن كلا المشهدين يمثلان تداخل مهم حيث أن المشهد الثاني يشكل حالة استرجاع وتذكر بالنسبة للشخصية .

أما الإضاءة فقد عملت بشكل تعبيرى منذ اللقطة الأولى حيث خطوط الضلال على جدار الممر الطويل التي كانت تصحبنا إلى حيث الوضع المتوتر والهواجس الخفية ، ثم الظلمة السائدة وبقعة الضوء على قدمي المنظفة تعطي الإحساس بالوحدة في ذلك المكان والهدوء الذي يتسم به . الخ.ا على ما تقدم نرى أن المخرج لم يسع إلى استخدام الأسلوب الرمزي للون (أي اللون الذي لا يحمل أكثر من معناه) إلا في الأوضاع القسرية التي لا تقبل التحريف والتي تأتي ضمن السياق العام للمرئيات كلون الأشجار الخضراء أو لون الماء الأزرق ... الخ .

كذلك لم يقترّب من الأسلوب التناغمي الذي يعتمد على علاقات التجاور المثالية أي أن لا يكون اللون طاغيا على العناصر أو طاغية هي عليه. في حين أكثر من استخدام الأسلوب النقي أي ما يرمز إليه اللون ويبغي من وراء استخدامه على تلك الشاكلة وليس من اجل أن يكون اللون منسجما مع الشكل العام للتكوين. أما الإطار فمع انه غير منظور إلا انه يمتلك طاقة تعبيرية عالية خصوصا في فلم مثل الجدار لكونه مبني على الاسترجاع ، ففي معالجات الرمز

يسهم الإطار غير المنتظم ونقطة الضوء الصغيرة التي تتوسع لتشكّل إطار متكامل الإشارة إلى العودة إلى الماضي .

وتسهم العناصر وترتيبها داخل الإطار في الإيحاء بمعاني وأفكار عميقة فنلاحظ أن تغيير وجه شخصية البطل في المشهد الذي يرتدي الطفل بزة والده العسكرية ويقف أمام المرآة يتغير شكل الصورة من أفقية إلى عمودية وهو في نفس اللقطة غير أنها أوحّت بمعاني مختلفة في كل من الإطارين ، ففي الإطار الأفقي يظهر الطفل من الخلف كطفل يرتدي بزة والده العسكرية ، غير انه في اللقطة العمودية لنفس الطفل بدا الطفل وكأنه رجل متكامل ببزته العسكرية . لقد أدى تغيير الزاوية ووضعها في زاوية مغايرة للوضع السابق إلى تغيير دلالات الصورة .

أن حركة الكاميرا أو ثباتها ترسم علاقة ذات خصوصية مع مجال الرؤية فهي تعمل على التركيز على المرئيات بشكل كلي أو جزئي فنلاحظ أن هناك إطار كلي تنطوي ضمنه كل عناصر التشكيل ومكوناته ضمن اللقطة العامة مثلا وقد تتغير الأطر لتصبح اطر جزئية من خلال استعراض الكاميرا لمكونات اللقطة سواء بلقطة كبيرة للمكونات أو لقطة متوسطة أو أطر متغيرة بشكل متسلسل وسريع تزامن حركة الكاميرا بكل أنواعها كما نلاحظ ذلك في كل مشاهد الفلم وبشكل مكثف بسبب انحسار اللغة المنطوقة في الفلم إلى الحد الأقصى مما أتاح للكاميرا أن تلعب دورا اكبر في عملية التعبير .

وسائل التنظيم :

لقد أعطت عناصر التشكيل في فلم الجدار بعدا جماليا متحصل من توافق بنائها البصري مع وسائل التنظيم كالإيقاع والتنوع والتوازن والتأكيد. وإمعانا من

في التأكيد على أن هذه الوسائل تقاد وفق السياق الفلسفي الذي يوحد رؤية الفنان وصولاً إلى رؤية موحدة للعمل الفني فان المخرج آلن باركر استثمر وسائل التنظيم وفق رؤيته الخاصة تماماً خصوصاً فيما يتعلق بالإيقاع العام لفلم.

فالإيقاع في فلم الجدار لم يبقى رهن دراية المخرج الغريزية أو العملية التي تفرض على المخرج أن ينظم العناصر الإيقاعية في مجال الرؤية المتمثلة في المشاهد الفيلمية بتتابع زمني ، أي أن تخضع لترتيب زمني مبني على تراكم الأحداث مع تقدم الزمن . فإيقاع مشاهد الفلم لم يأتي متناغماً بل هي مشاهد متفرقة لأحداث مختلفة تجمعها وحدة موضوع ومن ثم فان هناك وحدات أخرى لمواضيع مختلفة تجمعها وحدة الفلم الكلية، وعليه فان الفلم بمجمله لم يخضع لإيقاع ثابت. فالإيقاع يعتمد على التوقع حيث يهيئ الذهن لتقبل تتابع جديد من هذا النمط دون غيره فرؤية مشاهد حربية في بداية الفلم ينبأ بان إيقاعه سيعتمد مشاهد من هذا النوع مثلما تعمل المشاهد الرومانسية على تهيئة الذهن على تتابع جديد (إيقاع) من هذا النمط . غير أن المشاهد في فلم الجدار لم تكن كذلك بل هي خليط من مشاهد غير متناغمة فمن مشاهد الحرب إلى مشاهد رومانسية تعقبها مشاهد تتناول جانب سايكولوجي إلى مشاهد سياسية وهكذا . أن عدم نهج المخرج إيقاع ثابت في تناول مشاهد وأحداثه وموضوعاته جعلت من كل الموضوعات التي تناولها وأدانها إنما هي في مستوى واحد من الأهمية.

الوحدة على مستوى المضامين الفكرية يمكن أن تظهر من خلال مشهد واحد، ففي مشهد الأم وهي تصلي في الكنيسة على روح زوجها يظهر الطفل في الكادر نفسه وهو يمسك بطائرة حربية للأطفال ويحاول أن يمثل عملية طيرانها على علم

البلاد. أن هذا المشهد يوحي بعدد من المضامين الفكرية ووجدها ضمن تشكيل مرئي واحد. كما أن وحدة الألوان وتجانسها تشكل استخدام مميز في اغلب مشاهد الفلم وكذلك التدرج اللوني الجميل الذي امتازت به مشاهد الصحراء واغلب المشاهد الخارجية غير الوثائقية. كما أن الوحدة متحققة في الاستخدام الأمثل لكل عناصر العمل السينمائي المتجسد عبر الكادر ثم ارتباط تلك الكوادر أو اللقطات في مشاهد لتشكل الكل ألفلمي الموحد .

أما التوازن أي التعادل في جانبي الصورة أو ضمن تشكيل الكادر فنلاحظ أنها أخذت جانب كبير من اهتمام المخرج. فمع المشاهد الأولى يمكن أن نلاحظ وبشكل واضح طبيعة التوازن المدروس. ففي مشهد الفانوس نلاحظ الصورة موزعة بالتساوي بين الفانوس ووجه الشخصية وهو توازن ليس على المستوى الفكري فقط وإنما توازن في حجم الفانوس وامتدادات شعلته الحمراء التي تساوي رأس الرجل.

أما السيادة فتعني تفوق عنصر من عناصر التشكيل على آخر غير أن هذا التحولها. التركيز لا بد أن يكون له مبرراته لكون أن تجانس عناصر التشكيل هي التي تبعث على المتعة الحسية للمشاهدة ، والتركيز على عنصر دون غيره لا يحقق هذا الجانب (المتعة الحسية) إلا إذا كان حاملا لدلالات قصدية عاملا على إزاحة المعنى الظاهري إلى معنى جديد . يزداد التركيز على العناصر أو الكتل المفردة إذا ما زادت كمية الفراغ حولها .

أما مركز الاهتمام فقد يتحول من شخص لآخر ففي مشهد رجل الشرطة الجالس خلف مكتبه كان يمتلك مركز الاهتمام في حين تحول مركز الاهتمام إلى فتاة

الشارع من خلال الإيماءة التي وجهتها إلى رجل الشرطة. كما أن الصورة قد تحمل أكثر من مركز اهتمام واحد كما في مشاهد المعركة الحربية حيث نلاحظ أن مراكز الاهتمام تحتلها جنث القتلى وكذلك الطائرات وحركة الجنود والعجلات فكلها تشكل مراكز الثقل في الصور الحربية في الفلم وفي كل مشاهد المعارك في الأفلام الأخرى . إن مركز الثقل لا يرتبط بالشخصيات فقط بل في كل أشياء وعناصر التشكيل في الكادر ، فالأسلاك الشائكة التي احتلت كوادر لبعض اللقطات في الفلم كانت تمثل مركز السيادة في تلك اللقطات على الرغم من وجود تكوينات أخرى في عمق الكادر ، وقد عمل قرب تلك الأسلاك وابتعاد التكوينات الأخرى كعامل مضاف لزيادة الاهتمام وجعلها هي مركزه .

الفصل الرابع

النتائج :

- إن الصورة السينمائية تسعى إلى استثمار وتوظيف عناصر الفن التشكيلي من اجل بناء كوادر قادرة على الإفصاح عن المعاني والدلالات.

- إن استثمار عناصر الفن التشكيلي بالشكل الأمثل يؤدي إلى تكثيف لغة القول أو الحوار في الفلم .
- يضيف توظيف عناصر الفن التشكيلي جوانب جمالية على الصورة السينمائية فضلا عن خلق المتعة الحسية لدى المتلقي .
- تسهم العناصر التشكيلية من خلال توظيفها في الصورة السينمائية في الإفصاح عن البنى العميقة للصورة فتعمل على خلق معاني مضافة إلى الشكل الظاهري للصورة .
- لقد استثمر المخرج آلن باركر عناصر التشكيل ووسائل تنظيمها من اجل خلق صور مركبة قادرة على الإفصاح بأكثر من تحمله مكوناته الشكلية .
- لم يعتمد المخرج آلن باركر في بناء صوره المركبة على كثافة استخدام عناصر التشكيل
- بل عبر التركيز علىالعناصر.ددة موظفة بشكل دقيق مستغلا بذلك كل قدراته على التعبير .
- استغل المخرج عناصر التشكيل في بناء الصور الفيلمية باتجاه انطباعي مبتعدا عن الاستخدام الواقعي لتلك العناصر .
- لقد أدى الاستغلال الأمثل لعناصر التشكيل إلى بناء لقطات مركبة المحتوى غنية بلاغيا ودلاليا وجماليا . وقد زاد من عمق تلك التراكيب الاهتمام الكبير بالعلاقات التجاورية ما بين اللقطات مركبة المحتوى .

- إن اهتمام المخرج بعناصر التشكيل في بناء الصورة السينمائية جعل الحديث عن المعطيات النفسية داخل الفلم يبدو مستحيلا دون الوسيط البصري وكأن تلك المعطيات النفسية لم تكن لتفهم بذلك المستوى لولا البناء الصوري المميز للمخرج آلن باركر .

الاستنتاجات :

- إن عناصر التشكيل قادرة على الإفصاح عن المعاني السطحية والعميقة في آن واحد .
- إن الاستخدام العلمي والمبني على تراكم الخبرة لعناصر التشكيل يؤدي إلى تكثيف لغة القول في الفلم .
- باستخدام الحد الأدنى من عناصر التشكيل يكمن البوح بأكبر قدر من المعاني والدلالات .
- لعناصر التشكيل دور خلاق في بناء وتجسيد الأجواء والمعطيات النفسية .
- التوصيات: خدام الأمتل لعناصر التشكيل ووسائل تنظيمها على خلق حالة التشويق والرغبة في التواصل .

التوصيات :

م.م مصطفى اعبيد دفاك التميمي
البناء التشكيلي في الصورة السينمائية

- يوصي الباحث بدراسة دور وسائل التنظيم في عملية بناء صورة فيلمية متميزة.
- دراسة دور عناصر التشكيل في عملية انزياح المعنى .

المصادر والمراجع

- ابوديب ،كمال- فن الشعرية -مؤسسة الأبحاث العربية -بيروت -١٩٨٧
- ادمون جاك - تحليل الأفلام
- اندرو، ج دادلي-نظريات الفلم الكبرى -ت-جرجيس فؤاد-الهيئة المصرية
للكتاب القاهرة ١٩٨٧.
- جانيتي،لوي دي -فهم السينما -ت- جعفر علي -دار الرشيد للنشر -
١٩٨١.
- حسن ، طه -تجنيس السيناريو ، اطروحة دكتوراه،كلية الفنون الجميلة -
جامعة بغداد -١٩٩٦.
- حيدر، كاظم -التخطيط والألوان -وزارة التعليم العالي - بغداد ١٩٩٤.
- ريتشارد ،ا، اينور -مبادئ النقد الأدبي - ت - مصطفى بدوي -
١٩٦٣.
- رياض، عبد الفتاح - التكوين في الفنون التشكيلية - دار النهضة العربية
- القاهرة ١٩٧٣.
- ريد، هيربرت - معنى الفن -ت- سامي خشبة -دار الشؤون الثقافية -
بدون تاريخ .
- ريد،هيربرت - حاضر الفن -ت- سمير علي -دار الحرية للطباعة -
بغداد ١٩٨٣.
- روم ، ميخائيل -أحاديث حول الإخراج السينمائي -ت- عدنان مدانات -
دار الفارابي-بغداد ١٩٨١.

-الزاهير ،عبد الرزاق -السرد الفيلمي قراءة سينمائية -دار توبقال المغرب
. ١٩٩٤ .

-ستولنتز،جيروم - النقد الفني -ت-فؤاد زكريا -مصر مطبعة عين
شمس-١٩٧٤ .

-سيفنسون،رالف -السينما فنا -ت-خالد حداد-دمشق -المؤسسة العامة
للسينما -١٩٩٣ .

-عبو، سمير-عناصر الفن -وزارة التعليم العالي -بغداد-ب.ت .
-علي،سمير -الصورة في التشكيل الشعري -دار الشؤون الثقافية -بغداد-
. ١٩٩٢ .

-فاربييه،الفن الإسلامي-ت-عفيف بهنسي-مطبعة وزارة الثقافة دمشق -
. ١٩٦٨ .

-فهميم، شوقي-لغة الصورة -مجلة الفن الإذاعي -العدد-٢٤-١٩٦٨ .
-قليح،س، هاشم الرحمن -جماليات اللون في السينما-القاهرة -الهيئة
المصرية للكتاب ١٩٧٥ .

-النحاس،هاشم -دراسات سينمائية -الدار الوطنية للتوزيع- العراق -
. ١٩٧٧ .

-م.بوجز/جوزيف-فن الفرجة على الأفلام-ت-وداد عبد الله -الهيئة
المصرية للكتاب -مصر ١٩٩٥ .

-مدانات،عدنان-بحثا عن السينما-دار القدس -بيروت ١٩٧٥ .

- مارتن،مارسيل-اللغة السينمائية -ت-سعد مكايي-المؤسسة المصرية
للتأليف-١٩٩٤.
- مايو،بيير -الكتابة السينمائية - ت-قاسم المقداد-المؤسسة العامة
للسينما-دمشق ١٩٧٧.
- ماشيللي،جوزيف-التكوين في الصورة السينمائية - ت-هاشم النحاس-
الهيئة المصرية للكتاب ١٩٨٣.
- ماشيللي،جوزيف-لغة التكوين في الصورة -ت-هاشم النحاس-مجلة
السينما المصرية ع/١٣-١٩٧٠.
- مالنز،فريدريك-الرسم كيف نتذوقه-ت-هاشم الطائي-دار الشؤون الثقافية
١٩٩٣.
- مانس،آلان-الفن الأوربي الحديث-ت-فخري خليل -دار المأمون-
بغداد-١٩٩٠.
- مولز،كرستيان-الوجود والفضاء وفن العمارة -ت-سمير علي-مطبعة
الأديب -بغداد-١٩٩٦.
- ميتز،كرستيان- لغة السينما -ت-محمد علي -مجلة الثقافة الأجنبية -
ع/٣-١٩٨٦.
- نوبكر،ناتان-حوار الرؤية مدخل إلى تذوق الفن -ت-فخري خليل -دار
المأمون -بغداد-١٩٨٧.
- نيلمز،هينبتج،الإخراج المسرحي،ت-أمين سلامة-مكتبة الانجلو المصرية
-القاهرة -١٩٦١.

- هيكل-فن الرسم -ت-جورج طرابيشي-دار الطليعة للطباعة -بيروت -
١٩٨٠.
- وارن ،ميشيل-حرفيات السينما-ت-حليم طوسون-الهيئة المصرية
للتأليف -مصر-١٩٧٠.
- وارن،بول-السينما بين الوهم والحقيقة -ت-علي الشوباني-الهيئة
المصرية للكتاب-مصر-١٩٧٢.
- بييجي ،نيوبليتز -إيقاع الكلمة جماليات اللغة السينمائية-ت-محمد هناء-
مجلة الثقافة الأجنبية.١٩٩٠.