34

تعبيرية الحركة والسكون في الفيلم السينمائي المعاصر

Expressiveness of movement and stillness In contemporary film

الباحث :سامر هادي غافل

Researcher: Samer Hadi Ghaafil

الاستاذ المساعد الدكتور فادية فاروق سعيد

Supervision of Assistant Professor

Dr. Fadia Farouk Saeed

جامعة بغداد كلية الفنون جميلة قسم الفنون السينمائية والتلفزيونية فرع السينما

University of Baghdad, College of Fine Arts, Department of Film and Television Arts, Cinema Branch

ملخص :

في ظل التطورات التقنية والفنية التي شهدتها السينما المعاصرة، برزت العلاقة الديناميكية بين الحركة والسكون كأدوات تعبيرية جوهرية تعزز السرد السينمائي وتضفي أبعاداً فلسفية وجمالية عميقة. لم تعد الحركة مجرد وسيلة لنقل الأحداث، ولم يعد السكون مجرد توقف زمني، بل أصبح كلاهما مكوّناً رمزياً يسهم في إيصال المعاني وتوجيه انتباه المشاهد. يركز هذا البحث على استكشاف تعبيرية الحركة والسكون في السينما المعاصرة، مع دراسة تحليلية لفيلم 1917 للمخرج سام مينديز كمثال تطبيقي. يسلط البحث الضوء على كيفية استخدام الحركة والسكون لتحقيق تباينات درامية ومعانٍ بصرية مؤثرة، إذ يؤدي التكوين والمونتاج دوراً مهماً في تكثيف اللحظات الحركية والسكونية لتعميق الذروة الدرامية. وتبين النتائج أن التوازن بين الحركة والسكون ليس مجرد عنصر بصري، بل أداة دلالية فعّالة تعزز من التجربة البصرية للمشاهد، وتفتح آفاقاً جديدة للتأمل في أبعاد العمل السينمائي.

Abstract

mid the rapid technical and artistic advancements in contemporary cinema, the dynamic relationship between movement and stillness has emerged as a fundamental expressive tool that enhances cinematic storytelling and adds deep philosophical and aesthetic dimensions. Movement is no longer merely a means of conveying action, nor is stillness simply a temporal pause; together, they form a symbolic component that conveys meaning and guides the viewer's attention. This research explores the expressiveness of movement and stillness in contemporary cinema, with a case study on the film 1917 by director Sam Mendes. The study highlights how movement and stillness are used to create dramatic contrasts and powerful visual meanings, with composition and montage playing significant roles in intensifying these moments to heighten the dramatic climax. Findings reveal that the balance between movement and stillness is not merely a visual element but an effective semantic tool that enriches the viewer's cinematic experience and opens new horizons for reflection on the film’s deeper layers.

الكلمات المفتاحية : تعبيرية - الحركة – السكون - الفيلم السينمائي

الفصل الأول الاطار المنهجي

اولاً : مشكلة البحث :

في ظل التطورات التقنية والفنية المتسارعة التي شهدتها السينما المعاصرة، برزت العلاقة الديناميكية بين الحركة والسكون كعنصرين أساسيين في بناء السرد السينمائي. فلم تعد الحركة مجرد وسيلة لنقل الأحداث والمشاهد المتلاحقة، كما لم يعد السكون مجرد فاصل زمني بين مشهد وآخر، بل أصبح كلاهما أداة تعبيرية تُستخدم لخلق تباينات درامية ودلالات بصرية عميقة. وتتحول هذه العلاقة إلى مكوّن جمالي يحمل طابعاً فلسفياً يعكس المفاهيم الأعمق للزمن والفضاء في الفيلم السينمائي. تسهم تعبيرية الحركة والسكون في تعزيز الإيقاع الداخلي للفيلم، وتضفي على المشهد طابعاً شاعرياً أو فلسفياً من اللعب على اختلاف وتيرة الزمن بين المشهد المتحرك والمشهد الساكن. فهي تتيح للمُشاهد فرصة للتفاعل مع السرد السينمائي على مستوى مختلف، إذ تُصبح لحظات السكون مساحة للتأمل والتفكير، بينما تأتي الحركة لتعزز الإحساس بالتوتر أو الانسيابية. ومع التطور التكنولوجي والتقني في وسائل إنتاج الأفلام، شهدت السينما استخدامات مبتكرة للحركة والسكون في تشكيل المعنى وبناء الرمزية داخل الفيلم. فمن التحكم المتقن في الانتقالات بين الحركة والسكون، يتمكن المخرج من خلق تجربة بصرية تُبرز التناقضات أو الانسجامات بين الشخصيات، الفضاءات الزمنية، والأحداث الدرامية. هذه التباينات بين الحركة والسكون تفتح آفاقاً جديدة للتأمل في الدلالات الأعمق التي يحملها العمل السينمائي. ورغم هذا التطور في توظيف الحركة والسكون، يبقى التساؤل حول كيفية استثمارهما بشكل فعال ضمن السياق السردي والجمالي للفيلم قائماً. من هنا، يمكن للباحث أن يصوغ مشكلة بحثه في التساؤل التالي:

ما هية تعبيرية الحركة والسكون في الفيلم السينمائي المعاصر؟

ثانياً : أهمية البحث :

تكمن أهمية هذا البحث في استكشافه لتعبيرية الحركة والسكون في السينما المعاصرة، إذ يهدف إلى فهم أعمق لدور التفاعل بينهما في تعزيز السرد السينمائي والتأثير على تجربة المشاهد. يتناول البحث كيف تساهم التباينات بين الحركة والسكون في خلق إيقاع بصري يعمق الأبعاد الرمزية والفكرية، ويبرز دور لحظات السكون كمساحات للتأمل، بينما تعزز الحركة الإحساس بالزمن والفضاء. يسهم هذا البحث في توسيع المعرفة باستثمار الحركة والسكون كأدوات تعبيرية فلسفية وجمالية، مما يفتح آفاقاً جديدة للمخرجين والدارسين لاستكشاف إمكانيات سينمائية مبتكرة.

ثالثاً : اهداف البحث :

يهدف البحث الى الكشف عن **تعبيرية الحركة والسكون في الفيلم السينمائي المعاصر**

رابعاً : حدود البحث :

1. **الحد الموضوعي :** تعبيرية الحركة والسكون في الفيلم السينمائي المعاصر
2. **الحد المكاني :**السينما البريطانية
3. **الحد الزماني :2019**

الفصل الثاني : الاطار النظري

المبحث الأول / عناصر التعبير السينمائي

يعُد التعبير السينمائي أحد الفنون البصرية المعقدة التي تعتمد على مجموعة من العناصر التي تتكامل لخلق تجربة فنية وجمالية تواصلية. و إن "مفهوم التعبير يؤخذ هنا وفقاً للمعنى من ثم يوجد التعبير حينما يكون المعنى ملاصقاً للشيء ، حينما ينبثق منه مباشرة ، وحينما يختلط بصورته تماماً وتقع في إطار هذه الحالة بعض الوحدات الدلالية القائمة بذاتها"[1] يهدف التعبير السينمائي إلى نقل الأفكار والمشاعر والرؤى من استخدام عدة عناصر فنية، تشمل الصورة، الصوت، الحركة، الإضاءة، واللون، فضلاً عن الأداء التمثيلي والحوار والمونتاج. هذه العناصر ليست منفصلة عن بعضها، بل تتفاعل وتتداخل بطريقة ديناميكية لإنتاج عمل سينمائي متكامل يعكس رؤية المخرج ويعزز من دلالات السرد الفيلمي و يمكن تحديد عناصر التعبير السينمائي في محورين رئيسيين: المحور البصري والمحور الصوتي. لكل منهما عناصره الخاصة، ولكل عنصر دلالاته الأصلية، إضافةً إلى الدلالات الإضافية التي تنشأ عن تفاعله مع واحد أو أكثر من العناصر الأخرى ضمن سياق معين. هذا التفاعل يسهم في تكوين شفرة بصرية أو صوتية تُمكّن المتلقي من استنباط المعاني الكامنة والعميقة.

أولاً: المحور البصري (عناصر الاشتغال الصوري):

يتجسد هذا المحور في العناصر التي تساهم في بناء اللقطة السينمائية، إذ تعُد جميع هذه العناصر شفرات تقنية وتركيبية، كونها تعمل على إنتاج مستويات دلالية تسهم في تمكين المتلقي من فك رموز هذه الشفرات وكشف دلالاتها. وتتضمن هذه العناصر ما يلي:

1. الدور التعبيري للكاميرا (آلة التصوير):

تعُد الكاميرا أداة فعّالة لرؤية الأشياء من زوايا متعددة، مما يحفز المتلقي على ملاحظة عناصر قد لا يلاحظها في حالة الحركة. كما تشجع الكاميرا على التأمل وتساعد في تحفيز خيال المتلقي، مما يمكّنه من استحضار مرجعيات بصرية قد تتفق أو تتناقض مع الصورة المعروضة. وقد يقوم خيال المتلقي بإضافة، حذف، أو تعديل بعض العناصر.

و من هنا، تبرز اللقطة كوحدة أساسية في توليد الدلالات ضمن البنية السمع-بصرية. إذ تتشكل عملية التصوير "من خلال أحجام اللقطات وحركات الكاميرا وزوايا التصوير واستخداماتها، إذ إن للأحجام، والحركات، الزوايا، استخدامات درامية وتعبيرية ولها دورا مهما في إثارة انتباه المتلقي "[2] وكون الكاميرا أداة سردية رئيسية، فإنها تؤدي دوراً كبيراً في تشكيل اللقطة، مما يتطلب التعمق في كيفية تفاعل المخرج معها عبر إدارته لأبعادها، حجومها و زوايا التصوير، وحركاتها . ويشمل ذلك ما يلي:

أ. حجوم اللقطات:

تؤدي حجوم اللقطات دورًا محوريًا في التعبير السينمائي، إذ تشكل أحد العناصر الأساسية التي يعتمد عليها المخرجون لإيصال المعنى والتأثير العاطفي. اختيار حجم اللقطة ليس مجرد قرار تقني، بل هو وسيلة تعبيرية تساعد في تشكيل بنية السرد الفيلمي. "ولكل حجم من الحجوم وظيفة تعبيرية وجمالية تعمق من اشتغال الأحداث المعروضة وكذلك تعمل على تجزئة المكان أو إظهاره كوحدة واحدة "[3]. عبر تنوع أحجام اللقطات، يمكن التحكم في وتيرة السرد وكيفية إدراك الجمهور للتفاصيل، فحجم اللقطة يمكن أن يعكس حالة التوتر أو الاسترخاء، العزلة أو القرب العاطفي. كما تساهم هذه اللقطات في بناء الرمزية البصرية وتعزيز المعاني الفنية للنص السينمائي.

حجوم اللقطات تصنف بشكل رئيسي إلى ثلاث فئات: اللقطات العامة، المتوسطة، والقريبة. لكن بين هذه الفئات، هناك تنوع كبير في اللقطات الانتقالية، مما يمنح المخرج مرونة في التعبير السينمائي. هذا التنوع يتيح للمخرج الانتقال بسلاسة بين المشاهد، سواء لتعزيز الإحساس بالمكان أو لتكثيف العواطف أو لتوجيه انتباه المشاهد إلى تفاصيل معينة.

أ-1- اللقطة العامة

تعُد اللقطة العامة وسيلة فعالة لوضع المشاهد في السياق المكاني والزماني للقصة. " تؤخذ للشيء المراد تصويره من بعد متوسط وتعرضه كاملاً وسط الجو المحيط به، والصورة في مثل هذه الحالة، تعرض المنظر العام بكل محتوياته وزخارفه، وكل مظاهر الحركة المتصلة بهذا المنظر، مع مجموعة من الأشخاص المتحركة فيه"[4] . تساهم اللقطة العامة في تقديم المشهد ككل، ما يمنح المشاهد إحساسًا بالمساحة والمكان، وقد تُستخدم في بداية المشاهد لتعريف الجمهور بالموقع أو الزمن. بفضل تنوع التفاصيل التي تتضمنها هذه اللقطة، فهي تساعد على بناء إحساس بالمساحة الواسعة أو العزلة في السياق الدرامي.على سبيل المثال، في فيلم Blade Runner 2049، تُظهر اللقطة العامة مدينة لاس فيغاس المدمرة، إذ يعبر "K" الفضاء الواسع والمخيف وحده، ما يعزز الشعور بالعزلة والغموض الذي يحيط بالشخصية.

أ-2- اللقطة المتوسطة

تعُد اللقطة المتوسطة من أكثر الأنواع شيوعًا في السينما، إذ تركز على الشخصيات بينما تظل الخلفية جزءًا من المشهد لتوفير سياق مكاني. " تُصوَّر والكاميرا في مكان أقرب من الشيء المراد تصويره عنها في حالة اللقطة العامة ... بالنسبة لحجم الإنسان لقطة من الرأس الى الركبة" [5] . غالبًا ما تُستخدم في مشاهد الحوار، إذ تتيح للمشاهد رؤية ملامح الوجه وحركات الجسد بشكل أوضح دون أن تفقد العلاقة بالمكان.في فيلم Joker، تظهر هذه اللقطة في مشهد "آرثر فليك" أمام المرآة، إذ تظهر توتره وحركات جسده بوضوح، بينما لا تزال بعض التفاصيل المحيطة مرئية، مما يعزز الشعور بالعزلة والضغط النفسي الذي يمر به.

أ-3- اللقطة القريبة

تُستخدم اللقطة القريبة للتعبير عن المشاعر العميقة والتفاصيل الدقيقة التي قد لا تظهر في اللقطات الأوسع. " قد تكون لعضو من أعضاء الجسد كاليد وهي تنكمش أو تتشبث بشيء أو تكسر شيئاً بطريقة إرادية أو غير إرادية أو انسحاب الأقدام إلى الخلف أو ضرب قطعة من الأثاث بعنف " [6] . تُعد هذه اللقطة أداة قوية للتعبير عن الحالة النفسية للشخصيات، إذ تركز على تعابير الوجه أو حركات الجسد الدقيقة التي تثير تفاعلًا عاطفيًا قويًا مع المشاهد.

في فيلم Parasite، تُستخدم اللقطة القريبة لإظهار ملامح وجه "كي-وو" وهو يكتشف السر الخفي، مما يعكس مشاعر الصدمة والارتباك التي يمر بها. هذه اللقطة تساهم في تكثيف التوتر وتعزيز التفاعل العاطفي بين المشاهد والشخصية.

ويرى الباحث تعُد حجوم اللقطات عنصرًا أساسيًا في التعبير السينمائي، إذ تسهم في إيصال المشاعر وبناء الرمزية وتعزيز الأبعاد الجمالية للنص السينمائي، مما يجعلها أداة محورية في تحقيق الرؤية الفنية للمخرج.

ب. زوايا التصوير :

تعد زوايا التصوير دورًا حيويًا في التعبير السينمائي، إذ تُستخدم لتوجيه رؤية المشاهد نحو الأحداث والشخصيات بشكل يعزز من الدلالات البصرية والمعاني. اختيار الزاوية ليس مجرد مسألة تقنية، بل هو أداة تعبيرية تؤثر بشكل مباشر على كيفية إدراك الجمهور للمشهد. " لأن الزاوية التي ننظر بها إلى الأحداث هي في الواقع جزء له دلالته في طريقة السرد إذ أنها قادرة على وصف أهمية الشخص وعلاقته بالآخرين في نفس اللقطة وحالته الذهنية وما ينوي فعله في نفس اللقطة "[7]. تُصنف زوايا التصوير عادةً إلى ثلاث فئات رئيسية، ولكن بعض المؤلفين يوسعون التصنيف ليشمل خمس فئات، وتساعد هذه الزوايا في تعزيز تأثير المشهد والتعبير عن الحالة النفسية للشخصيات أو الأجواء العامة للفيلم.

ب-1- الزاوية العلوية (فوق مستوى النظر):

تُوضع الكاميرا في مستوى أعلى من الشخصيات، مما يجعلها تبدو أصغر حجمًا وأقل قوة. هذه الزاوية تُستخدم غالبًا لإبراز ضعف الشخصيات أو تواضعها. في الحالات القصوى، تُعرف هذه الزاوية بـــ"عين الطائر"، إذ يتم تصوير المشهد من أعلى بزاوية حادة. " أن زاوية نظرة الطائر هي الزاوية الأكثر تشويشاً بالنسبة لكافة الزاوية إذ أنها تشمل على المشهد مصوراً من فوق الرأس وبما أننا نادراً ما نشاهد الأحداث من هذا المنظور فأن المادة الموضوعية لمثل هذه اللقطات قد تبدو أول الأمر غامضة "[8]. تعمل هذه الزاوية على تعزيز مشاعر الخضوع أو التبعية وتعطي المشاهد إحساسًا بالتفوق على الشخصيات في المشهد.

و يمكن تلخيص التعبيرية التي تقدمها هذه الزاوية هي "التعرف على جغرافية المكان وبناء الجو العام وكشف الأشياء وإظهار ميل الحركة نحو البطء وإدراك علاقة أجزاء الموقع بعضها ببعض والإيحاء بالملل وتحقيق الشعور لدى المشاهد بتفوقه على الممثل وتحقيق القيمة الدرامية من تحقيق أسس السيطرة"[9] مثال على ذلك في The Dark Knight Rises، تُستخدم الزاوية العلوية لإظهار باتمان بعد هزيمته على يد "بين"، مما يجعله يبدو ضعيفًا ومنكسرًا، ويعزز الشعور بالهزيمة في تلك اللحظة.

ب-2- الزاوية الاعتيادية (زاوية بمستوى النظر):

هذه الزاوية هي الأكثر شيوعًا في السينما، إذ تُوضع الكاميرا على مستوى عين الشخصيات، مما يُنتج منظورًا محايدًا وطبيعيًا للمشاهد. تتيح هذه الزاوية رؤية أكثر وضوحاً للموضوع، وتساهم في خلق علاقة مباشرة مع المشاهد، فضلاً عن تقديم الشخصيات على قدم المساواة، ودعم الوظيفة السردية بشكل فعال[10] . تُستخدم هذه الزاوية عندما يرغب المخرج في تقديم المشاهد بطريقة واقعية تتيح للمشاهد التواصل العاطفي مع الشخصيات دون أي تأثير بصري مشوّه. وفي فيلم Marriage Story، تُستخدم الزاوية الاعتيادية في مشاهد الحوار المكثفة بين الشخصيتين الرئيسيتين، مما يُعزز الواقعية ويسمح بالتركيز على التفاعل العاطفي.

ب-3- الزاوية المنخفضة (تحت مستوى النظر):

توضع الكاميرا في مستوى أقل من الشخصيات، مما يجعلها تبدو أكبر حجمًا وأكثر قوة وهيبة. "تعتبر الزاوية المنخفضة موقعاً سليماً لكاميرات في اللقطات التي تتطلب تاثيرات درامية للغاية ، والصورة التي تلتقطها الكاميرا في هذا الوضع هي صورة ذات ملامح تبدو كبيرة بطريقة مبالغ فيها " [11] . تُستخدم هذه الزاوية لإبراز قوة الشخصية أو تعزيز سيطرتها في المشهد، مما يضيف بعدًا دراميًا ومعنويًا للقصة. وفي Mad Max: Fury

Road، تُظهر الزاوية المنخفضة "إيمورتان جو" بشكل مهيب وقوي، مما يعزز الشعور بالهيمنة التي يمارسها على الشخصيات الأخرى.

ب-4- الزاوية المائلة:

تُستخدم الزاوية المائلة لإضفاء إحساس بعدم الاستقرار أو التوتر في المشهد. " أي عندما يكون المحور الراسي لالة التصوير مائلاً بزاوية بالنسبة للمحور الراسي للمنظر والاشخاص المراد تصويرهم "[12]. تُستخدم هذه الزاوية عادةً في مشاهد الفوضى أو القلق النفسي " تعطي إحساسا بعدم الاستقرار وعدم التوازن "[13] لتعكس اضطراب الشخصيات أو العالم المحيط بها. وفي Thor: Ragnarok، تُستخدم الزاوية المائلة أثناء مشاهد القتال، مما يعزز شعور الفوضى وعدم الاستقرار أثناء تدمير "أسغارد". إذتُعد زوايا التصوير أحد أهم أدوات التعبير السينمائي، إذ تساعد في توجيه إدراك المشاهد وتفسيره للمشاهد المعروضة، مما يجعلها عنصرًا حاسمًا في تشكيل الرؤية السينمائية.

ت. حركة الكاميرا:

تعد حركة الكاميرا واحدة من العناصر الرئيسية في التعبير السينمائي، إذ تساهم بشكل كبير في إضفاء الحيوية والديناميكية على المشاهد. فهي ليست مجرد وسيلة تقنية لتتبع الشخصيات أو الأحداث، بل تُستخدم لتعزيز المعاني البصرية، وتوجيه انتباه المشاهد، وإضافة أبعاد جديدة للتفاعل مع القصة. من تنوع حركات الكاميرا، يمكن الانتقال بين عوالم مختلفة أو عكس الحالات العاطفية للشخصيات.

ت-1- الكاميرا المثبتة على حامل ثابت:

هذا الأسلوب يعتمد على تثبيت الكاميرا لضمان استقرار الصورة وثباتها، ويُستخدم لتصوير لقطات دقيقة وواضحة. هذه التقنية تتيح عدة أنواع من الحركات:

ت-1-أ- الحركة الأفقية الاستعراضية (Pan):

تشير إلى تحريك الكاميرا أفقيًا لاستعراض المشهد بشكل تدريجي. " حركة أفقية نصف دائرية تقوم بها الكاميرا وهي على حاملها، وقد تكون الحركة من اليمين إلى اليسار أو من اليسار إلى اليمين" [14]. تُستخدم لتغطية مساحات كبيرة أو لإظهار البيئة المحيطة بالشخصيات، وتعزز الفهم التعبيري والجمالي للمشهد.

ت-1-ب- الحركة العمودية الاستعراضية (Tilt):

تشير إلى تحريك الكاميرا عموديًا للأعلى أو للأسفل أثناء تثبيتها. "تقوم بحركة رأسية أو عمودية على محورها في أثناء التصوير"[15] . تتيح هذه الحركة استعراض المشاهد من زوايا مختلفة وتعزيز الفهم المكاني والعاطفي للعناصر. "توكيد العلاقات السيكولوجية والفراغية البينية والإيحاء بالطموح والروحانيات والقوة والتسلط وبناء التوقع"[16]

ت-2- الكاميرا المحمولة على حامل متحرك:

تمنح هذه التقنية مرونة أكبر في الحركة، مما يتيح انتقالات ديناميكية داخل المشهد، وتتضمن عدة حركات:

ت-2-أ- الحركة المقتربة والمبتعدة (Dolly):

الحركة المقتربة تتجه نحو الهدف، مما يزيد من تركيز المشاهد على التفاصيل ويعزز الشعور بالأهمية. أما الحركة المبتعدة، فتسحب الكاميرا بعيدًا عن الهدف لتوسيع نطاق الرؤية. يتم ذلك بوضع الكاميرا على " رصيف متحرك توضع عليه آلة التصوير إثناء عملية التصوير، وبذلك يمكن التقدم بالة التصوير إلى الإمام أو التراجع بها إلى الخلف أو الانحراف بها يمينا أو شمالا ، وتوصف اللقطة المعدة باستخدام هذه الوسيلة (لقطة شاريو) حسبما يشيع في السينما المصرية ، وفي العادة تعرف باسم (dolly) إذا كان حجمها صغيرا "[17]. فضلاً عن ذلك، يعني اقتراب آلة التصوير من الجسم المُراد تصويره أن "حجم المنظور ينتقل ويتحول من اللقطة العامة إلى اللقطة القريبة ودون توقف أو قطع"[18] . هذه الحركة تمنح الشعور بأن شيئًا مهمًا أو غير متوقع قد يحدث.

ت-2-ب- الحركة الموازية أو المتابعة الجانبية (Tracking):

تشير إلى تحرك الكاميرا بشكل جانبي موازي للهدف. "اي تظل الزاوية بين خط محور العدسة واتجاه سير الكاميرا ثابتاً "[19] . تُستخدم لمتابعة الشخصيات أو الأشياء المتحركة مع الحفاظ على استمرارية المشهد، مما يعزز المشاركة العاطفية للمشاهد.

ت-2-ت- حركات الكرين (Crane):

باستخدام ذراع متحرك، يمكن للكاميرا التحرك في اتجاهات متعددة وارتفاعات مختلفة. " ترتفع بآلة التصوير او تنخفض بها او تلتف بها ناحية اليمين او اليسار وان تؤدي حركات الاقتراب والابتعاد في الوقت نفسه "[20] . تضفي هذه الحركات إحساسًا بالتحليق أو التتبع الواسع، وتُستخدم لإظهار مشاهد شاملة أو انتقالات ديناميكية.

ت-2-ث- الحركة المركبة:

تشير إلى دمج أكثر من نوع من الحركات، مثل حركة الكرين مع حركة الاقتراب. تتيح هذه التقنية تعقيدًا بصريًا وديناميكية إضافية، مما يعزز التأثير البصري والدرامي للمشهد [21] تساهم الحركة المركبة في تعزيز الشعور بالاستمرارية والتفاعل العميق مع الأحداث، مما يزيد من التأثير الدرامي والبصري للمشهد.

2. بنائية الصورة :

تستند آلية التعبير والاشتغال الدلالي للتشفير في الصورة الفيلمية إلى عنصرين أساسيين (من بين عناصر أخرى)، هما: الإطار والتكوين (الشكل). هذان العنصران يشكلان الأساس الأول للتعبير عن شفرة تحمل دلالة محددة، على النحو التالي:

أ. **الاطار:**

الإطار في السينما هو أحد عناصر التعبير الأساسية، إذ يؤدي دورًا محوريًا في تشكيل الجمال والانسجام داخل الصورة السينمائية. فهو لا يقتصر على الجانب التقني بل يتجاوز ذلك ليكون وسيلة إبداعية يتجسد فيها اختيار وتنظيم الأجسام داخل مساحة محددة. وكما يرى (جان رينوار)، فإن الإطار لا يحجب الواقع بل يكشفه، إذ يكتسب ما يكشفه الإطار أهمية مما يحجبه [22] . بمعنى آخر، يقوم الإطار بعزل العناصر الجوهرية وتنسيقها وفقًا لتكوين الشاشة، ليصبح بذلك أداة لتوجيه انتباه المشاهد نحو العناصر المختارة بعناية. يؤدي الإطار عدة وظائف هامة [23] :

1) يتيح لصانع الفيلم اختيار الموضوع وعزله، ومن ثمَ يجذب الانتباه إلى العناصر الهامة.
2) يظهر ما هو بالغ الأهمية من الناحية الفكرية والانفعالية.
3) يحذف العناصر غير الضرورية التي لا تخدم الموضوع.
4) يشكل أساسًا لبناء اللقطات، مما يمنحها التوازن والمعنى.
5) يعمل كمرجع لتنظيم وتكييف محتويات الصورة.
6) يوفر مساحة لتكوين الأحداث الدرامية بشكل تشكيلي.
7) الإطار لا يعزل العناصر فحسب، بل يجمعها في وحدة متكاملة، مما يمكنه من خلق عمل فني.

و من ناحية أخرى، يركز (آرنهايم) على أهمية الإطار كحدود فنية، مشيرًا إلى أن الاهتمام يمكن أن يُخلق بترك عناصر مهمة خارج الصورة، مما يحفز المشاهد للبحث عن معنى رمزي [24] . وبهذا يكمل (آرنهايم) فكرة (رينوار) حول الإطار كأداة اختيارية تسلط الضوء على العناصر الدالة. في النهاية، الإطار يعُد وسيلة تشفير للمعنى، وأداة يفسر من خلالها المشاهد المثقف محتوى الفيلم.

ب. **التكوين :**

التكوين في السينما يُعرّف على أنه "ترتيب العناصر المصورة في وحدة مترابطة ذات كيان متناسق" [25] . فهو عملية تنظيم العناصر الداخلية في اللقطة، بما يشمل تباينها أو توافقها، ومجاورتها ضمن قواعد التكوين. يعُد التكوين من أكثر العناصر السينمائية مرونة في التشفير البصري، إذ يعتمد على عدة عناصر أساسية.

1) **الخط:** الخط هو أول عنصر من عناصر التكوين. يُقسم الخط إلى نوعين: الخطوط الأساسية التي تكوّن الهيكل البنائي للصورة والخطوط الفرعية التي تحدد الفواصل بين المناطق المضيئة والمظلمة [26] الخطوط تؤدي دورًا في رسم الشكل، الحركة، وتحديد الكتلة. تختلف دلالات الخطوط حسب شكلها؛ فالخطوط المستقيمة تشير إلى القوة والذكورة، بينما توحي الخطوط المنحنية بالأنوثة والنعومة. الخطوط الأفقية تدل على الهدوء والاستقرار، بينما تعبر الخطوط المائلة عن الحركة والعنف، وتُرمز الخطوط العمودية إلى الثبات والقوة [27]

2) **الشكل:** الشكل يمثل تكوين الأجسام والأشياء داخل الإطار، وله دلالات متعددة. الأشكال مثل المثلث ترمز للقوة والثبات، والأشكال الدائرية توحي بالاستمرارية. كما أن بعض الأشكال تحمل دلالات ثقافية أو دينية، مثل الصليب الذي يعبر عن القوة الدينية [28] . هذه الأشكال تُستخدم لتوجيه انتباه المشاهد وتقديم دلالات بصرية.

3) **الكتلة:** تمثل الوزن البصري للأشياء أو الشخصيات داخل الصورة، وتشمل العناصر الحية وغير الحية. تعمل الكتلة على جذب انتباه المشاهد من الوزن النفسي أي إنه يعطي " انطباع أو تأثير درجة الخفة أو الثقل " [29] للأشياء داخل المشهد. الكتل الأكبر أو المنعزلة تعطي إحساسًا أثقل من الكتل المجتمعة [30]

ت. **اللون :**

يعُد اللون عنصرًا أساسيًا في التكوين السينمائي، إذ يتداخل مع بقية العناصر مثل الخط والكتلة، ليشكل جزءًا من البنية السمع-بصرية للفيلم. من الناحية السايكولوجية، يُنظر إلى اللون كعنصر غير واع يعمل على إثارة العواطف وخلق الأجواء بدلاً من كونه عنصرًا واعيًا وذكيًا. فاللون يمتلك القدرة على إيحاء الأحاسيس، ويعُد علامة على وجود العالم الموضوعي في السينما. كما أن استخدام الألوان في الأفلام غالبًا ما يهدف إلى التعبير عن حالات ذهنية أو نفسية معينة (31) . وفي فيلم البرتقالة الميكانيكية للمخرج (ستانلي كوبريك)، تُظهر الألوان دلالات سايكولوجية واضحة. في بداية الفيلم، تم استخدام الألوان الدافئة مثل الأحمر والبرتقالي للتعبير عن العنف والجريمة عندما كان البطل حرًا، بينما تم الانتقال إلى الألوان الباردة مثل الأزرق والرمادي للتعبير عن الرضوخ للحالة الجديدة بعد وقوع البطل في قبضة العدالة. الألوان في السينما تتمتع بغنى كبير، فهي تُستخدم بدقة لترويج القصص بشكل مرئي. فاللون قد يؤدي دورًا دراميًا يعبر عن تفاعل القوى داخل الفيلم، مما يتطلب أن يكون اللون

ذو علاقة بمضمون ما. كما أن اللون يمكن أن يعبر عن حالة ذهنية أو يوحي بها، ومن ثمَ يكون استخدامه مقصودًا ودالًا. مثال آخر على ذلك يظهر في فيلم العرّاب للمخرج (فرانسيس فورد كوبولا)، إذ استخدم المخرج اللون الأصفر للتعبير عن فترة الأربعينيات، بينما عبّر عن الخمسينيات باستخدام اللون الأزرق، ليرمز إلى بداية الحرب الباردة بين قطبي المافيا. من ما سبق، يمكننا استنتاج أن اللون هو نظام دلالي معقد يعتمد على أبعاد متعددة، منها ما هو مباشر ومنها ما هو إيحائي، وتتناسب دلالته مع السياق الثقافي والفيلمي. وكما أشار (آيزنشتاين)، فإن الألوان لا تمتلك معنى خاصًا بها، بل تستمد معانيها من علاقتها مع باقي العناصر الدلالية واللونية في الفيلم [32] . بمعنى آخر، الدلالة النفسية للألوان تنشأ من تناغمها مع بقية العناصر، وليست مكنونة داخل اللون نفسه.

3. المونتاج :

البنية المونتاجية هي عنصر أساسي في التعبير السينمائي، إذ تؤدي دورًا محوريًا في ترتيب اللقطات وتوصيل المعلومات والرسائل الدرامية. بعيدًا عن الأطر الفكرية التي وضعها (إيزنشتاين) حول تأثير العلاقة بين اللقطات، يعُد المونتاج في الأفلام السينمائية وسيلة رئيسية لتحقيق التدرج الدرامي وإبراز الأفكار. فالمونتاج لا يقتصر على الربط الميكانيكي بين اللقطات، بل يعُد أداة "لإظهار المعنى وإبرازه ، فتجاور اللقطات ليس مجرد وصل ميكانيكي بينها، وانما هناك دائماً هدف ما، معنى ما، قصد ما، مرغوب في ابرازه عبر علاقة التجاور تلك التي ماكانت توجد اصلاً لولا وجود المونتاج"[33] ، إذ يسعى المونتير إلى خلق تأثير بصري ودرامي واضح عبر تجاور اللقطات المختلفة .

ويعمل المونتاج على كسر استمرارية الزمان والمكان الواقعيين من أجل خلق استمرارية سينمائية متكاملة، تعكس بنية الفيلم وتساهم في تكوين النص الدرامي المتصاعد. يساهم المونتاج أيضًا في "تشكيل صيرورة المادة الدراماتيكية للفيلم وديناميكيته، وتحدد معناه بدرجة اكبر من الكلمة "[34] . لتحقيق هذه البنية المتكاملة، يعتمد المونتاج على عدد من القوانين التي تساهم في تحقيق أقصى تأثير درامي وجمالي، مثل[35]

1) قانون المشهد المادي: إذ يجب ربط اللقطات بطريقة تُلفت الانتباه بصريًا وتُحفز الفهم العقلي.
2) قانون الإرهاف السايكولوجي: يعتمد على إبقاء المشاهد في حالة فضول من انتقال سلس بين اللقطات دون إطالة غير ضرورية.
3) قانون التدرج الدرامي: يُشترط أن تحمل كل لقطة معلومة جديدة تدفع بالسرد إلى الأمام.

وان المونتاج السينمائي يركز على تكثيف المعاني الفكرية والعلاقات الدلالية بين اللقطات، مما يجعله أحد أبرز عناصر التخلص من المشاهد غير الضرورية أو الزمن المترهل. وقد حدد (مارسيل مارتن) وظائف المونتاج كما يلي [36] :

1) خلاق للحركة: من ربط اللقطات لتظهر الحركة في المشاهد، كما في فيلم المدرعة بوتومكين للمخرج الروسي (سيرجي إيزنشتاين)، إذ أضفى المونتاج إيحاءً بحركة الأسد الحجري.
2) خلاق للإيقاع: من تنظيم تتابع اللقطات حسب طولها وضخامتها، مما يمنح الفيلم تناسقًا فنيًا يضفي عليه حيوية.
3) خلاق للفكرة: عبر مقارنة أحداث ومشاهد مختلفة، مثل إظهار الفقر مقابل الغنى، أو الخيانة مقابل الواجب الوطني.

ويرى الباحث ان البنية المونتاجية تعمل على مستويات متعددة: التعبيرية، الدلالية، والإيديولوجية. فهي تُسهم في تكثيف السرد الدرامي وتوجيه المعلومات بشكل يؤثر في المتلقي. ومع إدخال الأساليب السينمائية الحديثة وأساليب السرد المركبة، أصبح المونتاج السينمائي قريبًا من التعامل مع مجموعة متنوعة من الموضوعات، سواء كانت درامية مباشرة أو فلسفية وفكرية غير مباشرة

ثانياً: المحور الصوتي (عناصر التوظيف الصوتي):

يؤدي الصوت دوراً أساسياً في تعزيز السرد السينمائي، فهو لا يقتصر على كونه مكملاً للصورة بل " يشكلان العاملين الوحيدين اللذين يجمعان بين صفتي الضرورة والكفاية"[37] و يعد عنصراً حيوياً يثري التجربة البصرية ويدعم إيصال المشاعر والمعاني. يشكل الصوت جزءاً لا يتجزأ من بنية الفيلم، إذ يساهم في تشكيل الأجواء، وخلق التوتر، والتعبير عن الأبعاد النفسية للشخصيات. من توظيف الصوت بذكاء، يمكن للمخرج إيصال رسائل خفية وإضافة عمق دلالي للمشهد، مما يجعل التجربة السينمائية أكثر شمولية وتأثيراً على المتلقي. يعتمد التوظيف الصوتي في السينما على مجموعة من العناصر الأساسية التي تتكامل لتوليد المعاني السمعية والبصرية، وتوجيه انتباه الجمهور نحو تفاصيل معينة في السرد. ويقسم المجرى الصوتي إلى أربعة عناصر أساسية، وهي كالآتي: الحوار و الموسيقى و الصمت و المؤثرات الصوتية

1. الحوار :

الحوار هو عنصر رئيسي في السينما، إذ يمثل الكلمات " الصوت المنطوق من قبل الإنسان" [38] والتفاعل اللفظي بين الشخصيات. " هو الكلام الذي يتسم بين شخصين او أكثر ويجوز ان يطلق على كلام

الشخص الواحد وقد تستخدم صيغة الحوار لعرض آراء فلسفية او تعليمية او نحوهما كما هو الحال بالنسبة لمحاورات أفلاطون أو مقالة داريدان في الشعر الدرامي " [39] يُستخدم الحوار لنقل المعلومات الأساسية عن القصة، تطوير الحبكة، والتعبير عن الأفكار والمشاعر. فهو يعكس ديناميكيات الشخصيات والعلاقات بينها، كما يمكن أن يعبر عن الحالة النفسية الداخلية لكل شخصية، ويوضح وجهات نظرها المختلفة.

يؤدي الحوار أيضاً دوراً مهماً في بناء التوتر الدرامي وتحقيق التفاعل بين الشخصيات والمشاهد. قد يكون الحوار مباشراً، ينقل ما يحدث في القصة بشكل صريح، أو غير مباشر، إذ يتضمن تلميحات ورموزاً تحتاج إلى تفكيك من قبل الجمهور.

فضلاً عن ذلك، يؤثر الحوار في الإيقاع العام للفيلم؛ فقد يساهم الحوار السريع في زيادة حدة التوتر أو تسريع وتيرة الأحداث، في حين أن الحوار البطيء قد يضيف عمقاً إلى اللحظات التأملية أو الشخصية. تتجلى قوة الحوار في السينما عندما يتكامل مع العناصر السمعية والبصرية الأخرى، مما يساهم في إثراء السرد وإيصال الرسائل الدرامية بطريقة متكاملة ومؤثرة.

2. **الموسيقى :**

تُعد الموسيقى التصويرية عنصراً أساسياً في السينما، فهي تؤدي دوراً محورياً في تعزيز الأجواء العاطفية والدرامية للفيلم. الموسيقى ليست مجرد خلفية صوتية بل وسيلة قوية لتوجيه مشاعر الجمهور وتكثيف الأحداث والمواقف. " مهمة درامية مركزية عندما تكون على صلة وثيقة بالصورة والبيئة التي تمثلها كأن نسمع الموسيقى لدى حدوث أمر ما وتتكرر بعد ذلك لتصبح رمزاً ينذر بحدوث ما يشبه ذلك الحدث "[40] من الإيقاع والنغمات المتنوعة، يمكن للموسيقى أن تعبر عن المشاعر الخفية للشخصيات، وتنقل توترات معينة أو تهدئة اللحظات المتوترة.

تُستخدم الموسيقى للتلاعب بتوقعات الجمهور، فهي قد تُمهّد لمشهد حزين أو توتر قادم، وتمنح المشاهد إحساساً بأن شيئاً مهماً على وشك الحدوث. كما أنها قادرة على خلق تباين بين الصورة والموسيقى، مما يفتح آفاقاً أعمق للتفسير الدرامي، إذ قد تشير الموسيقى السعيدة في مشهد كئيب إلى تعقيد مشاعر الشخصيات أو تلميح إلى تغيير قادم في الأحداث.

فضلاً عن ذلك، تؤدي الموسيقى دوراً بارزاً في بناء الهوية الزمنية والمكانية للفيلم. على سبيل المثال، يمكن للموسيقى التقليدية أن تنقل الجمهور إلى فترة تاريخية معينة، بينما تساعد الموسيقى الحديثة أو الإلكترونية في خلق أجواء مستقبلية أو خيالية.

تُعد الموسيقى التصويرية أداة فنية فعالة تجمع بين الصوت والصورة لخلق تجربة سينمائية أكثر شمولاً وتأثيراً، إذ تساهم في توجيه المشاعر وخلق ذاكرة سمعية مميزة تظل عالقة في أذهان المشاهدين.

3. **الصمت :**

الصمت في السينما ليس مجرد غياب للصوت، بل هو أداة قوية تُستخدم لتعميق التأثير الدرامي وإبراز لحظات معينة. يُعد الصمت وسيلة فعالة للتأكيد على أهمية المشهد أو الحدث، إذ يُفسح المجال للمشاهد للتأمل في الصورة والمواقف دون تدخل صوتي. يُستخدم الصمت لخلق التوتر والترقب، فعندما يتوقف الصوت فجأة، يمكن أن يوحي بحدوث شيء غير متوقع أو مثير. " الصمت يعد من العناصر ذات القيمة الدلالية داخل المجرى الصوتي وهو يجذب الانتباه إلى ذاته ويهيئ المشاهد لاستقبال الفعل الدرامي القادم إذ يهيئ لحظات قلائل من السكون ليحدث الصدمة السمعية أي صدمة السكون أو الصمت بعد صوت عنيف "[41] علاوة على ذلك، يعزز الصمت من الحضور العاطفي للمشهد، إذ يعطي للمشاهد فرصة لاستيعاب مشاعر الشخصيات أو المواقف. في بعض الأحيان، يكون الصمت أكثر تعبيراً من الحوار أو الموسيقى، إذ يمكنه نقل معانٍ ودلالات لا تستطيع الكلمات إيصالها.

كما أن للصمت دلالات جمالية، إذ قد يرمز إلى الوحدة، العزلة، أو حتى الموت، ويُستخدم بشكل مقصود لتضخيم التأثير العاطفي. في النهاية، يُعد الصمت عنصراً سمعياً بالغ الأهمية في السينما، إذ يساعد على توجيه انتباه المشاهد إلى الصورة ويخلق توازناً دقيقاً بين الصوت والغياب التام له.

4. **المؤثرات الصوتية :**

المؤثرات الصوتية هي عنصر أساسي في بناء التجربة السينمائية السمعية والبصرية. تشمل هذه المؤثرات جميع الأصوات التي تصاحب الحركة والأحداث في الفيلم، مثل أصوات الطبيعة (المطر، الرياح)، الأصوات الميكانيكية (أبواب تُفتح، سيارات)، أو حتى الأصوات الافتراضية التي تُضاف لتعزيز مشاهد معينة (مثل أصوات الانفجارات أو الخيال العلمي).

كما انها " المكون الصوتي الذي يجسد الجو العام للحدث ويقوم بمصاحبة الصورة في حركة الأشياء والأشخاص والأفعال الذي تعرضها الصورة "[42]. تؤدي المؤثرات الصوتية دوراً حيوياً في تعزيز الواقعية في الفيلم، فهي تجعل المشاهد يشعر بأنه جزء من البيئة المعروضة على الشاشة.

فضلاً عن دورها الواقعي، تُستخدم المؤثرات الصوتية بشكل إبداعي لتوليد انطباعات معينة أو لإبراز لحظات درامية. فعلى سبيل المثال، " بإمكانه أن يساهم في القصة دون أن يحتل أي حيز لأنه يساعد الحدث دون أن يعمل على إبطائه أو إعاقته"[43] تظهر قيمة المؤثرات في أنها " تقول ما لا نراه أو تعطينا معلومات أكثر مما يمكننا رؤيته " [44] مما يعني أنها توسع من نطاق المعنى الذي يظهر من الصورة المرئية. لا يقتصر دور المؤثرات الصوتية على المصاحبة فقط، بل يمكنها أيضاً أن تكون عنصراً درامياً بحد ذاته، إذ "الموسيقى والمؤثرات تستطيع أن تكون هي الحدث الدرامي" [45]

كما تساعد المؤثرات الصوتية في توجيه انتباه المشاهد إلى تفاصيل معينة في المشهد، وتعزز من إيقاع الفيلم. سواء كانت تُستخدم بشكل مباشر لتكملة الصورة أو بطريقة إبداعية لتوليد مشاعر أو أفكار، تُعد المؤثرات الصوتية وسيلة هامة للتواصل السمعي بين الفيلم والمشاهد.

المبحث الثاني / اشتغال الحركة والسكون في الفيلم السينمائي

1. الحركة في الفيلم السينمائي :

تعُد الحركة في الفيلم السينمائي أحد العناصر الأساسية في بناء السرد وتوصيل المشاعر والأفكار. سواء كانت حركة الكاميرا، الشخصيات، أو العناصر داخل المشهد، فإن للحركة دوراً مهماً في جذب انتباه الجمهور وتعزيز تطور الحبكة. وكما أشار جان إبشتين: "أن الحركة تعد حقاً القيمة الجمالية الأولى للصور على الشاشة"[46] . هذه القيمة الجمالية للحركة لا تقتصر فقط على توجيه المشاهد، بل تضيف عمقاً بصرياً يثري التجربة السينمائية بشكل كامل وتتنوع الحركة بأشكالها وأنواعها، سواء في الحياة اليومية أو داخل العمل الفني. وتكمن أهمية الحركة في بنية العمل الفني في أنها ترافق حركة معظم العناصر المرئية، بل وحتى الصوتية، مثل حركة الموسيقى وانتقالاتها، وحركة تطور الحوار ونموه. هذه العناصر هي التي تمنح الفنون التلفزيونية والسينمائية تميزها عن غيرها من الفنون، وولاسيما تلك التي تعُد أقل حركة، مثل الرسم، النحت، والعمارة.

وعلى المخرج، عند تعامله مع هذا العنصر، أن يُميز بين الحركة في الواقع المعاش والحركة الفنية التي تُعرض عبر الشاشة. إذ "أن هناك العديد من الحركات التي قد تبدو خالية من الأهمية في الحياة الواقعية، ولكنها تظهر على الشاشة ذات أهمية ومعنى. وهذا ما يستدعي من المخرج الانتباه أثناء تصوير المشهد لما يقرره أو يستبعده من هذه الحركات"[47] وان الحركة داخل العمل الفني تتجلى من عدة أنواع، منها "حركة الموضوع، حركة الكاميرا، حركة الطبيعة، حركة المونتاج، وحركة الإضاءة"[48] .وعلى الرغم من أهمية تصنيف هذه الحركات، إلا أن الباحث يتحفظ على تصنيف حركة الإضاءة كنوع من الحركة ضمن الفضاء المرئي، إذ أن إدراجها كحركة قد يستدعي أيضاً تصنيف حركة اللون، الذي يعُد مكملاً لها. وبالمثل، يمكن الحديث عن حركة الإكسسوارات المتحركة، مثل السيارات، الطائرات، الدراجات، وغيرها من العناصر التي تتحرك ضمن المشهد.

إلى جانب هذه الأنواع، تبرز حركة الشخصيات الدرامية ، وانتقالها من مكان إلى آخر داخل فضاء التصوير أو خلال المشهد أو اللقطة. لهذه الحركة دور كبير في تصعيد الفعل الدرامي، إذ تسهم في تعزيز تطور السرد وتضيف عمقاً بصرياً ودلالياً للمشهد، مما يؤثر في كيفية تلقي المشاهد للأحداث والمشاعر التي يُراد نقلها.

يلجأ بعض المخرجين باستمرار إلى استخدام عنصر الحركة بأنواعها المختلفة، كما ذُكر سابقاً، من أجل القضاء على عنصر الجمود الذي قد يصاحب بعض اللقطات أو المشاهد، ولاسيما المشاهد الحوارية أو تلك التي تتطلب سرد معلومات تفصيلية قد تصبح مملة للمتلقي. خصوصاً إذا بقي المشهد خالياً من حركة الشخصيات الدرامية، إذ "أن الصورة إذا ما فقدت عنصر الحركة فكأنما فقدت جزءاً من شخصيتها الجوهرية. فالحركة تجذب المشاهد، ويجب أن تقود الصورة عينه، ولا تعطيها الفرصة للانسحاب خارج الشاشة، وذلك من خلال الإكثار من الحركات المعبرة والتقليل من الثغرات. فالحركة تعد من أقوى عناصر الجذب السيكولوجي لأنها ذات تباين طاغٍ"[49] . تعود أهمية الحركة إلى ارتباطها الوثيق بمعظم عناصر اللغة الصورية، كما أن الحركات الصغيرة يمكنَ أن تحظى بتركيز أكبر في المعالجات التلفزيونية، مما يمنحها معاني أعمق ودلالات معينة تُسهم في إثراء السرد البصري.

2. السكون في الفيلم السينمائي :

يُعد السكون في الفيلم السينمائي من أكثر العناصر الفنية أهميةً في إحداث تأثيرات جمالية ودلالية عميقة. بخلاف الحركة التي تمثل ديناميكية الفعل والصراع، يأتي السكون ليقدم حالة من التأمل العميق والهدوء الظاهري الذي يضمر وراءه طبقات من المشاعر والأفكار المتراكمة. في السينما، السكون لا يعني غياب الأحداث أو توقف الزمن؛ بل هو أداة بارعة يستخدمها المخرج لإعادة توجيه انتباه المشاهد نحو التفاصيل الدقيقة، أو للكشف عن الصراعات الداخلية التي تعيشها الشخصيات. هذه اللحظات من السكون، رغم قلة حركتها، قد تكون مفعمة بالدلالات والرموز التي تتجاوز حدود الفعل الجسدي أو الحوار.

وهذا ما يتفق مع فكرة أن "يمكن للصور الفوتوغرافية أن تبقى في الذاكرة أكثر من الصور المتحركة، لأنها شريحة منتظمة من الزمن، وليست فيضاً. التلفزيون (والسينما) هو تيار من صور أقل، انتقائية كلّ واحدة منها تلغي سابقتها. كلّ صورة فوتوغرافية ساكنة هي لحظة متميزة"[50] إذ أن الصورة الثابتة أو لحظات السكون في السينما تمثل قطعًا منفصلًا من الزمن يعزز من التركيز على تفاصيل معينة، وهو ما يمنحها قوة أكبر للبقاء في ذاكرة المشاهد.

ويرى الباحث أن الصورة الثابتة في السينما لا تقتصر على كونها مجرد توقف للحركة، بل هي لحظة فريدة تنفصل عن تيار الصور المتتابع وتبقى محفورة في الذاكرة. هذه الشريحة الزمنية المحددة تعيد توجيه انتباه المشاهد إلى المعاني الكامنة داخل الصورة، لتصبح وسيلة للتأمل في التفاصيل التي قد تضيع في تدفق الصور المتحركة.

و يُعد السكون في السينما ليس مجرد توقف فجائي عن الحركة أو تجميد للمشهد، بل هو وسيلة فنية معقدة تحتاج إلى تعامل خاص لتحقيق الأثر المطلوب. عند إدخال مشهد ثابت في الفيلم، فإن الصورة الساكنة تنقل المشاهد إلى مستوى جديد من التأمل والتمعن في تفاصيل المشهد، لتتيح فرصة للتركيز على المشاعر

أو الرسائل المخفية التي قد لا تكون واضحة في الحركة المستمرة. إن السكون في السينما يمكن أن يضيف عمقاً فكرياً وبصرياً للمشهد، لكنه يتطلب استخداماً مدروساً لكي يصل إلى غايته الجمالية . "إن الأثر الخاص الذي ينتجه إدخال صورة ساكنة لا يمكن إحداثه ببساطة بأن يكف الممثل فجأة عن الحركة ويجمد في مكانه. إن هناك اختلافًا مدهشًا بين التوقف الاختياري عن الحركة وبين الجمود المطلق في إحدى الصور. وثانيًا، إن الممثل لا يستطيع أن يضبط بدقة الحركة الجامدة التي تسجلها صور ساكنة لا تتوقف على إرادة الممثل ولا على قوانين الحركة الطبيعية"[51] .

وان الصورة الثابتة ليست مجرد تجميد للحظة عابرة، بل هي بناء دقيق يتطلب تكويناً خاصاً وتحكماً خارج نطاق الحركة الطبيعية للأشياء. فبينما قد يكون التوقف عن الحركة خياراً للممثل أو المخرج، فإن الصورة الساكنة تفرض قواعدها الخاصة على الأداء السينمائي، إذ تتجمد الحركة في لحظة تختزل الزمن والمعنى، وتضيف بُعداً جديداً للمشهد السينمائي.

3. **الزمن والإيقاع في تعبيرية الحركة والسكون في الفيلم السينمائي**

يمثل الزمن في السينما عنصراً أساسياً يرتبط ببناء الأحداث وتطويرها، كما يعد الإيقاع الوسيلة الرئيسية للتحكم في استجابة المشاهدين وتفاعلهم مع تلك الأحداث. ومن الدمج بين الحركة والسكون، يظهر الإيقاع كعنصر فني وجمالي يقيس تدفق الأحداث، إذ أن "مثابات الإحساس بمستوى الإيقاع كثيرة، فيها الصمت والسكون، ومنه الحركة، ومنها التنظيم، ومنها الفوضى، فضلاً عن السرعة والبطئ والاتزان والانحراف وغيرها، وبما يقودنا الى قياس وحدة التدفق الجارية في مسار بناء الحدث"[52] . هذه الأنماط المتنوعة للإيقاع تعكس توازن الفيلم وتناغم عناصره، سواء من إذ الحركة أو السكون.

يمكننا تقسيم الزمن السينمائي وفقًا لمستوياته المختلفة التي حددها النقاد والمفكرون السينمائيون. ومن أبرز هؤلاء بيلا بالاش [53] ، الذي قدم تصنيفا دقيقا لأنواع الزمن في السينما:

1. الزمن المادي: هو الزمن الذي يستغرقه الحدث عندما يتم تصويره وعرضه على الشاشة. يتعلق هذا الزمن بمقدار الوقت الفعلي الذي يشاهده الجمهور ويعيشه خلال الفيلم.

2. الزمن النفسي :هذا النوع من الزمن يعكس التأثير العاطفي الذي يشعر به المتفرج أثناء مشاهدة الفيلم. فالانطباعات الشخصية والمشاعر التي تنشأ عند رؤية المشاهد تعكس نوعًا من الزمن الذاتي الذي يختلف من شخص لآخر.

3. الزمن الدرامي: وهو الزمن الفني المضغوط الذي يتم فيه تحويل الأحداث إلى نسق سينمائي. يقوم المخرج بضغط الزمن لعرض الأحداث بشكل مكثف ومؤثر على المشاهدين، وهو بذلك زمن فني أكثر من كونه زمنًا ماديًا.

تتداخل هذه الأنواع الثلاثة لتشكل إطارًا شاملاً لفهم الزمن في السينما وكيف يتم تنظيمه لتحقيق أهداف فنية وسردية. ومن الإيقاع

وتشكل الحركة والسكون في السينما ليس فقط مجرد ظاهرتين متناقضتين، بل هما جزء لا يتجزأ من تكوين الوجود نفسه. إذ يعبر السكون عن العمق والهدوء والتأمل، بينما تعكس الحركة الديناميكية والحياة والتحول. في هذا السياق، يعُد "الحركة والسكون ليستا مجرد ظاهرتين، بل هما جوهر الوجود، تتجلى في الوعي على شكل فكرة، ثم تتجسد في العالم لتعكس صورة تترجم مفهوم الفنان ووعيه بالوجود. هذه الثنائية تشبه كيفية تعبير الكتلة والفراغ عن مفاهيمهم وروح الحضارة في تشكيل البعد الثالث"[54] . بهذا المعنى، فإن السكون لا يقل أهمية عن الحركة في التعبير عن مضمون الفيلم، إذ قد تكون اللحظات الثابتة أكثر تعبيرًا عن الفكرة الفنية أو العاطفية من المشاهد التي تعج بالحركة.

إن استخدام الحركة في السينما يتيح للفيلم أن يعبر عن مضامين نفسية وعاطفية متنوعة. "إذا كان من الممكن في الصورة الثابتة الإيحاء بالحركة فقط، فإن التصوير السينمائي يستطيع إلى جانب ذلك تصوير الحركة نفسها. وتمتاز الحركة بخصائص نفسية وجمالية تستطيع أن تترجم مختلف الدلالات الشعورية والشكلية"[55] .

ففي الوقت الذي يمكن أن تُستخدم فيه الصورة الثابتة للإيحاء بالحركة أو بإيصال شعور معين، فإن السينما تسمح بتحقيق ذلك بطريقة مباشرة من الحركة الفعلية التي يتم التقاطها بالكاميرا. وهذا ما يجعل السينما فناً فريداً، فهي تجمع بين الحركة الملموسة وبين التعبير الجمالي العميق الذي يمكن تحقيقه من السكون.

و يتشكل الإيقاع في الفيلم من المزج بين السكون والحركة، إذ يمثل كل منهما أداة قوية في يد المخرج للتحكم في توتر الفيلم أو التمهيد لمشاهد معينة. قد يتم استخدام السكون لكسر التوتر أو للتأكيد على لحظة معينة، بينما تأتي الحركة لتحفيز المشاعر أو دفع الأحداث إلى الأمام. الإيقاع في الفيلم إذن هو "مسألة علاقات في النسب والتوازن، وبتعميم زائد، يمكن القول ان الإيقاع ينشأ عن محتوى الفيلم، فالمدة الزمنية

للقطات " [56] ويدل على تناغم العناصر المختلفة في الفيلم، سواء من إذ الحركة أو السكون، أو حتى توزيع الصمت والضوضاء، مما يؤدي إلى خلق تجربة متكاملة للمشاهد.

و من التحكم في الانتقال بين الحركة والسكون، يمكن للمخرجين التحكم في الزمن داخل المشهد، سواء كان ذلك لخلق تسارع درامي أو تباطؤ تأملي. يعمل الإيقاع الناتج من هذه التبادلات على توجيه المشاهد نحو استيعاب الرسائل الفكرية والعاطفية للفيلم بشكل أكثر فعالية.

مؤشرات الاطار النظري :

1. تدعم عناصر التكوين تعبيرية الحركة والسكون في السياق السينمائي
2. يسهم المونتاج في تعزيز اللحظات الحركية و السكونية لتعميق الذروة الدرامية
3. تتحدد دلالة التعبير بناءً على نوعية الحركة والسكون داخل المشهد

الفصل الثالث : إجراءات البحث

اولاً: مجتمع البحث : بعد أن حدد الباحث مجتمع البحث على المستوى المكاني ضمن نطاق السينما البريطانية، والمستوى الزمني للأفلام المنتجة (2019)، وفي إطار موضوع البحث، وجد الباحث صعوبة في تحديد مجتمع بحثه بشكل شامل نظرًا لاتساع نطاق الموضوع. لذلك، لجأ إلى اختيار عينة قصدية تمثل مجتمع البحث بناءً على عدة أسباب سيتم توضيحها لاحقًا.

ثانياً : عينة البحث : قام الباحث بجرد الأفلام المتاحة التي تناولت موضوع الحرب، ووقع اختياره على فيلم واحد بعينة قصدية، وهو فيلم 1917 للمخرج البريطاني سام مينديز. وقد اختير هذا الفيلم لما يتميز به من إخراج متميز لمخرج مهم، إضافةً إلى الاستخدام البارز لتعبيرية الحركة والسكون، إذ لعبت الحركة المستمرة والسكون المدروس دورًا كبيرًا في تعميق الأثر الدرامي. كما أن الفيلم نال اهتمامًا واسعًا من النقاد السينمائيين، ولبى كافة متطلبات البحث بما يعزز إمكانية تحقيق أهداف الدراسة

ثالثاً : أداة البحث : استند الباحث إلى المؤشرات التي تم تحديدها في الإطار النظري كأدوات للتحليل، إذ تم استخدام هذه المؤشرات لقياس وتفسير العناصر التعبيرية والدلالية التي تم تحديدها مسبقاً ضمن الدراسة.

رابعاً: منهجية البحث : اعتمد الباحث في هذا البحث على المنهج الوصفي التحليلي، إذ يُعدّ هذا المنهج الأنسب لتحقيق أهداف البحث ولتوافقه مع طبيعة الدراسة، مما يسهم في تحليل البيانات وتقديم تفسير شامل لظاهرة البحث.

خامساً: تحليل العينة

فيلم 1917 هو فيلم حربي بريطاني صدر عام 2019 من إخراج سام مينديز ، الذي شارك أيضًا في كتابة السيناريو مع كريستي ويلسون-كايرنز .

ملخص الفيلم: تدور القصة حول جنديين بريطانيين، سكوفيلد و بليك ، إذ يُكلفان بمهمة مستحيلة تقريبًا؛ عليهما عبور أراضٍ معادية لإيصال رسالة تحذيرية إلى كتيبة بريطانية أخرى على وشك الوقوع في كمين مُحكم. يسعى الفيلم إلى تصوير تجربة الحرب بشكل مكثف ومباشر، مما يتيح للجمهور الشعور بالتحديات والمخاطر التي يواجهها الجنود.

المؤشر الأول : تدعم عناصر التكوين تعبيرية الحركة والسكون في السياق السينمائي

في مشهد النهر الذي يسقط فيه سكوفيلد بعد رحلة طويلة وشاقة عبر ساحة المعركة. في هذا المشهد، يجد نفسه منجرفًا مع التيار وسط الحطام وجثث الجنود الطافية، ليعكس إحساسه بالغرق في العالم المحيط والضياع.

يستخدم التكوين في هذا المشهد عناصر تعبيرية قوية بين الحركة والسكون. يظهر النهر كرمز للحركة المستمرة التي تجرف الشخصية دون إرادته، بينما تظهر الجثث الطافية على سطح الماء في حالة سكون مطلق، كأنها تذكير بالموت المحيط به. يعزز هذا التكوين فكرة الصراع بين الحياة والموت، إذ يمثل النهر حالة من الحركة القسرية التي تجرف سكوفيلد رغمًا عنه، بينما يمثل السكون في الجثث المبعثرة مصيرًا محتملاً يواجهه في كل لحظة.

وفي مشهد اخر عندما يزحف سكوفيلد في النفق الضيق الذي انهار من جراء التفجيرات، يحاول الخروج من هذا المكان المعتم والمليء بالغبار، بينما يضيق عليه الفضاء أكثر كلما زحف نحو المخرج.

يُظهر التكوين المكاني للنفق الضيق شعور العزلة والخطر المتربص. استخدام المساحة المحدودة مع العناصر المحيطة، كالجدران المتكسرة والتراب المتساقط، يعبّر عن الحركة المحدودة للشخصية والسكون الضاغط الذي يحيط به. تجعل هذه العناصر الجسدية المتداخلة سكوفيلد يبدو كما لو أنه محاصر ضمن حدود ضيقة، وكأن المكان ذاته يشكل عائقًا نفسيًا وجسديًا. التكوين هنا يعكس الصراع الداخلي للشخصية، إذ تتحرك ببطء وحذر

شديدين بينما تضيق حدود الأمان حوله، مما يعزز من تأثير السكون المحيط ويجعل حركته تبدو وكأنها صراع للتحرر من هذا الحصار.

المؤشر الثاني :يسهم المونتاج في تعزيز اللحظات الحركية والسكونية لتعميق الذروة الدرامية

مشهد العبور في الحقل المفتوح عندما يركض سكوفيلد عبر ساحة المعركة تحت قصف الأعداء، في محاولة للوصول إلى الكتيبة قبل وقوعها في الفخ.

على الرغم من أن الفيلم تم تصويره بأسلوب اللقطة الواحدة، إلا أن الحركة السريعة في هذا المشهد تتطلب دقة في الإيقاع لتحقيق تأثيرها. يتغير إيقاع اللقطة مع تحول سكوفيلد من الجري المستمر إلى لحظات السكون القسري عندما يتعرض للسقوط أو الاصطدام بالجنود. يعزز الإيقاع الحركي مشاعر الإلحاح والفوضى، فيما يمنح السكون الفجائي تماسكًا دراميًا، إذ تشعر أن كل توقف أو سقوط يمثل لحظة فقدان للأمل. هنا، يمكن اعتبار المونتاج الداخلي في أسلوب التصوير واستخدام تغيير الإيقاع مؤثرًا في تعميق لحظات الذروة الدرامية، مما يجعل المشهد أشد تأثيرًا وإثارة للجمهور.

وفي مشهد اخر عندما يركض سكوفيلد عبر ساحة المعركة المفتوحة في اللحظات النهائية، محاولًا الوصول إلى الكتيبة لإيصال الرسالة قبل فوات الأوان، يواجه مشهدًا فوضويًا مليئًا بالجنود الآخرين وهم يتدافعون ويتحركون.

على الرغم من أن الفيلم يعتمد على أسلوب اللقطة الواحدة المتصلة، إلا أن المونتاج الداخلي، عبر تغييرات إيقاع الكاميرا وحركة سكوفيلد المتقطعة، يساعد في تعميق اللحظات الحركية والسكونية. في لحظات السكون، يظهر سكوفيلد محاصرًا بين الجنود المقاتلين، بينما تتوقف حركته أو تبطأ قليلًا نتيجة التصادمات مع الآخرين، وهذا يمنح لحظات من السكون أو التوقف الاضطراري وسط الحركة العارمة من حوله. يبرز هذا التناقض بين حركته المحدودة والتدفق الحركي العام لحالة الفوضى، مما يعمّق الذروة الدرامية ويجعل الركض نحو الهدف أكثر تأثيرًا على المشاهد، إذ يعيش لحظات التوتر والانقطاع اللحظي التي تكاد أن تقتل حماسه للوصول للهدف.

المؤشر الثالث: تتحدد دلالة التعبير بناءً على نوعية الحركة والسكون داخل المشهد

في المشهد الختامي، بعد أن أكمل سكوفيلد مهمته، يجلس بجوار شجرة ويغمض عينيه، مستسلمًا للسكون بعد ساعات من التوتر والمعاناة. هذا السكون بعد الانتهاء من المهمة يحمل دلالات عميقة. الانتقال من الحركة المتواصلة طوال الفيلم إلى لحظة الهدوء هنا يعبر عن الراحة والتحرر من الضغوط. الجلوس بجانب الشجرة يرمز للسكينة والسلام الداخلي، مما يعكس تلاشي التوتر الذي رافقه طوال الفيلم. في هذا المشهد، يُعرّف السكون كرمز للراحة والاستراحة بعد معاناة طويلة، فيما تشير الحركة السابقة إلى العناء والتحدي.

وفي مشهد اخر في نهاية الفيلم، بعد أن يوصل سكوفيلد رسالته وينتهي من مهمته، يجلس بهدوء بجوار شجرة في الريف، يستند إليها ويغمض عينيه، وكأنه يستسلم للحظة سكون بعد كل ما مرّ به. يعبر السكون هنا عن نهاية رحلة طويلة مليئة بالمخاطر، إذ يجلس سكوفيلد بلا حراك، مستسلمًا للسلام الذي افتقده طوال الفيلم. هذا السكون، في مقابل الحركة المستمرة في بقية الفيلم، يحمل دلالات عميقة للراحة والتحرر من الخوف، وكأنه يعلن انتهاء الصراع الشخصي بعد أداء واجبه. تعكس هذه اللحظة حالة السلام الداخلي وتستحضر صورة شخصية وجد في السكون ملاذًا يعوّضه عن معاناته. يظهر هذا السكون كلحظة استشفاء بعد حركة متواصلة، مما يضيف بُعدًا عاطفيًا قويًا للمشهد.

الفصل الرابع:

أولاً : النتائج :

1. دعمت عناصر التكوين، دورًا في تعزيز تعبيرية الحركة والسكون داخل الإطار السينمائي، إذ أضافت هذه العناصر جمالية ودلالات معبرة. ففي مشاهد من الأفلام المختارة، برز كيف عزز التكوين تفاعل الشخصيات في مشاهد الحركة، وأضفى على مشاهد السكون معنى أعمق، مما ساهم في إيصال المعاني والرموز البصرية بشكل مؤثر.
2. ساهم المونتاج بشكل فعّال في إبراز اللحظات الحركية والسكونية، مما عمّق الذروة الدرامية للأحداث، إذ استُخدم لخلق تباين بين الحركة والسكون، مما أضاف طبقات دلالية إلى السرد. وقد ظهر هذا الأسلوب بوضوح في الأفلام التي تم تحليلها، إذ أبرز المونتاج الانتقال بين اللقطات الحركية والسكونية، مشكلاً إيقاعًا عزز من تشويق المشاهد وفهمه للأحداث الدرامية.
3. برزت دلالة التعبير بشكل واضح من نوعية الحركة والسكون داخل المشهد، إذ عكست مشاهد الحركة الديناميكية توتر أو تصاعد الأحداث، بينما عكست مشاهد السكون عمقًا فكريًا أو مشاعر مختلجة. وقد تجلّى هذا التأثير في عينات البحث، إذ استُخدمت مشاهد السكون لإبراز لحظات التأمل أو الدلالات العميقة، بينما استُخدمت مشاهد الحركة لتعزيز مشاعر الإثارة والتوتر داخل السياق الفيلمي

ثانياً : الاستنتاجات:

1. أن عناصر التكوين، كالتوزيع المكاني للشخصيات والزوايا المستخدمة، تؤدي دورًا محوريًا في تعزيز تعبيرية الحركة والسكون، مما يُضفي أبعادًا جمالية ودلالية تتجاوز مجرد الوظيفة البصرية، إذ تُعبر عن المشاعر والأفكار من ثبات أو حركة العناصر داخل الإطار.
2. يتضح أن المونتاج لا يُعزز فقط تتابع الأحداث بل يضيف أبعادًا فكرية وجمالية عبر تكثيف مشاهد الحركة والسكون، مما يؤدي إلى تباينات واضحة في الإيقاع السينمائي ويُعزّز من أثر الذروة الدرامية، مما يجذب انتباه المشاهد ويزيد من التفاعل العاطفي مع القصة.
3. مشاهد الحركة والسكون تُستخدم كوسائل للتعبير داخل الأفلام، إذ تعكس مشاهد الحركة التوتر أو التصاعد الدرامي، بينما تُبرز مشاهد السكون لحظات التأمل والدلالات العميقة. هذا الاستخدام يساهم في توجيه فهم المشاهد للمضمون الفكري والعاطفي للمشهد
4. تبيّن أن التوازن بين الحركة والسكون ليس فقط جانبًا بصريًا، بل هو أيضًا أداة تُساهم في خلق أبعاد دلالية أعمق، مما يجعل الصورة السينمائية أداة فعّالة للتعبير عن الأفكار والمشاعر، ويساهم في إثراء التجربة البصرية للمشاهد.

ثالثاً : التوصيات:

1. توسيع نطاق الدراسات المستقبلية التي تركز على التوظيف الفلسفي والجمالي للحركة والسكون.
2. يُنصح المخرجون بدمج مشاهد السكون والحركة بطريقة متوازنة لتوجيه المشاهد نحو معاني ودلالات أعمق داخل السياق السينمائي

رابعاً: المقترحات:

1. تحليل دلالات الحركة والسكون وتأثيرها في السرد السينمائي
2. جماليات الحركة والسكون في الفيلم السينمائي المعاصر

المصادر

our Master Mohammed and his family and companions.

[1]كرستيان ميتز ، لغة السينما ، تر : محمد علي الكردي ، مجلة الثقافية الأجنبية ، دار الشؤون الثقافية العلمية ، بغداد : ، العدد /1 ، 1986، ص39

[2]منى سعيد الحديدي, أساليب الإخراج السينمائي, الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، 1992 ، ص35 .

[1] صلاح محمد طه ، توظيف الحاسوب في اغناء الشكل الفني للاعلان التلفزيوني , رسالة ماجستير , غير منشورة , كلية الفنون الجميلة ، جامعة بغداد ، 2001، ص 14 .

[2]أحمد كامل مرسي ، وزميله ، معجم الفن السينمائي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة : 1973، ص203.

[3]أرنست لند جرن ، فن الفلم ، تر فؤاد التهامي ، المؤسسة المصرية للكتاب ،القاهرة ، ب ت ، ص213.

[1]حسين حلمي ، دراما الشاشة بين النظرية والتطبيق ، ج 2 ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، 1990 ، ص 53.

[7]تيرس سان جون مارنر, الإخراج السينمائي, ترجمة أحمد الحضري, الهيئة المصرية العامة للكتاب, القاهرة, 1983, ص164.

[8]لوي دي جانيتي ، مصدر سابق ، ص 31 .

[9]عبد الكريم السوداني، وظيفة اللغة الصورية في البرامج التلفزيونية، اطروحة دكتوراه، غير منشورة، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد، 1996، ص148.

[1] عبد الكريم السوداني، وظيفة اللغة الصورية في البرامج التلفزيونية، مصدر سابق، ص146.

[11]لويس هيرمان ، الأسس العلمية لكتابة السيناريو للسينما والتليفزيون ، تر، مصطفى محرم ،دار رؤية للنشر والتوزيع ، القاهرة: 2015، ص156 .

[12]احمد الحضري ، فن التصوير السينمائي، مصدر سابق ، ص77

[13]لوي دي جانيتي، المصدر نفسه، ص34.

[14]ادوارد ستاشيف ورودي بريتز, البرامج التلفزيونية إنتاجها وإخراجها, تر: أحمد طاهر، مؤسسة سجل العرب ،القاهرة. 2004 ص87 .

[15]أحمد كامل مرسي ، وزميله ، معجم الفن السينمائي ، مصدر سابق ،ص 264.

[16]عبد الكريم السوداني، وظيفة اللغة الصورية في البرامج التلفزيونية ، مصدر سابق، ص 147.

[17]شارلس ج كلارك ، التصوير السينمائي للمحترفين ، تر: سعد عبد الرحمن قلج ، وزارة الثقافة والإعلام ، الإمارات العربية المتحدة ، 1968 ، ص11.

[18]احمد كامل مرسي، مجدي وهبة، معجم الفن السينمائي، ،مصدر سابق ، ص107.

[19]كرم شلبي، الإنتاج التلفزيوني وفنون الإخراج، دار الشروق، القاهرة: 1998، ص85 .

[1]احمد الحضري، فن التصوير السينمائي، مصدر سابق ، ص83.

[2]علي ابو شادي ، لغة السينما، وزارة الثقافة، المؤسسة العامة للسينما، دمشق، 2006.ص80-82.

[3]دومنيك فيلان ، الكادراج السينمائي ، توسمات صادق ، أكاديمية الفنون ، مطابع المجلس الأعلى للآثار، القاهرة ، 1998، ص217.

[4]ينظر : رالف ستيفنسون وجان . دوبري ، فن السينما ، تر : خالد حداد ، المؤسسة العامة للسينما ، دمشق ، 1993 ، ص96-98

[24]ينظر : رودولف آرنهايم ، فن السينما ، تر: عبد العزيز فهمي ، المؤسسة المصرية للتأليف والترجمة ، القاهرة ، ب ت ، ص85

[25]جوزيف ما شيللي ، التكوين في الصورة السينمائية ، تر : هاشم النحاس ، الهيئة المصرية العامة لكتاب ، القاهرة ، 1983، ص23.

[26]ينظر : عبد الفتاح رياض ، التكوين في الصورة التشكيلية ، دار النهضة العربية ، القاهرة ، 1973، ص 65 – 66.

[27]ينظر : جوزيف ماشيلي ، المصدر السابق ، ص 68 – 78.

[28] ينظر : لوي دي جانيتي ، مصدر سابق ، ص39 - 41.

[29] الكسندر دين ، أسس الإخراج المسرحي ، تر : سعدية غنم ، الهيئة المصرية العامة للنشر ، القاهرة ، 1970، ص244.

[30]ينظر : لوي دي جانيتي ، مصدر سابق ، ص94.

[31]ينظر : جان ميتري، علم نفس وعلم جمال السينما ، مصدر سابق ، ص235 - 236.

[32]ينظر : سـيرجي آيزنشـتاين ، الإحسـاس السـينمائي ، تر : سـهيل جبر ، بيروت : مطابع الأمل ، 1975، ص 105 - 144

[33]علاء عبدالعزيز السيد، الفيلم بين اللغة والنص، مقاربة منهجية في انتاج المعنى والدلالة السينمائية، منشورات وزارة الثقافة- المؤسسة العامة للسينما، دمشق، 2008،ص157.

[34]زيجمونت هبنر، جماليات فن الاخراج، تر هناء عبد الفتاح ،الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1993،ص184

[35]مارسيل مارتن، اللغة السينمائية، تر، سعد مكاوي، الدار المصرية للتأليف والترجمة، القاهرة، 1964، ص141-143.

[36] مصدر سابق نفسة ، ص 144-146

[37]مارسيل مارتن، اللغة السينمائية، تر، سعد مكاوي مصدر سابق ، ص 14 .

[38]ابراهيم أنيس ، الاصوات اللغوية ، القاهرة ، مكتبة الانجلو المصرية ، 1982، ص90

[39]ابراهيم حمادة , طبيعة الدراما , القاهرة , دار المعارف , 1977, ص 135 .

[40]صـوفيا ليسـا ، جماليات موسيقى الأفلام ، ترجمة : غازي منافيخي ، دمشق ، منشورات وزارة الثقافة ، 1997 ، ص 53

[41]صلاح محمد طه ، مصدر سابق ، ص 29 .

[42]Rinehart , Winston ,radio and sound effect , new York 1996 turn bull , R B··P , 14

[43]يوجين فال ، فن كتابة السيناريو ، ترجمة : مصطفى محرم ، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة ، 1997 ، ص 32 .

[44]صلاح أبو سيف ، كيف تكتب السيناريو ، دار الجاحظ ، الموسوعة الصغيرة ، بغداد ، 1981 ، ص 32 .

[45]جندريك هوتزل ، ديناميكية الإشارة في المسرح أتى أدميركورية ، مجلة الحياة المسرحية ، دمشق ، العدد/ 28 – 29 ، 1987، ص32.

[46]جان ابشتين , سينما الشيطان , دار جاك ميلو للطباعة والنشر , باريس , 1947 , ص 43 .

[47]جوزيف هاري فيلدمان ، ديناميكية الفيلم ، ترجمة : عبد الفتاح فنادي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ، 1996 ، ص 102

[48]حسين حلمي ، دراما الشاشة بين النظرية والتطبيق، ج2 ، مصدر سابق، ص 100 .

[49]ماجد عبود الربيعي ، الشكل ودوره في انزياح المعنى في بنية الصورة ، رسالة ماجستير غير منشورة ، جامعة بغداد ، كلية الفنون الجميلة ، 2000 ، ص 163

[50]سوزان سونتاغ ، حول الفوتوغراف ، تـر عباس المفرجي ، دار المدى للثقافة والنشر ، بغداد ،2013: ص26

[51]رودولف ارنهايم، فن السينما، مصدر سابق، ص121.

[52]صالح الصحن ، التذوق السينمائي والتلفزيوني ، دار الفتح للطباعة والنشر ، بغداد ،2018 ،ص286

[53]ينظر: رالف سيتفنسون، وجان دوبري السينما فناً، مصدر سابق ، ١٩٩٣ص ١١١-١١٢

[54]هلال الجهاد ،فلسفة الشعر الجاهلي ،دار المدى للثقافة والنشر ،بغداد ،2001: ص7

[55]جوزيف مارشلي ، التكوين في الصورة السينمائية ،مصدر سابق ، ص45

[56]رالف ستيفنسون وجان ر.دوبري، السيلما فناً، مصدر سابق، ص١٤٠.