



Dr.Haider Faisal AL-askari

E-Mail :
haider.f@cofarts.uobaghdad.edu.iq

Phone Number :
07801443224

University of Baghdad- College of
Fine Arts - Film and Television
Department.

Keywords:

- Technical recruitment.
- scenography.
- Film venue construction.
- Doug Phil movie.
- Theater and cinema.

ARTICLE INFO

Article history:

Received : 1 / 3 /2022

Accepted : 2 / 3 /2022

Available Online : 15 / 3 /2022

(USING SCENOGRAPHY IN BUILDING THE CINEMATIC VENUE)

FILM: (DOUG PHIL) AS A MODEL

A B S T R A C T

The research contained the following: The first chapter (the methodological framework) included the research problem, which was formulated by the following question: What are the methods of utilization the scenography in the construction of cinematic space? After that, it includes the importance of the research, specifying the research objectives, the limits of the research and defining terms. As for the second chapter (the theoretical framework and previous studies), the researcher divided it into two topics, the first topic: (properties of space between theater and cinema). In it, the concept of space in theater and cinema was dealt with, as for the second topic: (the utilize of the elements of the cinematic language in revealing and expressing space), which included the mechanisms of utilization the elements of the cinematic language in its dealings with the cinematic and theatrical space. The researcher came up with a set of indicators resulting from the theoretical framework, which he adopted as tools for analyzing the research sample. As for the third chapter, it included (research procedures), which included the research method, the research community, the research sample, the research tool, and the unit of analysis. Then the research sample was analyzed, which is the Film (Dogville).

م.د حيدر فيصل العسكري

الإيميل :

haider.f@cofarts.uobaghdad.edu.iq

توظيف السينوغرافيا في بناء

(المكان السينمائي)

فيلم: (دوغ فيل) أنموذجاً

المستخلص

تضمن البحث الفصل الاول (الاطار المنهجي) وجاء فيه مشكلة البحث، والتي تمت صياغتها بالتساؤل الاتي: ما كفايات توظيف السينوغرافيا في بناء المكان السينمائي؟ ثم أهمية البحث، مع تحديد أهداف البحث، وحدود البحث، وتحديد المصطلحات، اما الفصل الثاني (الاطار النظري والدراسات السابقة) فقد قسمه الباحث الى مبحثين المبحث الاول: (خواص المكان في المسرح والسينما). وفيه تم تناول مفهوم المكان في المسرح والسينما، اما المبحث الثاني: (اشتغال السينوغرافيا وفقاً لعناصر اللغة السينمائية للتعبير عن المكان)، والذي تضمن اليات توظيف عناصر اللغة السينمائية للتعامل مع السينوغرافيا للكشف والتعبير عن المكان السينمائي. وخرج الباحث بمجموعة من المؤشرات الناتجة عن الاطار النظري والتي اعتمدها كأدوات لتحليل عينة البحث. اما الفصل الثالث (اجراءات البحث) والذي تضمن منهج البحث، مجتمع البحث، عينة البحث، اداة البحث، وحدة التحليل. ثم تحليل عينة البحث وهي فيلم (دوغ فيل) وبعد تحليل عينة البحث توصل الباحث الى مجموعة من النتائج ومن بينها: يتميز الفن السينمائي عن بقية الفنون الأخرى في تعامله مع المكان، كما ان له القدرة على خلق أمكنة ليس لها وجود حقيقي على الواقع وذلك من خلال عملية (التجزئة والبناء). وانطلاقاً من الاطار النظري والنتائج وضع الباحث الاستنتاجات التي جاءت على النحو الآتي: يمكن توظيف الدلالة او الرمز للتعبير عن المكان من خلال توظيف السينوغرافيا في السينما. واخيراً تم وضع المقترحات وختم البحث بقائمة المصادر.

© 2021 مسار، الجامعة العراقية | كلية الاعلام ،

رقم الهاتف :

٠٧٨٠١٤٤٣٢٢٤

عنوان عمل الباحث:

جامعة بغداد- كلية الفنون الجميلة- قسم الفنون السينمائية والتلفزيونية.

الكلمات المفتاحية:

- التوظيف الفني.
- السينوغرافيا.
- بناء المكان السينمائي.
- فيلم دوغ فيل.
- المسرح والسينما.

معلومات البحث

تاريخ البحث :

الاستلام : ٢٠٢٢ / ٣ / ١

القبول : ٢٠٢٢ / ٣ / ٢

التوفر على الانترنت : ٢٠٢٢ / ٣ / ١٥

المقدمة : يعد علم السينوغرافيا أحد أهم فنون تنسيق الفضاء المسرحي والتحكم في شكله؛ بهدف تحقيق أهداف العرض المسرحي، الذي يشكل إطاره الذي تجري فيه الأحداث. ومن ثم،

فالسينوغرافيا هي تصوير للفضاء المسرحي، وتشكيله عبر تأثيثه بمجموعة من العلامات السمعية والبصرية؛ بهدف توضيح معاني النص الدرامي، فالقصة أو النص هي بمثابة وصف كتابي للمحتويات السردية للمعرض أو المتحف؛ فهي تضيف السياق إلى التصميم. وأما الحكي، فيمكن أن نجده في الصورة والحركة والإيقاع؛ وأما السرد فهو يتصل فقط باللغة؛ ويتعلق بطريقة تقديم الحكي، ويتوقف وضع «القصة» في التصميم على عنصرين رئيسيين، هما: الموضوع والسرد. وتكمن مهمة المصمم في ترجمة القصص والأهداف التي غالبًا ما تكون معقدة الفكر لتجربة العرض، لتزج بالزائر إلى تجربة كاملة من المحتوى باعتماد أساليب مختلفة عند استخدام سرد القصص في فراغ العرض.

ومن هذه الأساليب اعتماد لغة مسرحية وسينوغرافية لإثراء جماليات تصميم المعارض المعاصرة؛ من خلال دراسة مفاهيم المسرحية، وكيفية كتابة المعرض، وإعادة تخيله كمسرح. ومنها أيضًا تعزيز فراغ العرض باستخدام هذه الأدوات السردية الجديدة المبنية على تقنيات مبتكرة تشبه مجموعة المسرح؛ حيث تكون الشخصيات الرئيسية هي الأشياء نفسها، ومجموعة كاملة مع المؤثرات الخاصة والحيل المسرحية المصممة لإمتاع المتفرج والزائر، والحفاظ على اهتمامه دائمًا من خلال رحلته داخل المعرض.

أولاً: مشكلة البحث:

إن عملية سرد الأحداث تتطلب وصف وتحديد المكان كونه الوعاء الذي تدور فيه الأحداث، حيث يلعب المكان في السينما دوراً مميزاً، كونها فناً بصرياً يعتمد على استخدام الأماكن الحقيقية، وكما هي في الواقع، فالمكان في السينما يخضع إلى عملية التطور في أشكاله عبر تفعيل عناصر لغة الصورة لتعميق المعنى الذي يتطور وفقاً لسياق الأحداث، الأمر الذي يؤدي إلى خلق واقع جديد يطلق عليه البعض (الواقع الفيلمي)، ما يعطي للسينما الفرادة عن الفنون الأخرى، سيما المسرح، الذي يحاكي المكان بواسطة قدرة السينوغرافيا التي ترتبط بجميع عناصر المسرح، ليحاكي المكان المتخيل الذي تدور فيه الأحداث، فيتحقق بناء المكان من خلال تفعيل، جملة من العناصر (الديكور، الأكسسوار، الرسم، الظل والضوء، أداء الممثل، الصوت)، أما في السينما

يمكن الوصول بالمكان الى ابعد مستوياته نظراً لاختلاف الوسيط، حيث يمكن الانتقال بين الأماكن المختارة بواسطة الكاميرا او المونتاج، الأمر الذي يقودنا هنا الى التساؤل التالي: ما آليات توظيف السينوغرافيا لبناء المكان السينمائي؟

ثانياً: أهمية البحث:

تكمن أهمية البحث في انسجابه مع التجارب الحديثة التي توظف من خلالها السينوغرافيا في بناء المكان السينمائي، وكيفية اشتغال عناصر لغة الصورة وفقاً لخصوصية السينوغرافيا، كما وتأتي أهمية البحث لرفد المكتبة السينمائية بدراسة جديدة، فضلاً عن الفائدة التي ستعود على العاملين في مجال السينما والمسرح، علاوة على اطلاع طلبة معاهد وكليات الفنون الجميلة على هكذا دراسات.

ثالثاً: أهداف البحث:

يهدف البحث الى:

١. الكشف عن طبيعة توظيف السينوغرافيا لبناء المكان السينمائي.
٢. الكشف عن كيفية اشتغال عناصر لغة الصورة مع السينوغرافيا لبناء المكان السينمائي.

رابعاً: حدود البحث:

يتحدد البحث بدراسة كيفية اشتغال السينوغرافيا لبناء المكان السينمائي في فيلم (دوغ فيل) وذلك للمبررات التي سيوردها الباحث في الفصل الثالث.

خامساً: تحديد المصطلحات:

السينوغرافيا (scenographie): "كلمة يونانية Skenographia المنحوتة من Skene وتعني الخشبة و graphihs، وتعني تمثيل الشيء بخطوط وعلامات وعند جمع الكلمتين يتشكل لنا معناها الحديث، وهي فن تشكيل فضاء العرض، والصورة المشهدية في المسرح"^(١). وعلى هذا الأساس نجد ان السينوغرافيا، تمتد بجذورها الضاربة بالقدم لترافق المسرح منذ القدم، لتتطور بتطوره، ورغم الالتباس الذي يشوب مصطلح السينوغرافيا، بين الباحثين في مجال المسرح، غير ان الجميع يتفق على الفهم العام له، فهو "بالنسبة الى اليونانيين فن تزيين المسرح والديكور بالرسم. ففي عصر النهضة كانت السينوغرافيا تقنية تتمثل في رسم المنظور وفي تلوين ستارة

^(١) ماري إلياس، حنان قصاب، المعجم المسرحي، مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض، ط٢ (بيروت: مكتبة لبنان ناشرون، ٢٠٠٦)، ص٢٦٥.

المسرح الخلفية. اما في المعنى الحديث، فتعدّ السينوغرافيا علماً وفناً لتنظيم الخشبة والفضاء المسرحي. وتعني ايضاً، مجازياً أو كناية الديكور بحدّ ذاته، ونتاج عمل مصمّم المسرح المشهدي^(١). الامر الذي يجعل السينوغرافيا ترتبط بجميع عناصر المسرح، فهي "مفهوم يشتمل على كل شيء موجود داخل إطار المنظر المسرحي من قطع ديكور ثابتة أو معلقة أو طائفة في فضاء المسرح حتى جسد الممثل وحركته والزي الذي يرتديه والإضاءة الساقطة عليه وعلى أجزاء الديكور الأخرى"^(٢). هذا الاشتغال للسينوغرافيا يجعلها ترتبط بشكل مباشر مع عملية بناء المكان، (موضوعة البحث).

وبناءً على ما تقدم يحدد الباحث تعريفه الاجرائي، للسينوغرافيا على انها (التشكيل المرئي والمسموع للعرض المسرحي والذي يتحقق من خلال المعالجات الفنية، لجميع عناصر العرض المسرحي سيما بناء المكان، وعلاقته بجميع العناصر المرئية والمسموعة فضلاً عن إداء الممثلين، لتحقيق الرؤيا الاخراجية)، وعلى هذا الاساس نجد إشتغالها في عملية انتاج الصورة السينمائية، كونها تتحقق من خلال تآزر جميع العناصر الواردة أعلاه .

الفصل الثاني: (الإطار النظري)

المبحث الأول: خواص المكان في المسرح والسينما

اولاً: المكان المسرحي

يعد عنصر المكان بعداً فيزيائياً يتم إدراكه إنطلاقاً من كون "المكان هو الحاوي للشيء وعند بعض المتكلمين أنه عرض وأنه اجتماع جسمين حاوي ومحوي وذلك كون الجسم الحاوي محيط بالمحوي، فالمكان عندهم المناسبة بين هذين الجسمين"^(٣). هذا المفهوم العام للمكان يجعله يتيح للفنان اضاء بعداً خطابياً يساهم في إنشاء البنية الخطابية بين افراد المجتمع. وهو بهذا المفهوم

^(١) باتريس بافي، معجم المسرح، ترجمة: ميشال. فخطاً (بيروت: المنظمة العربية للترجمة، ٢٠١٥)، ص٤٧٧.

^(٢) عايدة علام، السينوغرافيا في المسرح بين ثبات المتخيل نصاً وتحقيق المتغير عرضاً، الكويت: جريدة الفنون، العدد(٦٥)، ص٤٩.

^(٣) محمد مرتضى الزبيدي، تاج العروس من جواهر القاموس، المجلد٩(بيروت: منشورات دار مكتبة الحياة، ١٩٩٠)، ص٣٤٨-٣٤٩.

يكاد لا ينفصل من حيث التأثير على الفعالية الأدائية لفن المسرح، وبما ان العرض المسرحي يكون خاضع الى تأثيرات النص المسرحي، والذي يسعى المخرج المسرحي الى تجسيده من خلال تعميق النص بواسطة بناء المكان بشكل موضوعي ومتوازن، فالمكان بالمسرح "إما يكون موقعا جغرافيا محددا، أو طراز ما بعينه لارتباط المكان بالشرط التاريخي وما يعكس من قيم معرفية وجمالية على النص، أو أن يكون المكان المقترح مجرد فعالية جمالية ترتبط بكنه الفكرة الدرامية وذلك بحسب مخيلة المؤلف ومعرفته بشروط اللعبة المسرحية، أما في الحالة التي يحاول فيها المؤلف أن يترك نصه مفتوحا على حركة الزمن فهو يعمد إلى إلغاء المكان، ليعني بإنشاء عالم لغوي دون تحديد أي إطار"^(١). يرتبط المكان بشكل مباشر في عملية تحقيق الإيهام لدى المتلقي وخلق الاندماج مع طبيعة الأحداث، الامر الذي يحتم على المخرج توظيف سينوغرافيا العرض المسرحي بما يحقق هذا الهدف وهو بذلك يحاول توجيه العناصر الداخلة في بناء المكان وفقا لهذا الهدف، لذا "نجد فناني المسرح قد سعوا في مختلف المراحل الى توظيف الديكورات ثلاثية الأبعاد للإحياء بالمكان الواقعي والإيهام به، وبالتالي تحقيق عناصر العرض المرئي"^(٢). قسم الباحثون تطور المكان المسرحي وفقاً لثلاث مراحل* (المرحلة الكلاسيكية، مرحلة عصر النهضة، مرحلة العصر الحديث). وعلى امتداد هذا التاريخ الطويل للمسرح وتطور عناصره التعبيرية، بقي المكان العنصر الذي تشغل حوله جميع العناصر المسرحية الأخرى، وقد تعددت المفاهيم بتفسير وفهم المكان حيث كان (أفلاطون) يرى ان "المكان غير مستقل عن الأشياء بل يتجدد ويشكل من خلالها"^(٣). وأخذت هذه الفكرة تتنامى وتنبور لدى (أرسطو) الذي اعتبر ان المكان "السطح الباطن الحاوي المماس للجسم المحوي"^(٤). ان أراء (أرسطو) تركت اثراً كبيراً على بقية الفلسفات حول مفهوم المكان، ومما لا شك فيه ان المكان في الفن يحدد بسياقات عدة ومختلفة وفقاً لتنوع الفنون البصرية والآراء والأساليب المختلفة للفنانين ومستحدثات العصر، سيما تأثير العلوم الهندسية عليها، فالعلاقات المكانية تعني ان هنالك تكويناً هندسياً في الوقت ذاته. مما يعني ان هنالك دال

(١) عزوز بنعمر، السينوغرافيا وإشكالية المكان في المسرح الجزائري، بحث مقدم لنيل شهادة الدكتوراه، (ص ٢٧-٢٩).

(٢) طاهر عبد مسلم، عبقورية الصورة والمكان، (الأردن: دار الشروق للنشر والتوزيع، ٢٠٠٢)، ص ١٣٤.

* ينظر: حارث حمزة، تحولات المكان بين النص والعرض في تجارب المسرح العراقي، رسالة ماجستير، (غ.م)، جامعة بغداد: كلية الفنون الجميلة، ٢٠٠٤، ص ٣٥-٤١.

(٣) حسن مجيد العبيدي، نظرية المكان عن ابن سينا، (بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، ١٩٨٧)، ص ١٧.

(٤) المصدر نفسه، ص ١٧.

يبث مدلولات ذهنية صرفة، مكانية نابعة من خاصية التمثيل والتعبير اللتين تتوفران في المسرح فـ"خشبة المسرح او المكان الذي يضم خشبة المسرح، او المكان الذي يجلس فيه المتفرجون وكذلك مكان العرض المسرحي -الذي يضم المسرح والصالة- امكنة محسوسة تعرف بعلاقتها المادية بالمدن"^(١). حيث ان خشبة المسرح والصالة مكان يمثل بناءً معمارياً، ليهيئ لحدوث الفعل المسرحي وفعل التلقي، ليرتبط بقدرة السينوغرافيا التي ترتبط بالتشكيلات البصرية والتكوينات والعلاقات المكانية الناتجة عن العناصر الاساسية للمسرح وهي الحيز، المساحة، والارتفاع، والكتلة، بما في ذلك الممثل، باعتباره كتلة بشرية متحركة، الضوء واللون وهما عنصران مهمان في صياغة التركيب والتكوين الصوري، والحركة بما في ذلك حركة الممثل والموجودات القابلة للتحرك. ان اشتغال تلك العناصر تعطي تأثيراً جمالياً وفكرياً من خلال الفعل الدرامي الذي يسهم في صياغة دلالات مكانية في التركيب الصوري وفي العرض ليصبح المكان في المسرح منظومة من الاشارات الدالة على حقائق موضوعية او تداعيات ذهنية، التي تكون وتبني عوالم وتكوينات صورية من الحياة الواقعية المعيشة من خلال مجموعة من التراكيب المتخيلة والصور التي تتأزر لتعطي نوعاً من الايهام بالواقع قد يكون عالمياً متغير او ثابت، ساكناً او متحركاً، مكتناً او مشتتاً. كلها صفات للاماكن التي يتم استعارتها في العرض المسرحي . من خلال هذه المفاهيم استطاع الانسان ان يجسد رغباته وآلامه وأحلامه بخلقه حالة من الايهام الكامل وهو الذي سيعطي البدائل للمكان، لكنه اكثر تطوراً من حيث الاداء الذي كانت اللغة فيه تصف المكان عن طريق الخيال الذي "يلغي موضوعه الظاهرة المكانية عن كونها ظاهرة هندسية ويحل مكانها دينامية خاصة"^(٢). فلا يمكن للمسرح ان يصبح عملاً درامياً الا من خلال شخوصه وتحديد مكان وزمانه، فالمكان والزمان يمكن ان يكونا المساحة الطبيعية التي يتحرك بها العنصر البشري او الشخوص وأبطال المسرحية. فمنصة المسرح هنا هي عبارة عن عالم من الصور والإشعارات الموجودة في المعاني الجديدة عبر نسق مسرحي لمواجهة كل التناقضات الناشئة عن استخدام لغة الأضداد. وبفضل التراكيب الصوري يكتسب المكان بعداً روحانياً جديداً، يكسر الحواجز والعقبات بالتناغم مع ما يتخيله المخرج، في محاكاة الفكرة الأصلية للنص.

(١) سامية احمد اسعد، مفهوم المكان في المسرح المعاصر، (الكويت: عالم الفكر، العدد ٤، ١٩٨٥)، ص ٨٧.

(٢) جاستون باشلار، جماليات المكان، ترجمة: غالبان هلسا، (بغداد: دار الجاحظ للنشر، وزارة الثقافة والاعلام، ١٩٨٠).

ثانياً: المكان السينمائي

جاءت السينما لكي تضيف فناً جديداً إلى الفنون السابقة والتي جرى الاتفاق على أنها تمثل أنواع الفنون المختلفة، إلا أن السينما حينما ولدت لم تكن إلا مجرد تطوراً تقنياً ابهر العالم حينما شاهدوا أنها تسجل جزءاً من الحياة وتعيده من جديد، فالسينما قد بدأت مجرد اختراع علمي في مجال البصريات والحركة الميكانيكية من أجل التقاط صور متحركة في مكان ما، إلا أن هذه الإمكانية كانت ذات أثر فائق القوة على المتلقين الأوائل لتلك التسجيلات البصرية، فمنذ العروض الأولى (للاخوة لومير). الذي مثل (وصول القطار وخروج العمال من المصنع، وحياة الناس على الشاطئ... الخ)، بدأت السينما بمحاكاة الواقع بالواقع نفسه، والذي تميز بالحركة واستخدام المكان الواقعي، لذا فـ "السينما هي فن المكان"^(١). حيث أن السينما لا يمكن إن تعبر عن الشيء إلا بالشيء نفسه، لذا فهي تفرض علينا كوسيط تعبيرى خصوصيتها في التعامل مع المكان، بعكس المسرح الذي تعامل مع المكان من خلال أساليب إيحائية ترمز للمكان، الأمر الذي يحيلنا إلى ما يعنيه، أي إذا أراد أن يرمز إلى سوق شعبي، فإنه يكتفي بوضع بعض الباعة على خشبة المسرح ليحيل المتفرج إلى إن الأحداث تجري في سوق شعبي، أما في السينما فيجب أن تدور الأحداث داخل سوق واقعي أو إعادة تجسيده، بحيث يحمل خواص السوق الحقيقي بجميع أبعاده المكانية وعناصره الأخرى. أن السينما في بداياتها الأولى تعاملت مع المكان المسرحي في تجسيد الأحداث على اعتبار أن المسرح كان فناً يستقطب الجماهير لذا "قامت السينما بتقديم مشاهد للمسرحيات الشهيرة التي كانت تعرض في القرن العشرين أيام ازدهار المسرح الذي كان يستقطب جماهير واسعة من المشاهدين من مختلف الطبقات"^(٢). وهنا نجد أن السينما لم تعد مجرد وسيلة لتصوير بعض الفقرات الحياتية الواقعية، والتي أصبحت موضوعات غير مثيرة لحماس المشاهدين لتكرارها المستمر، لتنتقل إلى مرحلة جديدة مع المسرح الذي تدور فيه مجموعة من الأحداث التي تحوي موضوعات درامية، ألا إن تطور التكنولوجيا السينمائي ومحاولات بعض المخرجين السينمائيين التخلص من الرتابة التي يفرضها المسرح على المتفرج أفضت إلى مجموعة من المعالجات التي

^(١) مارسيل مارتن، اللغة السينمائية، ترجمة: سعد مكاوي، (القاهرة: المؤسسة المصرية العامة للتأليف والبناء والنشر، الدار المصرية للتأليف والترجمة، ١٩٦٤)، ص ٢٢٥.

^(٢) علي زين العابدين، مدخل لدراسة المسرح في السينما، مجلة السينما، الاتحاد الوطني لطلبة العراق، نادي السينما الطلابي، (بغداد: العدد ١، السنة الأولى، حزيران، ١٩٨١، ص ٤٨).

غيرت من مفهوم المكان في السينما، منها ما قام به (كريفت) بتحطيم المسافة التقليدية بين المتفرج والممثل بعدها قام بوضع الكاميرا بدلاً عن الممثل لمراقبة الحدث لـ"يوضح لنا كريفت ان آلة التصوير يمكنها ان تؤدي دورا فعالا في سرد القصة . وفي امكان كريفت بواسطة تقسيم الحدث الى أجزاء صغيرة وتسجيل كل منها من أنسب زاوية تصوير، ان ينوع التركيز من لقطة الى أخرى وبذا يتحكم في العمق الدرامي للأحداث" ^(١). مما أعطى زوايا جديدة غيرت من مفهوم المكان حيث أصبح النظر إلى المكان من زوايا متعددة، رافقها التحكم بأداء الممثل الذي لا يستوجب المبالغة في السينما وصولاً إلى التجربة الفرنسية الجديدة التي قام بها مسرح البوليفار لتضع القواعد الأولى لتقديم المسرح في السينما ومنها تعاملهم مع المكان، حيث "أطلقوا لخيالهم العنان في اكتشاف عوالم جديدة وأحداث تجري في خلفية طبيعية لا تحددها أبعاد المسرح وجدرانه الثلاثة" ^(٢). فاستخدموا الأماكن الطبيعية لتجسيد أحداث الفيلم السينمائي لتبدأ مرحلة أخرى في توظيف المكان السينمائي الخاص من خلال تعاملها مع الواقع مستفيدة من حرية وسيطها التعبيري، (الكاميرا) وإمكانية على التنقل بين الأماكن المختلفة التي ترينا المكان وما وراء المكان التي منحناها إياها الحركة والانتقال ثم أتت بعدها مرحلة جديدة في توظيف المكان السينمائي من خلال ما يسمى بالمكان الفني، عندما بدأت عملية التوليف والتي تمكنت من بناء زمني ومكاني برؤية فنية من زوايا ووجهات نظر مختلفة "سمح المونتاج للمكان الواقعي بان يكيف ويعاد جمعه بمرونة قادرة على إعطاء تغييرات لا حدود لها تكتسب منطقاً طبيعياً خاصاً بها، كما سمحت هذه العملية لصانع الفيلم بأن ينقل المشاهد من مكان إلى آخر، ومن بلد إلى آخر" ^(٣). وخير دليل على ذلك تجربة (كوليشوف)*، عندما جمعت اللقطات كونت وحدة مكانية و زمانية لأماكن تبعد عن بعضها البعض آلاف الأميال وبدأت كما لو أنها موجودة في منطقة صغيرة يمكن للممثلين التنقل بينها ببضع خطوات.

^(١) كاريل رايس، فن المونتاج السينمائي، ترجمة: احمد الحضري، (بغداد: وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، دار الكتب للطباعة والنشر، د.ت)، ص ٢٧ - ٢٨.

^(٢) علي زين العابدين، المصدر السابق، ص ٤٩.

^(٣) لويس جاكوب، الوسيط السينمائي، ترجمة: أبية حمزاوي، (بيروت: المؤسسة العامة للسينما، دمشق، ٢٠٠٦)، ص ١٤٧.

* (تجربة كوليشوف): مشهد يتكون من خمس لقطات اخذت كل منها بشكل منفصل وفي اماكن مختلفة شكلت لدا تجميعها بطريقة متسلسلة وحدة في المكان الذي لا وجود له في الواقع. حيث نرى في الفيلم فتى يقترب من فتاة، ولدى لقائهم يشير الفتى الى مبنى بعيد ليتجه نظرا لثنتين اليه ثم يصعد الاثنان سلم عريض. فهنا صورة اللقطات الثلاثة الاولى في ارجاء مختلفة من موسكو، اما الرابعة كانت صورة البيت الابيض مأخوذة من فيلم امريكي قديم واللقطة الخامسة صورة على سلم كنيسة في لينين غراد. لنرى مكان لاوجود لمثله في ارجاء العالم (الباحث).

ومن هنا تطور التعامل مع المكان السينمائي باعتباره وسطاً مادياً يعبر عن طبيعة مضمون الحدث الدرامي، وهذا الوسط إنما هو عنصر من عناصر بناء الحدث الدرامي الذي تتجسد فيه كل الإحداث ليصبح المكان الوسط الذي يحيط بالإحداث والمعبّر عن الفكرة الرئيسة التي يسعى صانع العمل من أجلها في محاولة إيصالها إلى المتلقي عبر تكويناً مكاني متفاعلاً مع مكوناته مستمداً أبعاده ومعالمه من النص الدرامي فالمكان "هو مجموعة من الأشياء المتجانسة من الظواهر أو الحالات أو الوظائف أو الإشكال المتغيرة وغيرها تقوم بينها علاقة شبيهة بالعلاقات المكانية المألوفة"^(١). فنجد أن العلاقات التي تربط المكان مع الفعل الدرامي وحركة الشخصيات تجعلها رموز معبرة عن واقع درامي فني، فجميع الإشارات التي توفرها عناصر المكان إذا لم ترتبط بمعنى الفعل الدرامي، فستقوم بتغيير الفهم العميق للفعل لذلك فإن صانع العمل الفني يولي اهتماماً كبيراً لحركة خط الفعل الدرامي داخل الحدث وتفاعل عناصر المكان معه لإعطاء تقدم للحدث وتعميق المعنى من خلال ما تحمل عناصر المكان من دلالات يكون للمتلقي دوراً مهماً في تفسيرها وفهمها والتفاعل معها داخل المنجز المرئي. أن الواقع السينمائي يخضع لما يفرضه المكان وفي تحديد أبعاد الشخصيات وما تفرضه عليهم جغرافية المكان ، حيث تؤسس من خلال المكان قوة تتداخل فيها كل العناصر المرئية المجتمعة والمحيطة به فيصبح المكان المسيطر الأول على أسلوب المعالجة الفنية. ففي فيلم (فنتاستك ٤) إخراج (تمستوري) المشهد الذي يتم فيه المطاردة فوق أحد الجسور المعلقة على النهر قدم لنا المخرج الشخصية الرئيسة في الفيلم والسيارات التي تتبعه مستخدماً تقنيات الحاسوب في تصميم البيئة المكانية التي تتسجم وطبيعة الشخصية الغرائبية القوية، حيث دارت إحداث المطاردة واصطدام السيارات بجسمه القوي، فهنا جعل المكان واقعاً مفترض يخدم الفكرة الرئيسة في العمل ليرتبط المكان بعلاقة قوية من حيث الدلالة والوظيفة داخل بنية الفيلم "أن بإمكاننا أن نفرغ الصورة السينمائية من أي حقيقة، إلا من حقيقة واحدة هي المكان"^(٢). إذ لا يمكن تصور الشخصيات وأفعالها بدون حقيقة المكان لذلك يرتبط الموضوع ارتباطاً وثيقاً بالبيئة تشكل المكان داخل الفيلم، إذ تتشكل جغرافية هذا المكان المفترض على أساس نوع الموضوع وطريقة المعالجة التي يراها صانع العمل الفني بالشكل الذي

(١) يوري لوتمان، مشكلة المكان الفني، ترجمة: سيزا قاسم، ط ٢ (المغرب- الدار البيضاء: مطبعة عيون المقالات، ١٩٨٨)، ص ٦٩.

(٢) اندريه بازان، ماهي السينما، ترجمة: ريمون فرانسيس، ج ٢ (القاهرة: مكتبة الانجلوا المصرية، ١٩٦٨)، ص ١٢٦.

يراه مناسباً لإبراز فكرة الموضوع الرئيسي "فلا يمكننا الكلام عن المكان إلا من خلال ارتباطه بما هو داخل وخارج الشاشة"^(١).

المبحث الثاني: اشتغال عناصر اللغة السينمائية في التعبير عن المكان

يمثل المكان في السينما الوعاء الذي يحتوي الاحداث، فهي تتعامل مع المكان باعتباره عنصراً تتفاعل من حوله بقية عناصر اللغة السينمائية لتنتقل به من المكان الفيزيائي إلى المكان الفني، أي الارتقاء بالمكان من ما هو مألوف ومعاش في الحياة إلى ما هو منظم ومتوازن ومنسق لغرض تكوين بنية عميقة في الصورة "إن فن السينما لكونه عملية إبداعية فانه يخضع المكان الى سلسلة من التحويلات الارتقائية التي تجعل المكان وجوداً محسوساً بما تسقطه عليه العملية الفنية من قيم جمالية تسهم في تحقيق التعبير المطلوب"^(٢). فيصبح المكان محتوياً فكرياً يجعل الصورة السينمائية وثيقة الصلة بالمعنى، من خلال تفعيل عناصر اللغة التي تعمل لتساند وتساهم في تعميق المعنى في المكان السينمائي والتي تقسم إلى عناصر صورية، وعناصر صوتية، حيث ان المخرج يقود المتلقي الى الأماكن التي يريدها فيجعل المتلقي ينقاد لا شعورياً إلى متابعة الحدث الدرامي فيتم سرد سير الأحداث داخل الفيلم السينمائي من خلال وسيطها الخاص المتمثل بالكاميرا التي هي بمثابة العين التي تنقل ما يدور من أحداث في مكان ما، فيسعى من خلال توظيف مجموعة من عناصر اللغة السينمائية التي تلعب الدور الرئيس في إيصال رؤيته إلى المشاهد ومنها:

اولا (اللقطه والحجم):

إن السينما تبني عالمها الخاص وفق رؤية صانع العمل الفني في تعامله مع الواقع، حيث أن "السينما، وفي جميع الحالات، لا تقوم بإعادة عرض الواقع في تكامله بل تتناول فقط جزءاً منه، تقتطعه بحجم الشاشة"^(٣). يمكن من خلال تجاوز اللقطات خلق واقع مكاني خاص بالفيلم، لذا تعد اللقطه وحدة بنائية للمكان السينمائي ومن خلالها يمكن للمخرج أن يجتري جزءاً محدداً من العالم

^(١) فاضل الاسود، السرد السينمائي، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٦)، ص ١٦١.

^(٢) طاهر عبد مسلم، عبقرية الصورة والمكان، (الأردن-عمان: دار الشروق للنشر والتوزيع، ٢٠٠٢)، ص ١٠٠.

^(٣) يوري لوتمان، مدخل الى سيميائية الفيلم، ترجمة: نبيل الدبس، (دمشق: المؤسسة العامة للسينما، ٢٠٠١)، ص ٤١.

لتركيز انتباه المشاهد عليه فان "احد العناصر الأساسية لمفهوم اللقطة هو تحديد المكان الفني"^(١). فيتم من خلال تتابع اللقطات تأسيس إبعادا مكانية جديدة للإيحاء بالأماكن التي يمكنها التعبير عن الحدث كما ان تحديد حجم اللقطة يلعب الدور المهم في إبراز تعبيرية المكان فاختلفا حجم اللقطات يكون على وفق المعالجة التي وضعها صانع العمل الفني لسير الحدث الدرامي في مكان معين فإذا ما تناولنا اللقطة البعيدة جداً نجدها تعرض مساحات كبيرة من الأرض والمدن والمباني التي تحويها ويمكن أن يكون الغرض منها "أن توضح المكان العام لإحداث الفيلم (...)", يمكن استخدامها لإلقاء نظرة شاملة على ساحة الأحداث إنشاء الفيلم (...), كما وتستخدم لعزل إنسان عن بيئته، أي عرض موقف فلسفي للصورة مرئية"^(٢). فتكون (اللقطة البعيدة جداً) واحدة من اللقطات التي توظف لتوضيح المكان الذي تدور فيه الأحداث إما (اللقطة البعيدة) فهي اللقطة الأقرب في مداها من (اللقطة البعيدة جداً) إلا أنها توضح المكان بشكل اقرب حيث "تفيد هذه اللقطة في استعراض الأماكن والناس بسبب قدرتها على استيعاب المكان بشكل واضح وبارز"^(٣). فهنا يمكن استخدام اللقطة البعيدة لتوضيح علاقات الأشخاص بالمكان الذي يحتويهم، اما (اللقطة القريبة) والتي يمكن لها ان تعرض لنا الجزء من الكل، مثل: رأس جسم الإنسان، أو الكف أو القدم دون إظهار الموقع المحيط به، وبذلك يتم قطعه عن عالمه المكاني، الأمر الذي يجعل التركيز على هذا الجزء دون الكل ليعطيها القيمة الأهم لدى المتفرج وجعلها ضمن عالمها المكاني الخاص حيث ان "الخاصية الرئيسة للقطة القريبة انها تنقل المتفرجين من الشخص أو الشيء المطلوب التركيز عليه مع استبعاد البيئة المحيطة به خارج حدود الصورة"^(٤). فهنا تُظهر لنا اللقطة القريبة الشيء القليل جداً من الموقع إذا لم تستبعده بشكل تام وتركز الانتباه على جزء تقتطعه من سياقاته المكانية مما يجعل استخدامها للإيحاء الرمزي والدلالي.

ثانيا (زوايا الكاميرا):

ان لآلة التصوير زوايا متعددة وهي تمثل المستوى النظري للكاميرا ازاء الشخصيات في المكان الذي تدور فيه الأحداث ولكل منها دلالة معينة يختارها المخرج ضمن ضرورة تمثيلها المتطلبات

(١) المصدر نفسه، ص ٤٣.

(٢) تيريس سان جون مارنر، الاخراج السينمائي، ترجمة: احمد الحضري، (القاهرة: الهيئة العامة المصرية للكتاب، ١٩٨٣)، ص ٩٣-٩٤.

(٣) فارس مهدي، الاتجاه التسجيلي في الفيلم الروائي العراقي، (بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة ١٩٩٥)، ص ٦٥.

(٤) تيريس سان جون مارنر، المصدر السابق، ص ٩٦.

الدرامية والنفسية او الفنية وفقاً للهدف الفني المرجو من العمل الدرامي. ويقسمها (لوي دي جانتي) إلى خمس زوايا "عين الطائر، والزاوية المرتفعة ، وزاوية مستوى النظر، والزاوية المنخفضة، والزاوية المائلة"^(١). فالزاوية الرأسية (عين الطائر) تمكننا من الهيمنة فوق المشهد وتبدو المواضيع صغيرة جداً، فتعمق إحساسنا بضعف الشخصيات وتلاشيها بين محتويات المكان، فهي تمكننا "من التحويم فوق المشهد (...)"، في الواقع توحى اللقطة بقوة بالمصير والقدر المحتوم"^(٢). ونظراً لتطرف هذه الزاوية فهي تخلق تشويشاً المكان. اما الزاوية المرتفعة والتي لا بد ان يتم التمييز بينها وبين الزاوية الرأسية، فمن خلالها يتولد احساس معين لدا المشاهد بتقليل ارتفاع الموجودات الطبيعية والبشرية ما يؤدي الى تصغير الشخصية بخفضها الى مستوى الأرض لتشعرنا بضعفه وقلة اهميته وعلى هذا الاساس فان "هذه الزاوية لا تكون مؤثرة في اقبال الشعور بالسرعة وانما تقيد في الإيحاء بالملل"^(٣). فيتبين من خلالها ما يصيب الناس من شعور في بقعة مكانية محددة. وتمكننا زاوية مستوى النظر من مشاهدة الناس والأشياء، كما تستوعبها زاوية رؤية العين ويرتبط استخدام هذه الزاوية بالحصول على أوضح رؤية للموضوع حيث تعتبر "الزاوية ذات اقل تأثير درامي"^(٤). اذ تمكن المشاهد من الحكم بنفسه على افعال الشخصيات. اما الزاوية الواطئة او المنخفضة ، فهي تزيد السرعة والارتفاع للأشياء في المكان وتُبالغ في منظور الأجسام فتولد الإحساس بأهمية الأشياء والشخصيات، ويتكون ذلك الاحساس من خلال وضع الزاوية التي "تجعل المتفرجين ينظرون الى اعلى الشخص او الشيء"^(٥). لتمنحها السيطرة والقوة في الموقف.

ثالثاً (الحركة):

إن إثارة انتباه المتلقي وشده الى المشاهد المعروضة أمامه تتم عن طريق الكثير من الوسائل والتقنيات التي بمجموعها تقدم عن طريق الحركة التي هي عماد الصورة المرئية، فالحركة داخل المشهد المرئي تتم من خلال حركة الشخصيات والأشياء، فضلاً عن حركة الكاميرا نفسها، والتي تنتج لنا بالتالي ديناميكية تأثر على المتلقي، لذا تعتبر الحركة العنصر الأهم في بنية الصورة

(١) لوي دي جانتي، فهم السينما، ترجمة: جعفر علي، (بغداد: وزارة الثقافة والاعلام، دار الرشيد للنشر ١٩٨١)، ص ٣١.

(٢) لوي دي جانتي، مصدر سابق، ص ٣١ - ٣٤.

(٣) تيريس سان جون مارنر، مصدر سابق، ص ١٦٥.

(٤) المصدر نفسه، ص ١٦٥.

(٥) فارس مهدي، مصدر سابق، ص ١٦٦.

السينمائية، كوننا ندرك ان "الحركة جانباً مهماً من جوانب التكوين في التصوير السينمائي على وجه الخصوص ذلك لان اذا كان من الممكن في الصورة الثابتة الايحاء بالحركة فقط، فإن التصوير السينمائي يستطيع تصوير الحركة نفسها"^(١). وتأخذ الحركة مديات متعددة في بنية الصورة السينمائية، ونجد ان الباحثين يشيرون الى أربع نماذج اساسية، للحركة على الشاشة*: حركة الناس والأشياء امام الكاميرا، حركة الكاميرا نفسها، والتي يمكن الحصول عليها بوضعها على عربة او على حامل ثلاثي متحرك الرأس، يمكن ان يدير الكاميرا أفقياً او عمودياً (لقطه بانوراميه، لقطه من حركة رأسية)، الحركة المتولدة عن طريق عدسات مقربة تسمح للكاميرا بتقريب او ابعاد تدريجي او مفاجئ للموضوع المصور، الحركة التي نحصل عليها عن طريق المونتاج والتي تضبط وتنظم كل نماذج الحركة. ان المظاهر المتعددة للحركة التي اشرنا اليها تلعب دوراً مهماً في تحديد المكان والزمان الذي تدور فيه الأحداث فمن خلال الحركة المرتبطة بالفعل يمكن لنا وصف المكان او الانتقال منه، ونجد ان صانع العمل السينمائي يحاول ان يعطي انطباعاً وهمياً لسريان الفيلم من خلال استخدامه الطيف الواسع من اشكال الحركة والمحافظة على التكوين البصري وتهيئة المشهد التمثيلي (الميزان كادر).

رابعا (الميزان كادر):

ويعني الصفة المقترنة بالحركة او صورتها بوصفها وسيلة للتشكيل ويتحدد من خلال الصورة المرئية التي تشكلها أجساد الممثلين ومجمل حركة الأشياء داخل الكادر وصولاً لتحقيق الغاية المعبرة عن وضع الأشياء داخل المشهد ودلالاته التعبيرية وفق رؤية المخرج . وحتى الوصول الى بناء فني محكم وربط الاشياء مع بعضها في نسق فني معبر يقودنا الى إيصال الأفكار للمتلقي، داخل المنجز المرئي، فهو في المسرح يطلق عليه الميزانسين والذي يصفه (ميخائيل روم) في المسرح "لغة المخرج المتميزة، وهو يستند في الأساس الى فعل الممثل الفيزيائي، كما وتكمن كل مهارة المخرج في الجمع بين هاتين اللحظتين - تعبيرية الميزانسين الخارجية ، لوحته القوية والأنيقة - والتعبير المبرر عن الفعل الداخلي للممثل"^(٢). فهناك دور رئيس للميزانسين في بنية الأحداث الدرامية ودفع الأحداث الدرامية الى امام، ويكون المحور الرئيس الذي تستند عليه بقية

^(١) المصدر نفسه، ص ٧٤.

* لويس جاكوب ، مصدر سابق، ص ٨٧.

^(٢) ينظر: ميخائيل روم، أحاديث حول الإخراج السينمائي، ترجمة: عدنان مدانات، (بيروت: دار الفارابي للنشر ١٩٨١)، ص ١٠٤-١٠٦.

المشاهد من خلال تسلسلها الزمني للحدث " ومع ذلك ، فهو يبقى نقطة الاستناد الداخلية بالنسبة لبناء المشهد، ولا يجدر بالمرح ان ينسى ذلك"^(١) ولذا فالميزان كادر السينمائي لا يمكن ان يتحقق بدون اخذ حركة الكاميرا بعين الاعتبار سواء كانت انسيابية او بالتقطيع السريع او البطيء، فكل هذه العوامل تكون مجتمعة من اجل بناء تشكيلي محكم لا يسمح بتقاطع الشخصيات داخل الصورة " ان فن توزيع الممثلين بهذه الطريقة، التي تسمح بأن لا يغطي احد الممثلين على الآخر بأن يكون الجميع باديين في نفس الوقت"^(٢). فللميزان كادر الدور الكبير في سرد الأحداث الدرامية لبناء منجز مرئي تتفاعل فيه كافة العناصر المرئية من خلال توظيف حركات الكاميرا او احجام اللقطات منذ لحظة انطلاق الحدث وصولاً الى النهاية.

خامسا (الإضاءة):

تبرز أهمية الإضاءة في العمل السينمائي باعتبارها عنصراً أساسياً في التكوين والتعبير الدرامي وتجسيد الحدث وخلق الجو العام ، والإيحاء بالوضع المكاني بشكل كامل اي خلق إحساس لدى المتفرج بأن ما يراه هو تجسيد للمكان بإبعاده الواقعية وإعطاء الصورة ملامح تكوينية تولد لدينا شعور بالعمق" فالتكوين يعمل بمساعدة الإضاءة لإضفاء حالة من الإحساس بالمكان وعمقه، كما انها تعمل على تأكيد عناصر بعينها من بين مفردات الصورة وكذلك تعطي إحساساً بالجو العام وتوحي بالشعور المطلوب إبرازه"^(٣). فضلاً عن وظيفتها الجمالية والتعبيرية "الإضاءة هي، بعد عمل الكاميرا، العنصر الخلاق الثاني لتعبيرية الصورة، ولها أهميتها القصوى، التي لا تزال غير معروفة لان دورها في الحقيقة لا يظهر مباشرة لعين المتفرج غير المنتبه"^(٤). فهي بتدريجها وانتشارها وحدت تركيزها لها دلالات على المشاهد حيث تهيئه لما يدور من أحداث بإعطائها طابع الحزن داخل الإطار أو التنبيه من الخوف القادم، فهي تنعكس متوهجة على السطوح تكشف عن الديكورات والشخصيات والملابس وتعرف بالزمان والمكان الذي تدور فيه الأحداث، ليكون "الهدف من الإضاءة كلها هو تحقيق صورة تتوفر فيها الأجواء المناسبة للبيئة ومجرى الأحداث

(١) ميخائيل روم . المصدر السابق، ص ١٠٠.

(٢) المصدر نفسه، ص ١٠١-١٠٢.

(٣) ينظر: التون جون، الرسم بالنور، ترجمة: ثريا حمدان، (القاهرة: المؤسسة المصرية للتأليف والنشر، ١٩٦٤)، ص ٦٩.

(٤) مارسيل مارتين، مصدر سابق، ص ٥٣.

"^(١). وفضلاً عن ذلك فإن الضوء في الصورة السينمائية ينضوي على بعدين، بعداً مادياً يتجسد في تأثيره على الأشياء وبعداً مجرداً، يتجسد في الفكر والفلسفة . ويؤدي اجتماع هذين البعدين إلى إضافة معان جديدة للأشياء، حيث أن مهمة صانع العمل الفني في تحديده لتصميم الإضاءة ، إن ينقل للمتلقي شيئين من خلال الشكل، فكرة فيها معنى، وجمال فيه انفعال معبر عنه بالحس والشعور والعاطفة، لذا تلعب الإضاءة العامل الأوضح في الكشف عن المكان في السينما وإعطائه الصبغة التي يتم قراءته من خلالها.

سادساً (الإكسسوار):

يمثل الإكسسوار مجموعة علامات تدخل في انتاج المعنى في الفيلم السينمائي فهي تشكل "الادوات التي يتطلبها المنظر، من اثاث ومفروشات وستائر وسجاجيد ولوحات وثرثريات وما الى ذلك، مما يلزم تصوير المناظر المقامة داخل الاستوديوهات، حتى تبدو وكأنها طبيعية."^(٢) ويسهم الإكسسوار درامياً في بناء الأحداث داخل المنجز المرئي كونه يعد احد العناصر الفعالة والمؤثرة في الكشف عن طبيعة المكان والفعل الدرامي وكذلك مواقع الأحداث والشخصيات. فهي عنصر مباشر يمكن ان يتحقق من خلاله الايحاء بالمعلومات والمضامين التي ترتبط بالشخصيات او الاحداث، وبما ان الإكسسوار هو جزء ملحق من الديكور في السينما فإن الديكور هو الذي يقوم بتحديد جغرافية المكان وأحداثه الدرامية التي تنمو وتتصاعد من خلاله، عن طريق الكشف والإفصاح عن تلك الأحداث التي تبقى ملازمة للشخصيات وتطورها نحو بلوغ الهدف.

ولعل الإكسسوار والديكور "هما من اكثر العناصر التي تستطيع الكشف عن الصفات الخاصة كالجمال او الفقر او الفخامة او القذارة وان حركة الممثل تكشف عن علاقته بالديكور مثلاً رجل نائم في غرفة يعني في منزله وهكذا"^(٣). وعليه فإن الديكور يجعل المتلقي يندمج في الأحداث ويبررها ويتفاعل معها للوصول الى متابعة الحدث، والاستدلال على العديد من المعاني وسهولة استحصال المعلومات التي قد لا يدركها المشاهد بشكل مباشر من سير الاحداث.

سابعاً (المؤثرات الصوتية):

^(١) بيتر سبرزنسي، جماليات التصوير والإضاءة في السينما والتلفزيون، ترجمة: فيصل الياسري، (بغداد: وزارة الثقافة والاعلام، دار الشؤون الثقافية ١٩٩٢)، ص ٥٩.

^(٢) احمد كامل مرسى وزميلة، معجم الفن السينمائي، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٣)، ص ٢٧٥.

^(٣) يوجين فال، فن كتابة السيناريو، ترجمة: مصطفى محرم، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٧)، ص ٤٥.

بما ان الوظيفة الرئيسة للمؤثرات الصوتية هي خلق الجو الا انها يمكن ان تكون مصادر وثيقة للمعنى في الفيلم، والمؤثرات الصوتية جزء مكمل للموضوع ولها الدور الالهم في انجاز المعنى وفعالية الصورة المرئية في الفيلم وهي اما "ناجمة عن الطبيعة أو مركبة من أصوات إلية او اليكترونية او صادرة عن اهتزازات صوتية يتعرض لها الشريط عن طريق الرسم بوسائل ميكانيكية او اليكترونية تزود الشاشة بدلالات تعتمد على الكيفية التي استخدمت فيها"⁽¹⁾ وتبرز المؤثرات الصوتية الحالة الدرامية للحدث، وتفعيل الصورة الذهنية للبيئة المحيطة بالحدث، فالشريط الصوتي يعمل بطريقة متزامنة مع الصورة المرئية لتعميق الإحساس بواقعية المكان داخل الفيلم او والايحاء بالأشياء الغير مرئية.

مؤشرات الاطار النظري:

اولا: تفرض السينوغرافيا اشتراطاتها على الكاميرا (زاويا النظر، الحركة، حجوم اللقطات)، لمتابعة الافعال والاحداث وحركة الممثلين والكشف عن المكان.

ثانيا: للإضاءة دوار مهما في السينوغرافيا على مستوى بناء المكان، من خلال التصميم الضوئي، حيث يمكن التركيز على جزء من المكان، وحذف الأماكن الأخرى.

ثالثا: يمثل للإكسسوار احد عناصر اشتغال السينوغرافيا لبناء المكان، على مستوى الدالة علامتيه او رمز للتعبير عن المكان التي يجري فيه الحدث.

رابعا: يخضع الميزان كادر السينمائي الى طبيعة السينوغرافيا وشروطها، نتيجة محدودية الفضاءات المكانية الذي تجري فيه الأحداث.

خامسا: يمكن للمؤثر ان يمثل قيمة تعبيرية عن المكان والزمان، من خلال تجاوزه مع الصورة.

الدراسات السابقة:

لدا اطلاع الباحث على المكتبات المحلية ومكتبة كلية الفنون الجميلة وجد ان هنالك العديد من الدراسات التي تناولت عناصر اللغة الصورية، كما وجد ان هنالك العديد من الدراسات التي

⁽¹⁾ لويس جاكوب، مصدر سابق، ص ٢٨٩.

تناولت المكان في الفيلم السينمائي ضمناً، كما ان هنالك العديد من الدراسات التي تناولت السينوغرافيا والمكان في المسرح، غير ان الباحث لم يعثر على موضوع يجمع السينوغرافيا في الفيلم السينمائي.

الفصل الثالث: (اجراءات البحث)

أولاً: منهج البحث: اعتمد الباحث في انجاز هذا البحث على المنهج الوصفي التحليلي، حيث يوفر هذا الإجراء إمكانية الكشف عن آليات اشتغال السينوغرافيا لبناء المكان السينمائي، عبر تحليل العينة المختارة للوصول الى أهداف البحث.

ثانياً: مجتمع البحث: الافلام التجريبية التي تعتمد على السينوغرافيا المسرحية في صناعة الفيلم السينمائي.

ثالثاً: عينة البحث: تم اختيار عينة البحث، وهي فيلم (دوغ فيل) سيناريو وإخراج : (لارس فون تريير). كونها تتماشى مع حاجة البحث.

رابعاً: أداة البحث: اعتمد الباحث على ما ورد من مؤشرات في الاطار النظري كمعيار لتحليل عينة البحث بعد مناقشة واستحصال موافقة لجنة الخبراء والمحكمين عليها.

خامساً: وحدة التحليل: اعتمد الباحث العناصر الصورة بوصفها اداة لخلق المكان السينمائي.

سادساً: تحليل العينة:

فيلم: دوغ فيل (Dogville) مدة الفيلم: (١٧٨ دقيقة).

تمثيل: نيكول كيدمان - جيمس كان - لورين باكال - بول بيتاني.

انتاج: الولايات المتحدة الامريكية - عام ٢٠٠٣

سناريو واخراج: (لارس فون تريير)



ملخص الفيلم:

تدور أحداث الفيلم في بلدة (دوغ فيل) وهي بلدة صغيرة، تقع في (سلسلة جبال روكي) في أمريكا، وهي محدودة السكان، يمتنون الزراعة، تتعرض بلدتهم للكساد شأنها شأن بلدان العالم التي ضربها الكساد الرأسمالي في أواخر عشرينيات القرن الماضي، نشاهد في أحداث الفيلم، وصول (غريس- نيكول كدمان) لاجئه الى هذه البلدة من الذين يطاردونها، ويبدو عليه الثراء، يستقبلها سكان القرية بمحبه مع شيء من الحذر، لكنها تعرض على سكان القرية تقديم بعض الخدمات لهم مقابل إيوائها، فيتم الاتفاق على هذا. بعدها يبدأ سكان القرية بالتمادي بهذا الحق الذي وعدتهم به، وكلما يتم الضغط عليها من العصابة التي تطاردها، او الشرطة او غيرهم من سكان القرية الذين يبالغون كسب المزيد منها، لدرجة انتهاك كل شيء حتى جسد (غريس) من كل رجال القرية ونسائها، ليتجذر في داخلها روح اللامبالاة بمصير القرية في الوقت الذي كانت فيه في البداية محبة وعطوفة، وتحاول ان تقدم شيئاً، ثم تأتي العصابة ويظهر ان والدها هو الرئيس وكانت قد هربت منه كونه شريكاً، غير انها وبعد الذي تعرضه له من ظلمهم، فضلت ان تستعين بالشر ليقضي على هذه القرية الفاسدة.

اولاً: تفرض السينوغرافيا اشتراطاتها على الكاميرا (زاويا النظر، الحركة، حجوم اللقطات)، لمتابعة الافعال والاحداث وحركة الممثلين والكشف عن المكان.

○ (زاويا النظر): جاءت عملية توظيف زوايا النظر كأحد الوسائل السينوغرافيا لتحقيق الايهام بالمكان الذي تدور فيه الاحداث من خلال دمج المشاهد مع الحالة النفسية للشخصيات والتأكيد على طبيعة الاحداث، فمن خلال ما شاهدناه في تمهيد فيلم (دوغ فيل) ومنذ اللقطة الأولى للفيلم، حيث تم استخدام زاوية (عين الطائر) للكشف عن جغرافية المكان، كما وضحت لنا طبيعة المكان الذي تدور فيه الأحداث. كما تم استخدام زاوية (عين الطائر) في نهاية الفيلم وهي اللقطة الختامية حيث شاهدنا جثث سكان (دوغ فيل) ملقاة على الأرض، فقد مثل استخدام هذه الزاوية لتوضيح مصيرهم المحتوم وكيف تحول المكان من مكان للعيش الى ساحة للموت. وهي ما تستخدم في نهاية الصراع. اما (الزاوية المرتفعة) فقد تم استخدامها بكثرة منذ تمهيد الفيلم ووصف المكان والشخصيات، فحينما شاهدنا (توم) يتجول في شوارع (دوغ فيل)، لتشعرنا بضعفه وقلة أهميته والإيحاء بالملل، وتبين لنا هذا حتى عندما شاهدنا (شاك) لأول مرة وهو يحمل على ظهره الخشب ويدخل الى بيته، لتعبر عن ما يعانيه (شاك) من حالة الملل والسحق المعنوي، وبطئ العيش. اما (الزاوية المنخفضة) ففي (الفصل الثامن) نشاهد (غرايس) وهي تضيق ذراعاً من سكان (دوغ فيل) وهم يتقنون بالاعتداء عليها جسدياً بكل الطرق، فقد تم استخدام (الزاوية المنخفضة) لتعطي الاحساس بسطوة اهل المدينة عليها كونها لا تنتمي الى هذا المكان، لتعبر الزاوية عن سوء حالها ورضوخها لهم. اما (زاوية مستوى النظر)، فبالنظر لما تحمله هذه الزاوية من حيادية تجاه الموضوع واستقرار الحالة النفسية للشخصيات فقد لاحظنا ان هذه الزاوية تم استخدامها في عموم فصول الفيلم، ولكن الاستخدام الابرز لها جاء في (الفصل الرابع)، والذي مثل الاوقات السعيدة التي قضتها (غرايس) في (دوغ فيل) على اعتبار ان هذا الفصل هو الذي خلى من الاضطرابات النفسية للشخصية الرئيسية، فقد جاء ليعرض شيء من الاسترخاء والحيادية في العلاقات.

○ (حركة الكاميرا) ان الحركة هي احد ادوات السينوغرافيا التي تمكنا من التأكيد على الاحداث وطبيعتها الزمانية والمكانية، لذا نجد ان المظاهر المتعددة للحركة التي اشرنا اليها في المبحث الثاني من الإطار النظري، كان لها دوراً مهماً في سينوغرافيا فيلم (دوغ فيل)، والذي تميز باستخدام الحركة بشكل قصدي في محاولة لتحقيق الوهم بالمكان الواقعي، وعدم الإفصاح عن تفاصيل المكان بكثرة.

وهو ما تأكد من اللقطة الاولى بحركة الكاميرا (Zoom in) من (زاوية عين الطائر) نحو خارطة التي تويحي بـ(مدينة دوج فيل)، حيث استمرت الحركة نحو منزل() لتعلن بدأ الاحداث من هذا المكان الذي تمكنت حركة الكاميرا من التركيز عليه. وبعدها توالا توظيف حركة الكاميرا للتأكيد على واقعية المكان، فمن خلال بعض الحركات الاستعراضية الافقية (panning) التي بدأت مع تمهيد الفيلم، وما شاهدناه بمرافقة الكاميرا لـ(توم) بحركات استعراضية في شوارع (دوج فيل)، تولدت محاولات المخرج للتأكيد على طبيعة المكان التي تدور فيه الاحداث. كما تم استخدام (الحركة الاستعراضية السريعة) في الانتقال بين الأشخاص والأماكن المتقاربة للاستفادة من خاصيتها في نقل الاهتمام بين شخصين وإهمال كل ما يقع بينهما لذا لا يتم التركيز على اجزاء المكان بشكل دقيق. غلب على العمل الاستخدام المتميز للمخرج لحركة الكاميرا المحمولة، للحركة العشوائية (Random Movement)، وحركة التعقب (Tracking)، لإعطاء الإحساس بالواقعية والقلق الذي رافق الشخصيات الرئيسية ومنذ الفصل الاول للفيلم، حيث تمكنت حركة الكاميرا من خلق عدم الاستقرار للدلالة على الصراع الداخلي للشخصيات في هذه المدينة، لتحقيق الايهام بالمكان.

○ (حجوم اللقطات) يمثل حجم اللقطة المساحة التي تقتطعها الكاميرا من الفضاء المكاني الذي تلتقطه، لذا يتوجب على المخرج مراعاة هذه العلاقة الطردية بين حجم اللقطة والمكان. فكلما اتسع حجم اللقطة كلما ازداد الكشف المكاني، وكلما ضاق حجم اللقطة كلما قل الكشف المكاني.

فنجد في فيلم (دوج فيل) ان المخرج حاول اللجوء بكثرة الى استخدام اللقطات المتوسطة والقريبة أكثر من استخدام اللقطات العامة والبعيدة، ومن خلال إحصائية أجريناها على أربع فصول من الفيلم كعينه عن باقي الفيلم. اتضح خلال هذه الفصول الأربعة استخدام (٥٩٠) لقطة شملت (٢٧٣) لقطة قريبة، و(٢٠٣) لقطة متوسطة، و(٨٦) لقطة كاملة، و(٢٨) لقطة بعيدة. أي ان مجموع اللقطات القريبة والمتوسطة، مثلت النسبة الأكبر من حجم اللقطات المستخدمة في الفيلم. ذلك لان الفيلم اعتمد اعتماد كبيراً على الشخصيات في تجسيد الأحداث، والإكسوار في وصف المكان، ومن خواص اللقطة المتوسطة تظهر تفصيلات المكان والشخصيات والإكسوار بشكل واضح. فاللقطة القريبة "تقتطع الأشياء من سياقاتها المكانية وتوسعها مرات عدة على الشاشة. لذا فإن الإكثار من استخدام اللقطة القريبة في الفيلم جاء ليلغي التركيز على المكان، وجعل المشاهد يتعاشي مع أحداث الفيلم مع اقل قدر ممكن من التركيز على المكان.

ثانيا: للإضاءة دور مهم في السينوغرافيا على مستوى بناء المكان، من خلال التصميم الضوئي، حيث يمكن التركيز على جزء من المكان، وحذف الأماكن الأخرى.

كان للإضاءة دوراً مهماً في سينوغرافيا فيلم (دوغ فيل)، حيث تم من خلالها كشف المكان الذي تدور فيه الأحداث وإعطاء الجو العام للمدينة، كدور اول للإضاءة، فمنذ اللقطة الأولى والتي شاهدنا فيها بلدة (دوغ فيل) بلقطة رأسية، لعبت الإضاءة دوراً مهماً في كشف الموقع وتحديدته من خلال تركيز الإضاءة على المكان الذي يحوي الأشخاص وقطع الأثاث والإكسسوار، وجعل الأماكن المحيط تبدو بشكل معتم للتركيز على موقع الأحداث فقط.

وبعد ذلك ومن خلال تجوال (توم) في شوارع البلدة لاحظنا ان الإضاءة في اللقطات البعيدة تعمل على خلق العمق في الكادر من خلال التركيز على بعض البقع المهمة بمفتاح ضوئي عالي، وإهمال مناطق أخرى من خلال تركها بمفتاح ضوئي واطئ، فنلاحظ في عمق الكادر تركيز الإضاءة كان على مجموعة أطفال يلعبون، وعلى يسار الكادر نشاهد التركيز على مرتفعات مثلت سفح جبل. اما يمين الكادر فنشاهد التركيز على جرس كنيسة معلق، في حين حدد أفق الكادر الواسع من خلال التعتيم الضوئي التام والذي يوحي بامتدادات بالعمق للمدينة، مشيراً في نفس الوقت بزمان المشهد والذي يفترض انه ليل. كما نلاحظ باللقطات التالية والتي صورة زاوية أخرى من المدينة ان الإضاءة تركزت على بعض الأشجار واعتمدت الخلفية لتعطي الأمر الذي يدعم الإحساس بالعمق وإبراز تلك الأشجار، لإضفاء شيء من الإحساس بالواقعية على المكان. وتم التأكيد على ذلك مما شاهدناه في الفصل الأول من الفيلم، عندما سمع (توم) صوت إطلاق النار توجه ينظر باتجاه تلك العتمة، ليوضح ان امتداد المكان يذهب الى ما وراء هذه العتمة، وهذا قد يؤكد ما ذهبنا إليه في قراءة التوزيع الضوئي لمحيط الأحداث. اما المشهد الذي نشاهد (توم) وهو مستلقي على مسطبة فيحين نرى دخول (غرايس) من خلف الكادر لاحظنا ان الإضاءة كانت متحركة فوق رأسها وهنا كان للإضاءة هذه المرة دور تعبيري، عبر عن حالة الخوف والقلق التي تمر بها الفتاة اللاجئة لمدينة (دوغ فيل). وفي صباح اليوم التالي نشاهد اهالي البلدة مجتمعين في دار الإرسالية للإصغاء الى محاضرة (توم)، فنشاهد أفق الكادر المعتم قد تحول الى ابيض ناصع بلون الشمس، لتلعب الإضاءة هنا دور في الانتقال في الزمان من الليل

الى النهار. وفي نفس الفصل كان (توم) و(غرايس) يقفان امام متجر(ما جينجر) و(غلوريا) وسط البلدة ينظرون الى مجموعة من التماثيل، وكان أهالي بلدة (دوغ فيل) ينظرون اليها بنظرة ارتياب وحذر، وهنا استخدمت إضاءة زرقاء على الأهالي فيحين ظل (غرايس) وتوم بنفس الإضاءة الصفراء السائدة، حيث مثلت إضاءة الأهالي توحيد موقف الريبة لديهم إزاء هذه الدخيلة على البلدة من خلال عزلهم بلون إضاءة خاص. كما ونشاهد في الفصل السابع الذي جاء بعد الاعتداء الجسدي على (غرايس) من قبل (شاك)، نشاهد (غرايس) تنام على السرير ويجلس (توم) الى جانبها الذي يحاول إخراجها من أزمته النفسية التي سببها الاعتداء عليها، وهنا جاء توظيف الإضاءة بشكل واضح ليعبر عن الجو النفسي العام لها من خلال تصميم مفتاح ضوئي واطئ. لتأتي بعدها لقطة بعيدة للبلدة حيث يتم التركيز الضوئي فقط على (توم) و(غرايس) وتهميش باقي المناطق بالكادر بمفتاح ضوئي واطئ ليبين هذا التوزيع بداية لعزلهم عن المجتمع المحيط بهم. اما في الفصل التاسع وتحديداً حدث إحراق البلدة، أسهمت الإضاءة واللون في تجسيد مشهد حرق البلدة من قبل الأشخاص الذين كانوا يبحثون عن (غرايس) وتم ذلك بعد اخذ الاوامر من والدها.

ثالثاً: يمثل للإكسسوار احد عناصر اشتغال السينوغرافيا لبناء المكان، على مستوى الدالة علامته او رمز للتعبير عن المكان التي يجري فيه الحدث.

ان الإكسسوار يمثل مجموعة من العلامات في سينوغرافيا المنجز المرئي لتحيلنا الى معاني اخرى فللإكسسوار قدرة كبيرة على في تدعيم المكان والتأكيد عليه وبث أفكار مختزلة عبر إيجاد صور ذهنية وإنشاء معادلات رمزية تحقق الاستعارات وتدعيم مهمة السينما على التكثيف، فهو قد يحمل قيمة بناءة وقد يشتغل دلاليا عندما يعمل مع المنظومة التصويرية بشكل متكامل. ان اشتغال السينوغرافيا لبناء العلاقات المكانية في فيلم (دوغ فيل) تم من خلال تنظيم مجموعة من الإكسسوار التي وضحت خصوصية كل عائلة في تلك المدينة. فمنذ تمهيد الفيلم لعب الإكسسوار دور في توضيح البعد الاجتماعي لكل عائلة وشخص فنشاهد ان (توم) الذي يعتبر مؤلفاً تحتوي غرفته على مكتبة للكتب ومكتب للكتابة. كما تعرفنا على هوية (شاك) الحطاب من خلال ما يحمل على ظهره من الخشب. الذي استاء من رؤية (العظمة- وهي لا تزال تحتوي على شيء من اللحم) التي أعطيت للكلب (موسز) من قبل ابنه (جايسون) فهنا مثلت هذه العظمة إكسسوار دال

على فقر بلدة (دوغ فيل) لذا توجب توبيخ (جايسون). اما الشاحنة (بن) هي الأخرى جاءت بمثابة إكسسوار متحرك بين لنا حرفته الخاصة والتي كان لها اثر في سياق الفيلم.

كما تم الاشارة للكنيسة من خلال الاكسسوار فقد تعرفنا عليها بواسطة مجموعة من المساطب والجرس المعلق الذي تفرعه (مارتا) خادمة الكنيسة. حتى المنجم والذي شاهدناه في الفصل الاول، فقد تم الرمز له من خلال مجموعة من الاعمدة الخشبية. وعندما خرج (توم) بصحبة (غرايس) في شارع (ايلم) ليعرفها على البلدة وطبيعة العوائل فيها. نجد يشير الى (اوليفيا) و(جون) المقعد حيث شاهدنا (جون) على كرسي للمعاقين. اما آل(هينسون) والذين يكسبون رزقهم من صقل الكؤوس، فقد ظهوروا واقفين امام مائدة لصقل الكؤوس، لتؤكد طبيعة عملهم. كما نشاهد (ماجينجر) و(غلوريا) الذين تديران متجرًا في وسط البلدة وشاهدناهما يجلسان خلف عارضة زجاجية تحوي على بعض التماثيل التي تروي قصة البلد كما وصفها (توم). ان هذا التنوع في الإكسسوار شكل العون الكبير لدا صانع العمل للإيحاء بطبيعة وواقعية المكان والذي حمل دلالاته الواضحة في توضيح طبيعة الأحداث ودفعها الى الأمام.

رابعاً: يخضع الميزان كادر السينمائي الى طبيعة السينوغرافيا وشروطها، نتيجة محدودة الفضاءات المكانية الذي تجري فيه الأحداث.

يتحدد الميزان كادر السينمائي من خلال الصورة المرئية التي تشكلها أجساد الممثلين، ومجمل حركة الأشياء داخل الكادر وصولاً لتحقيق الغاية المعبرة عن وضع الأشياء داخل المشهد ودلالاته التعبيرية وفق رؤية المخرج، وان طبيعة سينوغرافيا فيلم (دوغ فيل) فرض على المخرج الدقة في التعامل مع الميزان كادر باعتبار ان الحركة تجري في فضاء مفتوح ولا يفصلها ديكورات تعطي العزل المكاني. لذا نجد ان المخرج تعامل مع الميزان كادر وفقاً لما فرضه عليه طبيعة هذا المكان معه محاولته للسيطرة على حركة الممثلين داخل الكادر ومراعاة حجب الشخصيات التي تبدوا خلف الشخصية الرئيسية للقطعة رغم عدم دخولها في الفعل في كثيراً من الأحيان، الا ان هذه الشخصيات التي تظهر في خلفية الكادر كان لها الأثر في خلق الجو العام للمشاهد، مع مراعاة عدم حصولها على مركز الاهتمام باللقطة من خلال التعامل مع الإضاءة وأفعال وردود أفعال الشخصيات الرئيسية للمشاهد وتوزيع الموجودات الداخلة ضمن اللقطة والتي يتم التحكم بها من خلال حركة الكاميرا وحجم اللقطة وزوايا النظر والاتجاه.

خامساً: يمكن للمؤثر ان يمثل قيمة تعبيرية عن المكان والزمان، من خلال تجاوزه مع الصورة.

ان للمؤثرات دوراً فاعلاً في سينوغرافيا فيلم (دوغ فيل) في إضفاء شيء من الواقعية على للمكان متزامنة كانت او غير متزامنة، فقد تم توظيف المؤثر الصوتي لغرض خلق الإحساس بواقعية المكان حيث نجد في تمهيد الفيلم عند خروج (توم) من المنزل شاهدناه يومئذ بأنه يفتح باب المنزل الذي لا وجود له في الحقيقة ويغلقه حيث رافعة هذه العملية صوت مؤثر لفتح وغلق الباب أعطت الإحساس بواقعية وجود الباب وهنا وظف المؤثر مع اداء الممثل (البانتوميم) لتعميق المعنى. كما وشاهدنا ذلك عندما دخل الطفل (جايسون) الى المنزل هارباً من والدته (شاك)، حيث تم استخدام المؤثر لنفس الغرض (فتح الباب وغلقه)، بل وحتى حين دخل (شاك) الى منزلة يحمل على ظهره الحطب، سمعنا صوت غلق الباب الغير موجود في الطبيعة وهنا كان للمؤثر دوراً بارزاً في تعميق الإحساس بالمكان بمساعدة اداء الممثل، وعندما جاء (توم) الى (مارتا) التي تعمل على خدمة الكنيسة، حيث شاهدنا (توم) يومئذ بطرق الباب، وسمعنا صوت المؤثر الذي بين لنا حقيقة وجود الباب الذي يطرقه (توم). بعدها تأتي اللقطة التي نشاهد (مارتا) تفرع جرس الكنيسة ليأتي الصوت مرافق لحركة يدها وهي تهز حبل يتدلى من جرس معلق داخل صندوق خشبي يرمز الى قبة الكنيسة، زاد هذا الصوت من الإحساس بواقعية وجود الجرس في المكان. اما في الفصل الاول فقد تم استخدام المؤثر لغرض آخر فعند تجوال (توم) ليلاً نجد انه يسمع صوت إطلاق نار من بعيد ليتوجه وينظر الى الافق المظلم الذي يوحى بالامتداد المكاني، وهنا يأتي صوت المؤثر الغير متزامن ليشير الى حدوث شيء ما في ساحة من أحداث القرية على البلدة كان له مدلوله في ان يعطي امتدادات مكانية وإشارة لحدث قادم، بعد ذلك سمع (توم) صوت غريب انه نباح كلب وكان السبب ان (غرايس) تأخذ (العظمة) التي وضعها له الطفل (جايسون)، ان مؤثر النباح جاء لينذر بخطر قادم الى المدينة، مما جعله (توم) ينهض من مكانه ويتوجه للبحث عن ذلك الخطر ليجد (غرايس).

الفصل الرابع: (النتائج والاستنتاجات)

❖ النتائج :

١- تعمل السينوغرافيا في الفيلم السينمائي على لخلق الاحساس بواقعية المكان، كما ان له القدرة على خلق أمكنه ليس لها وجود حقيقي على الواقع وذلك من خلال عملية (التجزئة والبناء).

٢- تمتلك عناصر اللغة السينمائية القدرة على بناء وتشكيل المكان من خلال، التوظيف المختلف للسينوغرافيا ل(حركة الكاميرا، الاضاءة، الشخصيات، الموسيقى).

٣- برزة القدرة الإخراجية من خلال بناء السينوغرافيا التي تميزت بالعديد من الخواص على المستوى اول: الشكل المرئي،(توظيف الحيز المكاني للإيحاء بواقعية المكان، دخول وخروج الممثلين، الأداء التمثيلي وحركة البانتوميم، الاكسسوار، استخدام الاضاءة)، المستوى الثاني: البناء الصوتي،(الموسيقى، المؤثرات، الحوار، صوت الراوي).

❖ الاستنتاجات:

١- يمكن توظيف الدلالة او الرمز للتعبير عن المكان من خلال توظيف السينوغرافيا في السينما.

٢- قد يلجأ المخرج الى توظيف الأطر الضيقة، ويتجنب الأطر الواسعة في معالجته للحدث لتجنب الإكثار من الكشف المكاني.

٣- تشكل الإضاءة العنصر الأساس في الانتقال بين الاماكن وتحديد جغرافية الأحداث عن طريق الظل والضوء.

٤- تميزت السينما بفضل ما تمتلك من عناصر لغة الوسيط في التعامل مع المكان عن باقي الفنون الأخرى لاسيما المسرح.

❖ ثالثاً: التوصيات:

١- يوصي الباحث الى ضرورة دراسة السينوغرافيا ودورها في تعميق المعنى في الفيلم السينمائي.

قائمة المصادر:

- ١- احمد كامل مرسي وزميلة، معجم الفن السينمائي، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٣).
- ٢- اندريه بازان، ماهي السينما، ترجمة: ريمون فرانسيس، ج ٢ (القاهرة: مكتبة الانجلوا المصرية، ١٩٦٨).
- ٣- باتريس بافي، معجم المسرح، ترجمة: ميشال. فخطار، ط ١ (بيروت: المنظمة العربية للترجمة، ٢٠١٥).
- ٤- بيتر سبرز نسي، جماليات التصوير والاضاءة في السينما والتلفزيون، ترجمة: فيصل الياسري، (بغداد: وزارة الثقافة والاعلام، دار الشؤون الثقافية ١٩٩٢).
- ٥- التون جون، الرسم بالنور، ترجمة: ثريا حمدان، (القاهرة: المؤسسة المصرية للتأليف والنشر، ١٩٦٤).
- ٦- تيريس سان جون مارنر، الاخراج السينمائي، ترجمة: احمد الحضري، (القاهرة: الهيئة العامة المصرية للكتاب، ١٩٨٣).
- ٧- جاستون باشلار، جماليات المكان، ترجمة: غالبا ن هلسا، (بغداد: دار الجاحظ للنشر، وزارة الثقافة والاعلام، ١٩٨٠).
- ٨- حسن مجيد العبيدي، نظرية المكان عن ابن سينا، (بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، ١٩٨٧).
- ٩- سامية احمد اسعد، مفهوم المكان في المسرح المعاصر، (الكويت: عالم الفكر، العدد ٤، ١٩٨٥).
- ١٠- طاهر عبد مسلم، عبقرية الصورة والمكان، (الاردن: دار الشروق للنشر والتوزيع، ٢٠٠٢).
- ١١- فارس مهدي، الاتجاه التسجيلي في الفيلم الروائي العراقي، (بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة ١٩٩٥).
- ١٢- فاضل الاسود، السرد السينمائي، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٦).
- ١٣- كاريل رايس، فن المونتاج السينمائي، ترجمة: احمد الحضري، (بغداد: وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، دار الكتب للطباعة والنشر).
- ١٤- لوى دي جانتي، فهم السينما، ترجمة: جعفر علي، (بغداد: وزارة الثقافة والاعلام، دار الرشيد للنشر ١٩٨١).
- ١٥- لويس جاكوب، الوسيط السينمائي، ترجمة: أبية حمزاوي، (بيروت: المؤسسة العامة للسينما، ٢٠٠٦).
- ١٦- مارسيل مارتن، اللغة السينمائية، ترجمة: سعد مكاوي، مراجعة فريد مزاري، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والانباء والنشر، الدار المصرية للتأليف والترجمة، ١٩٦٤.
- ١٧- ماري إلياس، حنان قصاب، المعجم المسرحي، مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض، ط ٢ (بيروت: مكتبة لبنان ناشرون، ٢٠٠٦).

- ١٨- محمد مرتضى الزبيدي، تاج العروس من جواهر القاموس، المجلد ٩ (بيروت: منشورات دار مكتبة الحياة، ١٩٩٠).
- ١٩- ميخائيل روم، أحاديث حول الإخراج السينمائي، ترجمة: عدنان مدنات، (بيروت: دار الفارابي للنشر، ١٩٨١).
- ٢٠- يوجين فال، فن كتابة السيناريو، ترجمة: مصطفى محرم، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٧).
- ٢١- يوري لوتمان، مدخل الى سيميائية الفيلم، ترجمة: نبيل الدبس، (دمشق: المؤسسة العامة للسينما، ٢٠٠١).
- ٢٢- يوري لوتمان، مشكلة المكان الفني، ترجمة: سيزا قاسم، ط ٢ (المغرب- الدار البيضاء: مطبعة عيون المقالات، ١٩٨٨).

البحوث والرسائل :

- ٢٣- حارث حمزة، تحولات المكان بين النص والعرض في تجارب المسرح العراقي، رسالة ماجستير، (غ.م)، جامعة بغداد: كلية الفنون الجميلة، ٢٠٠٤.
- ٢٤- عزوز بنعمر، السينوغرافيا وإشكالية المكان في المسرح الجزائري، بحث مقدم لنيل شهادة الدكتوراه.

الدوريات :

- ٢٥- عايدة علام، السينوغرافيا في المسرح بين ثبات المتخيل نصاً وتحقيق المتغير عرضاً، الكويت: جريدة الفنون، العدد (٦٥).
- ٢٦- علي زين العابدين ، مدخل لدراسة المسرح في السينما، مجلة السينما، الاتحاد الوطني لطلبة العراق، نادي السينما الطلابي، بغداد: العدد ١، السنة الاولى، حزيران، ١٩٨١.