شاعرية الصورة في الفيلم السينمائي

المدرس المساعد علي حيدر خالد فرمان
معهد الفنون الجميلة المسائي المختلط
الكرخ الأولى/ قسم الفنون السمعية والمرئية
HERATT.BEATT@GMAIL.COM

ملخص البحث:

خلال تاريخ السينما الطويل الذي تجاوز المائة عام شهدت الساحة السينمائية سباقاً محموماً نبع عن النضج الفكري الذي شهده هذا الفن بعد ظهور أولى الاختراعات التقنية في تصوير الواقع عبر الأخوة لومير في فرنسا ومن تبعهم في بقية أنحاء العالم، نجم عنه ظهور العديد من التنظيرات التي أفرزت تيارات واتجاهات وابتكارات نتيجة لخبرات كل الفنانين المجددين عبر التاريخ، كان لها الفضل الأول في اكتساب السينما واقعها الحضاري الآن وانتقالها من اداة لتسجيل الواقع في مطلع نشوئها إلى أداة خلق للتعبير يسعى من خلالها المخرج إلى ايصال قضيته والدفاع عنها حتى تصل إلى المتلقي على أكمل وجه، غايته في الأساس اطلاق العنان لخياله والتعبير عن تطلعاته ورؤيته الخاصة بتحرير طاقاته الفنية عبر الخروج عن التقاليد والأطر المستهلكة بشكل جديد مفعم بالحيوية والجمال. فكان هدف هذه الدراسة البحث في واحد من هذه التيارات وهو (شاعرية الصورة السينمائية) وكيفية تحقيقها ومن هنا جاءت موضوعة البحث في شاعرية الصورة في الفيلم السينمائي، وقد قام الباحث بتقسيم البحث على خمسة فصول جاء الفصل الأول (الإطار المنهجي) محتوياً على مشكلة البحث التي أشار اليها الباحث في **(ما هي الكيفية التي تحقق بها شاعرية الصورة في الفيلم السينمائي)** فضلاً عن أهداف البحث وحدوده إلى جانب تحديد المصطلحات التي وردت في البحث، التي قام الباحث بتعريفها بما ينسجم مع متن البحث وأهدافه وهذه المصطلحات هي(الشاعرية، المشهد)

أما الفصل الثاني (الإطار النظري) فقد إشتمل على ثلاثة مباحث، خصص المبحث الأول لدراسة الشاعرية المفهوم والاتجاه، بينما كان المبحث الثاني لدراسة المشهد السينمائي وخصص المبحث الثالث والأخير لدراسة شاعرية عناصر البناء الصوري، وشمل الفصل الثالث اجراءات البحث، فحدد به الباحث منهج البحث معتمداً على المنهج الوصفي التحليلي الذي يتلائم مع طبيعة البحث وأهدافه ثم أداة البحث التي تم استخراجها كمؤشرات من الإطار النظري وتم عرضها ومصادقتها من قبل لجنة من الخبراء والمختصين في قسم الفنون السينمائية والتلفزيونية وقد حدد الباحث خمسة مؤشرات هي:

١. البناء السردي للأحداث يساهم في تحقيق شاعرية الفيلم السينمائي.
٢. خصوصية التصوير والإضاءة واللون لها دور مهم في تحقيق الشاعرية في الفيلم السينمائي.
٣. تفعيل عناصر الديكور والأزياء وتوظيفها له الأثر في تحقيق الشاعرية في الفيلم السينمائي.
٤. توظيف المؤثرات المونتاجية مهم جدا وعامل رئيسي في تحقيق الشاعرية في الفيلم السينمائي.
٥. توظيف العناصر الصوتية (الحوار والموسيقى والمؤثرات الصوتية والصمت) يدعم الصورة ويجعلها أكثر منطقية ومصداقية.

ثم حدد الباحث عينته وطرق تحليلها، إذ خصص الفصل الرابع لتحليل الفيلم السينمائي (شكسبير عاشقا) الذي تم اختياره قصدياً وجاء بعدها استعراض النتائج والاستنتاجات متبوعة بالتوصيات والمقترحات في الفصل الخامس ثم قائمة المصادر.

وقد أفرزت نتائج واستنتاجات البحث ما يلي:

النتائج:

١ – للإضاءة واللون دور مهم في بناء شاعرية الصورة من خلال التجسيد الفعال الذي تمكن من تحقيق عناصر التشويق والإثارة والترقب.

٢ – جاء الصوت داعماً للصورة من خلال الحوار الهادىء والتلاعب بشدة الصوت مما جعل الصورة أكثر مصداقية لدى المتلقي ومؤثرة فيه.

٣ – التوظيف الجمالي لحركات الكاميرا من قبل المخرج توظيفاً متميزاً لعب دوراً اساسياً من خلال تنوع الحركات وتوظيفها توظيفا صحيحا مما أعطت جمالية للصورة المتحركة السينمائية

٤ – أعطت المؤثرات المونتاجية دوراً مميزاً في خلق الشاعرية للصورة السينمائية وذلك من خلال الانتقال الهادي بين اللقطات.

٥ – الأزياء والديكور لهما دور كبير في جذب انتباه المشاهد من خلال الوان الملابس وكذلك تكوين الصورة داخل إطار الشاشة مما ساهم وبشكل كبير في تحقيق شاعرية الصورة في الفيلم السينمائي.

الاستنتاجات:

١ – الوظيفة الدرامية للصورة تتفاعل مع الأشكال المتنوعة لنسيج الفيلم السينمائي في وحدة متكاملة فعالة .

٢ – المجرى الصوتي وما يحتويه من حوار ومؤثرات وموسيقى وصمت كان مساعدا للصورة في التفسير والتوضيح وخلق الجو العام.

٣ – لعناصر اللغة السينمائية الأثر الكبير في خلق شاعرية الصورة من خلال الإضاءة واللون والحركة والإيقاع.

الفصل الأول (الإطار المنهجي)

مشكلة البحث:

تعرض القنوات الأرضية والفضائية الأفلام الدرامية، ومنها الدراما الشاعرية التي وضعت لنفسها مكاناً بارزاً بين ما تعرضه هذه القنوات من أعمال درامية، التي اتسمت بصفة التميز من خلال تنوع المعالجات الإخراجية لهذه الأعمال مما جعلت المخرجين يجتهدون في ايجاد معالجات جديدة وغير تقليدية بغية تحقيق الشد والتشويق للمشاهد إضافة إلى الإنتاج الذي يساهم في تميز هذه الأعمال عن الأعمال الأخرى.

فالسينما " **تعد نبعاً للحكايات عند فدريكو فلليني ودراسة وجودية عند انكمار بركمان وتعبيراً غنائياً في راي برناردو برتولوتشي وأيضا مجموعة اخبار تاريخية في نظر فرانشسكو روزي وسلاحاً سياسياً عند كوستاجافراس** " **(جرامون، ب.ت : ٢٣)**، ومن خلال ذلك تبلورت نظريات وتيارات فنية عديدة تحمل سمات تحاول إرساءها في فن الفلم منها السينما الشاعرية التي يصنفها لوي دي جانيتي بأنها تعتبر " **المرحلة الثانية من مراحل حركة السينما الطليعية، كانت في جوهرها فترة تقوية وتوسع متواضع** " **(جانيتي، ١٩٨١: ٥٢٠)**

والذي يشغل الباحث في هذا المجال وحسب تخصصه هو التساؤل الذي يرسخ في ذهنه وهو كيف يمكن للمخرج السينمائي من خلال المعالجة الدرامية التي تبقى الصفة مميزة لكل مخرج وبها يتميز المخرج وعمله عن المخرجين الاخرين، أن يوظف العناصر الفنية ويضفي صيغة معالجة فنية وافية ومؤثرة في مواضيع تتعلق بكيفية تحقيق شاعرية الصورة في الفيلم السينمائي حيث إن هناك عناصر فنية متعددة ومتنوعة الاستخدام في الأعمال الدرامية، ومن هذا المنطلق فإن المشكلة التي أثارها الباحث تتلخص في:

((ما هي الكيفية التي تتحقق بها شاعرية الصورة في الفيلم السينمائي))

أهمية البحث والحاجة اليه: تتجلى أهمية البحث في:

١. دراسة أهم المعالجات الإخراجية التي يوظفها المخرج السينمائي في صياغة أنموذج دراماتيكي مؤثر وكذلك توضيح الاستخدام الفني المؤثر لتلك العناصر.
٢. تكمن أهميته في كونه من الدراسات التي تسلط الضوء على مدى تأثير شاعرية الصورة على المتلقي من خلال عمل المخرج وتوظيفه للعناصر الفنية التي تتجسد من خلاله .

٣. تعود الفائدة أيضا إلى المهتمين والدارسين والباحثين والمخرجين والنقاد الذين يهتمون في إنتاج الدراما الشاعرية .

أهداف البحث:

يهدف البحث إلى الكشف عن عناصر بناء شاعرية الصورة في الفيلم السينمائي .

حدود البحث:

من مرتكزات البحث العلمي ولإنجاح العملية البحثية وإخضاعها للتحليل وجب أن يكون للبحث حدود يلتزم بها الباحث ضمن منطقة البحث ، حيث تحدد البحث موضوعياً في شاعرية الصورة في الفيلم السينمائي، أما حدوده المكانية ففي الولايات المتحدة الامريكية في حين انحصرت حدوده الزمانية في عام ١٩٩٨.

تحديد المصطلحات:

- **الشاعرية :** انّ لمصطلح Poetics " **مقابلات تنوعت واحتشدت في ساحة الاشتغال النقدي للتعبير عن مفهوم واحد بمصطلحات متنوعة في النقد العربي أو مفهومات عدة لمصطلح واحد في النقد الغربي تتقارب وتتباعد تبعا للعصر والمنهج الذي يتبعه هذا الناقد أو ذاك (المسدي، ١٩٨٤ : ٥٢ – ٥٣)**

كما فُرضت عليها إرغامات كثيرة أسهمت في تعددها فصار لدينا: " **الشعرية الإنشائية الشاعرية، الأدبية، علم الأدب، الفن الإبداعي، فن النظم، فن الشعر، نظرية الشعر بويطيقا، بويتيك** " **(ناظم، ١٩٩٤: ١٥ – ١٦).**

- **المشهد:** هو " **جزء من الفلم السينمائي الذي يتكون من عدد من اللقطات، او المناظر المتداخلة تكون فيما بينها جزءاً عضويا منسقا في قصة الفلم وتدور في مكان وزمان واحد** " **(البشلاوي، ب.ت: ١٧٣).**

المبحث الأول: الشاعرية المفهوم والاتجاه:

ينظر الباحث إلى الشاعرية باعتبارها إشكالاً نقدياً يحتاج إلى منحه الأهمية في التناول النقدي نظرا إلى الالتباس والتداخل اللذين يحدثهما في مقاييس نظرية الأدب ، إنّ الشاعرية " **معيار نقدي وإجراء منهجي يهيئ أدوات الكشف عن أبعاد النص الروائي الجمالية والإنسانية** " **(فايدا، ١٩٩٣: ١١٨)**، وكما يرى ج.إ.تاديه أنّ الشاعرية تتبنى التجنيسية بوصفها وظيفة نصية ودليلاً على وجود صيغ سردية متنوعة، وأفقا معرفياً يدعو إلى إعادة النظر في التعيينات النوعية الخارجية ، واعتبار انتهاك المحددات التجنيسية واحدا من وظائف الإبداع ومغامرة دائمة نحو الجديد لتوسيع أفق التجنيسات الأدبية وتحويرها.

من هذا المنظور تصبح الشاعرية واقعة نصية تحفل بالكثير من النوعيات كالقصيدة والرواية على السواء، فوضع الأجناس الأدبية لا يقوم على تقابلات فظة بين الشعر والنثر،

ولكنه يرجع إلى توزيع متفاوت لهذه الوظائف الموجودة أصلا في اللغات، فتصير وفق ذلك كل رواية قصيدة بدرجة ما على افتراض أنّ طاقة التجنيس بوصفها مكوناً جمالياً ومعياراً للقراءة تشكل سنداً ضرورياً لضبط المحكي الشاعري وسماته الجمالية، ويبنى هذا الافتراض على أربعة أركان هي:

١. اعتماد الشاعرية معياراً في دراسة المحكي الروائي.

٢. الاستناد إلى طاقة التجنيس بوصفها آلية تخصيص الشاعرية بقواعد الجنس الروائي.

٣. افتراض أنّ التجنيس مكون نصي ومعياراً إجرائياً.

٤. الوعي بالمشكلات والمزالق التي تترتب عن إسقاط قواعد الجنس الروائي وتجاوز محدداته التكوينية.

وفي ضوء ما سبق يمكن القول إنّ الشاعرية هي مجموعة من الإمكانات التعبيرية والتصويرية الرحبة التي يجسد تكوينها الظاهر أو المقدر المعاني والدلالات المرادة وتصبح تلك الإمكانات صيغاً جوهرية وتكوينية تنسج بين مكونات النص الروائي " **إنّ توفر الشاعرية في مستوى الجملة فقط، وفي حدود الأفق اللغوي والبلاغي المباشر لا يحقق شاعرية النص الروائي، لهذا يجب على المخرج أن لا يغفل الخصائص الكلية الشاملة للجنس الروائي، ولا يتم الإمساك بهذه الكلية ذات الطابع التجريدي الغائب إلا بمقاربة وحدات مقطعية وأجزاء تعد مفاهيم إجرائية تتميز بالحضور المباشر داخل النص وتمتد أفقيا بصورة لا تتعدى سماتها الشاعرية ما قبلها وما بعدها من الأجزاء والمقطوعات** "**(الزواوي، ٢٠٠٦ :٢٧٤)** فالاقتراب من هذا المكون الجمالي لا يمكن اشتقاقه من متواليات جمل ومقاطع، نظرا إلى تعذر إخضاع السياق الكلي لحدود تلك المتواليات، وإنما يتحقق ذلك الاقتراب من استدعاء وظائف جمالية لها القدرة على الامتداد، باعتبارها حلقة فيه، وعلى إنارة المحكي واستشراف عوالمه.

مقومات الشاعرية الروائية:

تبنى الشاعرية الروائية على مقومات ثلاث هي " **المجاز، الإشتباه، الإضمار**"**(شواي، ٢٠٠٩: ١٩٨)**

١. المجاز:

معنى ظاهر لا يكون في الغالب مراداً ومعنى غير ظاهر يكون مرجحاً، ولا ينفك عن مرتكزات سياقية كلما حظيت بالاعتبار، وتكمن العلاقة بين المجاز والشاعرية في كونه يدل على " **إدراك مختلف لمقومات التكوين الجمالي، إدراك يسعى إلى تقدير مقومات أسلوبية أخرى لكشف أصول التكوين الشاعري في النص الروائي** "**(فيلدمان، ١٩٩٦: ٨٨)** وهي مقومات تتخطى الجملة إلى السياق النصي ومحددات الجنس الأدبي، فالمجازية

يراد بها ذلك التركيب البلاغي الشاسع الذي يقر بالانزياح اللغوي/المعنوي والتفنن في الصنعة الأدبية إقراراً يسع نهاية التعابير الإنسانية وإمكاناتها المطلقة ويجعلها استناداً إلى السياقات الجمالية لجنس الرواية تنطوي على شحنات مجازية قوية، تخفي في ثناياها أخصب مظاهر التصوير وأكثرها فجائية .

٢. الاشتباه:

يقضي هذا المقوم أن " **لا تختلف معاني الإمكانات التعبيرية باختلاف مرتكزاتها السياقية فحسب بل أن تحتمل التردد بين معان متقابلة وهي مسندة بإطار سياق واحد، لا يرجح منها معنى ما إلا بمضاعفة وسائط القراءة وتشغيل القدرة النقدية وطاقة تذوقها** " **(يوتكيفيتش، ٢٠٠٨: ١٣٤).**

ولا يعني هذا الكلام أن الاشتباه إبهام، وإنما هو تردد ينم عن حيوية خاصة في التصوير الشاعري تجعله قادراً على التقلب الشفاف مع تقلب سياق القراءة وأفقها، ولا توجد درجة أبلغ في التقلب والتبدل من أن يحول المعنى إلى ضده، فتكون شاعرية الاشتباه السبيل الوحيد للتعبير عن إمكانية احتمال المعنى وجهين ضدين، لذلك فشاعرية الاشتباه دليل ثراء المعاني لا دليل اختلاط فيها، ودليل إيجاز في الإمكانات التعبيرية لا دليل استغلاق فيها.

٣. الإضمار:

يحصل من اختصارات مختلفة في تكوين المحكي الشاعري على أساس وجود اشتراك بين النص والمتلقي في أصول تداولية مخصوصة " **وترد ظاهرة الإضمار إلى جوهر الطبيعة نفسها، إذ إن منطوق الخطاب غالبا ما يكون فاقدا الشفافية الكاملة لمطابقة الواقع أو عكس حالة الأشياء)) (فيلدمان، ١٩٩٦: ١٠٨)**

إن تكوين شاعرية المحكي الروائي تكويناً كامناً، أي أن المعاني والسمات الجمالية مغيبة وغير مدركة بصورة تامة، وهو تكوين مجازي كامن ومضمر، وترتبط معانيه بخلفية تخيلية مشتبهة ومخصوصة، وتعد سمة الانشطار إحدى مظاهر التكوين الشكلي للمحكي الشاعري تحقق أقصى صور الإضمار وإمكاناته، مما تقدم يرى الباحث إنّ التكوين النصي الذي يستند في تشكله إلى المجاز والاشتباه والإضمار، هو مقوم من مقومات المحكي الشاعري ويمثل جانباً من التكوين الشاعري بصورة مخصوصة ومميزة. إنّ الفنان لا يمكن أن ينتج عملاً أصيلاً دون فكر واضح وتوجه سليم حتى ولو اكتسب خبرة فنية وتوافرت له التقنيات والوسائل، وعليه أن يعمل على تحويل الأشياء غير المجدية إلى أشياء أكثر إثارة وأعمق دلالة، وأن يضفي على عمله الجانب الفكري والجمالي ويفاجئ الناس بنوع من الابتكار لم يتعودوا على رؤيته، فلابد له من أن ينتمي إلى إتجاه، أو مذهب عام، والبناء الفكري هو وجهة نظر فلسفيه، حيث تشكل الواقعية والانطباعية أكبر نظريتين منهجيتين في

فهم الأساليب السينمائية عبر تاريخ السينما الطويل، والأسلوب في الفن هو " **تجسيد لشكل طريقة الرؤية والتفكير عن الحياة ، كذلك هو طريقة للتعبير بعدة عناصر معينه وضمن موقف معين** "**(بليث، ١٩٩٩: ٥١)**، وباختلاف المواقف والمشاعر يختلف الشكل الفني، وبالتالي الأسلوب الفني والنظرية تعني تطبيقات علميه ومنهجيه ، والواقعية منهج وأسلوب، والأسلوب متغير مع العصر، والمنهج متزن ومدرك لحقائق الكون الثابتة وحقائق المجتمع وتطوره.

إنّ الشاعرية عند روجر مانفل هي " **تلك القوة الدراماتيكية التي تصبغ ما يجري لابطال الرواية بصبغة عاطفية رفيعة، هي التي تثير في المتفرج نوعا من تجاوب مشابه لذلك الذي يخلقه الشعر التمثيلي** " **(سمسولو، ٢٠٠٧: ٧١)**، وأخيراً يرى الباحث بأنّ الشاعرية هي التسامي العفوي التلقائي المستوعب لتدفق التراكم الحسي الذي يترجم خلجات الذات التي ترفض أن تبقى حبيسة جدران المخيلة.

حيث إنّ صورة الفيلم الناطق هي اساس شاعريته وهذا يعني " **إن الفيلم ليس مجرد بديل للتمثيلية أو الرواية، ولكنه فن له خصائصه الخاصة التي تثير من الأحاسيس الفنية لدى الفنان والجمهور على السواء** " **(مانفل، ب.ت: ٩٠)**.

إنّ الفيلم السينمائي يتضمن لحظات من التركيز العاطفي القوي، كما يشتمل على فترات طويلة من السرد والتمثيل غنية بمعاني التفاهم الإنساني وتوضيح تجارب الحياة، وهي تعني أنّ الفيلم مرن وبليغ عندما يسيطر عليه الإنسان، وتهيء له موارد تعبيرية تظفر بإصلاحه وتثير عبقريته. مما تقدم يحاول الباحث الوصول الى نتائج ضبط الشاعرية وحدودها وهي:

- الشاعرية مكون نصي وفي الآن ذاته منظم للمتتاليات السردية الروائية.
- تمتزج الشاعرية بماهية المحكي ومكوناته.
- تضبط الشاعرية تطور العمل الأدبي وحيويته وتفاعله.
- وجود الشاعرية شرط في أن يتخذ النص صورة من الوجود الجمالي والإنساني، تميزه عن الإنتاجات الثقافية الأخرى.

ويرى الباحث أنّ التكوين النصي الذي يستند في تشكله إلى المجاز والإشتباه والإضمار، هو مقوم من مقومات المحكي الشاعري و يمثل جانباً من التكوين الشاعري بصورة مخصوصة ومميزة حيث إنّ:

- مقوم المجاز يشكل عالماً مدهشاً وخاصاً.
- مقوم الاشتباه يشكل عالماً غامضاً.
- مقوم الإضمار يشكل عالماً مستتراً.

المبحث الثاني: المشهد السينمائي:

تظهر في السينما السردية اللقطات وهي أكثر الوحدات ظهورا ومن بعدها يأتي المشهد كمستوى تركيبي أعلى في هرم البناء السردي ، ويطلق عليه لوتمان بمصطلح " **الجملة السينمائية (لوتمان، ٢٠٠١: ٩٩)**، وتستخدم تقنية المشهد من ناحية السرعة السردية لإظهار حالة المطابقة التامة بين زمن القصة (زمن الحدث) وزمن سرده وتقديمه، وهذا التطابق التام ما بين القصة والخطاب تكون مع استخدام الصيغة الحوارية في تقديم المشاهد التي تبرز بوضوح كلما اختفى السارد أو تنحى جانبا ليترك الشخصيات تتحاور فيما بينها وهذا يجاري زمن السرد زمن هذه الحوارات داخل المشهد .

ويمنح المشهد الحرية والحركة للكاتب فضلا عن كونه يقوم بدفع الحدث نحو الأمام والكشف عن الجوانب الخفية من الأحداث كما أنّ " **المكان هو القاسم المشترك الذي يجمع بين اللقطات الذي يجعل منه مشهدا** " **(فولتون ، ١٩٥٨ : ٧٧)**، ويعد النقاد أنّ أفضل مشهد حميمي في تاريخ السينما هو الذي لا يطغى على الفيلم كله، وربما هذا ما حدث مع فيلم ((لا تنظر الآن))، فقد استطاع مخرجه نيكولاس رويج، بموهبة فنية يتمتع بها القليل من صناع الأفلام، أن يستخدم مشهدا جنسيا لرفع مستوى الفيلم، من دون أن يسيطر الجنس على الفيلم كله، أما بالنسبة لرويج، سيظل اسمه خالداً في السينما البريطانية بذلك المشهد من فيلم (لا تنظر الآن) " **الذي يُعد أفضل مشاهد الجنس في تاريخ السينما، بين دونالد ساثرلاند وجولي كريستي** " **(الزواوي ، ٢٠٠٦ : ٢٥٧)**، وكما كتب بيتر برادشو عن الفيلم ، فإنه ثري بالخيالات ، لكنه لم يكن ممكناً تصويره بمثل هذه القوة بدون مشهد الجنس الذي أثار مشاعراً لا يمكن وصفها بالألفاظ لدى كل من شاهده، حيث بلغ رويج أوج تجاربه عبر كسر نمط حكي القصة، مع إضافة بعض مغامراته الجنسية، وهناك الكثير مما يقال عن ثلاثية الألوان: الأزرق، والأبيض، والأحمر وهي ثلاثة أفلام سينمائية منفصلة عن بعضها البعض، أخرجها كيشلوفيسكي بعد انتقاله إلى فرنسا " **شاهدت هذه الثلاثية دفعة واحدة، وفي جلسة واحدة ، وبعد كل مشاهدة تظهر لي شاعرية كيشلوفيسكي القادرة على النفاذ داخل مكنونات الروح البشرية وصراعاتها**" **(لوسون، ٢٠٠٢: ٢٣٨)**، والمقصود بها هنا من حيث عناصر الإضاءة و زاوية العرض والسيناريو والحوار وغيرها من هذه الأمور الرئيسة التي تدخل في صناعة العمل السينمائي ، وكذلك أنّ للموسيقى قدرة عجيبة على الاستذكار بطريقة غامضة وغير محددة، إنّ العديد من المشاعر الإنسانية كالحزن والمرح والحب والتعاطف، حيث تسبب الموسيقى تأثيراً غريباً أي إحساساً قوياً أو مشاعر أو استثارة كالألم، والهيجان، والمرح، أو غمرة الحب وغيرها . ففي كل عمل سينمائي يختار المشاهد بنفسه مشاهد خالدة، إما لصدقية التعبير أو جمال الصورة او الحوار وغيرها من هذه

الأمور، غالباً ما تكون هذه المشاهد مشاهد فقد ، انتصار، تحقيق هدف بعد تعب ، انهيار، ردود غير متوقعة من أحد الشخصيات، خطاب جماهيري، خطبة حماسية، الوفاء التضحية في سبيل الآخرين، عدة مناسبات يكون فيها المشهد خالداً، وقد يتفق عليها الكثير من المشاهدين ، يقال إنّ القصة الواحدة قد تروى بطرق متعددة ، قد نسمعها من شخص ونقول: قصة عادية وسخيفة ، وقد نسمع ذات القصة من شخص آخر – رغم أننا سمعناها سابقاً – لكن سنقول: قصة رائعة ومذهلة، السبب يعود إلى الأسلوب، الطريقة، البدء من أين، والتوقف متى ، وصف قسمات الوجه لدى الشخصيات، الصوت الهادئ، المرتبك، الحزين السعيد، المتشائم، الساخر، القصص الرومانسية أو التي تطرق باب الحب، ليس ضرورياً أن تكون من بدايتها إلى نهايتها عبارة عن شوق ومحبة، عن أقوال أصبحت فارغة بل وتم تشويهها عبر الإكثار منها حتى فقدت معناها، وقد أسهمت الصورة في بناء الإطار الثقافي العام لواقعنا بوصفها أداة تخاطب أهم حاسة من حواس الإنسان (البصر) ومن هنا جاء فعل الصورة مصحوبا بالكلمة المسموعة او المكتوبة او بالحركة، مما أضاف بعداً ثقافياً ومعرفياً في الفكر الإنساني لأنّ الصورة هي ثقافة وقراءة لعلاقة الإنسان بعالمه وحلقة الوصل بينه وبين مجتمعه وبمرور الزمن تحولت الصورة إلى كلمة ثم تحولت الكلمة إلى صورة مرة أخرى بعد التطور الحاصل في عصرنا الحالي التي فتحت آفاقاً واسعة بين الفنون جميعها، ويرى الباحث أنّ التطور الذي حصل في اللغة بين نمطين من العلامات وهما العلامات الاتفاقية التماثلية وتقوم على أساس اتفاق جمعي لهذه العلامات لتعارف الناس عليها واصطلاحها لما هو يعطي معناها ومدلولها مثل الكلمة ، أما النمط الثاني فهو العلامة الصورية (الأيقونية) وهي علامات تحيل للشيء الذي تشير إليه بفضل ما تملكه من سمات خاصة بها وحدها، وبناءً على هذا فإنّ أي شيء يمكن أن يكون أيقونة لأي شيء آخر بحسب تعبير يوري لوتمان، وتسعى الرواية إلى خلق صور ذهنية من الكلمات المطبوعة لسلسلة من العلامات التماثلية التي تجعل من النص الروائي نصاً مليئاً بالعلامات الصورية الأيقونية، حيث يقول الروائي كونراد **((المهمة التي أسعى إلى تحقيقها عن طريق الكلمة المطبوعة هي أن أجعلك تسمع، وان أجعلك تشعر، والاهم من ذلك أن أجعلك ترى))**.

المبحث الثالث: شاعرية عناصر البناء الصوري:

إنّ السينما تمتلك مفرداتها اللغوية التي تجعل من النص الجديد يختلف كلياً عن سابق عهده سواء في طرق المعالجة أو التعبير عن الأحداث والأفعال الدرامية، ليكون في النتيجة نصاً جديداً ينتمي بشكل كلي إلى الفن السينمائي، فهو خطاب مرئي قائم بذاته، فالكثير من مخرجي السينما قاموا بمعالجة قصة أو مسرحية واحدة ، ولكن بأكثر من رؤية

إخراجية، فظهرت نصوص فلمية عدة لا تنتمي إلى النص السابق بل تشكل نصاً قائماً بذاته، والموضوعات التي صيغت على يد أكثر من فنان سينمائي، تحمل في كل مرة بعداً جديداً ورؤية مضافة، جسدت مادياً عن طريق الصورة المتحركة واللغة السينمائية للموضوع. إنّ الفيلم السينمائي يعمل على مستوى شكلي- تركيبي، يوازي من حيث الطرح، ما تتركب على أساسه أحداث القصة وصولاً للنهاية، ومستوى دلالي، يتمثل بالمضامين الفكرية والنظرة الفلسفية التي يحتويها النصان معاً، مع اختلاف الوسيلة التعبيرية التي تمتلكها السينما التي تحمل الموضوع رؤية جديدة، إذ إنّ " **عملية تحويل شكل فني إلى شكل فني آخر تؤدي إلى خلق عمل جديد تماماً (وارن، ١٩٧٢: ١٢)** من حيث الرؤية والتعبير والطرح ، " **فمسرحية "روميو وجوليت " لشكسبير التي تناولتها السينما أكثر من مرة ، لم تكن عملية تقليد حرفي للنص الادبي في أغلب الاحيان ، بل كانت صياغات فنية تحمل قدرات تأويلية كبيرة أستطاع صانع العمل أظهارها داخل النص الجديد " الفلم السينمائي " (يوتكيفيتش ، ٢٠٠٨: ٣٢)**.

فضلاً عن القدرات التنفيذية والاستخدامات البلاغية التي توظف داخل بنية الفلم، مما يحقق فهماً أكبر للنص الأدبي، واختلاف الوسيلة الفنية لابد أن ينتج عنه اختلاف طرق توصيل الأفكار والتعبير عنها.

والفن السينمائي تميز عن باقي الفنون الإنسانية بقدرته على تجسيد الموضوعات التي يتناولها مانحاً إياها مصداقية الفعل والتجسيد الفني لأنّ " **السينما لا تعيد انتاج الواقع عن طريق التطابق أو التماثل ولكنها تضيف عليه قوة تعبيرية لم تكن موجودة في الأشياء أو الموجودات في عالم الواقع (الأسود، ١٩٩٦: ١١)**. إنّ اختلاف الوسيلة الفنية في ايصال المعلومة إلى المتلقي لابد أن ينتج عنه اختلاف في الشكل وكيفيات صياغة المادة الخام (القصة) التي تتميز بعناصر بنائية خاصة بها ولاسيما أنّ الفن السينمائي يمتلك أدواته وعناصره الخاصة في تشكيل القصة بما يضمن تجسيدها مرئياً وعملية التمثل والتجسيد تتطلب صياغة سينمائية تتداخل وسطها عناصر البناء الدرامي للقصة مع العناصر السينمائية ، فالفنون كلها على اختلاف أنواعها تنطلق من الواقع لتدخل عالم الخيال الذي ينظمها، لتؤسس شكلاً أو طابعاً مميزاً يقترب أو يبتعد من هذا الواقع بحسب ما تقتضيه قواعده وأصوله الفنية. " **أن وثائقية وأمانة السينما يمنحها منذ البداية عدداً من المزايا تجعل من فن السينما وبفضل خصائصه التقنية ، يبدو واقعياً أكثر من بقية الفنون الاخرى " (لوتمان : ٢٤)**

وهذه الأمانة متأتية من قوة السينما في الأصل التي هي صور فوتوغرافية متحركة، أسهمت قدرتها على تسجيل الحركة في رفع درجة الثقة بالمصداقية للفيلم السينمائي، حتى ولو تناول مواضيع خارج نطاق المألوف مثل أفلام الخيال العلمي أو الافلام الاسطورية أو الخرافية، فالعملية الإنتاجية السينمائية للفلم ولاسيما الحديثة تجعل المشاهد يغرق في عالم الفيلم وكأنه حقيقة ، فالسينما لم تتبلور معالمها إلا بوصفها فناً جاء نتيجة تداخل الحرفيات التقنية مع المنجز الأدبي والفكري لإنتاج الفيلم، أي أنها صناعة وفن أحدهما يكمل الآخر **((وبذلك تكون عبارة الصورة المتحركة منطوية على كل من الآلة والفن))**، وبعد أن تم بحث عناصر بناء شاعرية الصورة في مشهد الحب والتعرف على مديات اشتغالها يرى الباحث ضرورة البحث في العناصر التي تمكن الفن السينمائي من صياغة هذه الصورة الشاعرية داخل شريط الفيلم، ويمكن تحديد العناصر على النحو الآتي:

(السرد، المكان، الإضاءة، اللون، التصوير، المونتاج، الأزياء، الديكور)

أولا: السرد:

ترتبط عملية تحويل النص باشتغال عناصر اللغة السينمائية داخل النص، فتعمل على تجسيد النص مرئياً، لينتج عنه عرض واقعي افتراضي داخل الشريط السينمائي، وعموماً فإنّ عناصر البناء الدرامي في البنية الحكائية للقصة والفن السينمائي تكاد تتماثل باعتماد عناصر البناء الدرامي التي جاء بها ارسطو في مؤلفه الشهير (فن الشعر)، غير أننا يجب أن نميز ثلاثة أبعاد لكل نص قصصي حددها (جيرارد جينيت) وهي: "

١. **الحكاية** : وهي مجمل الأحداث التي تدور في إطار زمني ومكاني ما ويتعلق بعدد من الشخصيات التي هي من نسج خيال السارد .

٢. **السرد** : وهي العملية التي يقوم بها السارد "الراوي" وينتج عنها النص القصصي " الخطاب " والحكاية " الملفوظ القصصي " .

٣. **الخطاب القصصي:** وهي العناصر اللغوية التي يستعملها السارد مورداً حكايته في صلبها **(ماري، ١٩٩٩ : ١٤٤)**، ويمتلك الفن السينمائي الوسيلة الفنية التعبيرية الخاصة به التي تعتمد على الصورة أولاً ثم الصوت ثانياً، وهما " **العاملان الوحيدان اللذان يجمعان بين صفتي الضرورة والكفاية** " **(مارتن ، ١٩٦٤ : ١٤)** ، والفعل الدرامي عبر هذين العنصرين يتمثل بوصفه رسالة فنية ذات مغزى ودلالة لابد أن تصل إلى المتلقي ، فيكون فعل الإيصال مختلفاً في السرد السينمائي عن باقي السرد كما هو في الأجناس الأدبية والأشكال الفنية الأخرى، ويعرف يوري لوتمان السرد السينمائي بأنه **((سرد القصص عن طريق عرض صورة متحركة))**. إنّ الكثير من التقنيات التعبيرية السينمائية هي بالأصل مأخوذة من فنون أخرى، مثل التعبير بالضوء التي أخذت من الرسم الزيتي أو تقنيات روائية

مثل المتن الحكائي أو المبنى الحكائي أو قضية الراوية، أو المونولوج الداخلي، فهناك شكلان سرديان في السينما هما السرد الموضوعي والسرد الذاتي، فالسرد الموضوعي يرتبط بالة التصوير التي يقع على عاتقها نقل أحداث القصة الفلمية، أي أنّ الة التصوير هي الراوي في هذا الشكل، فهو لا يدخل وعي أي من الشخصيات وإنما يخبرنا بالأحداث فقط من الخارج، أما السرد الذاتي فيتم من خلال إحدى الشخصيات الدرامية التي يقع على عاتقها سرد الأحداث، أي يجمع بين آلة التصوير وشخصية الراوي، في عملية إظهار الأحداث والأفعال.

ثانيا : المكان :

يمتلك المكان الفني خصوصية داخل الأحداث الفلمية، فهو " **يخضع لعملية انتقاء لغرض كشفه ولغرض أعطاء أو حجب المعلومات** " **(مسلم، ١٩٨٩: ٢٢٠)**، فللمكان قدرات متميزة لخلق الرمز السينمائي عبر تضاريسه التي تُخلق بواسطة الديكورات المرافقة وما يحتويه من إكسسوارات وغيرها من العناصر التي تدخل في تكوين هذا المكان ، وبذلك ارتبط نوع المكان بنوع الأحداث والأفعال الجارية فيه إذ إنّ المكان هو الوعاء الحاوي للفعل الدرامي، ولا يمكن لنا تصور أي فعل من دون حقيقة المكان أذ أننا نستطيع ان" **نفرغ الصورة السينمائية من أي حقيقة إلا حقيقة واحدة هي المكان** "**(بازان، ١٩٦٨: ١١٦)** وغير ذلك يمتلك المكان السينمائي خصوصية وقيم تعبيرية تعطي الأحداث صفة التمثل الواقعي وتمنحه واقعية الحدوث وسط تضاريسه، وطالما أنه معد خصيصاً لاحتواء الأفعال الدرامية، لذا فإنّ الاجزاء أو الموجودات في فضاءه لابد أن تنطوي على معانٍ ودلالات ما تكون أشبه بنقاط انطلاق صوب الرموز الموزعة داخل حيز المكان، وهذا ما يجعل المكان منظومة علامية متكاملة تتداخل مع عناصر اللغة السينمائية الأخرى لتتجانس ثم تبث أنواعاً متباينة من المعلومات في ظاهرها وأنها مبطنة للأحداث من ناحية الشكل، فإنّ للمكان سطوته في خلق وتضمين العمل عن طريق الايحاءات والرموز والاستعارات أو الكناية والتلميحات وتحميلها معانٍ مضافة ورؤى جديدة ، وهناك بعض الأجزاء المرئية في الصورة يطلق عليها اسم مكملات المكان التي" **تلعب دوراً مهماً في الحدث أو تطور أبعاد الشخصية مثل حقيبة سفر أو صورة معلقة على حائط أو سيارة وغير هذه من مكملات المكان والفعل** "**(المهندس، ١٩٩٠: ١٤)** ويلجأ صانع العمل الفني إلى تضمين المكان بشفرات تفيد في فهم الشخصية الدرامية وتعمق من فحوى أفعالها وآرائها وما تؤمن به لأنّ " **ما يميز الشريط الفلمي هو أنه يقدم صورة كاملة تامة بعد أخرى بطريقة لا يستطيع المشاهد معها أن يرى أو يسمع الأماكن في حد ذاته مرئياً أو مسموعاً ، لا يقتضي الأمر أكثر من أن ينشأ بعض الارتبطات الذهنية** " **(هاوزر ، ١٩٦٨ : ٣٨٣)**

ثالثا: الإضاءة:

يكتسب هذا العنصر أهميته من حيث إنه لا يمكن أن تتم عملية التصوير دون وجود الضوء فضلاً عن القدرة العالية التي يمتلكها في التعبير عن بعض المضامين والأحاسيس وخصوصاً السيكولوجية منها بالإضافة إلى إمكانية استثمار عنصر الإضاءة في الإشارة إلى تفصيل معين أو جزء مهم من الموضوع والذي يتطلب تسليط الاهتمام عليه فهنا يمكن للإضاءة وبواسطة إحدى توظيفاتها العديدة أن تجلب تركيز المشاهدين نحو ذلك الجزء المقصود إبرازه أو في هذه اللقطة وحسب طبيعة المعالجة الفنية والرؤية الإخراجية التي يمتلكها مخرج العمل الفني " **بما إنّ الشاشة تمتلك بعدين فقط ، هما الارتفاع والعرض فيجب خلق الوهم بالبعد الثالث وهو العمق ، وذلك بالسيطرة على الضوء والظل كما أنّ الإضاءة يجب أن تساعد على توضيح أشكال المواضيع بمواصفاتها الحقيقية وأبعادها الثلاثة، وكذلك وضعها ضمن فضاء اللقطة ، وكذلك علاقة المواضيع مع بعضها ضمن بيئتها، في الواقع إنّ الظل يبرر أو يساعد على أنّ شكل الموضوع أكثر من الضوء** " **(الربيعي ، ٢٠٠٠: ١٦٣)**، ولابد من الإشارة إلى أنّ عملية التلازم والاقتران التي غالباً ما تحدث في كثير من الأعمال الفنية ما بين عنصري الإضاءة والظل حيث يقول بيتر سبرزني " **إنّ الضوء والظل أمران متلازمان، حتى وإن تحدث المرء عن الضوء فقط، إذ إنّ كل جسم نراه في الطبيعة هو عبارة عن تشكيل مكون من الضوء والظل**" **(سبزرني، ١٩٩٢: ٤٢)** وتستطيع الإضاءة أن تساعد في تعميق المعنى المنبثق من المشهد أو الصورة المرئية حينما توظف بشكل مناسب ودقيق كونها تمتلك تأثيراً كبيراً في سيكولوجية أي متلقي من خلال شد انتباهه والتركيز على موضوع معين.

رابعا: اللون :

هو العنصر الأكثر حضوراً على مستوى الصورة المرئية كونه يتداخل في تركيب وتشكيل جميع العناصر الأخرى وخاصة عناصر الشكل الفني، وغالباً ما يتداخل في علاقة وثيقة مع عنصر الإضاءة وقد يحدد أحداهما طبيعة الآخر ويؤثر فيه ولذا تستلزم عملية المعالجة الفنية والإخراجية لهذا العنصر من قبل مخرج الفيلم وعياً عالياً كونه يمتلك طاقة تعبيرية كبيرة تقدم معاني ودلالات مهمة للصورة الفيلمية. ولذا يعد اللون أحد المعالجات الإخراجية المهمة عند المخرج السينمائي لتوظيفها واستغلال طاقتها الدرامية والجمالية أيضاً في التأثير بالمتلقي وإقناعه بالمحتوى الفكري الذي تحاول الصورة إيصالها إليه، وعادة ما تتلازم جمالية الصورة المرئية المعروضة على الشاشة مع طبيعة الألوان المستخدمة في التصوير والعناصر العديدة الداخلة في تشكيل وتركيب الصورة السينمائية كالإضاءة والديكور

والأزياء والإكسسوار والماكياج وغيرها ، وهنا تكمن أهمية اللون لكونه يشتغل على البعد السيكولوجي للمتلقي ويؤثر فيه.

خامسا: التصوير:

إنّ الموروثات التي اكتسبتها آلة التصوير عبر تاريخ السينما من حجوم وزوايا وحركات على مختلف تصنيفاتها وأنواعها في التعبير عن مكامن المشهد واحداثياته لنقل المضامين الفكرية وإيجاد معادل صوري عميق المعنى للوصف المكتوب على الورق أثناء مرحلة الإعداد، وليؤكد في الوقت نفسه على سيطرة المخرج في تقديم أنموذج جمالي وحركي للصورة السينمائية الناطقة مبنِي على التنوع في تشكيل الكادر السينمائي واستخدام احدث التقنيات الجديدة والمعاصرة في التعامل مع الصورة ، ففي فلم "على آخر نفس" عمد "جان لوك كودار" إلى اللقطات القصيرة المقطوعة بما يسمى " الفجوة " لتاكيد القلق والتمزق الذي يكتنف الحياة المعاصرة ، إذ سرعان ما أتاحت توجهات تلك الأفكار إلى مرونة في التعامل مع حرفية آلة التصوير في إطار الفلم الواحد حسب التنوع الأسلوبي سواء أكان واقعياً أم انطباعياً، بما يجيز للمخرج في أن يتعامل مع آلة التصوير حسب رؤيته بما يتناسب مع طبيعة موضوعه لتأخذ آلة التصوير مكانتها في وسط الأحداث وفي تأمل التفاصيل واتخاذ مختلف الاتجاهات. " **فكل لقطة في فلم جيد إنما هي ثمرة الاختيار الدقيق إذ يجد المخرج أمامه مواضيع عديدة ولابد أن يختار في النهاية موضوعاً واحداً منها سواء بدت اللقطة عادية للغاية أو غير عادية بشكل ملفت للنظر فلا بد أنها اختيرت عن قصد لأغراض محددة ولابد أن يكون العنصر الرئيسي الذي سيطرأ على هذا الاختيار هو الذي ستؤديه اللقطة بالنسبة لغيرها من اللقطات المتصلة بها** " **(لندجرن، ١٩٥٩ : ١١٢)**، وعلى هذا فليس هناك من قاعدة تضطر المخرج أن يقيد بها نفسه أثناء اختياره لقطاته إلا بما يتماشى مع توجهه في خدمة نقل موضوعه إلى المتلقي بصورة عميقة

سادسا: المونتاج :

المونتاج هو تنظيم لقطات الفلم طبقا لشروط صعبة في التسلسل والزمن، فالمونتاج في الفلم يقوم على تركيب اللقطات تركيباً هدفه إحداث تأثير مباشر دقيق، نتيجة لصدمة صورتين، والتوليف في هذه الحالة يرمي الى التعبير بذاته عن عاطفة أو فكرة، إنه بذلك لم يعد وسيلة، بل غاية، ولم يعد هدفه المثالي أن يحمي أمام تسلسل الحكاية المروية ، بأن يسهل إلى أقصى حد الارتباطات الشديدة المروية من لقطة لأخرى ، بالإضافة إلى أنّ هناك عدداً من الأساليب التقنية الهامة في عمليات المونتاج التي غالبا ما نراها متزامنة ومترابطة مع أشكال السرد وتقنياته ومن أهم طرق الانتقال هي:

١. **القطع (Cutting)**: ويعني إحلال لقطة جديدة محل لقطة قديمة بشكل آني أو فوري وهنا يفترض مراعاة اتجاه الحركة مع ضرورة توحيد ومطابقة إتجاه النظر من نقطة إلى أخرى .

٢. **المزج (Dissolve)**: وهو تداخل تدريجي بين اللقطة القديمة واللقطة الجديدة ويستخدم هذا النوع في الانتقالات الزمنية والمكانية ولغرض التعبير، فالصورة الممزوجة تستطيع أن تفعل أكثر مما هي عليه في تغطية المعلومات وتكثيف الزمن وتقريب المكان ، ويأتي ذلك من خلال جمالية التصميم البصري المميز للصورة الممزوجة والتي بواسطتها يمكن استنتاج معان رمزية وتعبيرية .

٣. **الاختفاء والظهور التدريجي (Fade – in / Fade – out)**: وفي هذه الحالة تظلم الصورة بشكل تدريجي حتى تغدو الشاشة سوداء تماماً وللحظات معدودة وبعدها تتكشف تدريجيا لقطة جديدة ويستخدم هذا النوع من الانتقال في الأفلام الروائية ذات الفصول المتعددة حيث يمثل الاختفاء التدريجي نهاية فصل قديم وهو أشبه بستارة المسرح ليحل محله ظهور تدريجي لفصل جديد .

٤. **المسح (Wipe)**: وهو نموذج آخر من أدوات الانتقال البصرية التي تستخدم في المونتاج عن طريق إزاحة اللقطة القديمة بواسطة خط فاصل من اليسار إلى اليمين وبالعكس أو باستخدام عينة أخرى ذات شكل آخر لتحل محلها لقطة جديدة.

سابعا: الأزياء:

الأزياء أو الملابس عنصر لا يقل أهمية عن بقية العناصر في المعالجة الدرامية، والملابس تشكل توافقاً ملحوظاً مع طبيعة الديكورات و الشخصيات و بالتالي فإنه يتوجب على المخرج و مصمم الأزياء من الإلمام الكامل بطبيعة ذلك العصر و طراز ملابسه، ويرى الباحث أنّ الملابس تحدد الشخصيات أي ارتباط الملابس بهيئة الشخصيات هي واحدة من أهم المعالجات التي يجب دراستها مسبقاً مع مصمم الأزياء في وضع الهيكل العام للملابس وليس هذا فحسب، بل إنّ الأزياء تعطينا مدلولات متنوعة ، والأزياء يمكن أن تعبر عن الصراع الدرامي من خلال تناقض الألوان في الملابس فهناك الألوان الحارة و الباردة ، اللون الأبيض والأسود وهي دلالة سايكولوجية تؤثر في المتلقي إذ " **يكتسب عنصر الملابس أهمية من الإضافات التعبيرية التي تسهم في إيصال مضمون الموضوعة و الدرامية فهي تبرز حركة الممثل و تظهر لنا الإتجاه الفني للإخراج** " **(احمد، ٢٠٠١ : ٩٨)**

ثامنا: الديكور:

الديكور سواء الداخلي أم الخارجي له وظائف و دلالات ينبغي على المخرج وضعها في الاعتبار أثناء معالجته للأحداث الدرامية فهو يرتبط بالشخصيات و الأحداث بعلائقية مترابطة تعمق المعنى فضلاً عن دوره الجمالي ، و يقول مارسيل مارتن إنّ من **((صفات الديكور الجيد "سواء كان داخلياً أو خارجياً" هي أن يكون واقعياً))** و يستثنى في ذلك الاعمال غير الواقعية ، فضلاً عن أنه يساهم في الحدث و يعاون في خلق الجو السايكولوجي للدراما، ويشترك الديكور في تكوين اللقطة و ذلك من خلال ارتباطه بعلائق مترابطة مع الشخصيات والأزياء والإكسسوارات والإضاءة، والديكورات ترتبط بالمعنى وبالشخصية فضلاً عن تأثيرها على الجو العام الذي ينعكس من تلك الديكورات وليس مجرد كتل موضوعة جامدة لا قيمة لها فلكل شيء يظهر على الشاشة داخل الصورة له قيمته المعبرة التي تحمل دلالة وظيفية، وجمالية معبرة و نابعة من تلك الديكورات التي تساعد في بناء الأحداث الدرامية و أصبحت تلك الديكورات بمثابة وعاء لتلك الأحداث وأصبح لها دوراً مؤثراً في العمل الفني، وللديكور وظيفتان في العمل الفني ، وظيفة درامية وأخرى جمالية فالأولى تكمن أهميتها في إيصال المعنى الدرامي و عدم الخلط بين العلامات المرسلة باتجاه المشاهد أما الجمالية فتكمن في تكثيف الاشتغال الجمالي الخالص المنبثق أصلاً وابتداءً عن طريق القص الدرامي.

مؤشرات الإطار النظري:

قام الباحث باستخراج مؤشرات البحث من الإطار النظري وذلك لكي يعتمدها كأداة في تحليل العينة وهي:

١. البناء السردي للأحداث يساهم في تحقيق شاعرية الفيلم السينمائي .

٢. خصوصية التصوير والإضاءة واللون لها دور مهم في تحقيق الشاعرية في الفيلم السينمائي.

٣. تفعيل عناصر الديكور والأزياء وتوظيفها له الأثر في تحقيق الشاعرية في الفيلم السينمائي.

٤. توظيف المؤثرات المونتاجية مهم جداً وعامل رئيسي في تحقيق الشاعرية في الفيلم السينمائي.

٥. توظيف العناصر الصوتية (الحوار والموسيقى والمؤثرات الصوتية والصمت) يدعم الصورة ويجعلها أكثر منطقية ومصداقية.

الفصل الثالث: إجراءات البحث:

أولا: منهج البحث:

اعتمد الباحث في إنجاز هذا البحث على المنهج الوصفي الذي يتضمن التحليل والذي يعرف بأنه **((وصف ما هو كائن ويتضمن وصف الظاهرة الراهنة وتركيبها وعملياتها والظروف السائدة وتسجيل ذلك وتحليله وتفسيره))** لإنّ هذا المنهج يتناسب وطبيعة هذا البحث ولأجل الخروج بنتائج تخدم أهداف هذه الدراسة .

ثانيا: مجتمع البحث: يتضمن الأعمال الدرامية المعدة لأغراض شاعرية.

ثالثا: عينة البحث : تمثلت في اختيار الفيلم السينمائي

شكسبير عاشقا ((Shakespeare in Love)) وهو للمخرج السينمائي **جون مادين**

رابعا: اسلوب اختيار العينة: اختيرت العينة بصورة قصدية من ذلك المجتمع للأسباب التالية :

١. هذا العمل يتلائم ومتطلبات البحث الحالي للوصول إلى النتائج المتوخاة.

٢. لحصوله على جوائز في مهرجانات عالمية.

٣. توفرها في السوق المحلي على اقراص DVD

خامسا: أداة البحث: لغرض تحقيق أعلى قدر ممكن من الموضوعية والعلمية لهذه الدراسة فإنّ الباحث اعتمد على ما أفرز من مؤشرات من خلال الإطار النظري كمعيار لتحليل العينة وذلك بعد استحصال موافقة لجنة الخبراء.

سادسا: صدق الأداة: بعد أن حددت أدوات التحليل عرضت على لجنة الخبراء* الذين كانوا من ذوي الخبرة والاختصاص في مجالي السينما والتلفزيون لإبداء الرأي في مدى تمثيل تلك الفقرات وملائمتها لأهداف البحث وقد أظهر السادة الخبراء نسبة أتفاق كلية على فقرات الأداة وبذلك حقق البحث صدق أداته.

سابعا: وحدة التحليل: تفترض عملية تحليل العينة استخدام وحدة ثابتة للتحليل ينبغي أن تكون واضحة المعالم لذا اعتمد الباحث على المشهد (مشهد الحب) كشكل فني أو كوسيلة محددة لغرض تحليلها واستخلاص النتائج منها خدمة لأغراض البحث العلمي.

*** تألفت لجنة الخبراء من الذوات المدرجة أسمائهم أدناه:**

١. أ . م . د . متي عبو بولص / تدريسي في جامعة بغداد / كلية الفنون الجميلة / قسم الفنون السينمائية والتلفزيونية.

٢. أ. م . د . ماهر مجيد إبراهيم / تدريسي في جامعة بغداد / كلية الفنون الجميلة / قسم الفنون السينمائية والتلفزيونية.

٣. د . دريد شريف / تدريسي في جامعة بغداد / كلية الفنون الجميلة / قسم الفنون السينمائية والتلفزيونية .

٤. د . صالح الصحن / تدريسي في جامعة بغداد / كلية الفنون الجميلة / قسم الفنون السينمائية والتلفزيونية .

٥. د . ثائر علي جبر / تدريسي في جامعة بغداد / كلية الفنون الجميلة / قسم الفنون السينمائية والتلفزيونية .

الفصل الرابع تحليل العينة ومناقشتها:

فيلم شكسبير عاشقا ((Shakespeare in Love))

إخراج : جون مادين

إنتاج : مارك نورمان ، دافيد بارفيت ، هارفي واينشتاين ، أدوارد زويك

الكاتب : مارك نورمان ، توم ستوبارد

بطولة : جوينيث بالترو ، جوزيف فيانس ، كولين فيرث ، بن أفليك ، جيوفري راش ، جودي دينش ، توم ويلكنسن

تصوير : ريتشارد كرياتيركس

موسيقى : ستيفن واربيك

مونتاج : دافيد غامبل

توزيع : أفلام ميراماكس ، إستوديوهات يونيفيرسال

تاريخ الإصدار : ١٩٩٨

مدة العرض : ١٢٣ دقيقة

ملخص قصة الفيلم:

يتناول الفيلم في القرن السادس عشر قصة الكاتب الإنجليزي ويليام شيكسبير أثناء شبابه، حيث يلتقى المرأة المثالية والتي تلهمه بكتابة العديد من أعماله الكبيرة . كنت لأصنع الحب بالكلمات ، كما يصنع الفخار من الطين . حب كالذي يدمر الإمبراطوريات.. كالذي يربط قلبين معاً.. كالذي يأتي بجهنم...

ذلك ما قاله (شكسبير) حين أنهاه (لقد فقدت موهبتي) شاكياً حالته لكاهن بأنه لم يعد يستطع قول الشعر ولا الكتابة الروائية.. الكاهن يقدر حالته يعطيه (سواراً يونانياً) موصياً إياه بكتابة اسمه ووضعه على رأس هذا السوار الذي يحمل شكل الأفعى اِلبسهُ الفتاة التي تحلم بك ستستعيد موهبتك وستتدفق الكلمات كالنهر يفعل مايقال ويلبسه لـ روزالين يستعيد بعدها عافيته وتعاد إليه موهبته ويبدأ بكتابة مسرحية (روميو وروزالين) حال انتهائه من

كتابتها ورشها بالعطر مسرعاً يذهب إلى روزالين ولكن يتمنى عدم ذهابه يصل إليها وأحد الرجال يمارسها الجنس يصاب بالذهول المدهش ينصرف بعده مغتاظاً ليحرق هذه المسرحية

يقرر أن يكتب مسرحية أخرى بعد أن تم فتح المسارح (روميو وإيثيل ابنة القرصان) لم يكن قد كتب فيها شيئاً ، موعد المسرحية اقترب، وشكسبير مازال مصدوماً بما رآه جالسا في المسرح الخالي من الناس. تأتي فتاه إبنة الملكة التي(كانت تحب المسرح). تلقي بعضاً من الشعر معتقدة بعدم وجود أحد في المسرح. يسمعها شكسبير ويفز من مكانه ويطلب منها البقاء. ولكنها تهرب. وراءها شكسبير تابعاً. إلى أن وصل القصر، أعطاها رسالة يدعوها المشاركة في المسرحية. ومن النظرة الأولى أصبح كل منهم يود الآخر. لم تمر سوى أيام يأتي اللورد ((ويسيكس)) تاجر تبغ من فرجينييا ذو الأصل الكبير مكانته. يطلب يد ((فيولا)) ابنة الملكة من أمها للزواج بها، توافق الملكة الأم على ذلك بعده تصبح هذه الموافقة مثابة أمر لا يجوز مخالفته تحزن فيولا على ذلك لا تود اللورد ولكن الأمر يغلبها.. تطلب من شكسبير الابتعاد عنها.. ولكن سرعان ما تبدد هذا الطلب .. الحب يظهر قوته مخالفاً لأمر الملكة .. تشارك في بروفات المسرحية التي تعيش حينها أحداث زادت في حبها لشكسبير الذي يبادلها نفس الأمر. يمارسون الحب ليلاً ونهاراً فقدت من خلاله عذريتها لأجل شكسبير وحتى لا تفقده من اللورد. يقلب شكسبير عنوان المسرحية إلى (روميو وجولييت) تتطور العلاقة بينهما. يشعر اللورد بالغبطة يرسل أحدهم ليقتل شكسبير، ولكنه يخطىء ويقتل أعز صديق له (مارلو) هذا الاسم استخدمه شكسبير متنكراً حين قابل اللورد أول مرة عندما أخبره اسمه. يحزن روميوكثيراً كونه تسبب في مقتل صديقه العزيز. ذلك ما كان يعتقده شكسبير ولكن كان اعتقاداً خاطئاً.

يذهب الحزن وتعود الحياة إلى المسرح وعمل البروفات الأخيرة قبل العرض. كانت فيولا حاضرة حينها ومشاركتها المتنكرة بزي رجل لأنّ المسرحية حينها تمنع مشاركة النساء حسب قانون المملكة . ينكشف أمرها للمشاركين في المسرحية التي بسببها أغلق المسرح وألغيت المسرحية.

تعود (فيولا) إلى قصرها وتعد العدة للزواج باللورد. حينها كان شكسبير يعد نفس المسرحية للعرض على مسرح آخر. تبدأ المسرحية وتبدأ معها أيضاً مراسيم التوديع الملكي لفيولا. يحضر الحب مرة أخرى هذه اللحظة. تفر العروس إلى المسرح لمشاركة ويليام المسرحية. الملكة تحضر هذه المسرحية أيضاً. وبعد انتهاء المسرحية تظهر وتقر ببراءة شكسبير وفيولا من عقوبة مخالفة الإيقاف، ولكنها لم تبارك شمل (روميو وجولييت). ينتهي الفيلم بمسرحية يكتبها شكسبير ((ليلة الثانية عشرة على شاطئ البحر)) ليعبر عن موتهما غرقاً في البحر.

تحليل العينة

١. السرد :

تشكل البناء السردي للفيلم للأحداث الدرامية المعروضة بتنوع أشكاله ومستوياته التي منحت الحكاية الفلمية مديات اشتغال داخل حيز البناء الشكلي للفيلم، لتحيل المتلقي في مجمل العلاقات الدرامية بين شخصيات الفيلم على الرغم من بساطتها لكنها كانت تحيلها الى صورة ذهنية متخيلة لما حدث أو سيحدث بين ما يحدث داخل حيز الفلم وبين ما هو موجود على أرض الواقع فالكاميرا الحيادية التي غالباً ما تكون بوجهة نظر الشخص العارف بكل شيء التي تفضي إلى السرد الموضوعي وتقود وتدعم الحبكة التي هي في هذا الفيلم بسيطة فلم يعتمد المخرج على البناء السردي ذي الأنساق المتداخلة أو بنية سردية معقدة تتخللها الكثير من الأحداث الفرعية أو الانتقالات الزمنية المتعددة فوظيفة السرد تجسدت عبر تشكيل هيئة الشخصيات وعرض إمكانياتهم فنحن منذ ظهور الساحر وعن طريق زوايا الكاميرا وإتجاه وجهة النظر لا نشعر بأي تعاطف مع تلك الشخصية في حين إننا نتعاطف مع البطل شكسبير في كل الأحوال فما تعرضه لنا وجهة النظر ضمن تقنية السرد السينمائي هي للصفات الحميدة المنظورة للبطل التي تحيلنا الى مجمل تصرفاته السابقة وتخيل ما سيحصل له في المستقبل. فالصراع ينشأ بين الشخصيتين وكل له مساعدوه فالسرد السينمائي يعرض لنا المعلومات كلها التي تساعدنا على فهم طبيعة الشخصيات فالكاتب الشخص الشجاع لابد ان يتعرف على الأميرة (فيولا) وإنّ ما يحدث له من اختبارات لابد أن تنتهي بانتصاره وهي نتيجة متوقعه ضمن البناء السردي التقليدي للفيلم فصانع العمل لا يبغي من وراء السرد في الفيلم إلا ان يدفع بالأحداث للأمام وأن يوصل البطل إلى نقطة (الذروة) التي يعقبها الحسم. ذلك البناء للفيلم والأحداث قد حققه صانع العمل لتدعيم دور الشخصيات في الفيلم فآلة التصوير وبنائية الحبكة جاءت متسلسلة الأحداث المسرودة في بناء زمني محكم لتعرض لنا الحقائق كبيرها وصغيرها التي تشكل إشارات لتحول بنية السرد نتيجة لدخول حبكات فرعية ضمن تقنية السرد الفلمي تدعم دور البطل وتبرز قوته ففي المشهد (٨) (زمن المشهد : ٥٩ / ثا) وهو مشهد السوق لا تعرض لنا آلة التصوير الموجودات الا على وفق رؤية الشخصية الرئيسة لها وهي شخصية البطل فالتسلسل أو تدرج البناء السردي عرض لنا بطريقة محكمة ما يمكن أن يجيش في أعماق الكثير من الشخصيات.

٢. الاضاءة :

الإضاءة لعبت دوراً مهماً في بناء شاعرية الصورة وتجسدت من خلال المشهد (٢٧) (زمن المشهد : ١,٠٢ دق/ ثا) حينما قرأت البطلة محتوى الرسالة وهي على السرير، حيث وظف المخرج الإضاءة الناعمة مع حركة الكاميرا الهادئة لتوصل إلى المتلقي أعمق

المشاعر وأقل مشقة وكذلك في المشهد (٣٢) (زمن المشهد: ٣٤/ ثا)عند خروج البطلة في شرفة المنزل وظف المخرج الإضاءة لإبراز الشخصية داخل الكادر ممّا أضاف عمقاً في تكوين الصورة، أما في المشهد (٣٥) (زمن المشهد: ١,٠٥ دق/ ثا) فلعبت الإضاءة دوراً مميزاً من خلال عنصري الظل والضوء عندما قام البطل بتقبيل البطلة وكذلك في المشهد(٣٦) (زمن المشهد: ٣٥/ ثا) وفي المشهد (٤٧) (زمن المشهد : ٤٨ / ثا) وضفت أيضاً الإضاءة بشكل يعمق المشاعر المتدفقة إلى المتلقي ممّا أضاف بعداً جمالياً ونفسياً للمتلقي ، فكانت الإضاءة في الفيلم متميزة ومثيرة إلى درجة كبيرة إذ عمد صانع العمل إلى توظيف الإضاءة بوساطة التقنيات المتوافرة لإظهار بعض أجزاء المكان، ولا سيما أنّ المكان قد تنوع بشكل كبير ، فالإضاءة ذات توظيف لإظهار القدرات الإنسانية العالية للبطل وكذلك استعمال الظلال الذي أصبح سمة مميزة للعلاقة الحميمية.

٣. التصوير

لعبت دوراً في بناء شاعرية الصورة أيضاً فجاءت من خلال الحركات الهادئة لتتناغم مع بقية العناصر المكونة للصورة ففي المشهد (٢) (زمن المشهد: ١,٢٤ دق/ ثا) أعطت حركة الكرين بعداً جمالياً ونفسياً من خلال التجول في المسرح ، وكذلك في المشهد رقم (١٧) (زمن المشهد: ١,٠٧ دق/ثا) اثناء دخول البطل على حبيبته الأولى وتقبيل بعضهما الآخر ، وكانت لحركة البان تاثيراً واضحاً في تاجيج مشاعر المتلقي من خلال الحركة الناعمة الهادئة التي تجسدت في المشهد (٢٣) (زمن المشهد: ٥٥/ ثا) عند اطلال البطلة من النافذة، وكذلك وظفت حركة الزووم توظيفاً جيداً وتجسدت في المشهد (٢٨) (زمن المشهد: ٣,٠٥ دق/ ثا) في الحفلة التي أقيمت في قصر البطلة ، كذلك الحركة التي يعطيها الشاريو التي تجسدت في المشهد (٧) (زمن المشهد: ١,٣٠ دق/ ثا) أثناء سير البطل شكسبير في السوق فجاءت متابعة له ممّا اعطت جمالية للقطة، كذلك حركة zoom outالتي تجسدت في المشهد (٩) (زمن المشهد: ٥٣/ ثا) أثناء نوم البطل على الأريكة وهو يتأمل شخص حبيبته.

٤. اللون

تكمن أهمية اللون في توظيفه إضاءة اللقطة أو المشهد كونه عنصراً له مديات تعبيرية مهمة ولاسيما ان للألوان معانٍ محددة ومعروفة، إلا أن صانع العمل قد منح اللون معانٍ تختلف عن دلالتها المعروفة وهذا ما يرتبط بعملية التشكيل الدرامي للضوء. إن استخدام اللون بصورة مباشرة داخل المشهد، أي إضاءة مكونات المشهد باللون أو بصورة غير مباشرة داخل المشهد أيضا، أي انعكاس الإضاءة اللونية على مناطق محددة وأجزاء

محددة أراد منها صانع العمل تأكيد دلالة قصدية. فوظف المخرج اللون توظيفاً جيداً ممّا أعطى للمشهد بعداً نفسياً وجمالياً كما في المشهد (١٥) (زمن المشهد: ٢٨/ ثا) أثناء جلوس البطلة في غرفتها وهي تتأمل ، كذلك في المشهد (٢٩) (زمن المشهد: ١,٥٥ دق/ثا) عند تحاور البطلة مع الكاهنة في القصر داخل الغرفة كان اللون جميل جداً في الصورة وأعطى بعداً تكوينياً رائعاً ، كذلك في المشهد (٤٤) (زمن المشهد: ١,٢٢ دق/ ثا) أعطى اللون تأثيراً نفسياً وجمالياً للمتلقي والمتجسد في الممارسة الجنسية بين البطل والبطلة.

٥. الأزياء والديكور:

استُعمل الديكور والماكيتات (النماذج المصغرة) بطريقة فنية تخدم الموضوع في المشاهد (٤ و ٦ و ٧ و ٩ و ١٤ و ١٦ و ١٨ و ٢٠ و ٢٢ و ٢٥) وكذلك كان الاستعمال المميز للأزياء في المشهد (١٦) (زمن المشهد : ٣,٤٤ دق / ثا) عندما يمارس شكسبير التدريبات في المسرح.

٦. المونتاج :

كان للمونتاج دوراً فاعلاً ومميزاً من خلال الانتقال الهاديء بين اللقطات بحيث لم يشعر المتلقي بقفزات شديدة في الانتقال فجاءت معظمها هادئة تعمق الموضوع وتعطي بعداً جمالياً تجسدت في أغلب مشاهد الفيلم ولكن كان لها استخداماً مميزاً وملفتاً للنظر في مشهد رقم (٤٤) (زمن المشهد :١,٢٢ دق/ثا) أثناء ممارسة الجنس حيث وظف المخرج الانتقال الهادي للقطات من أكثر من زاوية ممّا خلق شاعرية في نفس المتلقي وعدم التوتر من خلال سلاسة الحركة واستخدام تقنية ال dissolve وال wipe بكثرة .

٧. الصوت:

لقد جاء الشريط الصوتي بمكوناته وهو العنصر المكمل في الفيلم السينمائي إذ جاء الصوت داعماً للحدث ممّا ساهم في خلق شاعرية الصورة من خلال الحوار الهاديء والتلاعب في شدة الصوت أثناء تأزم المواقف وجاء ناعماً مع انخفاض لشدة الصوت في المشاهد الجنسية ممّا أضاف مصداقية للحدث وخلق صورة ذهنية لدى المتلقي كما في المشهد (٢٣، ٤٤، ٥٢)

النتائج:

١ . للإضاءة واللون دور مهم في بناء شاعرية الصورة من خلال التجسيد الفعال الذي تمكن من تحقيق عناصر التشويق والاثارة والترقب .

٢ . جاء الصوت داعماً للصورة من خلال الحوار الهادي والتلاعب بشدة الصوت ممّا جعل الصورة أكثر مصداقية لدى المتلقي ومؤثرة فيه .

٣ . التوظيف الجمالي لحركات الكاميرا من قبل المخرج توظيفاً متميزاً لعب دوراً أساسياً من خلال تنوع الحركات وتوظيفها توظيفاً صحيحاً ممّا أعطت جمالية للصورة المتحركة السينمائية .

٤ . أعطت المؤثرات المونتاجية دوراً مميزاً في خلق الشاعرية للصورة السينمائية وذلك من خلال الانتقال الهادي بين اللقطات .

٥ . الأزياء والديكور لهما دور كبير في جذب انتباه المشاهد من خلال الوان الملابس وكذلك تكوين الصورة داخل إطار الشاشة ممّا ساهم وبشكل كبير في تحقيق شاعرية الصورة في الفيلم السينمائي.

الاستنتاجات:

١. الوظيفة الدرامية للصورة تتفاعل مع الأشكال المتنوعة لنسيج الفيلم السينمائي في وحدة متكاملة فعالة.

٢. المجرى الصوتي وما يحتويه من حوار ومؤثرات وموسيقى وصمت كان مساعداً للصورة في التفسير والتوضيح وخلق الجو العام.

٣. لعناصر اللغة السينمائية الأثر الكبير في خلق شاعرية الصورة من خلال الإضاءة واللون والحركة والإيقاع.

التوصيات:

يوصي الباحث بعرض نماذج فيلمية تحمل في طياتها على الشاعرية وتحليل الجانب الصوري فيها في الدراسات الأكاديمية السينمائية والتلفزيونية للارتقاء بالطلبة والعاملين في هذا المجال.

المقترحات:

يقترح الباحث اجراء:

١. دراسة شاملة عن كيفية تحقيق شاعرية الصورة في الفيلم السينمائي .

٢. دور المونتاج في تفعيل وتحقيق شاعرية الصورة في الفيلم السينمائي .

المصادر

اولا : الكتب

١. الأسود ، فاضل ، **السرد السينمائي** ، الهيئة العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٩٦.
٢. بازان ، أندريه ، **ما هي السينما** ، تر: ريمون فرنسيس ، ج٢ ، القاهرة ، مكتبة الانجلو المصرية ، ١٩٦٨.
٣. البشلاوي ، خيرية ، **معجم المصطلحات السينمائية** ، القاهرة ، الهيئة العامة المصرية للكتاب ، ب.ت.
٤. بليث ، هنريش ، **البلاغة والاسلوبية** ، تر : الدكتور محمد العمري ، افريقيا الشرق ، بيروت ، ١٩٩٩ .

٥. توشفسكي ، بوريس ، **نظرية الأغراض** ، تر: إبراهيم الخطيب ، ط١، بيروت ، مؤسسة الأبحاث العربية ، ١٩٨٢.
٦. جانيتي ، لوي دي ، **فهم السينما** ، تر : جعفر علي ، دار الرشيد للنشر ، بغداد ، ١٩٨١ .
٧. جرامون ، روبير لافون ، **السينما المعاصرة** ، تر: موسى بدوي ، القاهرة ، مطبعة الأهرام .
٨. جنسون ، بور ، **المونتاج السينمائي** ، تر : مي التلمساني ، القاهرة ، اكاديمية الفنون ، ١٩٩٦ .
٩. رمزي ، كمال ، **من مقاعد الترسو** ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، ط١ ، القاهرة ، ٢٠٠٨ .
١٠. روم ، ميخائيل ، **احاديث حول الاخراج السينمائي** ، تر: عدنان مدانات ، بيروت ، دار الفارابي .
١١. الزواوي ، محمود عبد الرحمن ، **صناعة الأحلام** ، وزارة الثقافة ، المؤسسة العامة للسينما ، دمشق ، ٢٠٠٦
١٢. سبزرني ، بيتر ، **جماليات التصوير والإضاءة في السينما والتلفزيون** ، تر: فيصل الياسري ، بغداد ، دار الشؤون الثقافية العامة ، ١٩٩٢ .
١٣. سعيد ، ابو طالب محمد ، **علم مناهج البحث** ، دار الحكمة للطباعة والنشر ، الموصل ، ١٩٩٠ .
١٤. سمسولو ، نويل ، **الفريد هتشكوك** ، تر : إبراهيم العريس ، وزارة الثقافة ، المؤسسة العامة للسينما ، دمشق ، ٢٠٠٧
١٥. شواي ، اثير عادل ، **تقنيات تقديم الشخصية في الرواية العراقية** ، ط١ ، دار الشؤون الثقافية ، بغداد ، ٢٠٠٩ .
١٦. فايدا ، اندريه ، **الرؤية المزدوجة** ، تر : صلاح صلاح ، وزارة الثقافة ، المؤسسة العامة للسينما ، دمشق ، ١٩٩٣.
١٧. فولتون ، البرت ، **السينما آلة وفن** ، تر : صلاح عبد العزيز ، القاهرة ، ١٩٥٨.
١٨. فيلدمان ، جوزيف وهاري ، **ديناميكية الفيلم** ، تر : محمد عبد الفتاح قناوي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ،١٩٩٦
١٩. لندجرن ، ارنست ، **فن الفلم** ، تر: صلاح التهامي ، القاهرة ، مؤسسة كامل مهدي للطباعة والنشر ، ١٩٥٩
٢٠. لوتمان ، يوري ، **مدخل إلى سيميائية الفيلم** ، تر: نبيل الدبس ، وزارة الثقافة ، المؤسسة العامة للسينما ، دمشق ، ٢٠٠١ .
٢١. لوسون ، جون هاورد ، **السينما العملية الابداعية** ، تر : علي ضياء الدين ، دار الشؤون الثقافية ، بغداد ، ٢٠٠٢.
٢٢. مارتن ، مارسيل ، **اللغة السينمائية**، تر: سعد مكاوي،القاهرة ، الدار المصرية للتأليف والترجمة ، ١٩٦٤.
٢٣. ماري ، جاك اومون و ميشيل ، **تحليل الافلام** ، تر : انطوان حمصي ، المؤسسة العامة للسينما ، دمشق ، ١٩٩٩.
٢٤. مانفل ، روجر ، **الفيلم والجمهور** ، تر : برلنتي منصور .
٢٥. مرسي ، احمد كامل ، ومجدي وهبة ، **معجم الفن السينمائي** ، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٧٣
٢٦. المسدي ، عبدالسلام ، **قاموس اللسانيات** ، الدار العربية للكتاب ، طرابلس ، ١٩٨٤.
٢٧. المهندس ، حسين حلمي ، **دراما الشاشة** ، ج ٢، القاهرة ، الهيئة العامة للكتاب ، ١٩٩٠ .

٢٨. ناظم ، حسن ، **مفاهيم الشعرية** ، المركز الثقافي العربي ، ط١ ، ١٩٩٤ .
٢٩. هاوزر ، أرنولد ، **فلسفة تاريخ الفن** ، تر: رمزي عبدة جرجس ، القاهرة ، ط١ ، ١٩٦٨.
٣٠. وارن ، بول ، **السينما بين الوهم والحقيقة** ، تر: علي الشوباشي ، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٢.
٣١. يوتكيفيتش ، س . ، **شكسبير والسينما** ، تر : الدكتور نعيم معلا ، وزارة الثقافة ، المؤسسة العامة للسينما ، دمشق ، ٢٠٠٨.

ثانيا : الاطاريح والرسائل الجامعية:

١. احمد ، عبد الله عثمان ، **تفعيل عناصر التعبير في تعميق المعنى في الدراما التلفزيونية**، رسالة ماجستير غير منشورة ، بغداد ، جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة،٢٠٠١.
٢. الربيعي ، ماجد عبود ، **الشكل ودوره في انزياح المعنى في بنية الصورة** ، رسالة ماجستير غير منشورة ، جامعة بغداد ، كلية الفنون الجميلة ، ٢٠٠٠ .
٣. السوداني ، عبد الكريم ، **وظيفة اللغة الصورية في البرامج التلفزيونية** ، اطروحة دكتوراه غير منشورة ، جامعة بغداد ، كلية الفنون الجميلة ، ١٩٩٦ .
٤. مسلم ، طاهر عبد ، **إشكالية المكان في السينما** ، رسالة ماجستير غير منشورة ، جامعة بغداد ، كلية الفنون الجملية ، ١٩٨٩.

Abstract

Throughout cinema's long history that exceeds one hundred years, the cinematic field has witnessed feverish competition, resulted from the intellectual maturity of this art since it appeared as a new invention by Lu-mere Brothers and others from all over the world, who have presented theories formulating trends and directions made up of experiences of innovators that have contributed in transforming cinema from documentation into an innovation instrument through which the director struggles to display, defend and transmit his issue to reach audience completely, free from timeworn traditions, and full of energy and beauty.

The aim of this study is to investigate the current of the poetic scene in the cinema film, and how to create it. This study falls into into five chapters. Chapter One presents the problem of how to create poetic scene in the film as well as terminology with their definitions in accordance with research goals and limits.

Chapter Two , The Theoretical Framework, includes three sections: Section One is devoted to the concept and orientation of poetic scene, Section Two studies the cine scene and Section Three for the poetic elements in the cine structure.

Chapter Three deals with the descriptive analytic procedures, accredited by a committee of experts and specialists at TV and Cine Arts Department. Five indicators have been selected as follows:

1. **The narrative construction of events contributes to film poetic scene.**
2. **Shooting, lighting features contribute to film poetic scene.**
3. **Employment of decoration and costumes in achieving film poetic scene.**
4. **Employment of editing effects plays a vital role in film poetic scene.**
5. **Employment of sound effects of dialogue, music and silence support scene and back up its truthfulness.**

Then the researcher has determined the sample and its analysis methods in Chapter Four in the purposeful selection of the film *Shakespeare as a Lover.* Chapter Five gives results, conclusions, recommendations and suggestions.

Results

1. **Both lighting and color play an important role in constructing a poetic frame by active embodiment of suspense, excitement and expectation elements.**
2. **Sound backs up the frame through soft dialogue and modified volume to become more credible for the audience.**
3. **The director's aesthetic employment of camera movements can beautify the frame.**
4. **Editing effects can create poetic atmosphere by calm transition between frames.**
5. **Costumes and decoration can attract audience by colors and composing frames in the screen to achieve film poetic scene.**

Recommendations

1. **Frame dramatic function interacts with various types of cine weave in an integral unit.**
2. **Sound track, dialog, musical effects and silence can back up the frame in interpreting and clarifying the whole atmosphere.**
3. **Cine language elements can affect creating poetic frame by color, lighting, movement and tempo.**