العدد 4 No 4
تموز 2026 July 2026
مجلة ساوة للدراسات الانسانية
Sawah Journal of Humanities
E-ISSN 3106 - 8324 P-ISSN 3106 - 8316
مجلة محكمة تصدر عن جامعة ساوة الاهلية

# التقرير والايحاء في تنبؤية المشهد الاستهلالي في الفلم الروائي

م. م. فوز عصام كامل العزاوي
تدريسية في مديرية التعليم المهني الأول للكرخ
Fawzissam90@gmail.com

**الملخص**

للمشهد الاستهلالي في الفلم الروائي دور مهم في تحديد نقطة البداية التي بواسطتها يمكن للمتلقي التعرف على طبيعة الفلم والثيمة الرئيسية فيه، وهذا بالتالي يعد نقطة البداية لخط سير الاحداث داخل الفلم الروائي ومن خلاله نستطيع ان نتعرف على الايحاءات المتمثلة بالرموز او الاشارات الموجودة في الفلم الروائي والتي بدورها تهدف الى استكشاف البنيات الدلالية التي تتضمنها الخطابات والانشطة البشرية المتمثلة بها العلاقات سواء كانت لغوية أم أيقونة أم حركية، وقد أطلقت الباحثة مشكلة بحثها من التساؤل الآتي: ما الكيفيات التي يتم بواسطتها اشتغال التقرير والايحاء ضمن تنبؤية المشهد الاستهلالي في الفلم الروائي؟ حيث تناولت الباحثة المبحث الأول حول (البنية التقريرية والإيحائية) وفيه نوقشت ما توصل إليه رولان بارت في ثنائيته مستفيدة بدورها من جهود العالم سوسير الذي سمح بحدوث دلالة وانتاج المعنى، وهي لا تقل اهمية عما تحتويها العلاقة بين التقرير والايحاء، وما تدل عليه من قيم ايحائية عن طريق دلالات نفسية واجتماعية وثقافية تُظهر للمتلقي ما يخفيه المعنى الاول. اما المبحث الثاني (التنبؤية وطبيعة المشهد الاستهلالي) فقد تطرقت الباحثة الى تفعيل المخرج لمجموعة من الدوال التقريرية والإيحائية من اجل شد المتلقي نحو احداث العمل الفني السينمائي والتلفزيوني بواسطة المشهد الاستهلالي وما يتضمنه من تقرير وايحاء، لكونه يمتلك بنية فنية واسلوبية تجعله متميز عن بقية عناصر النص، كما تناولت الباحثة في المبحث الثالث (التقرير والإيحاء في بنية الفيلم السينمائي) عدداً من البنى البصرية والصوتية والتمثيلية والشكلية وعلاقتها بالمشهد الاستهلالي كوحدة أولية تتضمن التنبؤ المتعلق ببنية العمل الفني بأكمله، أما الفصل الثالث (إجراءات البحث)، فقد احتوى على منهج البحث: مجتمع البحث وعينة البحث وأداة البحث ووحدة التحليل، ثم الفصل الرابع المتمثل بتحليل للعينة الفيلمية المكونة من فلم عازف البيانو للمخرج رومان بولا نسكي، وتلا التحليل عدد من النتائج والاستنتاجات وقائمة مصادر البحث.

**الكلمات المفتاحية**: التقرير، الايحاء، التنبؤ، المشهد الاستهلالي، الخطاب السينمائي

# Report and suggestion in the predictive opening scene of the feature film

Asst. Lect. Fawz Issam Kamel AL-Azzawy
Teaching position in the First Vocational Education Directorate of Karkh

**Abstract**

The opening scene in a feature film plays a crucial role in establishing the starting point from which the viewer can understand the film's nature and main theme. This, in turn, serves as the starting point for the unfolding events within the film. Through it, we can identify the allusions represented by the symbols or signs present in the film, which aim to explore the semantic structures inherent in the discourses and human activities embodied in relationships, whether linguistic, iconic, or kinetic. The research problem stems from the following question: How do reportage and allusion function within the predictive framework of the opening scene in a feature film? The first section, "The Declarative and Suggestive Structure," discussed Roland Barthes' dualistic approach, drawing on the work of Saussure, who allowed for the emergence and production of meaning. This relationship between declaration and suggestion is no less important than the suggestive value inherent in the relationship itself, conveyed through psychological, social, and cultural indicators that reveal to the

viewer what the initial meaning conceals.The second section, "Predictiveness and the Nature of the Opening Scene," examined the director's activation of a set of declarative and suggestive functions to draw the viewer into the film's events through the opening scene and its inherent declarative and suggestive elements. This scene possesses an artistic and stylistic structure that distinguishes it from the other elements of the text. The third section, "Declarative Ness and Suggestiveness in the Structure of Cinematic Films," explored several visual, auditory, representational, and formal structures and their relationship to the opening scene as a primary unit containing the prediction related to the overall structure of the film. Chapter Three (Research Procedures) contained the research methodology: the research population, the research sample, the research instrument, and the unit of analysis. Chapter Four presented an analysis of the film sample, consisting of the film *The Pianist* by Roman Polanski. The analysis was followed by a number of results and conclusions, and alistofsources.

**Keywords:** Report, suggestion, prediction, opening scene, cinematic discourse

**الفصل الأول / الإطار النظري**

**مشكلة البحث:**

يشكل المشهد الاستهلالي نقطة البدء التي نتعرف من خلالها على طبيعة العمل الفني السينمائي او التلفزيوني لكونه يعد نقطة البداية لخط سير الأحداث داخل العمل الفني، ومن خلاله نستطيع أن نتعرف على الإيحاءات المتمثلة سواء كانت عبارة عن رموز أو إشارات موجودة في العمل السينماتوغرافي الروائي وكذلك الوثائقي، وهذا بدوره يهدف إلى استكشاف البنيات الدلالية التي تتضمنها الخطابات والأنشطة البشرية المتمثلة بعلاقات لغوية وأيقونة وحركية، الذي سوف يحيلنا إلى ما توصل إليه دي سوسير جاعلا من اللسانيات جزءً من السيميولوجيا، في حين اعتبرها رولان بارت هي الكل وإن السيميولوجيا هي جزء منها، مما يجعل منها ذات دور مهم في عملية استنباط المعاني والدلالات الموجودة أثناء عملية تقديم تقرير إيحائي عبر الرموز والإشارات والدلالات التي تحمل ضمن نسق الصورة لتجعل منها مقدمة تحمل مرجعيات فكرية وإشارات ودلالات داخل العمل السينماتوغرافي، وهذا بدوره قد ولّد لدى الباحثة التساؤل التالي:

- **ما الكيفيات التي يتم بواسطتها اشتغال التقرير والإيحاء ضمن تنبؤية المشهد الاستهلالي في الفلم الروائي؟**

١ـ أهمية البحث: تأتي أهمية البحث في كونه يشكل خطوة مكملة للبحوث السابقة التي تهتم بدراسة تطورات ومفاهيم تطبيقات السيميولوجيا، كذلك تقدم للباحثين والطلبة المختصين بالدراسة ضمن هذا المجال، إضافة إلى إسهامه في سد حاجات ومتطلبات المكتبة.

٢ـ أهداف البحث: يهدف البحث إلى التعرف على السمات والخصائص الفاعلة للتقرير والإيحاء في المشهد الاستهلالي.

٣ـ حدود البحث:

- الحد الموضوعي: يشمل البنية التقريرية والإيحائية في تنبؤية المشاهد الاستهلالية.
- الحد المكاني: الولايات الامريكية المتحدة، فرنسا، ألمانيا
- الحد الزماني: 2002

5- تحديد المصطلحات:

العدد 4 No 4
تموز 2026 July 2026
مجلة ساوة للدراسات الانسانية
Sawah Journal of Humanities
E-ISSN 3106 - 8324 P-ISSN 3106 - 8316
مجلة محكمة تصدر عن جامعة ساوة الاهلية

١- **التقرير:** عرف التقرير لغويا في معجم قاموس المعاني بأنه: بيان يشرح فيه قضية، أو مسألة أو تفاصيل حادث، أو نتائج لدراسة ما. أما اصطلاحا فأنه قد عرف بأنه: جملة من المعلومات والبيانات التي تقود إلى امتلاك المعلومات وبالتالي فهمها والسيطرة عليها، وهو ما نسميه اليوم بدلالة الشكل أو التعين الغامض للذات، فالتقرير على حد تعبير بارت يشكل مجموعة من الصور التي تكون الدال والتي منها يشكل الإيحاء كل ما هو خجول ومخفي ضمن هذه الصور، فالتقرير من الزاوية اللسانية "هو قدرة العلامة على الإحالة على قسم من الأشياء، ما يشكل مجموع السمات المعنوية التي تسمح لنا بتسمية مرجع ما (التسنين) والتعرف عليه ( فك التسنين )، والمقصود به هو تحديد مجموع الوحدات ذات الطابع التعريفي البحت" (أوركيوني، 1977، ص 12)، وبهذا المعنى فإن التقرير يُنظر إليه باعتباره معنى أساسيا داخل الواقعة الإبلاغية، فلا يمكن للتواصل أن يتم في غياب وحدات تقريرية صريحة، ومنها قد تطرقت الباحثة الى تحديد تعريف اجرائي خاص بها تمثل بأنه: مجموعة من المعلومات والدلالات والجمل التي يحملها الشكل للتعبير عن النص والسيطرة عليه فهو عملية نقل للمعلومات مما يجعله ذو اتساع في التحليل والتعليق.

٢- **الإيحاء:** جاء في لسان العرب من " (وحى) اي بمعنى (الوحي والإشارة والكتابة والرسالة والإلهام والكلام الخفي وكل ما ألقيته إلى غيرك، يقال وجهت إليه الكلام وأوحيت، والوحي للإلهام ويكون للأمر ويكون للإشارة" (ابن منظور، ص 257-258)، كذلك عرف الإيحاء بأنه: عملية عقلية ينجم عنها القبول دون تميز أو تمحيص للأفكار الناشئة في العقل، أو تحقيق تلك الأفكار على صعيد العقل" (رزوق، 1977، ص 54)، كذلك عرف الجرجاني الإيحاء بأنه: إلقاء المعنى في النفس بخفاء وسرعة، والإيحاء اسم يدل على ما يحدث في الذهن من فكرة أو تصور مما يجعل منه من المفاهيم المحسوسة، فهو كل ما يتكون في الشيء الممثل والحاضر في الذهن على شكل حادثة محددة وموحية بموضوع ما، فيقال وأوحى ربك إلى النحل أي أمرها أمر إلهام، لذا عد الإيحاء بأنه: كل شيء يحتوي دلالات يمكن أن نستنبطها من التقرير ( الشكل ) مما جعله يعتبر من أقدم المصطلحات، فعرفه بارت بأنه البؤرة التي تتسرب من خلالها الإيديولوجيا. وقد وضعت الباحثة تعريفهما الإجرائي والذي يتوافق مع منهج البحث، والذي نص على أنه: المضمون الداخلي للشكل، والذي يشير إلى دلالات خفية تحمل معنى يكشف عن حقيقة معينة، والتي بدورها تصل من خلال دلالات تقريرية يصعب البوح عنها بشكل ظاهر.

٣- **التنبؤية: forecast** وتعني التوقع، وقد عرفت لغويا بأنها: تكهن أو استشفاف أو توقع لنتائج أو أحداث المستقبل قبل وقوعها عن طريق التخمين أو دراسة الماضي أو التحليل العلمي لوقائع معروفة أي تنبؤات مالية، جوية، سياسية وغيرها. في حين عرفت اصطلاحا بأنها: عملية الإدلاء بتوقعات لأحداث ينتظر حدوثها، فالتنبؤ هو بناء تصوري لما ستكون عليه الظاهرة في المستقبل، فهو عملية تقدير وتخمين ذكي ومدروس مبني على الطبيعة الظاهرة وتطويرها ونموها في وضعها الحالي مما يجعل من التنبؤ مجموعة من الاعتقادات المتعلقة بأوضاع معينة ترتبط بالرغبة المعرفية وتستخدم فيها الخبرة لتقديم قيمة تقريبية من حيث كونه احتمالي ونسبي وليس مطلق وحتمي. وقد حددت الباحثة تعريفها الإجرائي الذي نص على أنه القراءة المسبقة للأحداث، والتي ترتبط بالخيال لكونها تشمل كل توقع أو حدس سيتم وقوعه لحدث معين في المستقبل.

**المبحث الأول : البنية التقريرية والإيحائية**

امتاز الإنسان بقدرته على إنتاج الأفكار والتعبير عنها، الأمر الذي جعله يتميز عن باقي الكائنات الأخرى، إذ يتأثر بما يحيط به من ظروف وعوامل مختلفة، مما يسهم في تنمية قدرته على الكشف عن مواهبه وإنتاج أفكار تسهم في تكوين عملية اتصال قائمة على المعنى، تتجلى فيها مكونات متعددة مثل اللغة والحركة. وقد "نشأت اللغة وتطورت مع تطور الحياة الاجتماعية والظروف الاقتصادية وتأثيرها في الحياة السياسية" (عبد الحميد وفريد، 1984، ص 27)، الأمر الذي جعلها نتاجًا إنسانيًا خالصًا يمتلك القدرة على التعبير عن الأفكار ضمن "نظام تعبيري وتواصل لساني" (علوش، 1985، ص 197).

كما تظهر اللغة من خلال "إثارة فكرة أو نزوع حركة لدى شخص ما بمجرد إشارة أو توجيه، دون أن يكون ذلك أمرًا أو نهيًا صريحًا، وقد يكون هذا التأثير مقصودًا أو غير مقصود" (مدكور، 1983، ص 28). ومن هنا يتضح اتساع مفهوم المعنى في الدراسات والبحوث اللغوية، إذ يتمثل في عملية "توليد

دلالات جديدة تحتويها الكلمات وفق مقتضيات التعبير" (خمري، 2007، ص270). ويتم ذلك من خلال تفاعل المفردات مع السياق، مما يقود إلى معنى آخر يرتبط ارتباطًا ذهنيًا ودلاليًا بالسياق العام.

وقد انطلق هذا التصور من "ثنائية الدال والمدلول عند فرديناند دي سوسير، حيث تعد هذه الثنائية أساس العلامة اللغوية. ويُعرَّف الدال بأنه الصورة الصوتية المكونة من مجموعة أصوات قابلة للتقطيع، في حين يُعد المدلول المفهوم أو المعنى الذي يشير إليه الدال (الخفاجي، 2010، ص58). ومن خلال ذلك يمكن القول إن العلاقة بين الدال والمدلول تمثل علاقة ضرورية في تكوين العلامة اللغوية، على الرغم من أن "الألفاظ قد تنفصل عن معانيها في بعض السياقات" (جوف، 1994، ص69)، إذ يمكن أن تتكون العلامة من "إيماءات أو صور أو أشياء تحمل دلالات مختلفة" (بركات، 2002، ص61).

ويتضح هذا الارتباط في العديد من الأمثلة، مثل دلالة لون الضوء في إشارات المرور، إذ يشير اللون الأحمر إلى التوقف، بينما يدل اللون الأخضر على السير. إلا أن هذه العلامات قد تحمل معاني إضافية في سياقات أخرى غير معناها الأولي.

ويرتبط هذا التصور بما توصل إليه رولان بارت في ثنائيته المتمثلة في التقرير والإيحاء، وهي ثنائية لا تقل أهمية عن ثنائية الدال والمدلول، إذ تتضمن قيمًا إيحائية تنشأ من خلال الدلالات النفسية والاجتماعية والثقافية التي تكشف للمتلقي ما يخفيه المعنى الظاهر للنص.

كما وجدت الباحثة من بعض الدراسات بأن ثنائية بارت استلهمت أفكارها من اللساني الدنماركي لوي هلمسليف في ثنائيته المعروفة بالتعبير والمضمون، إذ يرى هلمسليف "أن التعبير عبارة عن سلسلة منظمة من الأصوات المميزة كما يشير إلى الشكل أو المظهر المحسوس الذي يصف اللغة بوصفها نظامًا دالًا، أما المضمون فيتمثل في الرسالة الإبلاغية التي تتضمن في الوقت نفسه تعبيرًا ومضمونًا، أي أنها يمكن أن تُعالج من زاوية الدال (التعبير) أو من زاوية المدلول (المضمون)" (البغدادي، 2013، ص 27).

ويشير فيصل الأحمر في معجم السيميائيات إلى أن التعبير يمثل الشكل الذي تكون عليه اللغة العادية، في حين يُعد المضمون اللغة الموحية التي تختفي وراء اللغة العادية (الأحمر، 2010، ص199). ومن خلال ذلك يمكن التمييز بين مستويين في اللغة:

المستوى الأول: مستوى ظاهر يتضمن معاني بسيطة.

المستوى الثاني: مستوى دلالي عميق يتضمن معاني غير مباشرة قد يصعب إدراكها بسهولة في القراءة الأولى.

وبعد تناول ثنائيات كل من سوسير وهلمسليف، يتضح أن ثنائية رولان بارت المتمثلة في التقرير والإيحاء تعد امتدادًا لتلك الأفكار، حيث يقوم مستوى التعبير بتشكيل الجانب الخارجي للغة، سواء كان صوتيًا أو خطيًا أو حركيًا، في حين يشير مستوى المضمون إلى عالم الأفكار التي تحتضنها اللغة (غازي، 1985، ص275).

ويبين أمبرتو إيكو أن التقرير في فلسفة اللغة يشير عادة إلى مجموع الموضوعات التي يحيل إليها اللفظ، إذ إن تطابق الشيء مع اللفظ يجعل التقرير تعبيرًا يشمل المعنى المتفق عليه (إيكو،1987، ص 138). أما الإيحاء فيرتبط بالأثر الدلالي الذي تتركه بنية النص، مما يؤدي إلى التمييز بين البنية التقريرية والبنية الإيحائية.

وقد تحمل بعض البنى التقريرية معاني إيحائية أيضًا، إذ يصعب أحيانًا الفصل التام بينهما. فعلى سبيل المثال، تبدو علامة (+) في ظاهرها علامة تقريرية ذات معنى واحد، إلا أنها قد تحمل دلالات إيحائية مختلفة تبعًا للسياق؛ فقد تشير إلى الربح إذا وردت في خانة المداخيل، بينما تدل على الخسارة إذا وردت في خانة المصاريف (إيكو،1987، ص 143).

ومن هنا يمكن القول إن البنية التقريرية لا تقتصر على المعنى الظاهر فقط، بل قد تتضمن إيحاءات دلالية كامنة تحت هذا المعنى. فالبنية التقريرية تمثل وحدة لغوية تشير إلى المعنى المباشر، في حين تمثل البنية الإيحائية وحدة لغوية ذات دلالات نفسية أو اجتماعية أو ثقافية تستند إلى المعنى الأول (الأحمر، 2010، ص 202).

وقد أشار عبد القاهر الجرجاني إلى هذا المفهوم من خلال حديثه عن "دلالة المعنى على المعنى" (الجرجاني، 1978، ص 120)، وهو ما يتقاطع مع ما طرحه جان كوهين حول وجود مستويين من الدلالة: أحدهما تقريري مباشر، والآخر إيحائي يرتبط بالإحساس والعاطفة (كوهين،1986، ص 196).
وتظهر هذه الثنائية بوضوح في العمل الفني، إذ يستخدم صانع العمل عناصر معينة للتأثير في المتلقي. فعلى سبيل المثال، في أفلام الرعب يميل المخرج إلى استخدام الألوان المعتمة والظلال والظلام، مما يولد معنى إيحائيًا يرتبط بالخوف والغموض لدى المتلقي.
وبذلك يمكن القول إن البنية التقريرية والبنية الإيحائية تشكلان نظامين متداخلين ومتشابكين، إلا أنهما يتمتعان بدرجة من الاستقلال النسبي. ويُطلق على الأول نظام تعبيري مباشر، في حين يتسم الثاني بصفة دلالية تضمينية (بركات،2002، ص 66). وعليه فإن البنية التقريرية تقدم المعنى الظاهر، بينما تقود البنية الإيحائية إلى معانٍ أعمق تتجاوز الدلالة المباشرة للنص.

**المبحث الثاني**

**التنبؤية وطبيعة المشهد الاستهلالي**

لابد أولًا من التأكيد على العلاقة المتينة بين التنبؤية والمشهد الاستهلالي، وفي معجم قاموس اللغة يُعد الاستهلال في اللغة: المقدمة التي يتم البدء بها. كما يكتسب أهمية كبيرة في النصوص المرئية لما يمتلكه من تأثير خاص في المتلقي، فضلًا عن دوره في توجيه التوظيفات الدرامية والجمالية وفق ما يرغب به صانع العمل، إضافة إلى شد انتباه المتلقي ودفعه إلى متابعة العمل حتى نهايته. ومن خلاله يتم توجيه الدلالات التي تفتح أفق الانتظار لدى المتلقي (خمري،2007، ص 104).
وتوصلت الباحثة الى أن ارتباط المشهد الاستهلالي بعناصر اللغة يؤدي دورًا فاعلًا في نجاح العمل الفني، إذ يعتمد هذا الارتباط على المقاربة الفكرية التي تحدث لدى المتلقي أثناء توقع الأحداث. فالمخرج يعمل على تفعيل مجموعة من الدوال التقريرية والإيحائية بهدف جذب المشاهد إلى أحداث الفيلم من خلال المشهد الاستهلالي وما يتضمنه من عناصر تقريرية وإيحائية، يمكن أن تسهم في شد انتباه المشاهد لبقية أحداث العمل السينماتوغرافي، مما يخلق حالة من الإثارة والمتعة والتشويق، لنلاحظ ان مفهوم التنبؤية يشير إلى العملية التي تحيل المتلقي نحو قضية تقديرية تقوده إلى معنى تصوري يتشكل في ذهنه. وبما أن الفن السينمائي يقوم على التجدد والابتكار في الوسائل والأساليب، فإنه يضع عوامل مشتركة بين صانع العمل والمتلقي، وعلى أساسها تُنتج العديد من الأفلام التي تتضمن معالجات غير مألوفة للمشاهد الاستهلالية.
ومن هنا تؤكد الباحثة في تحقق الفن السينماتوغرافي بأن تضافر عناصر اللغة السينمائية في صياغة وإبراز البنية التقريرية والإيحائية، بهدف إشراك المتلقي في أحداث الفيلم عبر تكامل الصورة والصوت، الأمر الذي يؤدي إلى إثارة مستويات جديدة في إنتاج المعنى (فيصل، 2012، ص 45) كما توحي هذه العناصر للمتلقي بالإثارة والاهتمام، مما يخلق لديه تنبؤًا بالأفكار والأحداث القادمة. لذلك يعمل صانع العمل على توظيف التنبؤية في المشهد الاستهلالي من خلال استخدام عناصر اللغة السينمائية المختلفة. لأن التنبؤية لم تتكون بشكل اعتباطي داخل فضاء الصورة وانما تمت من خلال عملية التفاعل والتأثر والتأثير الذي يحصل بين المتلقي والمنجز الفني، فمن خلال ما يحمله العمل الفني من دلالات يلجأ الى استخدامها بعض المخرجين، فعن طريق توظيفهم لكل ما يتعلق بـ "السمع او البصر المتكونة داخل المشهد" (لوسون، 2002، ص 406) ليصبح بذلك المشهد الاستهلالي سواء في الفيلم السينمائي او المسلسل التلفزيوني مقياسًا لقدرات صانع العمل وإمكاناته الدرامية، لأن هذه المشاهد تعد الأساس الذي يقوم عليه البناء السينماتوغرافي للعمل الذي تجد فيه الباحثة بانه غالبًا ما تقوم هذه المشاهد على المزج بين الوضوح والغموض ليحقق ذلك من خلال حوار معين، أو رمز ديني، أو حركة عنصر داخل المشهد، الأمر الذي يخلق لدى المتلقي فكرة أولية تتشكل في ذهنه وتشير إلى معنى معين أو تقرير يتضمن تقديم معلومة تمهد للأحداث اللاحقة في الفيلم.

**المبحث الثالث**

المبحث الثالث: التقرير والإيحاء في بنية الفيلم السينمائي

العدد 4 No 4
تموز 2026 July 2026
مجلة ساوة للدراسات الانسانية
Sawah Journal of Humanities
E-ISSN 3106 - 8324 P-ISSN 3106 - 8316
مجلة محكمة تصدر عن جامعة ساوة الاهلية

تعمل بنية الفيلم تحت بُنى متناسقة ومتناغمة لتجسيد العلاقة ما بين أجزاء العنصر الواحد مع بقية العناصر الأخرى حيث اظهرت الباحثة عدة تقسيمات للبُنى الفيلمية التي تعمل ضمن لغة الصورة الفنية، والتي تمثلت عند بيتر سبيرزسني الذي قسم البُنية الفيلمية إلى أربع بنى هي:

– البنية التمثيلية: تتمثل في ترتيب وتوزيع الممثلين وتوجيه حركاتهم وأدائهم.

– البنية البصرية: وتتمثل في كل شيء يعمل داخل الصورة من إضاءة، وتوجيه الكاميرا، وتنظيم الديكور، والأزياء، وغيرها. البنية السمعية: وتتمثل في توظيف العناصر الصوتية من حوار وموسيقى ومؤثرات داخل العمل الفني.

– البنية المونتاجية: وتشمل تفاعل العناصر الفيلمية وتفعيلها ضمن قواعد وأصول سينمائية. في حين تواجدت تقسيمات أخرى لدى طه الهاشمي لتتضمن الآتي (الهاشمي، 2013، ص 2) السرد، الشكل الفيلمي، اللغة السينمائية وبناءً على ذلك اعتمدت الباحثة في هذا المبحث على تقسيم البنية الفيلمية على النحو الآتي:

**أولاً: البنية البصرية**

لكون الصورة الفيلمية تمتلك دلالات تحمل في داخلها معانٍ وإيحاءات يتم التنبؤ بها والتعبير عنها بواسطة أشكال مختلفة طيلة العرض الفني السينماتوغرافي، وذلك بواسطة التقرير والإيحاء اللذين يعملان بشكل متوازٍ حتى نهاية العرض من خلال "تصوير شيئين بطريقة يحجب أحدهما الآخر" (سبيرزسني، 1992، ص 10) والتي منها يتولد لدى المتلقي معنى ثانٍ. وبذلك تتضمن البنية البصرية كلاً من:

1. حركة الكاميرا: لكون "الصورة السينمائية هي فن الحركة، تتأكد عملية توليد المعنى المقترن بتوليد الحركة وتتابعها، وعبر هذا التتابع يتهيأ في ذهن المشاهد استيلاد ما وراء الحركة بحثاً عن صلة تصله بما هو معروض أمامه" (جانيتي، 1981، ص 571). لذا يمكن من خلال حركة الكاميرا التعبير عن الدلالات والمعاني غير المباشرة في الصورة. وهذا بالتالي تجده الباحثة في فيلم (Frenzy) للمخرج (هيتشكوك) الذي تدور أحداثه عن حياة قاتل؛ حيث نشاهد المشهد الاستهلالي لرئيس البلدية وهو يكلم الناس، ثم فجأة يشاهدون امرأة مشنوقة ومرمية في النهر. ومن خلال الرباط يتكون لدى المتلقي نوع من التنبؤية التي تستمر معه طيلة الفيلم، حتى يتم توظيف حركة الكاميرا لمتابعة رجل وامرأة يدخلان بناية فيصعدان سلماً. وأثناء صعودهما نجد أن الكاميرا ترافقهما من الأمام لتصعد قبلهما متراجعة إلى الخلف، حتى يصلا إلى باب شقة، فيقوم الرجل بفتح الباب فتدخل المرأة. وعند دخولها تتراجع الكاميرا نحو الخلف لتنزل السلم وتخرج من باب البناية وتستمر بالتراجع بلقطة مستمرة لتتجه نحو الشقة، ومن ثم تصل إلى السلم من جديد حتى تصل إلى النافذة ذات الزجاج المعتم. فمن خلال حركة الكاميرا، نجد أن الصورة الذهنية للمتلقي اكتملت من خلال التخمين بحدوث شيء سيء للمرأة (والذي يتمثل في عملية قتلها). وهذا يتم معرفته من خلال الدلالات التي حملتها لنا الصورة، والمتمثلة في الزجاج المعتم الذي يوحي بنهاية الحياة واسودادها، والذي تم إظهاره عن طريق توظيف حركة الكاميرا.

2. الإضاءة واللون: لهذين العنصرين تأثير كبير في خلق وإبراز التعبير عن الدلالات التقريرية والإيحائية؛ فمن خلالهما يلجأ صانع العمل إلى الإيحاء بالمعاني التقريرية والتنبؤ بها داخل بنية العمل الفني عموماً والمشهد الاستهلالي خصوصاً. ولكون الإضاءة "العنصر الخلاق الثاني لتعبيرية الصورة، ولها أهميتها القصوى" (مارتن، 2009، ص 55) في إظهار المعاني الثانوية غير المباشرة داخل العرض السينماتوغرافي والتي تتم من خلال التدرجات الضوئية وانتشارها وتباينها ليجعل ذلك صانع العمل يوظف الإضاءة كمؤثر ضوئي ليعبر فيه عن "أفكار ومعانٍ محددة" (راضي، 2008، ص 9) يصل بها إلى المعنى الإيحائي بواسطة جذب انتباه المتلقي نحو التفاصيل التي تحمل معاني يتم التنبؤ بها. ويتم ذلك عن طريق "جذب عين المتلقي إلى أكثر مناطق الصورة نصوع في إضاءتها أو أعلاها درجة" (ماشيلي،1983، ص77) داخل المشاهد الاستهلالية. وقد رأت الباحثة من خلال البحث الى أن توظيف الإضاءة تم في فيلم الآخرون - The Others للمخرج أليخاندرو أمينا بار وبطولة نيكول كيدمان حيث

العدد 4 No 4
تموز 2026 July 2026
مجلة ساوة للدراسات الانسانية
Sawah Journal of Humanities
E-ISSN 3106 - 8324 P-ISSN 3106 - 8316
مجلة محكمة تصدر عن جامعة ساوة الاهلية

تدور أحداث الفيلم عن سيدة تعيش في منزل ريفي مع طفليها المصابين بمرض نادر وهو حساسية الضوء مما يجعل والدتهما تضع سلسلة من القواعد المعقدة المصممة لحمايتهما من التعرض للضوء لذا نشاهد أن المشهد الاستهلالي يبدأ بحكاية مرسومة، ومن خلال الإضاءة التي تقودنا نكون قصة مرسومة ذهنيا لتظهر بعدها الأم وهي تستيقظ من نومها صارخة وهذا بالتالي يشكل توقعات تعلق في ذهن المتلقي ليربطها بالمعلومات التي يشاهدها داخل الفيلم، مكوناً من خلالها مفاهيم محسوسة عن سبب إغلاق الستائر والأبواب بصورة مستمرة. لذا تجد الباحثة أن الإضاءة قد لعبت دوراً مهماً لم يختص بالمشهد الاستهلالي فقط وإنما استمر طيلة الفيلم، موحية لنا بإشارات دالة على انعدام الحياة داخل المنزل، والتي نكتشفها فيما بعد لنجد أن السيدة وطفليها هما أرواح تسكن هذا المنزل. ولم يقل دور اللون عن الإضاءة أهمية في بنية الفيلم؛ لكونه يملك دوراً وظيفياً أيضاً في كشف الدلالات التقريرية التي تنعكس فيما بعد داخل ذهن المتلقي، لتجعل من "توظيف الألوان بما يحقق تحميلها مضمرات الصورة التي تحيل إلى الكشف عن معانٍ شتى" (فيصل، 2012، ص 79) داخل العرض الفيلمي. وبهذا تجد الباحثة أن ارتباط اللون ببنائية الصورة يؤدي إلى إنتاج معانٍ وأخبار تتم بصورة غير مباشرة لتعبر عن حقيقة درامية وجمالية في الفيلم.

3. المكان: تمتلك البنية المكانية أهمية ودوراً فعالاً داخل العمل الفيلمي لكونه يُظهر بعض التصورات التي يمكن بواسطته أن "تحدد أبعاده تحديداً معيناً" (لوتمان، 1988، ص 68). ومن خلال تمثل المكان داخل البنية الدرامية، تجد الباحثة أن الفن السينمائي -ولكونه عملية إبداعية- فإنه يخضع للمكان الذي بدوره يسهم في العملية الإبداعية الجمالية والفنية، والتي من خلالها يتم التعبير عن دلالات تكون إما ظاهرة للمتلقي أو موحية وغير مباشرة في معانيها. ومن خلال ذلك تبين الباحثة أن وظيفة المكان تتمثل في إبراز الإثارة والتأملات والتخمينات التي تتم عن طريق شيء أو مكان يحمل معنى تقريرياً ينقل المتلقي نحو المعنى الإيحائي. وبذلك فإن البنية الفيلمية تزعم بأن جميع "الأشياء الخاصة بالمكان والمنظر الطبيعي والديكورات" (متري، 2000، ص10، ص529) تحمل دلالات درامية وجمالية يكمن في داخلها معانٍ لتولد تنبؤات معينة كما توضح الباحثة في فيلم القبر المفتوح - Open Grave للمخرج غونزالو لوبيز وبطولة توماس كريشان الذي تدور أحداثه عن رجل يفيق من نومه ليجد نفسه في منطقة برية فاقد الذاكرة وحوله الكثير من الجثث وبعض الناجين، ويكمن الصراع في معرفة هوية القاتل، هل هو لوكاس أم هو أحد الناجين معه؟ فتلاحظ الباحثة في المشهد الذي يستيقظ فيه لوكاس داخل الحفرة أنه تم توظيف المكان في المشهد الاستهلالي ليحمل من خلال الجثث الموجودة والصورة والمسدس الذي يحمله معه العديد من الدلالات التي تساعد المتلقي في وضع توقعاته لمعرفة هوية القاتل، ومن خلال تولد معانٍ عميقة مضمرة للفيلم ومبطنة نستخلص منها الحقيقة.

4. الزمان: للبنية الزمنية دور مهم في معرفة وكشف المعالم والأدلة التي تدخل في التعبير عن أفعال الشخصيات وردود أفعالها التي تتزامن مع ترتيب الأحداث زمنياً. لذا تجد الباحثة أن للبنية الزمنية تأثيراً كبيراً على سير الأحداث لكونها ترتبط في تأثيرها مع بقية البُنى الصورية التي نحصل من خلالها على دلالات ورموز تتباين بين الماضي والحاضر والمستقبل فتوضح الباحثة أن "الزمن ذا أهمية كبرى في وضوح التعبير وفعاليته على الشاشة" (جاكوب، 2006، ص 136)، من خلال امتلاكه لمستويين أساسيين هما: المستوى الذاتي: هو زمن الشخصية الذاتي، ويختلف عن الزمن الموضوعي؛ فلابد لكل شخصية أن تمثل شكلاً زمنياً يظهر لنا من أفكارها ومعتقداتها أو آرائها السياسية والاجتماعية. لذا تجد الباحثة أن الزمن الذاتي يعمل بشكل مبطن داخل فضاء الزمن الموضوعي للفيلم. المستوى الموضوعي: وهو الإخبار عن الفترة الزمنية التي تجري بها الأحداث الفيلمية، مثل: زمن الحرب العالمية الأولى، أو العهد الملكي، ففي شفرة المصدر - Source Code للمخرج دونكان جونز وبطولة جيك جيلنهال، ميشيل موناغان، وجيفري رايت والذي تدور أحداثه حول طيار مروحية توفي في الحرب ولم يتبقَ منه إلا جزء من دماغه ليتم وضعه في برنامج داخل وعي شخص آخر ليعرف مكان الانفجار خلال 8 دقائق من خلال الرجوع إلى الماضي؛ تجد الباحثة أنه تم الاعتماد هنا على التلاعب بالبنى الزمنية للفيلم ليعطي للمتلقي الفسحة في وضع تنبؤاته داخل المشاهد الفيلمية. 5. الديكور والإكسسوارات: للديكور دور يتخذه في إعطاء معنى إيحائي، وهذا بالتالي يتم من خلال ارتباطه مع البنى المرئية الأخرى؛ فارتباطه بالبنية

العدد 4 No 4
تموز 2026 July 2026
مجلة ساوة للدراسات الانسانية
Sawah Journal of Humanities
E-ISSN 3106 - 8324 P-ISSN 3106 - 8316
مجلة محكمة تصدر عن جامعة ساوة الاهلية

المكانية للحدث أو الزمنية يجعل منه "المدلول المباشر المستقرأ من الديكور حتى وإن كانت الأحداث الفيلمية تتناول زمناً أسطورياً أو خيالاً علمياً" (إبراهيم، 2005، ص 75). أي أن الديكور هنا لا يعتمد على قطع الأثاث فحسب، وإنما يمتد ليشمل الكتل والأشكال وتداخل ألوانها، مما يجعله يحتل مساحة كبيرة داخل البنية الصورية محملاً بالمعاني المبطنة. وتجد الباحثة أن وظيفة الديكور لا تقل أهمية عما تحمله الإكسسوارات وكذلك الأزياء من امتلاكها للمعاني التي تعزز المضمون من حيث "كشفها لخصائص الشيء أو الشيء التابع له" (عبد الجليل،1977، ص120). فالديكور والإكسسوارات عُدّت "من أكثر العناصر التي تستطيع الكشف عن الصفات الخاصة كالجمال أو الفقر أو الفخامة أو القذارة، وأن حركة الممثل تكشف عن علاقته بالديكور (مثلاً: رجل نائم في غرفة يعني أنه في منزله وهكذا)" (فال،1977، ص45)، لأن علاقتها ترتبط بالأحداث أو الشخصيات. لذا فهي تكون حاسمة في الكشف عن "الأشياء المحسوسة لتوضيحها والتعبير عنها" (قاسم، 1984، ص 76). كما في فيلم ثور – Thor للمخرج كينيث براناه وبطولة كريس هيمسوورث، وهو أحد أفلام الخيال العلمي الذي تدور أحداثه حول محارب قوي يدعى ثور قادم من عالم رائع يدعى أسكارد بعد غضب والده منه وإرساله إلى الأرض ليعيش مع البشر، ومن خلال الأحداث نجد أن ثور يصبح أحد المدافعين عن كوكب الأرض؛ نجد أن الفيلم وظف البنية المكانية هنا لتمثل حقبة مختلفة، يتم من خلالها التعبير عن دور الديكور الأساسي المرتبط بالإكسسوارات والأزياء، وكذلك حركة الممثلين التي تكون في علاقة متداخلة مع بقية البنى التي بدورها تحيل المتلقي نحو التنبؤ بالمعاني الإيحائية الموجودة ضمن المشهد الاستهلالي. وهذا الأمر لا يقتصر على الديكور فقط، فهو كذلك يمنح الإكسسوارات صفة مميزة داخل الفيلم كما نشاهد في سلسلة سيد الخواتم - The Lord of the Rings الذي يرتكز فيه الفيلم بأكمله حول إكسسوار الخاتم

6. المونتاج: يعد المونتاج من البنى المستخدمة في تكوين التنبؤية من خلال إبراز التقرير ليحقق المعنى الإيحائي في ذهن المتلقي داخل المشهد الاستهلالي، والتي تنشأ من قصدية المخرج لكونه المسؤول عما ينتجه المونتاج من "تتابع وتماسك متدفق حسب السياق المعد والتأثير المطلوب" (المهندس، 1990، ص 141). وبذلك تفسر الباحثة أن إدراك المعاني التي تحملها المعلومات والمرئيات في داخل العرض الفيلمي يخلق شداً ذهنياً للمتلقي عن طريق تجاور اللقطات، وحذف الأزمنة الضعيفة، وإدخال المؤثرات وهذا يتم بواسطة إضافة "خاصية تكوينية تربط اللقطات السابقة باللقطات اللاحقة" (لوسون، ص 167). وتجد الباحثة أنها بتكوين الصور المرئية المحملة بالأخبار والتقرير، تولد صوراً ذهنية إيحائية أثناء تتابع اللقطات وتركيبها، لتستنتج من خلالها الباحثة بأن "كل لقطة جديدة" (جانيتي، ص209) تحمل معنى جديداً على مستوى الأحداث عن طريق الحذف أو الربط اللقطات لتولد أفكاراً وتنبؤات جديدة. كما في فيلم (غاندي) في مشهد السجن؛ عندما يقف العمال في الطابور لأخذ الطعام، نجد أنه لم يظهر أحداث القبض على غاندي، وإنما يبين لنا أنه في السجن من خلال التقطيع المونتاجي للقطات ليبين للمتلقي بصورة غير مباشرة، الأمر الذي أعطى للصورة الفيلمية تركيزاً أكبر على المستوى الدرامي.

**ثانياً: البنية الصوتية**

تقدم البنية الصوتية خصوصية مهمة للفيلم السينمائي بشكل عام، والمشهد الاستهلالي بشكل خاص؛ لاحتوائها على قيم جمالية ودرامية تدخل في الدلالات التقريرية المرتبطة بالأحداث إلى داخل ذهن المتلقي في المشهد الاستهلالي لتحقق التنبؤية للعديد من الأحداث التي تفرضها القصة. وبسبب ارتباط البنية الصوتية مع البنية المرئية، أصبح لهذه البنية أن تبدع عن طريق توفر "مستويات إضافية للمعنى وتهيئ مثيرات حسية وعاطفية تزيد من نطاق وعمق وكثافة تجربتنا إلى مدى أبعد مما يمكن بلوغه من خلال الوسيلة المرئية وحدها" (بوجز، 1995، ص 133). فترى الباحثة أن استخدام هذه البنية يتطلب التنظيم؛ لأن غير ذلك سوف يولد تأثيراً سلبياً.

الحوار: يعد من العناصر التي يكون استخدامها خطراً لكونه "يقوي الكاتب فيعتبره مخرجاً يستطيع أن يلجأ إليه لينقل به المعلومات" (أبو سيف، 1981، ص 29). ومنه يقوم المخرج بإيصال المعلومات والمعاني التي لا تكون دائماً مباشرة، فقد تستخدم بصورة مبطنة خصوصاً عندما يكون الأمر متعلقاً

بمواضيع حساسة أو عند وجود معلومة يتم الكشف عنها فيما بعد، وهذا بالتالي يتم بطريقة مقصودة من قبل المخرج لكي يلفت انتباه المتلقي ويشده أكثر نحو العمل. الموسيقى: تعمل على خلق بنى عميقة في داخل المشهد الاستهلالي لما لها من دور "على الشاشة يتمثل في خلق الربط القوي بين الشاشة والمتفرج" (جاكوب، ص 295) حيث إن هذا الربط هو "مصدر للمعلومات في الفيلم، لكن المعلومات التي تنقلها ليست مباشرة كما في القصة أو الصورة" (أبو سيف، ص ص 35-36) والتي فيها يتنامى الحدث، وإنما تمثل نوعاً من الإحالات الشعورية للمتلقي من خلال طبيعة الموسيقى المرافقة للصورة تجد الباحثة بأن دور الموسيقى يسهم بشكل كبير في تعميق المضمون الذي تقدمه الصورة المرئية لتشكل معها "بعداً جديداً للعمل السينمائي يزيد من خصبة وثراءه، ويضاعف من شحنته النفسية، مما يساعد المتفرج على الاستغراق تماماً في العالم الخاص للفيلم" (راغب، 1998، ص 77).

المؤثرات الصوتية: ساهمت بخلق تقنيات تعمل من خلالها على تحقيق المعنى وإيصال المعلومات المبطنة والظاهرة لتكون حينها "وبصورة مدهشة مصادر وثيقة للمعنى في الفيلم" (جانيتي، ص 264). وهذا يتم من خلال أشكال المؤثرات مثل: صوت صراخ، إطلاق نار، بكاء، إلخ، ومن خلال هذه المؤثرات تجد الباحثة أن هذا المستوى يقدم تنبؤات داخل المشهد الاستهلالي لكونها ترتبط بعلاقة فكرية مع البنية الصورية توضح الباحثة أن البنية الصوتية قد تجسدت في فيلم عسل إسود للمخرج أحمد نادر جلال وبطولة احمد حلمي والذي يجسد شخصية تدعى مصري هاجر إلى أمريكا ليعود مرة أخرى الى زيارة القاهرة بعد غياب عشرين عاماً ففي البداية يستأجر سيارة من أحد المكاتب ليتوجه إلى منطقة الأهرام حيث نشاهد زحاماً كبيراً في الشوارع يرافقه ضجيج ناتج عن أصوات الناس والسيارات، مما يزيد من المؤثر الصوتي. وبلقطة بعيدة جداً تُظهر لنا مساحة كبيرة من المدينة، يتبين المعنى الإيحائي في هذا المشهد والمتمثل في الفوضى داخل المدينة ان الباحثة تركز على إظهار المعاني المبطنة التي لا تقتصر فقط على الحوار والموسيقى والمؤثرات، وإنما للصمت دور مهم أيضاً في إظهار المعاني الإيحائية فهو يُستخدم كثيراً ونجد استخدامه يستحوذ على انتباه وتأثير المتلقي في أفلام الرعب التي توحي للمتلقي بالخوف والترقب، ليكون "محملاً بالإيحاءات والتعابير على الرغم من غياب الصوت. وقد توحي نظرة صامتة بالكثير ويجعلها صمتها أكثر تعبيراً لأنها ستدفعنا إلى قراءة إيماءات وجه الشخص الصامت التي تشعرنا بثقله، وتوتره، وما يحمله من ترهيب. والصمت لا يوقف الفعل في الفلم بل يضيف إليه وجهاً حياً" (جاكوب، ص 315-316). كما في فيلم القبر المفتوح حيث يظهر المشهد الاستهلالي للبطل وهو يفتح عينيه وسط هدوء وظلام حالك ليعبر عن الحدث المخفي والذي سيوحي للمتلقي حينها بالأحداث المستترة.

**الفصل الثالث : إجراءات البحث**

يتضمن هذا الفصل عرضًا للإجراءات المنهجية التي اعتمدتها الباحثة في تنفيذ بحثها، إذ يشمل منهج البحث، ومجتمع البحث، وعينة البحث، وأداة البحث، وصدق الأداة، ووحدة التحليل.

أولًا: منهج البحث

اعتمدت الباحثة على المنهج الوصفي التحليلي في إنجاز هذا البحث، إذ يُعد هذا المنهج من المناهج العلمية التي تهدف إلى وصف الظاهرة كما هي في الواقع، وتحليلها وتفسيرها. ويُعرَّف المنهج الوصفي بأنه المنهج الذي يهتم بوصف ما هو كائن، ويتضمن وصف الظاهرة الراهنة وتركيبها وعملياتها والظروف السائدة المرتبطة بها، ومن ثم تسجيل تلك البيانات وتحليلها وتفسيرها للوصول إلى نتائج علمية دقيقة.

ويتيح هذا المنهج إمكانيات واسعة للكشف عن المعاني المضمرة والتنبؤية داخل المشهد الاستهلالي في الفيلم السينمائي، وذلك من خلال تحليل عينة البحث المختارة بهدف تحقيق أهداف البحث والوصول إلى نتائجه.

**ثانيًا: مجتمع البحث** : يتمثل مجتمع البحث في الأفلام السينمائية الروائية التي تتضمن دلالات تقريرية وإيحائية داخل المشاهد الاستهلالية، والتي تحيل بدورها إلى معانٍ إيحائية داخل الصورة السينمائية فقد تم

تحديد فيلم عازف البيانو بوصفه نموذجًا تطبيقيًا للدراسة، لما يتضمنه من دلالات بصرية ودرامية تسهم في الكشف عن العلاقة بين التقرير والإيحاء داخل المشهد الاستهلالي.
ثالثًا: عينة البحث: بعد أن حددت الباحثة حدود بحثها، تم اختيار عينة قصدية تمثلت بفيلم (عازف البيانو) الذي أُنتج عام 2002 ونظرًا لاتساع توظيف الدلالات التقريرية والإيحائية في الأفلام السينمائية، فقد اختارت الباحثة هذه العينة وفق مجموعة من المبررات، منها:

- تميز العينة في التعبير عن المعاني والدلالات غير المباشرة التي يمكن من خلالها الكشف عن المحتوى الضمني داخل المشهد الاستهلالي في الفلم السينمائي.
- اعتماد الفلم على توظيف البنى الفيلمية المختلفة لإظهار الدلالات الكامنة والتنبؤ بالمعاني التي يتم إخفاؤها داخل المشهد الاستهلالي.
- قدرة الفلم على إظهار ما يُعرف بـ "معنى المعنى"، بما يسهم في دفع المتلقي إلى بناء توقعاته حول مجريات الأحداث.

**الفصل الرابع**
**تحليل العينة**

فيلم عازف البيانو The Pianist
فريق العمل: الإخراج والإنتاج: رومان بولانسكي، السيناريو: رونالد هاروود، الكاتب: فلاديسلاف سبيلمان، التمثيل: أدريان برودي، توماس كريتشمان، فرانك فاينلي، مورين ليبمان، مدير التصوير: باول إيدلمان، الموسيقى: فويتشيك كيلار، التوزيع: فوكس فيوتشر، أماكن الإنتاج: فرنسا، ألمانيا، بولندا، الولايات المتحدة الأمريكية، اللغة: الإنجليزية، سنة الإنتاج: 2002، مدة العرض: 150 دقيقة.
الجوائز: السعفة الذهبية، جائزة الأوسكار لأفضل ممثل (أدريان برودي)، جائزة الأوسكار لأفضل مخرج رومان بولا نسكي جائزة الأوسكار لأفضل سيناريو مقتبس رونالد هارود، جائزة البافتا لأفضل فيلم، ولأفضل مخرج، جائزة سيزر لأفضل ممثل، جائزة سيزر لأفضل مخرج، جائزة سيزر لأفضل موسيقى، جائزة سيزر لأفضل معالجة سينمائية، جائزة سيزر لأفضل تصميم إنتاج، جائزة سيزر لأفضل صوت، جائزة غويا لأفضل فيلم أوروبي.

**ملخص الفيلم**

تدور أحداث فلم The Pianist عندما يجتاح الجيش الألماني بولندا ويحتلها، ويبدأ بتهجير اليهود منها بعد مشاهد يومية من التنكيل والقتل على يد القوات النازية، إضافة إلى الصراع القائم بين الألمان والمقاومة البولندية، والذي انتهى بتحرير بولندا على يد الجيش الأحمر السوفيتي. يتعرض اليهود في غيتو وارسو إلى الجوع والقتل المستمر، وعندما يتم ترحيلهم إلى تريبلينكا يعتقدون أن ظروفهم ستكون أفضل هناك، دون أن يعلموا أنهم سيُرسلون إلى معسكرات الإبادة الجماعية. أثناء نقلهم في القطار، يتم إنقاذ سبيلمان من قبل أحد ضباط الأمن اليهود المتعاونين مع الاحتلال، حيث يسحبه من الطابور قبل صعوده إلى القطار مع عائلته. بعد ذلك يعمل سبيلمان في أعمال السخرة لدى الألمان، ويشهد أحداث المقاومة البولندية ضد الاحتلال. ويتمكن من الاختباء بمساعدة أصدقائه البولنديين المسيحيين، لكنهم يُعتقلون لاحقاً بعد انتفاضة وارسو. يواصل سبيلمان التنقل بين أماكن الاختباء حتى يجد نفسه وحيداً في أحد المباني المدمرة. وهناك يلتقي بالضابط الألماني ويلم هوزنفيلد، الذي يساعده على البقاء حياً بعد أن يكتشف أنه عازف بيانو ويعجب بعزفه.

**تحليل الفلم :** التقرير والإيحاء في فلم عازف البيانو The Pianist
يتناول فلم (عازف البيانو) نقطة مهمة في بنية الفلم السينمائي، انطلاقاً من القدرة على قراءة المعنى الباطن الذي تنتجه الصورة ليزيد من الفعل داخل بنية الفلم السينمائي التي تقودنا نحو الفعل غير المباشر، والتي بدورها تصنع بنية فكرية تتأسس بين صانع العمل والمتلقي داخل فضاء الصورة وبذلك تفسر الباحثة بأن طبيعة المؤشرات التي حُدِّدت في الإطار النظري لا بد من اختبارها بشكل مفصل داخل الفلم السينمائي، من أجل اكتشاف المعنى المتنبئ به والذي يتولد في ذهن المتلقي إيحائياً، وهو ما تم على النحو الآتي:

مجلة محكمة تصدر عن جامعة ساوة الاهلية
مجلة ساوة للدراسات الانسانية
Sawah Journal of Humanities
E-ISSN 3106 - 8324 P-ISSN 3106 - 8316
العدد 4 No 4
تموز 2026 July 2026

**1. عمل التقرير على تحقيق المعنى المبطن إيحائياً ضمن المشهد الاستهلالي وبنية الفلم**

يتميز الفلم السينمائي بامتلاكه المقدرة على التعامل مع الأحداث والأفعال بطريقة يتم فيها تجسيد الفكرة وإظهار ما تخفيه من معانٍ مبطنة لتتحول إلى بنية مرئية وهذا ما سعى إليه المخرج رومان بولانسكي في فلمه "عازف البيانو"، وتحديداً في المشهد الاستهلالي؛ فعندما يبدأ الفلم في المشهد الأول عام 1939، يعرض صوراً أرشيفية تصاحبها الموسيقى، ثم ننتقل إلى استوديو إذاعي، وبلقطة متوسطة تظهر مفاتيح البيانو ويد سبيلمان وهو يعزف مقطوعة موسيقية يظهر بعدها سبيلمان وهو مستمر في العزف بينما تصاحب الموسيقى أصوات انفجارات قريبة، وتبدأ أجزاء من السقف بالسقوط عليه، ثم نرى بلقطة متوسطة صاحب الإذاعة وهو يطلب منهم التوقف عن العزف ويخرج مسرعاً. ورغم ذلك، نشاهد سبيلمان عبر لقطة متوسطة يرفض التوقف حتى ينفجر المكان وتصبح الإذاعة شبه مهدمة؛ حيث يحدث انفجار أقرب يؤدي إلى تحطم الزجاج وسقوط سبيلمان ثم بلقطة عامة يظهر الناس وهم يركضون للخروج من الإذاعة، وبينما ينزل سبيلمان مسرعاً بلقطة متوسطة، تقابله فتاة معجبة بعزفه تدعى دورتا، فنشاهدهما بلقطة قريبة لكليهما وهو يبتسم لها، مما أوحى بوجود نوع من الإعجاب المتبادل بينهما وهنا توضح الباحثة أن المشهد الاستهلالي يحمل دلالة تقريرية تعمل على إنتاج أكبر قدر من المعلومات التي تنبثق من سياق المشهد وتُبنى عليها أحداث الفلم اللاحقة حيث تمثلت بداية الفلم بموسيقى مشهورة تُعزف داخل الإذاعة، ومنها يستنتج المتلقي معنى مبطناً يضم معلومات غير ظاهرة بل إيحائية، تُظهر أن سبيلمان شخص متفائل يمتلك نظرة إيجابية رغم الظروف التي بدأت تسوء وتتجه نحو الأسوأ.

بالإضافة إلى ذلك، يجسد المشهد حواس الإنسان من خلال فعل الاستمرارية في العزف الذي يُكشف من خلاله عن الدلالات الإيحائية المتضمنة في فضاء الصورة. ولذلك، استطاع المخرج منذ المشهد الأول أن يُضمِّن الصورة تفاصيل دقيقة يصاحبها الصوت ليكشف عما يحمله الذهن من معانٍ إيحائية. كما حمل المشهد الاستهلالي دلالات ومعلومات تقريرية تدور حول شخصية العازف المشهور، وعرَّفنا على ملامح شخصية سبيلمان وإصراره على إكمال معزوفته، وهو ما يستحضره المتلقي لاحقاً في المشاهد التي تُصور الحرب والاضطهاد ضد اليهود. من خلال مشاهدة العينة توصلت الباحثة أن المخرج قد عمد في المشهد الاستهلالي إلى إحداث نوع من التأثير والانفعال لدى المتلقي؛ ونشاهد ذلك في مشهد عائلة سبيلمان عبر لقطة عامة قريبة وهم يجلسون حول المائدة يستمعون إلى والد سبيلمان وهو يقرأ عليهم الشروط التعسفية التي فرضها الألمان على اليهود، والمتمثلة بوضع "نجمة داوود" على يدهم اليمنى لتمييزهم. ومن خلال هذه المعلومة التقريرية، يتولد لدى المتلقي معنى مضمر يوحي بأنهم سيعيشون فترة من الذل والمهانة تحت وطأة الاحتلال الألماني.

**2. دور التنبؤية في توسيع أفق التوقع لدى المتلقي وزيادة المساحة الجمالية في الفلم**

للتنبؤية دورٌ مهم في تحديد المعنى الإيحائي داخل بنية الفلم عموماً والمشهد الاستهلالي خصوصاً، لكونها تمثل الطريق الذي يسلكه صانع العمل لإظهار قصيدته حول دلالة معينة تسهم في خلق توقعات في ذهنية المتلقي مستخلصة من المعلومات التقريرية تبدأ هذه التوقعات عندما نشاهد سبيلمان يؤدي معزوفته في إذاعة وارسو حيث يتولد توقع بأن سبيلمان يحاول الوصول إلى العالم عبر الموسيقى لنشر المعرفة والثقافة، وبث روح السلام والمحبة التي نراها مرسومة على وجهه. ورغم هروب الناس مفزوعين جراء الانفجار، نراه يخرج بلقطات قريبة وهو هادئ ومبتسم. لذا، بين المخرج من خلال المشهد الاستهلالي سمات شخصية سبيلمان وأنه يستمد قوته وطاقته من العزف وعند عودته إلى المنزل ورؤيته لعائلته وهي تحزم حقائبها، فإن ما يُسمع عبر الراديو يجعل المتلقي يتنبأ بأن أحوالهم قد تتحسن. بالإضافة إلى ذلك، جعل المخرج التنبؤية تزيد من مساحة أفق التوقع أثناء أمر الألمان لليهود بارتداء شارة "نجمة داوود" على اليد اليمنى عند الخروج؛ مما يولد تنبؤاً بأن اليهود سيتم عزلهم وفرزهم عن باقي سكان وارسو. وأثناء ارتدائهم للنجمة، تتكون تنبؤات بأنهم لن يقاوموا أو ينتفضوا رغبةً منهم في العيش بسلام وهدوء ويظهر ذلك في المشهد الذي يمر فيه الأب بلقطة عامة أمام جنديين ألمانيين يوقفانه ويطالبانه بنزع قبعته، ثم يلكمه أحدهما على وجهه ويأمره بالسير على مجرى النهر بدلاً من الرصيف. يتبع ذلك ظهور سبيلمان بلقطة متوسطة وهو يعزف مما يولد تنبؤاً بأن شغفه بالموسيقى هو وسيلته لمقاومة أسوأ الاحتمالات، والنظر إلى الأمور من زاوية مختلفة أملاً في التغيير وأثناء انتقال اليهود عام 1940 نحو المقاطعة

المخصصة لهم الجيتو تظهر دورتا بلقطة قريبة وهي تنظر بأسى إلى اليهود وهم يسيرون في قوافل، فيلاحظها سبيلمان ويتقدم نحوها بلهفة ليطمئنها بأن هذا الوضع لن يدوم طويلاً، مما يوحي بوجود مشاعر متبادلة بينهما. وعندما تصل عائلة سبيلمان إلى الجيتو، ونراهم بلقطة عامة ينظرون إلى مكان إقامتهم الجديد، تستدعيهم أخت سبيلمان ليشاهدوا من النافذة بلقطة عامة بعيدة من الأعلى الجنود الألمان وهم يبنون سياجاً يحيط بالجيتو ومن خلال هذا المشهد قد يتنبأ المتلقي بدايةً بأن الألمان سيتركون اليهود لشأنهم ليعيشوا في معزل بهدوء، لكن قصدية المخرج تعمل على كسر وتوسيع أفق التوقع عبر تقديم أحداث مغايرة تماماً. ولم تقتصر التنبؤية هنا على المشهد الاستهلالي بل امتدت لتشمل الفلم بأكمله، بهدف خلق شد ذهني وجمالي عبر عرض مشاهد مأساوية متنوعة:

- مشهد امرأة يائسة تبحث عن زوجها إسحاق زيرمان بسؤال المارين باستمرار
- مشهد صبي يحاول اختراق جدار الجيتو يائساً، فيقتله الجنود الألمان قبل أن يتمكن سبيلمان من سحبه للداخل
- مشهد اقتحام الجنود لمنازل اليهود في الجيتو بقصد التفتيش، وإلقاؤهم لرجل مقعد معوق من الشرفة لعدم قدرته على الوقوف احتراماً لأمر الضابط
- مشهد امرأة شابة تبحث بين الحشود عن جرعة ماء لتروي بها طفلها الرضيع.

من خلال هذه المشاهد، تتولد توقعات بأن العنف والاضطهاد امتد ليشمل كافة الفئات دون استثناء (الأم، الطفل، الصبي، والرجل المسن) تتوصل الباحثة أيضاً في مشهد اختباء سبيلمان في شقة آمنة بالقرب من منشآت ألمانية؛ حيث يجد داخل المنزل بيانو، فيجلس أمامه ويبدأ بالعزف دون ملامسة المفاتيح خشية أن يكتشف الألمان مكانه، لتتبع الموسيقى وتتحرك في ذهنه فقط. يعد هذا المشهد محملاً بالتنبؤ بأن سبيلمان لم يتخلَّ عن روحه الفنية، وأنه يستمد صبره وقوته من النوتات التي تدور في مخيلته.

ونشاهد هذا التوظيف مجدداً وهو جالس داخل مستشفى مهدم في أسوأ حالاته البدنية؛ حيث يظهر بلقطة متوسطة يجلس على كرسي مغمض العينين ويحرك أصابعه كأنه يعزف مقطوعة. هذا المشهد يشكل توقعاً لدى المتلقي بأن سبيلمان حتى في أحلك ظروف المرض والجوع كان متمسكاً بحركة أصابعه كركيزة تشد من أزره وتحميه من الاستسلام للموت، متكئاً على الموسيقى الداخلية ليستمر في العيش، وهو ما أضفى أبعاداً جمالية وتصورية على الصورة الذهنية للمتلقي.

**3. الدوال التقريرية والإيحائية واشتغالها في البُنى الفلمية لإنتاج المعنى**

إن تضمين الصورة دلالات مباشرة وأخرى عميقة لا تُدرك برواية ظاهرة، يسهم في جعل المتلقي أكثر تفاعلاً مع الصورة المرئية من خلال كشف المعنى المخفي عبر البنى الفيلمية التي وظفها المخرج على امتداد الفلم كالآتي:

**أ. المونتاج**

يظهر الفلم كتحفة فنية لا تتخذ من البطولات الملحمية التقليدية محوراً لها، بل تُظهر موسيقار يحارب بأدواته للحفاظ على الموسيقى وإعادة إحيائها. وظف المخرج البنية المونتاجية في بداية المشهد الاستهلالي عبر عرض لقطات أرشيفية لمدينة وارسو عام 1939 حركة الناس في الشوارع، الأسواق، الحدائق، حركة السيارات، طالبات عائدات من المدرسة) يصاحبها عزف هادئ على البيانو من سبيلمان يعكس أجواء السكينة داخل الإذاعة. وفجأة، يتداخل مع العزف صوت المدافع لينذر بالاجتياح الألماني لبولندا وهنا يتم القطع المونتاجي إلى لقطات القنابل وهي تتساقط كالأمطار وهرب الناس وهم يتصارخون. هذا التقطيع يقدم صورة جدلية من خلال المتناقضات والصراع بين الدلالة التقريرية للقطات لتوحي بفكرة جديدة غير مباشرة؛ حيث لم يظهر صانع العمل وحشية الحرب والاضطهاد بشكل تقريري فج، بل جعل المعنى الإيحائي يتشكل بتوظيف البنية المونتاجية لخلق حالة من التنبؤية المستمرة.

**ب. الموسيقى**

وظف المخرج البنية الصوتية ممثلة في الموسيقى لإبراز الدلالتين التقريرية والإيحائية؛ ويظهر ذلك بوضوح في المشهد الذي نُقِل فيه سبيلمان للاختباء في إحدى الشقق بضواحي وارسو، حيث يجد بيانو يعشقه، لكنه يُحذَّر من إصدار أي صوت خشية اكتشافه. هذا المنع لم يمنع الموسيقى الداخلية من

الانطلاق؛ فنشاهده يغرق في خياله عازفاً في الهواء مستمتعاً بالصوت الذي يدور في وعيه ونستمع إليه نحن، مما ينقله إلى مرحلة جميلة من حياته ويغير من حالته النفسية ليتضح هنا معنى إيحائي يتمثل في أنه على الرغم من أن الحرب سلبت كل ما هو جميل، إلا أن الموسيقى قادرة على إعادة صياغة الحياة ونشاهد إثبات هذا المعنى في نهاية الفلم عندما يظهر سبيلمان يعزف مقطوعة "شوبان" في حفل ضخم؛ لكون الموسيقى تحرك الإنسانية كما حركت مشاعر الضابط الألماني الذي ساعده ووعده بسماع عزفه بعد الحرب، فضلاً عن كونها الطاقة التي منحت سبيلمان القدرة على تحمل الحبس بين الجدران.

**ج. حركة الكاميرا**

اعتمد المخرج على حركة الكاميرا والتنقل بين اللقطات العامة والمتوسطة، والقطع بين المشاهد الطويلة والأخرى القصيرة، متجنباً تصوير المعارك الجبهوية المباشرة لتفادي تصنيف العمل كفلم حربي تقليدي فنقرأ في مشهد اختباء سيبلمان في بناية مقابلة للحي اليهودي مراقبته لرجال المقاومة البولندية وهم يطلقون النار على الجنود الألمان في أولى محاولات صد الاحتلال. وسرعان ما تتقدم التعزيزات العسكرية الألمانية، ونشاهد عبر لقطات عامة ومن زوايا متعددة الحي اليهودي وهو يحترق بالكامل هنا تفصح اللقطات عن فعل الحرق كأثر تقريري، لكن ردة الفعل الوحشية للألمان لم تُعرض بكل تفاصيلها الدموية، بل اكُتفي بعرض النتائج إيحاءً بالفزع والوحشية العميقة دون المباشرة الفجة.

**د. الحوار**

يبرز اشتغال الحوار في المشهد الاستهلالي عند خروج سبيلمان مع دورتا وأثناء توجههما إلى أحد المطاعم يلاحظان لافتة تمنع دخول اليهود فتحاور دورتا معبرة عن أن هذا الشيء مهين بحق شخصية فنية كسبيلمان ليرد عليها بتهكم بأنهم يريدون أن يصبحوا مثل هتلر. هذا الحوار يولد لدى المتلقي توقعاً بالمعاناة والذل اللذين سيواجههما سبيلمان طوال فترة الحرب كما برز الحوار في مشهد تجميع اليهود في الساحة تمهيداً لنقلهم إلى معسكر "تريبلينكا" حيث يجلس سبيلمان مع عائلته على الأرض بلقطة عامة، وتظهر في العمق امرأة شابة تبكي وتردد باستمرار جملة: ليتني لم أفعل ذلك، تبين الباحثة ان هذه الجملة أثارت فضول العائلة والمتلقي وولدت تخميناً بحدوث أمر مأساوي ليتضح إيجاز المعنى الإيحائي عبر الحوار اللاحق بين والد سبيلمان وأخته: أن المرأة أثناء كتمانها لبكاء طفلها الرضيع خوفاً من اكتشاف الألمان لمخبئهم، تسببت في اختناقه وموته دون قصد.

**هـ. المكان**

وظف المخرج البنية المكانية لإبراز المعنى غير المرئي وتوليد دلالات إيحائية؛ ويظهر ذلك في مشهد تجميع اليهود بأعداد هائلة في الساحة بانتظار القطار المتوجه إلى "تريبلينكا"، حالمين بفرص عمل ومساكن أفضل، دون علمهم بأنهم يُساقون إلى معسكر إبادة. يحمل المشهد معنى تقريرياً ظاهراً يتوافق مع ما يشاهده المتلقي، لكنه يخلق تنبؤية مبطنة تشير إلى شحن البشر كالبضائع ولم يُظهر المخرج عملية القتل والمسالخ البشرية يقيناً، بل جعل المتلقي يستنتجها إيحائياً عندما يعود ليعرض الساحة ذاتها في لقطة تالية وهي فارغة تماماً من البشر، ولا تحتوي سوى على جثث متناثرة وصناديق مبعثرة وحقائب فارغة، مما يثبت الفكرة داخل ذهنية المتلقي عبر توظيف المكان.

**و. الإكسسوار**

تَم توظيف الإكسسوار كدلالة تقريرية تخدم التنبؤية الإيحائية في مشهد عمل سبيلمان بمخزن الطعام؛ حيث يدخل ضابط ألماني فجأة باحثاً عن ضمادة لجرحه، ويطلب من سبيلمان فتح أحد أكياس الطعام. في هذه اللحظة، يتلاعب المخرج بتوقعات المتلقي عبر إظهار توتر وقلق سبيلمان مما يوحي بأن الضابط سيكتشف الأسلحة المهربة للمنازلين اليهود داخل الكيس. وعند فتح الكيس، يظهر الأرز والعدس فقط، وتتضح حقيقة أن خوفه كان بسبب منع جلب أي مواد عدا البطاطا والخبز وبعد خروج الضابط، يمد سبيلمان يده ليخرج السلاح المخفي في قاع الكيس والذي لم يلحظه الضابط، وبذلك توضح الباحثة ان المخرج نجح في التلاعب بالتنبؤية وصنع شداً ذهنياً بجعل التوقعات تارة صائبة وتارة خاطئة من خلال اكسسوار الأكياس والسلاح موحي بأن سبيلمان سيكسر صمته ويسهم في المقاومة وفي مشهد آخر، عند العثور على سبيلمان من قِبل الضابط الألماني الإنساني ويلم هوزنفيلد واكتشافه لمخبئه في العلية، نرى

الضابط يدخل مكتبه لتوقيع بعض الأوراق الرسمية. تظهر في زاوية الكادر صورة عائلية تجمع الضابط بزوجته وأطفاله الثلاثة. حمل هذا الإكسسوار الصورة العائلية معنى إيحائياً نتوصل إليه ذهنياً، مفاده أن هذا الضابط يمتلك قيماً إنسانية وأسرية، وليس مجرد آلة قتل نازية وبين الباحثة ان المخرج يقوم بأثبات هذا المعنى الإيحائي لاحقاً عندما يعود الضابط لمساعدة سبيلمان وإمداده بالطعام والكساء، خارقاً الصورة النمطية السائدة عن الجيش الألماني.

**ز. الإضاءة**

تناول المخرج الإضاءة بطريقة مغايرة للاستعمال الوظيفي الشائع لتعبر عن معانٍ إيحائية تتولد في ذهنية المتلقي؛ ويبرز ذلك في مشهد لقاء الضابط هوزنفيلد بسبيلمان في المبنى المهدم وطلبه منه أن يعزف على البيانو في بداية العزف، تم إظهار المكان معتماً وبإضاءة باردة لتدل على دلالة مبطنة بانعدام الحياة والبهجة في هذا الحي الميت ومع استمرار سبيلمان في العزف، نشاهد عبر كادر الكاميرا مرور شعاع ضوئي دافئ دفق من النافذة ليتسلط نحوهما وهذا ما توصلت اليه الباحثة بأن مخرج العمل أراد ان يخلق هذا التوظيف الضوئي الممزوج بتنبؤات ومعانٍ مخفية شاهدناها عندما قدم الضابط مساعدته لسبيلمان وسماحه له بالعزف بمثابة ان يعيد له الحياة ويفتح نافذة أمل جديدة مملوءة بالتفاؤل والإنسانية.

**النتائج** : توصلت الباحثة بعد تحليل العينة إلى مجموعة من النتائج، أبرزها:

- يمثل المعنى الإيحائي مستوى ثانياً من الدلالة يتشكل في ذهن المتلقي اعتماداً على خبراته ومعارفه.
- تكشف الصورة السينمائية عن قيم ودلالات غير مباشرة يتم استنتاجها من خلال التنبؤ.
- يتشكل المعنى التقريري من خلال عناصر الفيلم مثل الحركة والديكور والإكسسوارات.
- ترتبط الدلالة الإيحائية بالصورة بقصدية المخرج ورؤيته الإخراجية.

**الاستنتاجات**

- تحيل المعاني الظاهرة في الصورة إلى معانٍ أعمق يتم إدراكها ذهنياً من قبل المتلقي.
- يعتمد إنتاج المعنى السينمائي على العلاقة التفاعلية بين المتلقي واللغة السينمائية.

**التوصيات :** توصي الباحثة بضرورة الاهتمام بالمعنى المرئي الذي تحمله الصورة السينمائية، لما له من دور مهم في الكشف عما يليه من المعاني المضمرة.

**المقترحات**

تقترح الباحثة إجراء دراسة بعنوان: فلسفة المعنى الإيحائي في الصورة السينمائية في الفلم الوثائقي.

**قائمة المراجع**

١- إبراهيم، ماهر مجيد. (2005). التراكيب الزمنية في سردية الفلم السينمائي المعاصر (أطروحة دكتوراه غير منشورة). كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد، العراق.
٢- ابن منظور، محمد بن مكرم. (د. ت.). لسان العرب (ج. 20). مصر: الدار المصرية للتأليف والترجمة.
٣- أبو سيف، صلاح. (1981). كيف تكتب السيناريو. بغداد، العراق: دار الجاحظ للنشر.
٤- الأحمر، فيصل. (2010). معجم السيميائيات. بيروت، لبنان: الدار العربية ناشرون.
٥- أوركيوني، كاثرين. (1977). الإيحاء. باريس، فرنسا: مطبوعات جامعة فرنسا (P.U.F).
٦- إيكو، أمبرتو. (1987). العلامة- تحليل المفهوم وتاريخه (ترجمة: سعيد بنكراد). الدار البيضاء، المغرب: المركز الثقافي العربي.
٧- بركات، وائل. (2002). السيميولوجيا بقراءة رولان بارت. مجلة جامعة دمشق.
٨- البغدادي، محمد. (2013). دراسة في الإخراج المسرحي (ج. 2). الكوفة، العراق: كلية التربية، جامعة الكوفة.
٩- بوجز، جوزيف م. (1995). فن الفرجة على الأفلام (ترجمة: وداد عبد الله). القاهرة، مصر: الهيئة المصرية العامة للكتاب.
١٠- جاكوب، لويس. (2006). الوسيط السينمائي (ترجمة: أبية حمزاوي). دمشق، سوريا: المؤسسة العامة للسينما.

١١- جانيتي، لوي دي. (1981). فهم السينما (ترجمة: جعفر علي). بغداد، العراق: وزارة الثقافة والإعلام، دار الرشيد.
١٢- الجرجاني، عبد القادر. (1978). دلائل الإعجاز في علم المعاني. بيروت، لبنان: دار المعرفة.
١٣- جوف، فانسان. (1994). رولان بارت والأدب (ترجمة: محمد سويرتي). الدار البيضاء، المغرب: إفريقيا الشرق.
١٤- الخفاجي، كريم شلال. (2010). الدال والمدلول بين العلاقة الاعتباطية والممارسة غير الواعية. بغداد، العراق: مؤسسة النور للثقافة والإعلام.
١٥- خمري، حسين. (2007). نظرية النص (ط. 1). بيروت، لبنان: الدار العربية للعلوم.
١٦- راضي، ماهر. (2008). فكر الضوء. دمشق، سوريا: منشورات وزارة الثقافة - المؤسسة العامة للسينما.
١٧- راغب، نبيل. (1998). النقد الفني. مصر: دار مصر للطباعة والنشر.
١٨- رزوق، أسعد. (1977). موسوعة علم النفس (مراجعة: عبد الله الديم). بيروت، لبنان: المؤسسة العربية للنشر.
١٩- سبيرزسني، بيتر. (1992). جماليات التصوير والإضاءة في السينما والتلفزيون (ترجمة: فيصل الياسري). بغداد، العراق: دار الشؤون الثقافية.
٢٠- عبد الجليل، إبراهيم. (1977). الإكسسوار في السينما والتلفزيون. مجلة الفنون الإذاعية، (14)، معهد التدريب الإذاعي، بغداد.
٢١- عبد الحميد، سامي، وفريد، بدري حسون. (1984). فن الإلقاء (ج. 3). بغداد, العراق: وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، مطبعة جامعة بغداد.
٢٢- علوش، سعيد. (1985). معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة. بيروت، لبنان: دار الكتاب اللبناني.
٢٣- غازي، يوسف. (1985). مدخل إلى الألسنية. لبنان: منشورات العالم العربي، دار نعمان للثقافة.
٢٤- فال، يوجين. (1977). فن كتابة السيناريو (ترجمة: مصطفى محرم). القاهرة، مصر: الهيئة المصرية العامة للكتاب.
٢٥- فيصل، حيدر. (2012). إشكالية اشتغال مضمرات الصورة في بناء سردية اللغة السينمائية، رسالة ماجستير غير منشورة، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد، العراق.
٢٦- قاسم، سيزا. (1984). بناء الرواية. القاهرة، مصر: الهيئة المصرية العامة للكتاب.
٢٧- كوهين، جان. (1986). بنية اللغة الشعرية (ترجمة: محمد الولي ومحمد العمري). الدار البيضاء، المغرب: دار توبقال.
٢٨- لوتمان، يوري. (1988). مشكلة المكان الفني (ترجمة: سيزا قاسم). الدار البيضاء، المغرب: دار قرطبة.
٢٩- لوسون، جون هوارد. (سنة النشر تضاف هنا). فن كتابة السيناريو. (تأكدي من إضافة مكان النشر والدار).
٣٠- مارتن، مارسيل. (2009). اللغة السينمائية (ترجمة: فريد المزاوي). دمشق، سوريا: منشورات وزارة الثقافة - المؤسسة العامة للسينما.
٣١- ماشيلي، جوزيف. (1983). التكوين في الصورة السينمائية (ترجمة: هاشم النحاس). القاهرة، مصر: الهيئة المصرية العامة للكتاب.
٣٢- متري، جان. (2000). علم النفس وعلم جمال السينما (القسم الثاني، ترجمة: عبد الله عويشق). دمشق، سوريا: منشورات وزارة الثقافة.
٣٣- مدكور، إبراهيم. (1983). المعجم الفلسفي. القاهرة، مصر: مجمع اللغة العربية.
٣٤- المهندس، حسين حلمي. (1990). دراما الشاشة (ج. 2). القاهرة، مصر: الهيئة المصرية العامة للكتاب.
٣٥- الهاشمي، طه حسن. (2013). الثلاثي الجدلي في الخطاب السينمائي - دراسة في الوحدة الفنية (بحث غير منشور). مقدم إلى المؤتمر العلمي، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد، العراق.