دور التكوين في تعميق المعنى في الفيلم الروائي

د. محمد عبد الجبار كاظم
كلية التربية الأساسية – جامعة ميسان

مشكلة البحث : ((الأميركي ديفيد لينش الذي بدأ رساما ودرس في أكاديمية الفنون التشكيلية في فيلادلفيا قبل ان يعمل في السينما في 1967 والذي يقول: بدأت رساما، والسينما هي امتداد لهذا الفن. في الرسم ابتكر قصة تنسجم مع الصورة .. أفلامي عبارة عن لوحات سينمائية، لوحات تتحرك على شرائط السليولويد.. تخيل موناليزا وهي تفتح فمها، من الفم تخرج الريح، بعد ذلك تستدير موناليزا وتبتسم.. سيكون ذلك غريبا وجميلا.. إن فهمي للسينما ينبع من خلفيتي التشكيلية))(1).إن الفن السينمائي هو في الأصل لغة الصورة والتكوين يدخل في تفاصيلها ليساعد في تعزيز واغناء القصة التي يتناولها الفيلم من جراء بناء الأشكال والتكوينات المعبرة التي بدورها تقترب من نمط اللوحة التشكيلية لكنها في السينما تكون مبنية على اساس الحركة والديناميكية لا الثبات ومحدودية الإطار والمساحة الضيقة . فالتكوين في السينما تبنية عدة عوامل مساعدة ورئيسية وكذلك عناصر تتواجد معا بشكل مترابطا ترابطا وثيقا حتى نصل من جراءها معا لخلق التكوين . ومن هنا برزت الحاجة إلى طرح السؤال التالي كيف يلعب التكوين دورا في تعميق المعنى للفيلم السينمائي ؟ وكيف يبنى في إطار الصورة الفيلمية ؟

أهمية البحث :

بالنظر لأهمية موضوع التكوين في الفيلم السينمائي وكيف يسهم في بلورة المعني وخلق جانب كبير من الإيجاز على قصة الفيلم أتى هذا البحث في ضوء ما هو متعلق بدور التكوين في الفيلم السينمائي . وولجت هذه الدراسة لتشخص قدر المستطاع هذه الظاهرة التي كانت بمثابة أسلوب تتشح به بعض الأفلام الروائية . وهذا يدعونا إلى تأشير الأهمية التي شكلها هذا البحث على وفق المحاور التالية :

1 – تكمن أهمية البحث في دراسة التكوين في الفيلم السينمائي والية عمله في النسيج الفيلمي وكيفية بنائه وما هي العوامل المساعدة في تجسيده .

2 – إن يساعد هذا البحث على التوصل إلى مؤشرات علمية جديدة ومفيدة وهادفة حول التكوين السينمائي وكيفية بنائه في الفيلم على أسس علمية .

أهداف البحث :

يهدف البحث إلى ما يلي :

1 – توضيح دور التكوين في أيجاز المعنى .

2 – تشخيص الأسلوب المعتمد في بناء التكوين .

3 – الكشف عن العوامل المساعدة التي تلعب دورا كبيرا في خلق وتعزيز التكوين في الفيلم السينمائي .

منهج البحث :

يعتمد الباحث في بحثه هذا على الطريقة الوصفية عن طريق دراسة وتحليل مشاهد فيلم (EVIL HAS A DESTINY) (قدر الشيطان) وهو من سلسة أفلام ((Halloweenالذي يتبنى التكوين في سرد الأحداث والقصة لإيصال المعنى وتعزيز القصة الفيلمية وبناء السرد الروائي . وهذه العينة اختيرت عشوائيا من عدة أفلام .

بناء الصورة الفيلمية :

أن الصورة مهما كانت فهي مهمة وضرورية للإنسان فمنها يمكن أن تتغير انطباعاته عن الواقع او ما يعتقد ويسمع به اذ ان كل موضوع يشغل باله يتحقق في ذهنه على شكل صورة . بل ان كل منظومات التفكير الإنسانية لا يمكن ان تعمل في سرد أفكارها من دون ان تكون لتلك الأفكار صور تتكون في الذهن تعادلها موضوعيا ويفسرها . ((الصورة الفنية الصادقة هي دائما مبنية على الارتباط العضوي بين الفكرة والشكل)) (2). فلا يمكن ان نتصور الأشياء من دون ان نلبس تلك التصورات صورة نخلقها من خلال أحاسيسنا لأنها عنصر مهم يرافق الأفكار وتنمو معها وتأخذ معانيها منها فالصورة تتكون بأصلها من تشكيل معين من المفردات والعناصر ذات الدلالة المعنوية عن طريق جمع أشكال منتقاة ذات تعبير معنوي تعادل الأفكار وتفصح عنها . وبالتالي تفجر الانطباعات والأفكار في ذهن المتلقي . ان تلك المفردات والعناصر ذات التعبير تستوعب بشكل قصدي وفني في فضاء الصورة ليصبح الكل فيها يكتسب قيمته التعبيرية والجمالية من خلال تأصر جميع الأجزاء المكونة لها فتكون بعد ذلك بيئة الصورة مبنية بناء تشكيليا كمحصلة نهائية حالها حال الفن التشكيلي وخصوصا اللوحة المرسومة بفرشاة الرسام الذي لا يمتلك غير التكوين لغة للتعبير عن ما يجيش في خاطره فهو يسعي ان يتبنى في لوحته الشكل والدلالة وشغل الحيز واستخدام الفضاءات لتكون صورته بعد ذلك ذات تأثير معنوي وتعبيري حالها حال الصورة الملتقطة التي ((تتضمن بالطبع عنصرا شكليا)) (3) .

وهذا ليس ببعيد عن مخرج الأفلام الذي تعمل منظومته الحسيه على نفس المنوال فحين يتصدى المخرج إلى النص الفيلمي (السيناريو) تراه ((يشرع في رؤية الشخصيات والأحداث بصريا .. أي تشكيليا)) (4) .تحت مبدأ

عنصر التنبؤ بما يمكن ان يولد من صور. وهذه أولى محاور التكوين في الصورة الفيلمية والبناء التشكيلي لها ((ليغدو استخدام العناصر التشكيلية وأسلوب التعبير قيّما بقدر ما يخدم الموضوع والفكرة أو بقدر ما يحقق إنجازا جديدا في مجال التعبير السينمائي)) (5). الذي يكون قادرا أي المخرج على الإفصاح عن ما يحمله النص من معاني يمكن تجسيدها صوريا إلى نسيج الفيلم الذي يشرع ببناءة حين تدور الكاميرا. وعن التقصير في ذلك من قبل المخرجين الذين لا يسعون لاستثمار اللغة السينمائية وما يمكن للتكوين السينمائي ان يعبر عنه ويكثفه إلى ما يمكن من درجات النضوج الفكري والمعنوي . فيقول حسن السكافي عن هذا الأمر ((إنه في الكثير من الأفلام لا تستخدم الصورة بشكل صحيح ، فهي غالبا ما تكون تابعة للحوار ، لا مكملة له ، بحيث يستطيع المرء فهم ما يدور في أحداث الفيلم ، حتى لو سمعه فقط ، وعندئذ يتساوى الفيلم السينمائي مع الرسالة الصوتية)) (6) . ويكون بذلك الفيلم سطحي ذا لغة سينمائية بسيطة عباره عن تدفق صور ليس إلا .

وهذا انتقاد واضح إلى من لا يعرف خصوصية فن الفيلم كونه فنا يمكن ان يبلور التشكيل في اللقطة والمشهد . بل ان الفيلم السينمائي الجيد يمكن ان يستخدم عناصر التكوين ليصيب هامشا كبير من البلاغة الخطابية والتعبيرية عن مضامين القصة .

التكثيف والتكوين وإيجاز المعنى :

مثل ما هو معروف ان للسينما القدرة على خلق التكثيف بفعل التكوين المبني صوريا في نسيج الفيلم السينمائي كما هو حالها وفلسفتها . اذ ان السينما تعبر عن المعنى بالصورة الديناميكية كونها فن الصورة المتحركة وكشف المعنى المتوخى الذي تتبناه بواحدة من مفردات اللغة السينمائية . وهي البناء

التشكيلي للكادر السينمائي الذي يعرف بالتكوين وما يمكن له ان يكون بليغا في خلق الإيجاز وإمكانية التعبير. وإلايجاز هنا يقصد به هو ما نريد ان نعبر عنه بسيل من اللقطات والمشاهد يمكن ان نعبر عنه بومضات من البناء التشكيلي داخل حدود اللقطة لتكون معينا يلقي بظلاله على المعنى العام للقصة . بقصد التفسير والتأويل اذ يتحقق بفعلها أي بفعل هذا التشكيل إضاءة واضحة للمحتوى والفكرة المتوخاة وبالنتيجة يمكن الوصول إلى تحقيق المضامين وتفسير المواقف ((فالإيجاز يلعب دورا بالغ الأهمية في التعبير ألفيلمي)) (7) . وهذا قد يتم عن طريق التكوين الذي تتحلى به اللقطة كون التكوين في الفيلم السينمائي مكثفا بالمعاني التي يحملها اذ ما اعتبرناه المادة الخام التي تتشكل منها وحدة التعبير في الصورة بشكل يصبح ((أكثر رمزية من أي مادة خام)) (8). وهذه الرمزية ترتبط حتما بمعنى تكون أكثر تأثيرا على حد التعبير كما تقول سوزان لانجر عند كلامها عن الرمز ((الرمز لابد وان يرتبط بمعنى ويعبر عنه)) (9) و((إن قوة الرمز ليست في الموضوع المستعار أو المرموز له حسب، بل تكمن قابليته علي تركيب نفسه دون ضعف للوصول إلي المعاني المطلوبة)) (10) . ولغة التكوين في الفيلم يقصد بها المهارة والذوق المدروس في ترتيب عناصر الصورة الفيلمية من رموز ودلالات بشكل مترابط وجدلي مبنية بناء محكم ذي تأويل تفرزها القصة والمعنى المراد منها ((لان عملية التكوين في الفيلم السينمائي تبدأ مع بداية تحديد موقع الممثل أو قطعة الأثاث، وحركتها داخل المنظر، للحصول على أفضل تأثير ممكن لدى المشاهدين)) (11) . وهذا قد يترتب عليه إعداد محكم وبشكل مدروس يحسب له منذ البداية ليكون داعما ومؤثرا في مجرى الأحداث . ففي اللقطة السينمائية تتاصر كل المكونات الأخرى من عناصر اللغة في خلق البناء التشكيلي للمشهد . ويذكر هاشم النحاس في

كتابة (الروائي والتسجيلي) معلقا عن التكوين وكيف تجسد ليخلق عنصرا من الإيجاز والدعم لفكرة الفيلم من خلال التوزيع المتقن للأشكال والأشخاص داخل إطار الصورة الفيلمية ففي فيلم (المومياء للمخرج شادي عبد السلام) وفيه نلاحظ ((تعبر الصورة من خلال التكوين عن عمق الصراع بين الابن الأكبر لرئيس القبيلة المتوفى والعمان من خلال لقطة واحدة يضع فيها المخرج الندين على طرفي الكادر والجدة في الوسط التي تأخذ مكانها على شكل الفيصل في الموضوع . خلق هذا بفعل التكوين ومن جراء التالي:

1 – وجودها أي وجود الجدة في الوسط أصلا .

2 – وضعها في المنطقة الأكثر إضاءة .

3 – مواجهتها للكاميرا بينما الشخصيات الأخرى في وضع بروفيل .

4 – اتجاه نظر الشخصيات الأخرى نحوها .

5 – تمثل رأس المثلث في تكوين اللقطة)) (12) .(شكل 1)

وأجمالا يمكن ان نقول ان التكوين عادة يكون في اللقطة مبنيا على أسس محكمة من (الميزانسين والأنماط التجاورية و الخطوط معززة بالإضاءة واللون) (13) . لأنها تتواشج فيما بينها لتكون أداة معبرة عن المعنى وتذهب في فلك خلق الإيجاز وتكثيف المعنى المتوخى منه .

دور الإضاءة في التكوين :

الإضاءة تلعب دورا كبيرا في بناء اللقطة فهي تضيف عمقا إلى الصورة الفيلمية وتنقلها من التسطح الفج إلى أبراز العمق والتكامل بعد ان تضيف النور لها وتجعلها تبصر على الشاشة بوضوح وجلاء . لان في الأصل ((عملية تصوير الفيلم هو إضاءة المنظر بالنسبة لمكان وحركة الممثلين وبالنسبة لموضوع الكاميرا او تحريكها)) (14). مضاف الى هذا فان

للإضاءة القدرة على خلق تشكيلا تعبيريا ينصب على الصورة الفيلمية وتكويناتها فهي بما تمتلك من أمكانية التوزيع ومليء الفضائات والانتشار في حيز الصورة . فمن الممكن ان يعاد تشكيلها بحيث يمكن ان يقدر لها بان تعد مفردة من مفردات التكوين . اذ ما امتزجت مع الأشياء الأخرى من مكونات الصورة لتكون عنصرا خلاقا في أمكانية ((خلق الجو المناسب والمؤثر)) (15). وتتبنى الإضاءة هامشا كبيرا من إمكانية التعبير وردف الفيلم بمعاني واسعة وواضحة لتذهب بالأفكار إلى التجسيد لتكون بذلك عنصرا فعالا ومحسوسا كما هي الدلالات الأخرى في الصورة الفيلمية .فإمكانيات الإضاءة تجدها واضحة في بعض الأفلام التي يعول عليها المخرجون بتوظيفها إلى مشاهدهم ولقطاتهم لخلق التأثير المطلوب من جراء استخدامها المدروس بدقة لأنها ((تمنح الصورة ديناميكية خاصة وتعطيها التأثير المطلوب)) (16). وكذلك تمنح الصورة موازنة ما بين كل الموجودات ((فالتشكيل داخل أطار اللقطة يتم موازنته بعناية بمساحات من الضوء والظل)) (17) .

فمن خلال الإضاءة يمكن لنا ان نجسد المكان ونعطيه تأثرا اكبر وإحساسا أعمق وهذا هو في الواقع فعلها عندما تكون متجسدة في الصورة الفيلمية كما يذكر (بيتر سبرزسني) في كتابة (جماليات التصوير)((للضوء تأثير كبير وأساسي على تجسيم المكان والأشياء على سطح الصورة)) (18). ليس هذا فحسب بل ان الإضاءة تلعب دورا كبيرا في اختزال المعنى وتكثيفه لتخلق نوعا من الإيجاز من خلال رسم الجو النفسي الذي يحيط بالمكان ويحتوي الشخصيات التي تلعب دورا في القصة فيمكن لها أي الإضاءة ان تكون محورا خلاقا ((في تحديد أبعاد الصورة ورسم الجو النفسي الملائم)) (19) .الذي يتطلبه الفيلم وقد تبني فكرته عليها ويكون محورا أساسيا ونمطا تعبيريا في القصة كما هو الحال في فيلم (مقصورة دكتور

كاليجاري)الذي تلاعب بشكل واضح بمقدرات الإضاءة واستخدامها بشكل يتفاعل مع معطيات القصة. وبنفس الأسلوب نلاحظ المخرج شادي عبد السلام يستخدم الإضاءة للتعبير عن المعنى في فيلم (المومياء) (شكل 2) وهذا يعني علينا ان نهتم في تركيب الأشياء وترتيبها داخل اللقطة على وفق بناء تشكيلي يكون في الإجمال تكوينا جماليا وبناءً للمعنى في الصورة ((ويتحكم في هذا التكوين ترتيب الموضوع)) (20) المستهدف من قبل القصة . كون ((عملية تكوين الصورة ان تؤثر عمدا او عن غير عمد في موقف المتفرج بالنسبة لما يحدث في القصة)) (21) . وعن هذا الاستخدام نجد السينما غنية في تجسيد مثل هذا لتوظيف الإضاءة لأغراض تعبيرية ويذكر هاشم النحاس في كتابة (الروائي والتسجيلي)اذ يقول((أما عن الإضاءة فقد لعبت دورا أساسيا لا يقل عن دورها في المدرسة التعبيرية التي كان الفضل في تفجير كل إمكانياتها . ومن شاهد منا فيلم (مقصورة الدكتور كاليجاري) لابد ان يتذكر دور الظلال الكابية في التعبير عن الحالة النفسية المرضية للشخصية الرئيسية في الفيلم . وفي (الأبرياء) يسود المشاهد تأثير الظلام حيث يدور معظمها في الليل الذي لا تقهره أضواء الشموع . والنهار في المشاهد القليلة التي تدور فيه هو دائما نهار بلا شمس. وذلك للحصول على جو من الرعب والتوتر وإتاحة الانطلاق للأشباح ، إلى جانب التعبير عن حالة (جيدنز – بطلة الفيلم–)النفسية المريضة التي تتكشف لنا عن حقيقتها الغريبة في أخر لقطة كما هو المعتاد في مثل هذه الأفلام ومنها (مقصورة الدكتور كاليجاري) أيضا)) (22) (شكل 3). ومن هذا يمكن القول ان الإضاءة تلعب دورا كبيرا في اعادة البناء التشكيلي للصورة الفيلمية وتكون ذات حضور تعبيري تخلع على الصورة معاننا وتتبني لغة تعبيرية من جراء استخدامها وتعزز البناء الذي يتشكل منه التكوين .

المونتاج والتكوين :

للمونتاج دور واضح وأساسي في الفيلم السينمائي عموما ومنذ ان انساق إلى اللغة السينمائية على يد الكبار أمثال (كرفث وازنشتاين وكيلشوف)وهو يعتبر في حينها وما زال واحدا من أهم وسائل التعبير الفيلمي . فعن طريق المونتاج مثلا يمكن ان يخلق التكوين من خلال تجاور اللقطات الفيلمية وبما تحتويه من دلالات ومفردات ذات تعبير مكملة لما يليها من اللقطات وانسيابها في نسيج المشهد ثم الفيلم كاملا . هذا التجاور التركيبي يأتي ((للكشف التام عن معنى الفيلم من خلال هذا الالتحام)) (23).وبسيل من اللقطات وبفعل تقنية المونتاج يمكن ان يولد تكوينا ذا طابع إيجازي يطلق عليه بالتكوين التركيبي او التكوين المركب والذي من الممكن ان يتحقق بفعل تقنية المونتاج. وهذا ينسجم مع ما هو مفهوم بخصوص الفنون المرئية اذ ان ((كل عمل فني هو شكل .. والشكل بناء من العلاقات)) (24).

خصوصا ان الفيلم السينمائي هو فن تركيبي في أصله يتشكل من العلاقات التاصرية للغة السينمائية كون هذه ((اللغة السينمائية بالذات كلغة يلعب فيها التشكيل دورا أساسيا)) (25). وقد يكون هنالك ربط إيحائي يتمخض بفعل ربط اللقطة الأولى إلى اللقطة الثانية ليتكون معنى بفعل انصهار التكوينين لكلا اللقطتين وهذا يتم من خلال الربط الدقيق عبر المونتاج كما هي تجارب الرواد في فن المونتاج الذين اظهروا المعنى الثالث من خلال ربط موضوعين من الصور((فالمونتاج يقوم بدوره عند الانتقال من الحقيقة إلى المتخيل عبر لقطتين)) (26) لينسحب المعنى الذي تكون بفعل تشكيل اللقطة الأولى إلى المعنى في اللقطة التالية ويكون مكملا لها وهذا يخلق الإيحاء وهو ما تتميز بها السينما وتقترب إلى حد بعيد للغة التي تمتلك نفس الخصوصية في الربط اذ أنها تبني ترتيب معناها من خلال ((الربط الإيحائي

بين شكلين لا يعني فقط شعور المرء بوجود شيء مشترك بينهما بل يعني أيضا تشخيص طبيعة العلاقات التي تتحكم في الروابط الإيحائية))(27) .بل ان المونتاج يأخذ على عاتقه جمع المتشابهات والمتناقضات ليخلق من ضربها الواحدة بالأخرى حالة من المعنى بعد ان تتلاحم الصورتان أيا كانتا لتتحدا وتتشكلا على هيئة تكوين مفتعل ومقصود ذو ملامح تعبيرية ((نستطيع بوضع اللقطات المتناقضة ان نفجر الأفكار في أذهان النظارة..ونحقق الإثارة الدرامية المطلوبة)) (28) ويمكن كذلك ان يفعل المونتاج كما يفعل الشاعر بخلق ((الصلات بين الاشياء والحقائق)) (29) فيمكن عن طريق المونتاج استخدام المجاز والاستعارة التي تولد معنى من جراء خلق المشابهة الصورية بما يمكن للمونتاج ان يوظفه في النسيج الفيلمي ويخلق بهذا الفعل تكوينا استعاريا معبرا من جراء الانتقال من صورة ((المعنى المجرد إلى تعبير مجسد)) (30) . تحكم بفعل تعبيري توجز المعنى كما فعل المخرج (ديفيد لين) في فيلمه (ممر إلى الهند) في مشهد الكهف بين (مسز كوستيد وعزيز) والذي نشاهد الأخير فيه يقترب من كوستيد وهي تحاول الاختفاء عنه بخوف في عتمة الكهف لكن دون جدوى يقطع المخرج الى لقطة خارجية نشاهد فيها ماء يتدفق ثم تنسحب الكاميرا ليتبين لنا خرطوم فيل يتدلى ومنه الماء ينساب ليكون بذلك قد خلق علاقة بفعل المونتاج أوضحت لنا ما يمكن ان يكون قد حدث داخل الكهف لكوستيد وهذا الاستخدام المعبر أصبح فيما بعد باكورة للقصة وحلا للعقدة التي يتبناها الفيلم .

التكوين التركيبي بفعل آلة التصوير :

وهنالك التكوين الذي يمكن للكاميرا ان تفرضه على البناء الفيلمي مضافا إلى التكوين التشكيلي داخل حدود أطار اللقطة الواحدة . فالتكوين التركيبي قد يخلق عن طريق المونتاج كما مر بنا او عن الكاميرا بكل ما تتمتع بها هذه

الكاميرا من إمكانات وقدرات على الوصف الدقيق للفراغ المشغول بمفردات التشكيل التعبيري ((ان الكاميرا تمتلك المقدرة على ان تنفذ إلى أعماق الأشياء بقدر يفوق العين المجردة)) (31) وتبني صورة ذات تشكيل تعبيري يمكن من جراءه ان يوجز معاني كبيرة كون ((الصورة اذ توظف التكوين في خدمة التعبير عن المعنى الدرامي تؤكد تأثير الفيلم في النفوس)) (32) وهذا يحدد بعدة عوامل تنسجم مع الكاميرا وكيفية تسجيلها للموضوع مع الأخذ بنظر الاعتبار حجم اللقطة وزويا التصوير اذ انها توثر في أبراز التكوين وتجسيده على الشاشة فلو لحظنا ((الزوايا في التصوير .. تزيد من القوة الدرامية أي القوة الخلاقة لوسيلتنا التعبيرية))(33) . كذلك حجم اللقطات وقدرة عدسة التصوير ان تتلاعب بالتكوينات وتعيد البناء التشكيلي على انسجام هرموني يتوافق وتلك التقنيات ((فالتكوينات تتكسر وتعاد صياغتها ويعاد تجميعها أمام أعيننا)) (34). وهذا ما يمكن ان يتبلور بفعل الكاميرا ونرى في فيلم (الصحراء الحمراء) للمخرج انطونيوني ما يعزز هذا التوظيف في فيلمه ((في لقطة وحيدة بطلته جوليانا(مونيكافيتي) وما تراه من العالم الخارجي البارد غير الإنساني الذي ليس له علاقة بأحاسيسها الأنثوية. فنحن نرى في نفس اللقطة الشخص المتلقي(جوليانا) في مقدمة الصورة والشيء الذي تنظر أليه (أي العالم الخارجي) في مؤخرة الصورة..فأصبح على المتفرج ان يقوم بنفسه بإيجاد الروابط بين الأشياء في وقت واحد أي ان يكون هو المونتير))(35) وبنفس الطريقة من التجسيد بفعل الكاميرا قدم لنا المخرج (ايلا كازان) في فيلم (قلوب في العاصفة) اذ نجد فيه ((كيرك دوجلاس وهو يعيش ماضيه في الحاضر وقد فعل ذلك بلقطة ثابتة ليس فيها أي مونتاج حيث نرى في مقدمة الكادر كيرك دوجلاس يتأمل نفسه في مؤخرة الكادر خلال فترة سابقة من حياته العاطفية فنحن نرى

البطل يعيش الحاضر والماضي في ذات الوقت)) (36) .كل هذا حدث بفعل تقنيات الكاميرا وما يمكنه ان تلعب في التكوين الفيلمي بقدرة تعبيرية خلاقة . فعلى سبيل المثال ((الأشياء التي توضع بالقرب من العدسة تبدو اكبر من الأشياء التي توضع على مسافة ابعد)) (37). فتجد مثلا اللقطة القريبة التي تعتبر واحدة من أهم انجازات السينما وأكثرها تأثيرا وتفردا تحقق مضامين معنوية غنية في التفاصيل بفعل ما تقتنص من تكوينات متناهية الدقة تبرزها لنا بحجم كبير لتوجز التعبير ((فالمنظر الكبير ذاته الذي يبرز التفاصيل والجزيئات والذي يطلق عليه فخر الفن السينمائي لتفرد السينما دون كل الفنون من حيث القدرة على التعبير)) (38). وكذلك عمق الميدان والتلاعب بمقدراته من خلال آلة التصوير يمكن ان تجسد تكوينا واضحا كما فعل المخرج (ارسن ويلز) في فيلمه (المواطن كين) فقد جعل قنينة السم التي يحاول ان يتناولها كين وهي بجانبه الذي يترجى ان يغادر الحياة إلى عالم الموت والانتحار بتردد تجد ان المخرج قد تلاعب بعملية الوضوح والتشويش مابين كين وقنينة السم بلقطة واحدة مستغلا عمق الميدان أو الفراغ الواقع مابين كين والقنينة ليخلق تلك العلاقة التشكيلية المعبرة . كذلك تمتع الكاميرا بكل أنواع الحركة التي جعلها تستنطق الفضاء وتتجول في التكوين لتنتقي ما يمكن ان يكون معبرا معنويا عن القصة فهي يمكن لها ان تنتقل في اللقطة الواحدة من صورة او تكوين معين إلى تكوين أخر لتخلق بفعل هذه الانتقال إيجاد العلاقات الشكلية التي تفصح عن معاني من جراء هذا الاستخدام كما فعل المخرج (ستيفن سبلبرج) في فيلمه (إمبراطورية الشمس) اذ جعل الكاميرا تتحرك من الطفل التائه عن أهله بسبب الحرب بحركة بانورامية إلى احد الجدران الذي علق عليه رسم دعائي لفيلم (ذهب مع الريح) ليوجز لنا هذا التكوين بفعل الة التصوير ان الطفل أصبح في

إدراج الريح وهو في طريق الضياع والمستقبل له المجهول .

اللون والتكوين:

منذ ان ظهر اللون لأول مرة على الشريط السينمائي أصبح له تأثير درامي على سير الأحداث ومجريات القصة كونه اخذ حيزا واضحا ضمن البناء التشكيلي للتكوين الفيلمي وأمسى ذا تأثير تعبيري عن مقاصد المعنى في نسيج الفيلم للقصة المطروحة بما يمتلك هذا اللون من خصوصية رمزية واضحة المعالم اذ ((ان من أهم خصائص اللون هو فهمه كرمز وتتركز رمزية اللون في كونه حاملا للفكرة الدرامية ونظام التعبير))(39). بل انه يعمل كمنظومة اتصال نحمل من خلاله معاني خبرية ومعلوماتية واشارية لأنه في طبيعة الحال ((يعد اللون واحدا من أهم الرموز الاشارية التي استعان بها الإنسان لتوضيح أفكاره حتى أصبح اللون رسالة يمكن ان ترسل من مرسل يقصدها لتجد المتلقي الذي يتبناها))(40) بل ان اللون في السينما كان ذا قدرة تعبيرية منذ ان كانت السينما تعمل بلونين الأبيض والأسود فاستغل التباين بين هذين اللونين لخلق تأثير أخر للتعبير في حيز القصة المستهدفة فكما هو معروف ان الأبيض والأسود هما مزيج الألوان الأساسية الثلاثة (الأحمر،الأخضر،والأزرق) ويمكن التلاعب بالتباين الهرموني من خلال هذين اللونين لخلق جو معين وتعبير معين واف يدعم التكوين للصورة .

قيمة اللون وتشكيلاته مع مفردات لغة التكوين التشكيلي للقطة الفيلمية تمنح القصة دفقا من المعاني وقيمة درامية كونه يحمل معاني تأويلية ضمن هذا التشكيل من الدلالات المكملة لعناصر بناء التكوين بكل مفرداته بل ان ((التكوين قادر على التعبير.. من خلال اللون))(41). لهذا نجد بعض المخرجين قد استثمروا هذه الخصوصية المتميزة للون واستوعبوها في

أفلامهم كما يقول انتونيوني المخرج الايطـــالي هذا الشان ((اود ان ألـــــون فيلمي وكأنـــــه لـــــوحة وارغب بـــــان أحقق فيـــــه مزاجي اللوني الخاص)) (42) . فالمزاج من خلال اللون ان يبلور أفكارا معينة بعد ان يستوعب اللون في تحقيق تصوراته ويعزز قصته به ويردف التكوين بشحنة وافية من المعاني التعبيرية عبره أي عبر اللون .

ومن جانب اخر يمكن للون ان يخلع قيمة جمالية على فن التصوير وقدرا كبيرا من البريق والنعومة بعد ان يعزز البناء الدرامي بتشكيلته التي تسعف الدلالات الأخرى في الإفصاح عن المعاني الشاملة للبناء الكامل للفيلم وعن هذا الأسلوب من الاستخدام يعرج مارسيل مارتن في كتابة اللغة السينمائية ((ان يكون اللون في الفيلم قيمة درامية وليس فقط قيمة تصويرية ووصفية)) (43) ومن هذا نستلهم ان اللون الذي يستخدم في الفيلم السينمائي بشكل تعبيري يمكن له ان يدعم التكوين الذي يكون قادرا بدوره عن التعبير عن المعاني المرسومة له ولكن اللون عند انسجامه هرمونيا وبشكل عميق وسليم من حيث الاستخدام لينصهر في مكونات التكوين بشكل مدروس يكون أكثر عمقا وغنى ((فعندما يكون اللون على اكبر قدر من العمق يكون الشكل على اكبر قدر من الامتلاء))(44) . من هذا يتضح لنا إن اللون يحمل في ثناياه معاني تفسيرية يمكن من خلالها ان يكون لكل لون معنى يفصح عنها حسب منظومته التعبيرية والسياق الذي يبنى فيه ((حيث يستطيع السياق ان يوضح لنا القضية التي تم التعبير عنها)) (45) .هذا أذا ما لم نتجاهل الدور الجمالي الذي يحمله اللون ففي الفيلم يشمخ اللون ليكون مستلهما كل تلك المعاير التعبيرية التي تتجسد ضمن الإطار المنظور للصورة ويكون وحدة تعبيرية جمالية مضافا إلى كونه عنصرا تكميليا للبناء التشكيلي للتكوين .

<u>بناء التكوين في فيلم (قدر الشيطان) :</u>

فيلم (قدر الشيطان) هو واحد من سلسلة أفلام هللوويين للمخرج (روب زماي) ومن أنتاج (مالك العقاد) تدور قصة الفيلم عن شخصية الطفل (مايكل) الذي يعاني من العقد النفسية بسبب أجواء أسرته فأمه تمارس البغاء وأخته كذلك وزوج أمه (يات روني) يقتات على مهنة أم مايكل . هذا الطفل يجنح إلى الجريمة انتقاما لوضع عائلته الشاذ فيقوم بقتل زميله في المدرسة وبعدها يقوم بقتل أفراد عائلته ألا أخته الصغرى ثم يوضع في السجن وبعد خمسة عشرة سنه يهرب منه ليمارس القتل لكل من ينتهج منهج أهله في ممارسة البغاء ويقوم بمطاردة أخته الصغيرة التي كبرت وأصبحت شابة حتى ينتهي الفيلم بمقتله . (مايكل) لا يقوم بعملية القتل خلال قصة الفيلم ألا وهو يلبس القناع دليلا على انه يعاني من الانفصام الذي أصابه وسيطر عليه وعلى تصرفاته . في هذا الفيلم نجد ان التكوين لعب دورا كبيرا وعلى جميع المحاور في دعم القصة وإيجاز المعنى المتوخى من البناء ألتشكلي للقطة . وفي هذا الفيلم أيضا كان دور المونتاج واضحا في بلورة التكوين وتجسيده تشكيليا من خلال تجاور اللقطات وانسيابها فكان بذلك للمونتاج كغيره من مفردات اللغة السينمائية في خلق تكوين معين وانطباع عن مجريات الإحداث فتجد في قاعة المحاضرات يلقي الدكتور (لومي) الطبيب النفساني الذي تنبأ بمصير (مايكل) واستمر بمتابعة أحواله حتى في السجن وعند هروبه كان هو من يلاحق (مايكل) حتى مقتله . فكان المونتاج في هذا المشهد كما في (شكل 4) يخلق من خلال تتابع اللقطات لتبني تكوينا مفاده ان الدكتور (لومي) قد انصهر في شخصية مايكل وعرف كل جوانحها وهذا ما يفسر في نهاية الفيلم .وفي مشهد أخر نجد ان المخرج اعتمد مبدأ المونتاج المتزامن مستثمرا مفردات التكوين اللوني بشكل استعاري في مشهد الأم وهي ترقص في احد الملاهي وتحيطها الإضاءة الحمراء اذ يقطع

المونتير من هذا المشهد الى مشهد (مايكل) وهو يجلس امام منزله يترقب العالم من حوله ساخطا من تصرفات امه التي تمارس البغاء وبأرخص الأثمان كما في (شكل 9) . والكاميرا كذلك لعبت دورا تعبيريا في خلق تكوين يدعم العناصر التي انطلقت منها القصة بل أحيانا كانت الكاميرا هي ما تعبر عن الموضوع ففي لقطة واحده تمكنت الكاميرا من ان تلعب بعمق الميدان من اجل ان تخلق العلاقة بين (مايكل و يات) كما في (الشكل 5) أوضح هذا التكوين عن مدى عمق الكره بين الندين والتي انتهت بقتل (مايكل) لزوج أمه (يات) هذا تجسد بالتلاعب بالوضوح والتشويش في اللقطة الواحدة بما يعرف OutofFocus))لخلق الربط الرمزي بشكل تشكيلي . واستخدم المخرج بشكل واضح ومعبر اللون والضوء وزوايا الكاميرا فهو يستخدم الإضاءة المركزة على مكان الحدث المهم ويترك الباقي في العتمة كما في (شكل 6) لخلق نوع من الإثارة والترقب بعد ان غطى خلفية صوره وخصوصا عند ظهور (مايكل) باللون الرصاصي ليخلق من خلاله الانطباع والجو النفسي الذي تعيشه الشخصية من التوتر النفسي وعدم الاتزان وفي نفس الوقت هذا اللون يوحي بالشد والتوتر والترقب لان ملامح المكان مخفية خلفه وليس كل شيء واضح وما يمكن ان يحدث مبهم . معززا ذلك بالزوايا المنخفضة للتصوير وخصوصا الشاب المقنع (مايكل) ليعطي من خلال هذا التصوير ان بنية المقنع قويه وهو قادر على فعل ما يريد ان يفعله وهو صلب وثابت وهذا ما شاهدناه عندما تعرض مايكل لإطلاق النار فلم يتأثر بل يستمر بمتابعة الضحايا وقتلهم . هنالك بعض الاستخدامات لبناء التكوين ظهرت في الفيلم كانت ذات تأثير درامي واضحا على القصة كما في (شكل 7) ففي اللقطة التي تقف فيها (مايرز) والدة الطفل (مايكل) مع مدير المدرسة الذي يدرس فيها (مايكل) نجد الاثنين يقفان ويتحدثان عن مسؤولية

(مايرز) تجاه ابنها الذي على وشك ان ينحرف ويصبح قاتلا . الحوار يكون محسوما فالتكوين يكشف أسراره وينبئنا بالمصير الذي سيحيط بالعائلة فنجد المدير يحادث (مايرز) من خلف باب زجاجي مقطوع من الوسط بشكل يكون عازلا بين الاثنين ومكتوب على الزجاج من جهة (مايرز) عبارة المسؤول (أي هي من سيكون وراء سلوك مايكل المنحرف) ويتوسط التكوين مقطع الباب الذي ينتصب على شكل صليب ليكون حاجزا أمام (مايرز) التي لا تبالي وتتجاهل بنصيحة المدير تجاه مستقبل ولدها بسبب البغاء التي تمارسه . وبنفس الطريقة من التكوين استخدم المخرج التعبير عن الأحداث التي سيقوم بها الطفل (مايكل) عندما يحاور الطبيب النفساني (مايرز) وهما جالسان في احدى قاعات المدرسة بخصوص الطفل (مايكل) الذي يحتاج إلى رعاية خاصة ، نجد (مايكل) الذي يدور الحديث عنه وعن مستقبل سلوكه الذي ربما ينحرف ويتجه نحو الجريمة نشاهده في نفس اللقطة وبشكل مشوه بفعل عدسة الكاميرا (مايكل) قابع في الخلف وهو يستمع من خلال النافذة الزجاجية التي تفصله عن المتحدثين لنرى بعدها يذهب ليقتل زميله في المدرسة . كذلك وظف المخرج المفردات التشكيلية في اللقطة التي تخدم مجرى الأحداث فحتى يرينا ان (مايكل) قوي وشديد وهو قادر على القتل من دون أي تردد يجعله أي يجعل (مايكل) يراقب الضحايا بصلابة وهذا يتجسد من خلال مقارنته بشكل مع الأشجار ذات الصلابة والتي يكتسب قوته من وجوده معها بنفس الكادر التي يصبح في الصورة معها بتكوين واحد ليستعير منها مفهوم القوة والصلابة وهذا قد تكرر عدة مرات في الفيلم كما في (الشكل 7) . ومن جانب أخر كان اللون في هذا الفيلم يشكل عنصرا من عناصر التكوين الذي يخلق جانبا كبيرا من التنبؤ بأحداث القصة حاله حال المفردات الأخرى من التكوين ففي (الشكل 8) نجد اللون الأخضر قد عبر

به عن الفرح والبهجة التي تصيب (مايرز) وهي تتذكر الأيام الجميلة التي ذهبت أدراج الرياح واللون الأحمر كان يرمز إلى عدم مبالاة (مايرز) لما سوف تؤول لها عائلتها بسبب البغاء التي تمارسه لذلك نجد اللون الأحمر يرافقها في عملها دليلا على القتل والدم الذي سوف يسفك من سوء أعمالها وجعل ابنها قاتلا يقتل بالسكين أفراد عائلتها .

لعب التكوين دورا واضحا وكبيرا في هذا الفيلم مما جعل جانب الإثارة فيه يرتقي إلى أعلا مستوى . وبلاغة التعبير تصل إلى المستوى التي تختزل الكثير من المعاني ببناء تشكيلي يكون أكثر تأثيرا في سرد الأحداث .

(شكل رقم 1) لقطة من فيلم المومياء للمخرج شادي عبد السلام وفيها العمان يطالبان ابن أخيهم ببعض المطالب وبحضور الأم .

(شكل رقم 2) لقطة من فيلم المومياء للمخرج شادي عبد السلام وفيها نرى العمان من خلال فتحة الباب.هذه الفتحة الضيقة التي تعطي الانطباع بالسرية وتأكيد التقارب في الأفكار عند المتآمرين . والجدار الممتد أمام أنضارنا هو جدار تعلوها العتمة حتى تجعلنا نركز على الشخصين وهم محاطين بالظلام ولا توجد غير بقعة ضوء واحدة فوقهم هذا خلق لدينا انطباعا مفاده ان العمين لا يمكن لهم ألا ان يعملان في الخفاء وليس بالعلن وإنما بالعتمة .

(شكل رقم 3) خمسة لقطات من فيلم مقصورة دكتور كارليجاري

روبرت واين مخـــرج ألماني تستند سمعته علـــــى فيلم واحـــــد فقط مقصورة الدكتور كارليجاري يتضمن هذا الفيلم التعبيري عالماً مضطرباً يعج بالجريمة ، حيث تقع عدة جرائم قتل في إحدى المدن الصغيرة. وقد صمم هـــــذا الفيلم بحيث يستطيع المشاهد أن يرى العـــــالم بعيون الشخص المجنون ، حيث تستخدم زوايـــا التصوير الغريبة و الأبعاد المبالغ بها . تجسد هذا مـــــن خلال التلاعب بالضوء والظـــل لخلق جو عامـــ

للفيلم ينعكس على الحالة النفسية التي يعاني منها أبطال الفيلم . تدور القصة حول الشاب فرانسيس الـــــذي هـــــو راوي الفيلم يـــــذهب فرانسيس و صديقه (الان) لزيارة الدكتور كاليجاري فـــــــي كارنفال ، و هناك يتنبأ مساعد الدكتور الذي كان يعاني من السير وهو نائم من ان الشاب (الان) سوف يموت قبل الفجر.

يقتل (الان) فـــــي الليل ، وفي الأيام التـــــي تليها تقع عـــــدة جرائم قتـــــل اخرى. يبدأ فرانسيس في الشك بالدكتور كاليجاري و يحاول الإيقاع به. لنكتشف في النهاية ان فرانسيس كـــــان يعلق على القصة من داخل مصحة عقلية ومن الصعب معرفة ما اذا كانت قصته صحيحة أم هي من خيال رجل مجنون. هذه اللقطات من الفيلم تبين الاستخدام الواضح للضوء والضل .

(شكل رقم 4) لقطات من فيلم (قدر الشيطان) كيف لعب المونتاج في تعميق الفكرة من خلال اللعب على مقدرات التكوين هذه اللقطات تبين ان الدكتور لومي يلقي محاضرة علمية في احد الجامعات وتدور تلك المحاضرة عن الحالة النفسية التي يعاني منها مايكل صاحب القناع .

(شكل رقم 5) من فيلم (قدر الشيطان) كيف أن التلاعب بعمق الميدان خلق العلاقات الرمزية ففي هذه اللقطة نرى الطفل الشيطان مايكل يجلس بالقرب من زوج أمه (يات روني) قعيد الفراش وهو يرتدي القناع وبلقطة واحدة ومن خلال التلاعب بعمق الميدان تخلق العلاقة .

(شكل رقم 6) لقطات من فيلم (قدر الشيطان) كيف استخدم اللون ليخلق جوا للفيلم معززا ذلك بزاوية الكاميرا التي تنوعت في مواقعها وحجومها بهذا الفيلم وكذلك الإضاءة .

(شكل رقم 7) لقطات من فيلم (قدر الشيطان) بعض اللقطات من الفيلم اعتمدت على التكوين داخل إطار الصورة بشكل تعبيري بعد توزيع الدلالات الرمزية داخل إطار الكادر .

(شكل رقم 8) لقطات من فيلم (قدر الشيطان) استخدام اللون في هذا الفيلم كان له تأثير واضح على القصة فكان اللون عنصر التنبوء عن ما سوف تأول أليها الأحداث .

(شكل رقم 9) لقطات من فيلم (قدر الشيطان) استخدم المخرج أسلوب المونتاج المتزامن ما بين مشهد الرقص ل (مايرز) في احد الحانات واللون الأحمر يحيط بها من كل جانب . ومشهد (مايكل) وهو ينتظر عودة أمه (مايرز) أمام المنزل وكانت جلسته بترقب وعدم رضا . فهو ينتقل من حين إلى أخر بين المشهدين ليبني موقفا استعاريا مابين اللقطات واللون فيها يأخذ هامشا كبيرا من التعبير عن الفكرة هذا المشهد سوف نرى تأثيراته على الأحداث .

نتائج البحث:

تمخض عن البحث تشخيص عدة أنواع من الأساليب المعتمدة في البناء التشكيلي للتكوين في الصورة الفيلمية. وكذلك معرفة ما للتكوين من إمكانيات

للتعبير عن المعنى وخلق الإيجاز في البناء السردي للقصة الفيلمية. فقد لعب التكوين دورا في إحداث التالي :

1 – التكوين يكون قادرا على خلق الإيجاز في النسيج الفيلمي فهو يمكن أن يكثف المعنى وينبئنا بما يمكن أن يحدث وما جرى وسيجري في القصة .

2 – التكوين في الصورة الفيلمية يمكن أن يعتمد على البناء الرمزي أو يرمز الموجودات لينطلق بالمعنى إلى اكبر قدر من التجسيد وعلى شكل دلالات تنغمس في التكوين.

3 – التكوين يمكن أن يبنى على أساس وإحساس جمالي ليضيف قدرة تعبيرية واسعة .

التكوين يكون بمثابة الهوية التي تحيلنا إلى معرفة أجواء الفيلم ونمط الفيلم وأسلوب الفيلم الذي يختطه المخرج .

التكوين يبنى في أطار الصورة الفيلمية على المحاور التالية:

1 – بناء التكوين في الفيلم السينمائي هو نظام متكامل بين تلاحم أجزاء اللغة السينمائية من اللقطة الواحدة والمشهد وصولا إلى الفيلم ككل. كون الفيلم نسيجا متكاملا مبنيا على وفق علاقات درامية.

2 – يتجسد التكوين من خلال انصهار كل الدلالات التي تتألف منها الصورة الفيلمية وتكون ذات تعبير رمزي تعبر عن فكرة ما وتوجز المعنى التشكيلي للصورة.

3 – يلعب المونتاج دورا كبيرا في خلق التكوين وتعزيزه من جراء الرصف الصوري الذي تعتمده آلية المونتاج في سرد القصة . فهو يبني فكرته انطلاقا من المكان والحيز التي تتواجد فيها التكوينات والدلالات والممثلين وما إلى ذلك من مفردات بناء اللقطة .

4 – آلة التصوير وما تحتويه من ملاحق وأدوات قادرة على أن تلعب دورا كبيرا في البناء التشكيلي للتكوين. في حين يمكن لها أن تتحرك في حيز الصورة وتنتقي وتتلاعب بكل مقدرات المكان بحيث ترينا المكان من خلال عدستها وحركتها على وفق ما تمتلكه من خصوصية الانتقاء التي تتيحها تقنيات الكاميرا والتي من خلالها تبلور أفكارا وتجسد معاني من جراء زوايا التصوير والتلاعب بمقدرات العدسة وحجم اللقطات وحركتها في التصوير لتعطي بعدا تكوينينا للأشياء.

5 – اللون في الصورة الفيلمية يحمل قيمة جمالية و تكوينية. بما يتمتع به من خصوصية عالية من أمكانية استيعابه لقدر كبير من المعاني فيمكن لكل لون من الألوان إن تكون له قيمة تعبيرية و دلالية. هذا اللون كان قد تجسد بشكل ينصهر مع مفردات التكوين ليكون جزاء مهما لا يتجزأ . ليعطي مدلولا رمزيا في بناء التكوين الفيلمي.

6 – الإضاءة من العناصر المهمة التي يستند عليها التكوين فمن خلالها يمكن للصورة أن تتمتع بجو معينا وحالة من الشعور التي تتواجد فيها مفردات الصورة.فالضوء والظل هي من أشهر ما يمكن للتكوين أن يحتويه ليعطي جانبا تعبيريا واضحا عن مجريات الأحداث ومناحي القصة وخلق جو نفسي عام.

قائمة المصادر :

1 – اندريه تاركوفسكي،.النحت في الزمن،ترجمة،امين صالح،المؤسسة العربية للدراسات والنشر،بيروت،2006 .ص 11 .

2 – السكافي ، حسن .أبعاد الثقافة البصرية.www.arabphotograph.co

3 – ابو هيف ، د.عبد الله ، الكتابة بوصفها استعارة ، المجلة العربية الثقافية،العدد 37، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم ، تونس ، 1999 .

4 – ايزنشتاين ، سيرجي م . الإحساس السينمائي ، ترجمة سهيل جبر ، دار الفارابي ، بيروت ، 1970 .

5 – النحاس ، هاشم . الروائي والتسجيلي ، دار الرشيد للنشر ، بغداد ، 1980 .

6 – باشلار،جاستون. جماليات المكان،ترجمة غالب هلسا،دار الحرية للطباعة،بغداد،1980.

7 – جانيتي ، لوي دي . فهم السينما ، ترجمة جعفر علي ، دار الرشيد للنشر ، بغداد ، 1981 .

8 – دين ، الكسندر . أسس الإخراج المسرحي ، ترجمة سعدية غنيم ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، 1983 .

9 – حسن ، فيلحة . الوظـيـفة الدلالـيـّة للون . www.midouza.org

10 – حكيم ، راضي . فلسفة الفن عند سوزان لانجر ، دار الشؤون الثقافية ، بغداد،1986 .

11 – فريد ، سمير . العالم في عين الكاميرا ، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، القاهرة .

12 – سبرزسني ، بيتر . جماليات التصوير والإضاءة في السينما والتلفزيون ، ترجمة فيصل الياسري ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، 1992 .

13 – سوسور ، فردينان دي . علم اللغة العام ، ترجمة د.يوئيل يوسف عزيز ، بيت الموصل ، الموصل ، 1988 .

14 – شاوي ، برهان . في جماليات اللغة السينمائية . .movies.groups.yahoo.com

15 – عبود ، حنا . المدرسة الواقعية في النقد العربي الحديث ، وزارة الثقافة والإرشاد القومي ، 1978 .

16 – هاردي ، فورسيث . السينما التسجيلية عند جرير سون ، ترجمة صلاح التهامي ، الدار المصرية للتأليف والترجمة ، القاهرة ، 1965 .

17 – عبد مسلم ، طاهر . الخطاب السينمائي من الكلمة إلى الصورة .www.difaf.net

18 – صالح ، آمين . الفيلم والفن التشكيلي . www.alwatan.com

19 – فريد ، سمير . أضواء على السينما المعاصرة ، دار الحرية للطباعة ، بغداد، 1979 .

20 – فيرغسن ، روبرت . فريق العمل السينمائي ، ترجمة مجيد ياسين ، دار الرشيد للنشر ، بغداد ، 1981 .

21 – مانفيل ، روجر . الفيلم والجمهور ، ترجمة برلني منصور ، دار الفكر العربي ، مصر .

22 – مارتن ، مارسيل .اللغة السينمائية ، ترجمة سعد مكاوي ، الدار المصرية للتأليف والنشر ، القاهرة ،1964.

23 – ماشيللي ،جوزيف . التكوين في الصورة السينمائية ،ترجمة هاشم النحاس ، الهيئة المصرية للنشر ، القاهرة ،1983 .

24 – مدنات ،عدنان.ضوء الوسيط السينمائي .www.alkhaleej.ae

25 – وارن ، بول . السينما بين الوهم والحقيقة ، ترجمة علي الشوباشي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، 1972 .

26 – جون ، لاينز . اللغة والمعنى والسياق ، ترجمة عباس صادق ، دار الشؤون الثقافية ، بغداد ، 1987 . ص 83 .

ملحق الأشكال :-