المحاضرة السادسة :

المصور وآليات التصوير التلفزيوني

1 -اللقطة:

تعتبر اللقطة أصغر وحدة يمكن أن يتكون منها البرنامج التلفزيوني أو الفيلم السينمائي، فهو يتألف من صورة واحدة متواصلة قد تستمر لأقل من ثانية واحدة، أو قد تستغرق وقتا طويلا كما هو الحال في اللقطات التي يبلغ طولها عشر دقائق مثلا في فيلم " **الحبل** " **لألفريدهيتشكوك**[i]، وتعرف اللقطة على أنها كل ما يظهر لنا على الشاشة من مناظر تجسد الحدث في لحظات معينة، وتتجلى فيما تشاهده العين بدءا من اللحظة التي نقوم فيها بتشغيل الكاميرا، حتى اللحظة التي نقوم فيها بتشغيل كاميرا أخرى للالتقاط (التصوير)[ii]، وتتضمن الكثير من المكونات المتحركة التي تساهم في تحقيق أغراض سينمائية جمالية وظيفية، كما تتحدد من لحظة بداية عمل الكاميرا وهي في وضع معين حتى تتوقف، ليمكن بعدها تجميع اللقطات المختلفة في تشكيل المشاهد[iii].

ويذهب الكثير من الباحثين والمنظرين إلى أن اللقطة هي وحدة بناء الفيلم والمادة المصورة بصفة عامة، تماما مثلما يمكن اعتبار الكلمة وحدة بناء اللغة[iv]، وإن سلمنا مبدئيا بهذه التعريفات عن اللقطة، فإن هناك من يجد في ذلك تبسيطا لمفهوم اللقطة، لدرجة لا يمكننا معها إدراج الاستثناءات، حيث يرى **فران فينتورا** أن محاولة تعريف اللقطة باعتبارها أصغر جزء من الفيلم، هي محاولة قاصرة إلى حد ما، ويمكن اعتبار "اللقطة المشهدية" ***le plan séquence استثناءا*** واضحا[v] ، فاللقطة المشهدية يمكنها أن تحمل معنى كاملا، ولن تحتاج إلى ربطها بلقطات أخرى من أجل تكوين دلالاتها، فهذا النوع من اللقطات يسمح بتصوير مشهد كامل من خلال لقطة واحدة طويلة دون أن نوقف الكاميرا.[vi]

وقد قدم **ايزنشتين*** مجموعة من المؤشرات التي يمكن من خلالها تعريف اللقطة، فبالإضافة إلى الحدث، والزاوية، والحقل، هناك الحقل الداخلي، أو العلاقة مع اللقطات الأخرى، وهكذا فاللقطة إنما تعرف وتحدد في سياق ذي معنى فهي في المونتاج تتحدد من خلال أنواعه ، وفي التأطير تتحدد من خلال نطاق التصوير[vii]، أما **إيزنشين** ذاته فيعتبرها خلية المونتاج[viii].

2- التأطير:

قبل العام 1915 م، كان استخدام الكاميرا في عملية التصوير السينمائي يتميز بإمكانيات جد محدودة من خلال عدسات من نوع **f50،f35**، وقد كان الأمر يقتضي نقل الكاميرا قربا أو بعدا عن الشيء المصور لتصوير مشهد ما[ix]، غير أنه وبتطور البحوث والدراسات والاختراعات السينمائية، سرعان ما تطور الأمر، وارتبط التأطير أكثر فأكثر بالمحاولات الإبداعية للمخرجين في مجال التصوير والمونتاج، وقد أشار **مارسيل مارتن** إلى التطور الملحوظ الذي شهدته حركات الكاميرا عبر تاريخ تطورها [x]، إذ انتقلت من مرحلة الجمود والثبات في مكان واحد إلى التحرك والإبداع في التقاط المناظر، وتدخلت رؤية المخرجين ووجهات النظر الخاصة بكل واحد فيهم حول المشهد الواحد، كيف يتم التقاطه، من أي زاوية، وعبر أي حركة.

والحقيقة أن بدايات الاستخدام الفني المتنوع للكاميرا ليست واحدة، غير أنه يمكن الإشارة إلى بعض الأحداث والمعالم الكبرى التي ميزت هذا التطور، ومنها[xi]:

- الترافلينغ***(Travelling)*** الشهير للمخرج **جريفيث***، في فيلم ***Intolérance***.
- تقنية الكاميرا الذاتية التي ظهرت عام1947 في فيلم ***La dame du Lac***.

و التّأطير كمصطلح تقني هو الطريقة التي نصور بها الموضوع أو الأشياء من خلال تحديد مجالات الرّؤية الملتقطة، عبر الكاميرا، وهو عنصر النحو السّينمائي، ويهدف إلى جذب انتباه المشاهد إلى شيء معين أو عدة أشياء في الصورة وعادة ما تكون الشخصيات هي المستهدفة[xii]، أما من الناحية الجمالية فالمقصود بالتأطير هو عملية تنظيم وتكوين الصور والمشاهد وفق ما تتطلبه طبيعة المشهد[xiii]، حيث تلعب الكاميرا دوراً رئيساً في نقل الأحداث وترجمتها وفق رؤية جمالية إبداعية تختلف من مخرج إلى آخر، وتساهم في نقل وبناء المعاني لدى المشاهد، غير أنّ هناك مجموعة من المعالم الكبرى التي ينبغي أن يسعى كل مخرج إلى تحقيقها:

- تركيز اهتمام المتلقي على ما يوجد داخل الإطار فقط، لا ما يوجد خارجه.
- إبراز خاصية واحدة من الخواص التي تتعلق بالممثل أو الديكور.
- عرض محتوى المشهد بطريقة عشوائية (غير عادية) للتّدليل مثلاً على عدم اتّزان نفسية الممثل.
- التّحسيس بالعمق الدرامي للمشهد من خلال استخدام تقنية عمق المجال[xiv].

3- **اللقطات وأنواعها**: لقد تعددت الكتابات والمؤلفات التي تناولت مفردات اللغة السينمائية، حتى صار من الصعب الوقوف على تقسيمات موحدة لأنواع اللقطات، وأحجامها، والسبب في ذلك راجع إلى المرجعية التي يعتمدها كل شخص في التقسيمات التي يعتمدها، فقد اعتاد تدّرج أحجام اللقطة على اتخاذ الجسد البشري مرجعاً، طالما أن السينما هي فن تصويري، لكن عندما نواجه مشهداً لا يتعلق بالصورة البشرية، تتغير المرجعية آليا، فإذا ما أردنا تصوير لقطة تفصيلية لجبل، به مجموعة أشجار الصنوبر، فعلينا تأطير مساحة معينة، هي أكبر من تلك المساحة التي نخصصها للجسد البشري في نفس نوع اللقطة[xv]، عموماً يمكننا تقسيم أنواع اللقطات على الشكل التالي:

-**اللقطة العامة**: plan général

وهي اللقطة التي يبدو فيها حجم الشيء المصور صغيرا بالنسبة لمساحة الإطار ككل، ويطلق عليها في غالب الأحيان باللقطة التّأسيسية ***Establishing Shot***[xvi]، وهي التي تظهر جزءاً كبيراً من الفضاء المكاني الذي تصوّر فيه الأحداث[xvii]، وعادة ما يتم تصويرها من مسافات بعيدة، من الطائرة أو الهيلوكوبتر أو غيرها[xviii]، وتستخدم مثل هذه اللقطات لتحقيق عدد من الأغراض أهمّها:

- استعراض الديكور.
- تحديد أماكن الشخصيات المصورة.
- صرف انتباه المتفرج عن الشخصيات المصورة في فضاء عام، وإيصال الإحساس بعزلتها[xix].

لقطة عامة PG

وعلى هذا الأساس يمكن القول أن اللقطة العامة التي تبدأ من خلال التأسيس للفضاء العام للقصة، عادة ما تستخدم للأغراض المبينة أعلاه، فضلاً عن الوصف والحكاية، وبالتالي فإن الحديث وتركيز انتباه المشاهد على تفاصيل دقيقة بعينها لا يصلح لمثل هذا النوع من اللقطات.

ويشير عدد من التقنيين في إطار اللقطات العامة إلى نوعين آخرين من اللقطات، وهما:

<u>اللقطة البعيدة:</u> وهي اللقطة التي تحتوي على أكبر قدر من المعلومات التي يسعى المخرج إلى إيصالها إلى المتفرج، حيث يظهر فيها الشيء المصور صغيراً، داخل الكادر، ويمكن فيها معرفة ما إذا كان الشيء المصور كبيراً أم لا، لكن يصعب تحديد جنسه ذكراً كان أم أنثى وعادة ما تستخدم هذه اللقطة في المشاهد الافتتاحية لتوصيف المعالم الكبرى للمشهد، خاصة عندما يكون التعرف على المشهد أهم من معرفة الشخصيات، وبعبارة أخرى فإنّ هذه اللقطة تجيبنا عن سؤال "أين" وليس "من"، ويطلق عليها أيضاً اللقطة العريضة ***The Wide Shot***، أو الزاوية العريضة ***The Wide Angel***، وتعرف أيضاً بلقطة الجغرافيا أو الموقع[xx].

كما نذكر أيضاً اللقطة العامة جدًا ***Very Long Shot***، وتستعمل لتوضيح المكان الذي يتم تصويره، ووضع كل ممثل داخله لغرض عدم إرباك المتفرج في معرفة الشخصيات لاحقاً إذ يمكّنه هذا النوع من اللقطات من التعرف على ملابس الشخص وجنسه.

-<u>اللقطة الجزئية:</u>(لقطة الجزء الكبير): ***Long Shot*** وهي اللقطة التي تحدد السباق أو الجزء المهم من اللقطة بعد إظهار الديكور، وعادة ما تستخدم لإظهار ضخامة المكان كالمدينة، والمزرعة، وتتموقع في الغالب في أوّل الفيلم[xxi] ، و فيها أيضا **لقطة الجزء الصغير:** وهي اللقطة التي تستخدم لتقديم الشخصيات والأبطال في أوساط درامية جديدة[xxii].

- **اللقطة المتوسطة**: (***Medieum Shot***): plan moyen ويطلق عليها أيضاً اللقطة الواسعة أو لقطة التّغطية ***Cover Shot***، ويعتبر الجسم محور الأساس فيها، ومركزه بالنسبة للمشاهد، وتظهر الشخص من أعلى رأسه حتى صدره[xxiii].

كما قد تظهر هذه اللقطة عدّة أشخاص يتم تصويرهم من الركبة أو الخصر حتى قمة الرّأس الذي تعلوه بضع سنتيمترات فقط عن الكادر العلوي، وقد تكون الكاميرا محمولة على الكتف بحيث يتم تصوير شخصين متقابلين، أحدهما يدير ظهره للكاميرا والآخر يواجهها، وتسمح هذه الحالة بتصوير لقطات الحوار بين الشخصيات[xxiv].

اللقطة المتوسطة Plan Moyen

ومن وظائف هذه اللقطة أنها تفيد في الانتقال من اللقطات العامة (البعيدة) إلى اللقطات الكبيرة أو العكس،وهي النوع المفضل من اللقطات لأنها تعطي قدراً من الوضوح بالنسبة للشخصيات وانفعالاتها وعلاقتها مع المكان، لذا يكثر استخدامها في السّينما والتّلفزيون[xxv]

-**اللقطة الأمريكية**: وهي اللقطة التي تظهر لنا مساحة من الجسم، تنتهي أسفل الركبتين مباشرة، ويطلق عليها لقطة ثلاثة أرباع الطول، أو اللقطة الهوليودية، بسبب كثرة ظهورها في أفلام مخرجي هوليود، وأفلام رعاة البقر[xxvi]، حيث تسمح هذه اللقطة لمشاهد أفلام الويسترن من رؤية المسدس الذي يعلقه رعاة البقر على أحزمتهم، وقد ظهرت هذه اللقطة و استخدمت من طرف المخرج **ديفيد جريفيت** في فيلم ***Naissance D'une Nation***[xxvii].

اللقطة الأمريكية PA

-**اللقطات المقربة:*Close-up*:** هي اللقطات التي تظهر لنا رأس وكتفي الشخصية، وتنتهي عند جيوب سترة الشخص المصوّر[xxviii]، وفي هذا النوع من اللقطات، يملأ الشّيء أو الشّخص المصوّر الشاشة، (الكادر)، وتستخدم لتحقيق عدد من الأغراض التي يأتي على رأسه:

- توصيف حركات الشخصية.

- إعطاء بعد حميمي للحدث من خلال السماح للمشاهد بالغوص في أعماق الشخصية وكشف ما يدور بداخلها.

- تستخدم للتركيز على شخصية معينة في حدث ما، أو مكان ما داخل الفيلم لتكون هي محورهما.

- كما أنها تستخدم في بداية الفيلم للتركيز على بطل الفيلم[xxix].

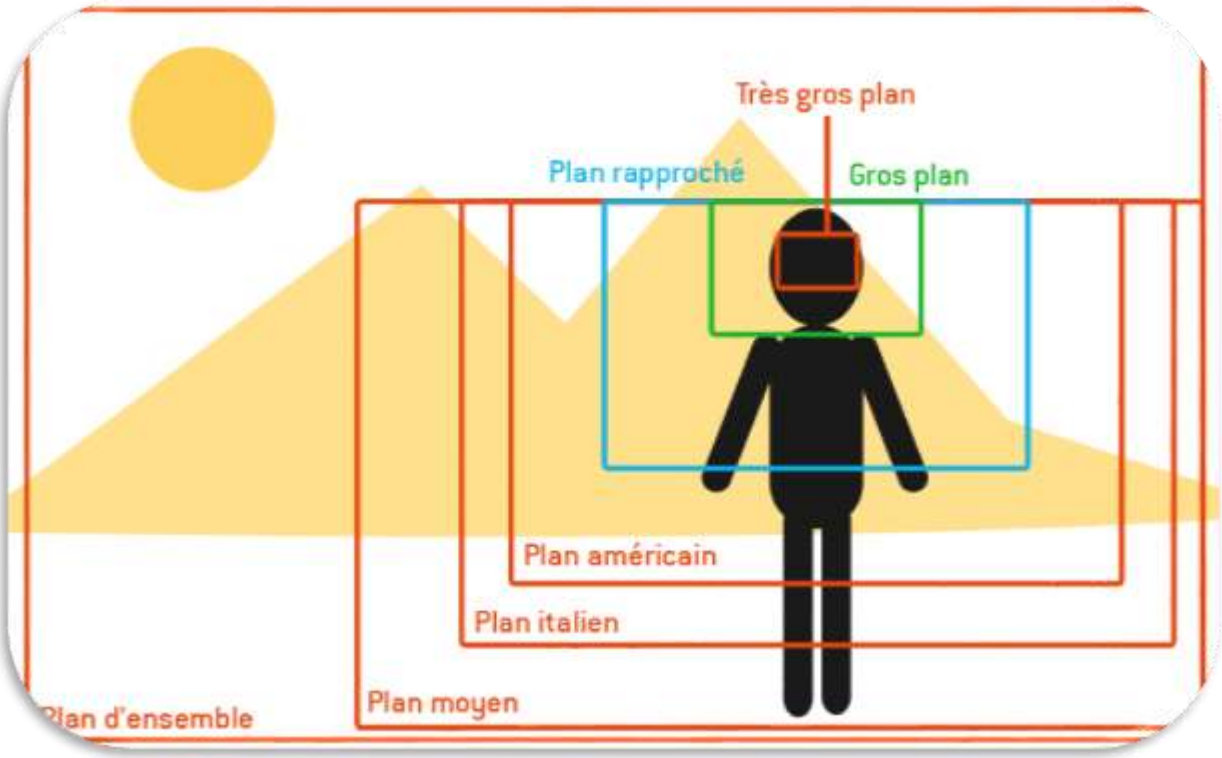
ونظراً لأهمية ودور اللقطة في التضخيم والتركيز على الأشياء والشخصيات، فإنه من الضروري استخدامها بحذر، وفي اللحظات ذات العمق الدرامي الشديد[xxx].

وفي إطار هذا النوع من اللقطات نجد:

اللقطة المقربة حتى الخصرPRT : وتؤطر النصف العلوي من الجسم

واللقطة المقربة حتى الصدرPRP وتمتد من الرّأس إلى الصّدر.

اللقطة القريبة PR : ويتم فيها التركيز على وجه الشخصية حتى تكشف بعض ملامحها[xxxi].



اللقطة القريبة جداً TGP: وفيها تظهر تفاصيل صغيرة جدّاً مثل عين الشّخص أو جزء من الرّأس، والفم والشفتين، ويتم فيها تكثيف التأثير، وتركيز الانتباه على تلك الجزئية، وهي من أهم ما يميز السّينما[xxxii].

وتنقسم اللقطات من حيث **وجهة النظر** إلى ثلاثة أقسام:

- اللقطة الموضوعية:*Objective Shot*.

- اللقطة الذّاتيّة: *SubjectiveShot*.

- اللقطة من فوق الكتف: *OverSholderShot*.

فاللقطة الموضوعية: هي التي تتخذ فيها الكاميرا وضعا محايدا، لا يتبنى وجهة نظر أي من الشخصيات داخل المشهد وهو ما يعطي للمشاهد فرصة متابعة الحدث بدون تحيز[xxxiii]، أما **اللقطة الذاتية:** فتسمح له بمشاهدة ما يفعله الممثل بصورة فعلية، فإذا كان الممثل ممددا على سريره، فإن الكاميرا توضع بدورها في نفس موقع الشخص المتمدد، حتى يتمكن المتفرج من مشاهدة ما يشاهده الممثل من موقعه فوق السرير.[xxxiv] ويكون استخدام اللقطة الذاتية ناجحا عندما يتم توظيفها بشكل مناسب، وتصبح مؤثرة بشكل كبير عندما توضع بين لقطتين للممثل الذي يتم تصويره، فمثلا إذا كانت اللقطة الأولى تصور الممثل ثم تأتي اللقطة الذاتية لتصور الشيء الذي يراه، وبعدها لقطة ثالثة تظهر رد فعل الممثل تجاه ما رآه، فإن ذلك الترتيب ساعد على توصيل الحركة ووجهة النظر للمتفرج في وضوح تام.[xxxv]

أما **اللقطة من فوق الكتف** :فمن خلالها يرصد المخرج الحدث من أعلى كتف أحد الممثلين، وليس من خلال عينه كما يحدث في الكاميرا الذاتية، ولا من وجهة نظر الكاميرا في اللقطة الموضوعية، أما غرضها فهو زيادة شعور المتفرج بالمشاركة في الحدث، دون وضعه في محل الشخصية، وهي أكثر استخداما من اللقطتين السابقتين[xxxvi].

4- حركة الكاميرا: وتظهر من خلال اللقطات التي تتحرك فيها الكاميرا، حيث تظهر الصورة وكأنها تتحرك، وتغيّر اتجاهها، وتسمح إمكانية تحريك الكاميرا داخل اللقطة للمتفرج أن يتابع حركة الممثل أو سيارة مثلاً، أو أن يشاهد الشيء المصور من وجهة نظر الممثل شخصيا أثناء حركته وهو ما من شأنه أن يلفت انتباهه إلى أجزاء وتفاصيل بعينها يريد المخرج تركيز انتباهه عليها.

وفي هذا الصّدد، يمكن الحديث عن أنواع لحركات الكاميرا وهي:

-الحركة البانورامية: وهي الحركة التي تدور فيها الكاميرا حول محور ثابت، وهناك الحركة من اليمين إلى اليسار، أو من اليسار إلى اليمين، أمّا البانوراميك العمودي، فتهتز فيه الكاميرا من الأسفل إلى الأعلى أو من الأعلى إلى الأسفل، في حين يشر البانوراميك المرافق إلى تتبع الشخصية وهي في حالة حركة[xxxvii].

وتستخدم الحركة الأفقية البانورامية لتحقيق الأغراض التالية:

- متابعة ممثل يتحرك حركة أفقية.

- ربط حدثين أو موضوعين، من الأهمية الربط بينهما في لقطة واحدة مثل لقطة يكتشف فيها رجل وجود لص في غرفة نومه.

- تخلق وجهة نظر لشخص يفحص منطقة ما بحثاً عن شيء محدّد مثل رجل شرطة يمسح منطقة واسعة بحثاً عن لص هارب[xxxviii].

-**الحركة الرئيسية العمودية *Tilt***، وهي جعل الكاميرا تتجه للأسفل أو للأعلى، فهناك تلت للأعلى، ويعني جعل الكاميرا تتجه تدريجياً للأعلى، وإنزال قاعدة للأسفل ويعني إنزال قاعدة الاستناد[xxxix]، وتستخدم هذه الحركة خاصة بهدف استعراض ووصف المباني المرتفعة وبيان أوصافها وخصائصها، مثل الأبراج والمآذن، أو متابعة سقوط جسم ما إلى الأسفل[xl].

-الكاميرا المحمولة على حامل يتحرك *Travelling*:اشتق مصطلح ***Travelling*** من اللغة الانجليزية، ليقصد به الوضع الحركي للكاميرا بالنسبة للموضوع المصوّر، والّذي هو في حدّ ذاته في موضوع حركة[xli]، وتتعدد الحوامل التي توضع عليها الكاميرا، فقد تكون عربة (وتسمى الدوللي)، أو على قضبان، وقد توضع الكاميرا داخل سيارة من أجل تصوير لقطات المتابعة التي تمتد لمسافات طويلة في الطرق والشوارع أو الصحراء والمناطق الخالية، شرط أن تتوفر في الوسائل المستخدمة التحريك إمكانية الانزلاق الناعم، كما يمكن للكاميرا أن تقوم بحركة الاقتراب أو الابتعاد، وتسمى ***tracking shot*** أو ***travelling shot***، وفيها تقترب الكاميرا أو تبتعد عن الشخص المصور، ومن خلال هذه الحركة تكون العلاقات بين الأشياء داخل الكادر أكثر وضوحا.[xlii]

ويمكن تحديد الوظائف التعبيرية لحركات الترافلينغ على الشكل التالي:[xliii]

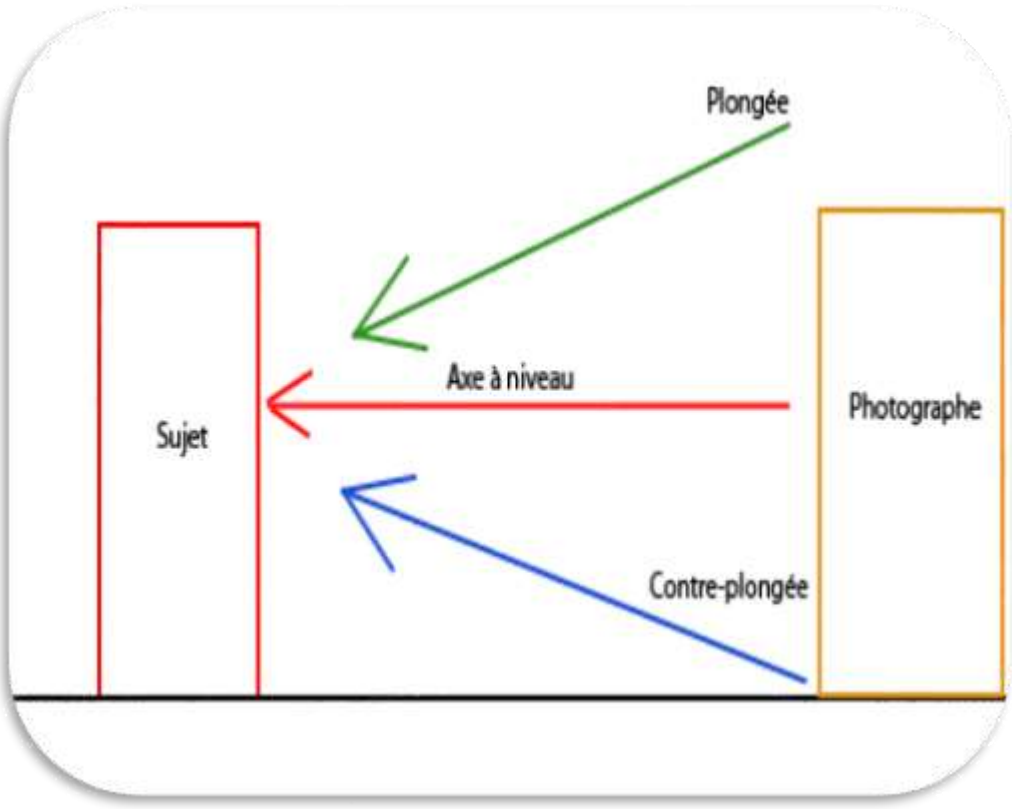
- يستخدم الترافلينغ الأمامي، وهو الترافلينغ الذي تقترب فيه الكاميرا شيئا فشيئا من الديكور مما يجعلها تتدرج من اللقطة العامة إلى اللقطة الكبيرة، لتحقيق عدة أغراض أهمها وصف العناصر التي يتشكل منها الحدث، كما يستخدم أيضا للتعبير عن التوتر العقلي للشخصية.

- وبالنسبة للترافلينغ الخلفي: وهو الترافلينغ الذي تبتعد فيه الكاميرا شيئا فشيئا عن الديكور، ويستخدم لتحقيق عدد من الأغراض على رأسها: الاكتشاف التدريجي لكل عناصر الديكور، و المساهمة في خلق عنصري القلق و التوتر، بالكشف التدريجي عن عناصر الديكور التي تم إخفائها في بداية تصوير اللقطة عن المتفرج[xliv].

- أما الترافلينغ المتابع، أو المصاحب هو الترافلينغ الذي تتبع فيه آلة التصوير الشخصية، وهو أسلوب مفيد في اللقطات الخاصة بأسلوب النظر لخلق الإحساس بالحركة داخل المشهد، فإذا كان الشخص يبحث عن شيء ما مثلا، فإن تتبع حركاته يساعد في زيادة التوقعات خلال البحث، وبالمقابل نجد المتابعة التراجعية، وهي أسلوب مؤثر في مفاجأة الشخصية والجمهور بكشف أشياء جديدة ومفاجئة، إذ عن طريق التراجع، تكشف آلة التصوير عن شيء ما،[xlv] ومن وظائف لقطات المتابعة: الوصف، بحيث يسمح للمتفرج بالتعرف من خلال المتابعة على مواصفات الشخصية والأشياء المتنقلة التي تصورها الكاميرا[xlvi].

زوايا التقاط المنظر:

_تعتبر الزاوية التي يلتقط منها المخرج لقطاته انعكاسا مباشرا لمواقفه تجاه موضوع معين، حيث تمنح الحدث والعناصر المكونة للكادر معاني ودلالات إضافية، قد لا يعبر عنها مباشرة بواسطة الحوار وتعابير الوجه، وزاوية التقاط المنظر في القاموس السينمائي يقصد بها الطريقة التي توضع بها الكاميرا بالنسبة للموضوع المصور، فإذا كانت الكاميرا في موضع أعلى من الشيء الذي يتم تصويره، فإننا بصدد إنجاز لقطة من زاوية غطسية(***Plongée***)، أمّا إذا كانت أسفله فهي لقطة عكس الغطسية (***Contre Plongée***)، في حين أنّ تصوير الشخصية من زاوية مستوى النظر معناه أن نشاهدها في نفس مستوى العين،



تنحصر أهم زوايا التقاط المنظر كما يلي:

- **الزاوية الغطسية** *LaPlongée*: وهي اللقطة التي تبدو فيها الكاميرا أكثر ارتفاعاً من الشيء المراد تصويره، وفيها تتجه آلة التصوير إلى الأسفل لترينا الغرض، وقد يتم وضعها على رافعة أو مرتفع طبيعي عن الأرض أو قاعدة خشبية عالية، وقد تكون هذه الزاوية مرتفعة جدّاً، أو أقل ارتفاعاً، ويكثر استخدام مثل هذه الزوايا في الأفلام التي تدور حول فكرة المصير والقضاء و القدر، حيث تمنح الإحساس بضآلة الشخصية ووضعها وعزلتها.

وقد استخدمها كل من المخرجين **فريتزلانج وألفريد هيتشوك** بكثرة[xlvii]، وعموماً فإن هذه الزاوية من خلال اللقطات لها عدد من الدلالات أهمّها[xlviii]:

- عزلة الفارس في أفلام الويسترن، حيث يقدم في صورة مرتفعة بهدف التعبير عن انكساره في الفضاء المكاني الطبيعي.
- المعنى التراجيدي.
- الدلالة التهكمية.

- القيمة الاستكشافية:

الزاوية عكس الغطسية (المنخفضة أو التصاعدية) ***Contre Plongée*** وهي اللقطة التي تكون فيها الكاميرا أسفل الشيء المصوّر لتظهر أكبر طولاً، وجدلاً، كما أنها تعزّز من سيطرته وسرعته داخل اللقطة[xlix]، وفي هذه الحالة فإنّ المشاهد ينظر إلى أعلى لكي يرى الممثلين والحدث في اللقطة، وهو وضع يوحي بالنزعة البطولية المفضلة في أفلام المغامرات والأكشن وأفلام الويسترن، وأفلام الخيال العلمي[l]، كما يمكن لهذه الزاوية خلق الإحساس بالرعب والتراجيديا أيضاً، وهي (أي الزاوية عكس الغطسية) على عكس الزاوية الغطسية، تزيد من طول الممثل القصير والحركة تزداد سرعة، أمّا في مشاهد العنف، فإنّ اللقطات المنخفضة تعزّز الإحساس بالخوف والارتباك، وتمنح أهمية سيكولوجية مضاعفة للموضوع، كما أنها تصلح للأفلام الدعائية والمشاهد البطولية[li].

إنّ الزاوية **المنخفضة** أو **التصاعدية** كثيراً ما تستخدم لتصوير المباني العالية ذات القيمة الخاصة، مثل المساجد والكنائس والأبطال كالرؤساء، حيث تساعد على وضعهم في وضع أعلى من المتفرّج، خاصة عندما يكون القائد في مستوى أعلى ،كأن يخطب من إحدى الشرفات، وهي تتطلب إضاءة خاصة حيث لا يمكن إضاءتها من أعلى كالمعتاد، حتى لا تظهر أدوات الإضاءة في الكادر، لذلك توضع الإضاءة في المقدّمة أو

الخلف أو الجوانب[lii]،وقد تستخدم هذه الزّاوية المنخفضة لخلق تأثير كوميدي حين يتم تضخيم شيء صغير أو هزيل في الواقع، مثل تصوير الأقزام من زاوية منخفضة لإكسابهم مظهر القوة والبطش[liii].

- **الزاوية العادية**:وهي الزاوية التي توضع فيها الكاميرا في مقابلة الشيء المراد تصويره أوفي مستواه.

وقد اكتسبت هذه الزاوية دلالات تتعلق بالتعبير الصّريح أو الكشف المفاجئ للأشياء، وهي تناسب الأفلام الوثائقية خاصة، والأفلام التي تصوّر من قبل الهواة، ويكون الشخص البطل فيها مجهولاً[liv].

-

المجال والمجال المقابل: ***Champ contre champ*** :و المقصود بها تلك الزاوية التي تناسب مشهد تبادل الحديث بين طرفين في الفيلم، فالمجال هو الجزء المسجل من الفضاء بواسطة كاميرا موجهة نحو المتكلم، أما المجال المقابل فيتمثل في تصوير الاتجاه المعاكس، أي توجيه الكاميرا نحو المخاطب لرصد ردة فعله.

i كيفن جاكسونن، السينما الناطقة، ترجمة علام خضر، منشورات وزارة الثقافة المؤسسة العامة للسينما، دمشق، 2007 ، ص 418.

iiمصطفى حميد كاظم الطائي، التقنيات الإذاعية، والتلفزيونية، دار الوفاء للطباعة والنشر، الإسكندرية، 2007، ص 60.

iii فهمي خوجة، الأسس الفنية لكتابة السيناريو والإخراج التلفزيوني، دار المعرفة الجامعية للنشر والتوزيع، القاهرة، 2011، ص 35.

ivسليم عبد النبي، الإعلام التلفزيوني، دار أسامة للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، د، س، ص 253.

v فران فينتورا، الخطاب السينمائي، لغة الصورة، ترجمة: علاء شنانة، سلسلة الفن السابع، المؤسسة العامة للسينما، دمشق، 2012 ، ص 23.

vi- DidierMauro, Praxis du cinéma documentaire, Une théorie et une Pratique, Edition Publibook, La Rochelle France,2013 , P : 150.

*سيرجي إيزنشتين(1898- 1948)، مخرج و سيناريست و منظر فيلمي و واحد من أهم السينمائيين العالميين على الإطلاق، ساهم في تأسيس نظرية السينما، و لعب دورا بارزا في تطوير السينما كشكل فني و هي تجربة تشبه في جوانب عديدة تجربة شكسبير في تطوير الدراما الحديثة، ولكن على العكس من شكسبير كان أيزنشتين أكثر من مجرد ممارس رائد لفنه، بل كان أيضا المنظر الأساسي له، قدم العديد من النظريات حول اللقطة والموسيقى و المونتاج، و أخرج عددا من الأفلام، منها فيلم " المدرعة بوتمكين"

vii- فران فينتورا،مرجع سبق ذكره، ص-ص 24-25.

viii - العلوي المحرزي،المقاربةا لنقدية للخطاب السينمائي بالمغرب،منشورات سايس مديت،المغرب، 2007، ص 194.

ix جان ميتري،مرجع سبق ذكره، ص 137.

x - العلوي المحرزي، مرجع سبق ذكره، ص 192.

xi- المرجع السابق، ص 192.

*- ديفيد وورك جريفيث (1875- 1948) رائد السينما الأمريكية و أحد أهم السينمائيين في تاريخ السينما، مخرج و منتج و ممثل و كاتب سيناريو ومؤلف موسيقي و مونتير، كما عمل مساعدا للإخراج و مصمما للملابس و مديرا للإنتاج، أخرج 550 فيلما و كتب سيناريو 228 فيلما كما أنتج 53 فيلما، و مثل في 45 فيلما، في حين كتب موسيقى أربعة أفلام من بينها " مولد أمة" و " التعصب"، و يشير المؤرخون إلى أن جريفيث هو أول من استخدم حركة الكاميرا و ذلك في فيلم " التعصب"، كما أنه أول من استخدم اللقطات القريبة و مصادر الضوء الطبيعية و المونتاج المتوازي.

xii- André Roy, Dictionnaire général du cinéma , du cinématographe à internet, Ed Fides, Québec, 2007 ; P :50.

xiii- Anne Galiot L'été (ed), Dictionnaire de l'image, Ed Vuibert, Paris, 2006, P : 57.

xiv- Marcel Martin, langage cinématographique, Ed Cerf,Paris,2001,P 32.

xv- فران فينتورا، مرجع سبق ذكره، ص 27.

xvi- سعد صالح، فن الإخراج وكتابة السّيناريو، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عماذ الأردن، 2010، ص 190.

xvii- Wendy Tumminello, Techniques de story boards, Group Eye Rolles, Paris, 2007, P : 08.

xviii- فرتوف، الوثائقي في المدرسة السوفياتية، الرجل صاحب الكاميرا، ترجمة أسعد القاسم، مطابع الأهرام التجارية، القاهرة، د س، ص 19.

xix- سعد صالح، مرجع سبق ذكره، ص 190.

xx- المرجع السابق، 192.

xxi- Peter Stokinger, Sémiotique des médias, le genre de documentaire audiovisuel, Séminaire de DESS, Institut National des langues et civilisations ouvert ales, Paris, 2001 (iNaclo), P : 32.

xxii- Marcel Martin, Le cinéma Soviétique, de Khrouchtchev à Gorbatchev, l'Age d'homme ; Lausanne, A993, P : 235.

xxiii- Patrick J.Brunet, Les outils de l'image (du cinématographe au caméscope), Les Presses de l'université Mont réal, Canada, 1992, P : 154.

xxiv- علاء أبو شادي، سحر السينما، سلسلة الفنون، مكتبة الأسرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2006، ص 57.

xxv- المرجع السابق، ص 57.

xxvi- جوناثان بيجنيل، جيريمي أورليبار، المرجع الشامل في التلفزيون، ترجمة عبد الحكيم الخزامي، دار الفجر للنشر والتوزيع، القاهرة، 2007 ص 235.

xxvii- نعيمة واكد، مرجع سبق ذكره، ص 154.

xxviii- Laurent Julien, L'analyse de séquence, Armand Colin Paris, 2011, P : 63.

xxix - Susan Hayward, Cinema Studies, The key concepts, th Ed Routledge Edition, New York,2013, P : 328.

xxx- علاء أبو شادي، مرجع سبق ذكره ص 58.

xxxi- جوناثان بجنيل، مرجع سبق ذكره، ص 325.

xxxii- علاء أبو شادي، مرجع سبق ذكره، ص 59.

xxxiii خليل محمد الراتب، التصوير الصحفي، دار أسامة للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 2012، ص، 202.

xxxiv نعيمة واكد، مرجع سبق ذكره، ص، 158.

xxxv سعد صالح، مرجع سبق ذكره، ص 203.

xxxviالمرجع السابق، ص، 203.

xxxvii- Marie Thérèse, Le Vocabulaire du Cinéma, Armand Colin, Paris, 2006, P : 89.

xxxviii- سعد صالح، مرجع سبق ذكره ص-ص 205-206.

xxxix- هربرت زيتل، المرجع في الإنتاج التلفزيوني، ترجمة سعدون الجنابي، خالد الصفّار، دار الكتاب الجامعي، العين، الإمارات العربية المتحدة، 2004، ص 124.

xl- علاء أبو شادي، مرجع سبق ذكره ص 78.

xli- نعيمة واكد، مرجع سبق ذكره، ص 160.

xlii- علاء أبو شادي، مرجع سبق ذكره، ص-ص 78-79.

xliii- نعيمة واكد، مرجع سبق ذكره، ص-ص 160-161.

xliv- المرجع السابق، ص 161.

xlv- لوي دي جانتي، مرجع سبق ذكره، ص-ص 163-164.

xlvi- نعيمة واكد، مرجع سبق ذكره، ص 161.

xlvii- علاء أبوشادي، مرجه سبق ذكره، ص-ص 64-65.

xlviii- نعيمة وأكد، مرجع سبق ذكره، ص 157.

xlix- سعد صالح، مرجع سبق ذكره ص 199.

l- كين دانسايجر، فكرة الاخراج السّينمائي (كيف تصبح مخرجاً عظيماً)، ترجمة أحمد يوسف، المركز القومي للترجمة، القاهرة، 2009، ص 130.

li- نعيمبة واكد، مرجع سبق ذكره، ص-ص 157-158.

lii- علاء أبوشادي، مرجع سبق ذكره، ص 67.

liii- المرجع السابق، ص 68.

liv- نعيمة واكد، مرجع سبق ذكره، ص 156.