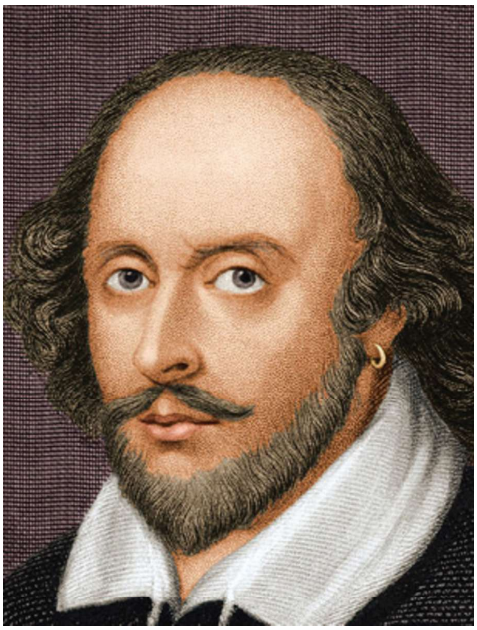


المسرح

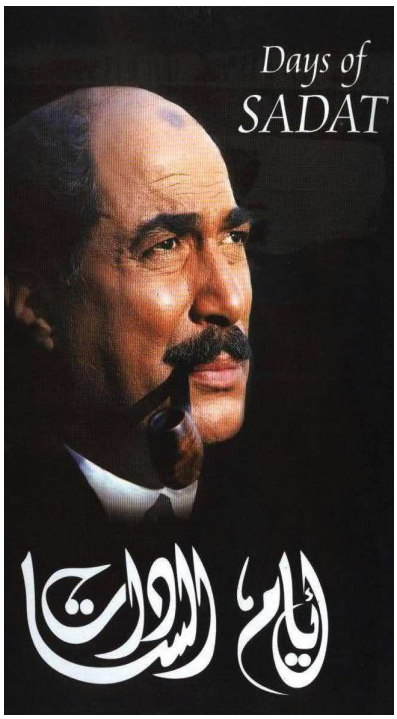
- التمرد الميتافيزيقي والمعادلات الدرامية عند كامي (دراسة لمسرحية سوء تفاهم) 11
- شهرزاد بين الحكاية والمسرح (دراسة بنيوية) الحكيم والحزامي نموذجا 31

الباليه

- فن الشعر وارتباطه بالحركة التعبيرية في فن الباليه 59
- عرض الباليه مثال لتكاملية الفنون (باليه سندريلا) 71
- دور فن الباليه في الحفاظ على المأثور الشعبي 85
- الإيقاع الحركي والتعبير الحركي في فن الباليه 99
- فن الباليه ودوره فى حياة مجتمع كبار السن 111

السينما

- الخصائص الفنية لمونتاج "التقرير المصور" 133
- الصياغة الفنية للمكان الواحد وتسيده في سيناريو الفيلم السينمائي 151



ملف العدد التمثيل وأساليب تعلمه 189

- هل يمكن تعليم التمثيل؟ 191
- صعوبات تدريب الممثل في مدارس التمثيل المختلفة ووسائل التغلب عليها... نحو منهج متكامل لحرفية الممثل 195
- أساليب منهج أوجينو باربا في تدريبات فن الممثل 223
- توجيه المخرج للممثلفي الوسائط غير المسرحية (السينما والتليفزيون) 259
- الممثل في السينما الاقتصاد في التعبير ومراعاة حجم اللقطة 279
- الألعاب الشعبية وتدريب الممثل 293
- الممثل الشخصية- الدور- الشخص دراسة بنائية 303
- تجربتي الممثل.. وصناعة التلقائية مدخل إلى دراسة تطبيقية لشخصية (المثّال) في مسرحية "تحت التهديد" 311
- تعليم التمثيل 327

كلمة رئيس مجلس الإدارة ورئيس التحرير

أ.د/ غادة جبارة
رئيس الأكاديمية

إن مفهوم القوى الناعمة الذي صاغه جوزيف ناي -الأستاذ بجامعة هارفارد الأمريكية- منذ تسعينيات القرن العشرين المنصرم لا يزال هاديا للمبدعين بشكل عام، حيث يدلنا ذلك المفهوم على مدى تأثير الفنون فى المجتمعات وتغييرها وتوجيهها من خلال تجلياتها المختلفة. ومن هنا، فإن استراتيجية أكاديمية الفنون تنهض بإعداد المبدعين فى مختلف الفنون للقيام بتلك المهمة ذات الطابع الإبداعي والروحي والمعنوي -شديد الخصوصية والتفرد- قياسا بنظم التعليم فى المجالات العلمية الأخرى، الأمر الذي يدفعنا للعمل على تطوير الأكاديمية علميا وإبداعيا تواقين للجودة الفائقة التى تضع أكاديميتنا فى مصاف الأكاديميات العالمية المناظرة إيمانا منا -نحن أبناء أكاديمية الفنون- بالدور التأثيري الذي تفرضه اللحظة التاريخية الراهنة والرؤية التى تتبناها القيادة السياسية للنهوض بالمجتمع على كافة الأصعدة ومنها الفنون.

وعليه، فإن تمثلنا بفنوننا التي تتخذ موقعا متصدرا من بين عناصر القوى الناعمة، التى تتشابك جميعها من أجل بث القيم الاجتماعية والمبادئ الراسخة عميقة الجذور فى مجتمعنا لتحقيق الأهداف المرجوة فى مواجهة الأفكار الظلامية والتخلص منها من أجل مجتمع أفضل.

الفنون والمجتمع...وحرية الإبداع

بقلم: مدير التحرير
أ.د.مدحت الكاشف

لما كانت الفنون يناط بها تحقيق صورة الوجود الإنساني، وبناء نوع من الاتحاد الاجتماعي حول الهموم العامة بين البشر بما تملكه هذه الفنون من عناصر جمالية تعبر عما هو اجتماعي، مستهدفة تحقيق التوازن بين الفرد ومجتمعه في لحظة ما خارج الزمان والمكان، إن هذه العناصر الجمالية تكمن في حقيقة الموضوعات التي تعالجها الفنون المختلفة، وتقبع في اللغة التي تستخدمها للتعبير عن هذه الموضوعات.ومن ثم، فمن أجل قيام الفنون بدورها الاجتماعي يجب النظر إليها بوصفها وسيلة لخدمة غاية أو هدف، وأن يتطابق انفعال الفنان الذي يمارس فنا ما مع الانفعال اليومي لأقرانه من بني الإنسان الذين يشاركونه العيش في محيطه القريب، أو حتى محيطه الكوني الأكثر اتساعا وبعدا، وذلك على اعتبار أن العمليات الإبداعية التي تكتنف الفنون بكل أشكالها وصورها هي بمثابة تأثير متبادل بين الأوضاع الثقافية والاجتماعية السائدة في المجتمع الذي تقدم فيه تلك الفنون، وكأنها صفقة أيديولوجية وإبداعية بين الفنانين ومجتمعاتهم وهو ما يدفعنا إلى القول بأن الفنون ليست مجرد نشاط يعبر عن ذوات المبدعين فحسب، ولكنها تعبير بالصور والصيغ الجماعية التي ترجع إلى أصل جماعي/اجتماعي، ومن خلال هذا التأثير المتبادل والمستمر بين الموضوعات التي يقدمها المبدعون وبين حركة تطور المجتمع.

إن هذه البنى المتغيرة بتغير وتطور المجتمع هي المادة الملموسة التي تقبع في أعماقها رسالة الفنان/المبدع، والتي تتفاعل مع موضوعه المختار، وهو ما يتطلب منه أن يكون واعيا بالقوانين الاجتماعية الثابتة أو المتغيرة التي تشكل حركة تطور مجتمعه، حتى يكون قادرا على تفعيلها أو مناهضتها وفقا لموقفه الفكري. وعليه، فإنه أمام أي نوع من أنواع الإبداع الفني نجد حضورا

ملموسا للمجتمع بفئاته وطبقاته وتباين آرائه وقناعاته وانتماءاته المختلفة، وهو ما يفرض على الفنان المبدع توخي الحذر عند ممارسته لإبداعه، حتى لا يأتي منفصلا عن الثقافة الاجتماعية التي أفرزته، عندئذ يصبح شعار حرية الإبداع ليس ذي معنى إذا جاء منفصلا عن الثقافة التي أفرزته وكفلت له حريته. فحرية الإبداع إذن مشروطة بجماليات ذلك المجتمع وقبوله له، حيث إن إبداع الفنان يتشكل اجتماعيا من خلال مواضعات ومفردات جمالية/ ثقافية/ اجتماعية. فالفنان المبدع إذن، يجد أنه لزاما عليه الالتزام والامتثال للمادة المتاحة أمامه من المواضعات والأعراف الجمالية، وهو الأمر الذي أشارت إليه جميع العلوم الإنسانية عند تعرضها للإبداعات الفنية؛ فها هو علم الاجتماع يصف الفنون باعتبارها نشاطا إنسانيا ذي أفعال اجتماعية، وهي وسائل للاتصال الرمزي بين الفنان ومجتمعه، فعلم الاجتماع في أحد فروعه ينطلق من مفهوم [التفاعل الرمزي] Homo symbolical الذي ينظر للإنسان وتحليله بوصفه رمزا بشريا يستند في تصرفاته وسلوكياته إلى جذوره الثقافية والاجتماعية، إذ أن هذا التفاعل الرمزي يرتبط ارتباطا كبيرا بعمليات التأثير المتبادل بين الصور الإبداعية التي يعرضها الفنانون المبدعون، وبين المتلقين لهم، وما تثيره هذه الصور في نفوسهم، ولذا فإن النظرة الاجتماعية/ الجمالية للفن يجب أن تنطلق من تجربة حقيقية وحية للإبداع الذي يعيد صياغة الواقع من وجهة نظر الفنان الذاتية ليعبر عن واقع آخر مغاير يجعله وسيلة للمشاركة والاتصال مع أفراد مجتمعه.

ومن جانبه ينظر علم النفس إلى الفنون بوصفها معبرة عن أحداث أو أفكار أو صور تعتمل أمام جمع من المتلقين وفي نفوسهم، من خلال مجموعة من العمليات النفسية التي تحدث بينهم وبين بعض. ويستطرد علم النفس في تحديد هذه العمليات في عدد من المصطلحات من قبيل التوحد، الإعجاب، الاستثارة الجماعية، عدوي الضحك، اللاوعي الجمعي، التداعي الحر، التطهير، وما إلى ذلك. عود على بدء، لا بد إذن من إعادة النظر إلى حرية الإبداع من منظور شروطها الثقافية والجمالية/ الاجتماعية والنفسية، فهي ليست مطلقة.

الخصائص الفنية لمونتاج "التقرير المصور"

أ.م.د. نرميـن عبد الحميد عباس

الصياغة الفنية للمكان الواحد وتسيده في سيناريو الفيلم السينمائي

د. آمال طاهر حسن

الصياغة الفنية للمكان الواحد وتسيده في سيناريو الفيلم السينمائي

د. آمال طاهر حسن

قسمت الفنون منذ نشأتها إلى فنون زمانية ومكانية؛ إذ تعاملت مع المكان بوصفه عنصرا أساسيا يجسد رؤى الفنان وأفكاره. فالفنون الدرامية –ومن ضمنها السينما والتليفزيون– تتعامل مع المكان ويؤولانه حسب ما يقتضيه الموضوع الدرامي، من خلال تغير المستويات التكوينية للمكان الواقعي الملموس وتشكلها وتقدمها بصيغ متخيلة، إذ إنها تقتطع أي جزء من الواقع الطبيعي الفيزيائي وتحوله إلى واقع فني يجري توظيفه في بنية الحدث الدرامي ليكون وعاءً لشخصياته وأحداثها، فالفنان يستند إلى خياله في تركيب المكان الدرامي وبنائه، ويستند خياله بدوره إلى خزين الذاكرة المبني من صور للأماكن الواقعية؛ لذا فالمكان في الدراما له زمن عرض محدد، يرتبط بدوره بنوع العمل المقدم عبر الوسيط التعبيري المتمثل في أبعاد شاشة العرض، التي يتجسد المكان الدرامي من خلالها. فالعالم المرئي للشاشة مرتبط بالعالم المتخيل خارجها, وهذان المكانان ينتميان إلى ما هو متخيل على نحو خاص، من هنا نجد للمكان أهميّة كبيرة في بناء الحدث الدرامي، فهو بنية أساسيّة من بنياته الفنيّة، ولا يمكن تجسيد أي حدث درامي إلا بوجود مكان ينمو فيه ويتشعّب داخله، فهذا الحيز الذي قد يتنوع ويتعدد داخل بنية النص أو قد يتسيد ويتحدد في مكان معين حسب مقتضيات النص الدرامي.

الفصل الأول (إجراءات البحث)

مشكلة البحث:-

المكان أحد أهم العناصر الجوهرية في الفنون بكل أنواعها وبالأخص الفنون الدرامية التي تعتمد بشكل أساسي على العرض؛ ومنها: السينما التي تعرض الأحداث والشخصيات من خلال تأطيرها بشكل يعكس مضمون الحدث الدرامي ولما كان المكان يستعمل كتأطير خلفي للشخصيات ليدل على تكوينها السيكولوجي والاجتماعي والفكري؛ لذا فإن تحديد المكان من

أهم الأمور التي تقع على عاتق صانع العمل الفني ليتم تجسيده بشكل مرئي من قبله؛ لذا فتحت السينما المجال أمام هذا العنصر ليظهر عبر الصورة وفق الحالة التي يريدها المؤلف في ذهنه والمستمدة من نظريته الإبداعية ليجسدها المخرج وفق رؤيته الخاصة التي تلتقي مع رؤية المؤلف، إذ أن "الكتابة وصف مرئي للفكر والتصور هو الوصف المرئي له"[1]، فالسينما ومن بعدها التليفزيون يعدان من الفنون الزمكانية لإمكانيتها عرض الواقع الدرامي بشكل قريب للواقع المعاش، لكن هذا لا يعني أن السينما تنقل الواقع كما هو، لكنها تعيد صياغته في إطار موضوع معين يُعالج ضمن زمن محدد، إذ أن المكان الفني يُستمد من المكان الواقعي الذي يكون بمثابة القاعدة الأساسية والمعطى النهائي لرؤى الفنان، والذي يعمل على صياغته بطريقة فنية ذات مغزى جمالي وفكري، يوضح من خلال العناصر الشكلية العلاقات المتكونة والمتآلفة بينه وبين عناصر البناء الدرامي الأخرى وعناصر التكوين البصرية التي ترسم أشكالها لتحديد الرؤية الجمالية للعمل الدرامي.

فالحدث الدرامي –وكما حدده أرسطو– يتحقق من خلال عناصر ثلاثة هي (الحدث– المكان– الزمان) أي أن البنية المكانية في العمل الدرامي مجسدة من خلال الحدث* المتمثل في حركة الأشياء والموجودات داخل الفضاء المفترض، فإن جريان الزمن يتم من خلال التكثيف الذي يحدثه المكان للزمن عن طريق استجابة الصورة لحاضر يتركز فيها وماضٍ يحتويها، فالتعامل مع المكان كعنصر درامي يختلف عن باقي العناصر الأخرى كونه ملتقى لكافة تلك العناصر، إذ يمكن من خلاله أن تتكثف وتتبلور باقي العناصر الدرامية دون أن يقلل أو يلغي أهميتها الدرامية؛ لذا فإن المكان السينمائي وعاء حاو لكل تلك العناصر، وجزء مهم من تكوين الحدث الدرامي، والذي لا يمكن تجاهله أو الاستغناء عنه لأن أي لقطة لا بد من أن تجسد مكانا معينا تدور فيه الأحداث مهما كان حجمها حتى ولو كانت لقطة قريبة، فتولد إحساسا لدى المتلقي على رد فعل الشخصية للمكان الموجود فيه، فجدلية تجسيد المكان وفق التقنيات الزمنية السينمائية وآلية عرضها للصورة قد تناولها النقاد والباحثون في مجال الفن السينمائي منذ نشأتها، فيلجأ العمل السينمائي أحيانا إلى تجسيد عدة أماكن وفق ما يقتضي نص العمل الدرامي، ولكن هناك نصوصا درامية تناولت أغلب بل –أحيانا– جميع مشاهدها مكانا واحدا ولم تلجأ بشكل أو بآخر إلى تعددية المكان، بل التزمت بما تناوله النص من أحداث جرت في نطاق مكاني واحد معتمدا على تنوع العناصر الدرامية الأخرى.

وعلى ما تقدم، فإن المكان والفضاء في المجال السينمائي لا يزالان يطرحان كثيرا من الأسئلة والنقاشات والتفسيرات المختلفة؛ وذلك كون السينما الفن السابع الذي جمع كافة الفنون والتقى وتقاطع معها. وفيما يخص النص (السيناريو) فإن المكان يخص المعايير النص وتحليله والفرجة كون تكوينه يأتي من إدراك الفنون الأخرى؛ كالرسم والنحت وغيرها من الفنون.

وعليه، ففي هذا البحث نحاول إلقاء الضوء على تجسيد المكان الواحد وتسيده في العمل السينمائي. مما تقدم فإن مشكلة البحث تتلخص في (ما هي المعايير الفنية والدرامية التي يستند إليها صانع العمل الفني في تجسيد المكان الواحد وتسيده في مشاهد الفيلم السينمائي؟).

أهمية البحث:

تعد السينما من الفنون الزمكانية؛ لذا فالمكان من أساسيات الفن الدرامي ومحدد لهويته الفنية، فلا يمكن سرد الأحداث دون تحديد مكان وقوعها، بل لا يمكن لعناصر الصورة أن تتجسد دون المكان، وهذا لا يعني بطبيعة الحال أن أمر تجسيد الصورة بيسير على صانع العمل الفني؛ لأن التعامل مع هذا العنصر يجب أن يتأسس بوصفه مكونا مثل باقي العناصر الدرامية الأخرى، وما يميزه عنها أنه بؤرة التقاء كافة العناصر الدرامية التي تتجسد جميعها داخل إطاره، وبهذا لا يمكن تجاهل أهميته في سياق الأحداث الدرامية. فبطبيعة الحال لا يمكن للعناصر أن تتحرك إلا داخل حيز مكاني، فكل لقطة في الفيلم لا بد أن تجسد مكانا معينا تدور فيه الأحداث. ترتبط اللقطة -أيضا- بلقطة أخرى لتكون المشهد السينمائي فتوحي للمتلقي بحركة سير الأحداث الدرامية والانتقال بين الأماكن المختلفة، والتي تحددها طبيعة العمل الدرامي. لذا يعد المكان والزمان عنصرين متلازمين لا يفترقان من حيث الأهمية، لكن الزمان متغير والمكان ثابت، ويمكن إدراكه بالحواس عكس الزمان الذي يمكن إدراكه بطريقة غير مباشرة من خلال فعله بالمكان؛ لذا يعد المكان أحد العناصر الضرورية في الصياغة الفنية للنص السينمائي، فالنص يتعامل مع المكان بطريقة متباينة تختلف باختلاف المعالجات الدرامية له؛ لذا فالمكان في السينما يتنوع بين المكان الداخلي والخارجي؛ فنجد بعض الأعمال تسودها المناظر الداخلية والبعض الآخر على العكس تسوده المناظر الخارجية، ومن هنا تنبع أهمية البحث في معرفة تنوع المعالجات الدرامية والفنية للمكان داخل النص الدرامي.

أهداف البحث:

يهدف البحث إلى الآتي:

أولا/ الكشف عن كيفية تسيد المكان بوصفه عنصرا دراميا في صياغة النص.

ثانيا/ التعرف على تنوع المعالجات الدرامية للمكان في الفيلم السينمائي.

حدود البحث:

لا يتحدد البحث بحدود زمانية أو مكانية بقدر ما يتحدد بالعينة المختارة قصديا لأسباب سيشار إليها في عينة البحث، إذ لا بد من دراسة المعايير الفنية التي يستند إليها صانعو الأعمال الدرامية في معالجة تسيد المكان في الفيلم السينمائي.

عينة البحث:

لتحقيق أغراض هذه الدراسة اتخذ البحث عينات قصدية عالجت المكان بشكل مختلف يتفق مع مشكلة البحث وأهدافه؛ وهي:

1. موضوع تسيد المكان المفتوح و أنموذجها فيلما (In The heart of the sea) و(المركب).

2. موضوع تسيد المكان المغلق و أنموذجها

فيلما (الزنزانة) و(12 Feet deep).

3 .تسيد المكان (المغلق والمفتوح) ضمن إطار المكان الواحد وأنموذجها فيلما (عمارة 13) و(بين السماء والأرض).

تحديد المصطلحات:

المكان لغويا: ورد في معجم لسان العرب أن المكان موضع، أي أنه موضع الأشياء والحاضن لها والأرضية التي توفر قدرا من الاستيعاب لما به[2]. أما اسم المكان في النحو والصرف فصيغة مشتقة تدل على مكان وقوع الفعل[3]. وكما ورد في معجم المنجد المكان هو الموضع، وهو مصدر لفعل الكينونة، وهو (مفعل من كون) فنقول: مكان جريمة أو مكان لقاء، وهو من العلم بمكان، أي له فيه مقدرة ومنزلة (وهذا مكان هذا)[4]. نجد أن المكان كمصطلح لغوي ذو مفاهيم متشابهة ترمي إلى معنى الموضع المشغول بعناصر ثابتة ومتحركة، وأيضا ذات دلالات تعبيرية يمكن استخدامها لاستبدال المكان بمكان آخر.

المكان اصطلاحا: المكان هو الموضع الذي يولد فيه الإنسان ويستقر فيه، والذي يعيش فيه ويتطور فيه، إذ ينتقل من حال إلى حال آخر، وينطبق على حياة الإنسان الفرد والجماعات؛ لذا فهو ينطبق على تطور حياة الجماعات الأمم[5]. ومفهوم المكان في النص السينمائي "هو شبكة من العلاقات ووجهات النظر المرتبطة مع بعضها البعض، حتى تشكل الفضاء الروائي الذي تدور فيه الأحداث، فيجب أن يكون المكان منظما بالدقة نفسها التي تنظم بها العناصر الأخرى للنص"[6]. وقد عده أرسطو موجودا ما دمنا نشغله ونتحيز فيه، وكذلك يمكن إدراكه عن طريق الحركة التي من أبرزها حركة النقلة من مكان إلى آخر، وهو مفارق للأجسام المتمكنة فيه، وسابق عليها ولا يفسد فيها[7]، وأيضا المكان هو الحيز الذي يجري فيه الحدث ويخضع للانتقائية التي تميزه عن الأماكن الأخرى بغرض تصوير الحدث [8]. المكان هو وسط غير محدد يشتمل على الأشياء، وهو مفصل ومتجانس لا نميز بين أجزائه، وذو أبعاد ثلاثة؛ الطول والعرض والارتفاع، وإذا جمع بين المكان والزمان في تصور واحد نشأ عنهما مفهوم جديد هو المكان الزماني، وله أربعة أبعاد (طول– عرض– ارتفاع– زمان)[9]. فالمكان هو المستودع الحاوي لكل مكونات المنظر والمنسق لها ولأفعال الشخصيات وحركتها داخل الحيز المحدد لها.

تسيد لغويا: يسد يسيد تسيدا، والمفعول به متسيد أي متسلط عليه[10] أي يكون طاغيا بالقول والفعل ليسود المعنى المبتغى للموضوع المعالج أو المشكلة المراد حلها.

واحد لغويا: متفرد بنفسه، فيقال وحدة الشخص أي بقي مفردا. وحد يوحد توحيدا فمعول موحد، وحد الله آمن به، وآمن به واحدا في ملكه تعالى[11]، وأيضا يقصد به المعنى المعاكس للتعددية أو التنوع في الأشكال والمعاني والصور. فمن خلال التعاريف الواحدة في اللغة العربية ممكن أن نستنتج تعريفا اصطلاحيا يتلاءم وموضوع هذا البحث وهو تسيد عنصر أو شخص معين على باقي العناصر التي لها دوره

ووظيفته ذاتهما، أو أخذ حيزا زمنيا واسعا بما يتلاءم مع طبيعة الصياغة الفنية للعمل الدرامي.

الفصل الثاني –

المبحث الأول المكان ومفاهيمه المتنوعة

يشكل المكان محور الكائنات الحية عامة والبشرية خاصة؛ لذا أخذ حيزا كبيرا ضمن الدراسات المختلفة، وذلك كونه المسرح الذي تشكل عليه التفاعلات البشرية والطبيعية، وذلك بفعل حركة الإنسان عبر الزمان. وفي حركة المكان تنشأ العلاقات المختلفة بين الإنسان والعناصر الأخرى وضمن أشكال متعددة ومتباينة، ويؤدي هذا التفاعل المكاني إلى إيجاد أنماط ذات مفاهيم متنوعة يتطرق إليها الفلاسفة، فثمة مفاهيم كثيرة للمكان عند الفلاسفة الغرب والعرب، فيرى أفلاطون أن المكان هو حاوي الأشياء والبعد الموجود الذي يسمح بتعاقب الأجسام فيه، إذ عده موجودا بالضرورة منذ الأزل[12]، أما أرسطو فيرى المكان الذي تسكن فيه العناصر ليحتويها[13]، أما نيوتن فقد اتفق مع أفلاطون وأرسطو ومفهومهما حول المكان، وأضاف "صفات اللاتناهي، الأبدية، القدم، وعدم الفناء"[14]. أما الفلاسفة العرب فلم تبتعد مفاهيمهم عن الفلاسفة الغرب كثيرا، فيرى ابن سينا أن المكان ما يكون الشيء مستقرا عليه أو معتمدا عليه ومستندا إليه[15]، فيما ذهب الرازي إلى مفهومه للمكان كونه مطلقا غير ناه مشبها إياه بالوعاء، فالمكان مرتبط بمن فيه.

ويذهب الجواهري بتقسيم المكان إلى قسمين: أحدهما خاص والآخر مشترك؛ الخاص هو الذي يشغله الجسم بمقداره أما العام فهو الحيز الذي تشغله جملة أجسام، وحينما توجد أجسام يوجد مكان والعكس كذلك[16]. نستنتج من هذه الآراء الفلسفية للمكان هو أنه مدرك حسي(*) ومادي ملموس، ممكن أن يترك أثره في الذاكرة ليعيد استذكاره أو تخيله؛ لذا فهو يستحضر الماضي ويعيش في الحاضر ويرمز للمستقبل. لهذا يتداخل المكان ضمن مفاهيم متنوعة في مجال الأدب والفنون، فوظيفته احتواء جملة من الأحداث سطرها الماضي أو سارية الحضور، ليس هذا فحسب وإنما صار وعيا فكريا ونفسيا واجتماعيا ووجدانيا يتفاعل مع الذات والجماعة، ويبرر بأشكال ومستويات متعددة حسب الرؤية المستقطبة لتمثيله[17].

يعد المكان من أهم العناصر في الفن في كل أنواعه؛ ففي فنون العمارة والرسم كان الإنسان منذ القدم يلجأ إلى جدران الكهوف كمكان ينفذ فيه رؤاه الفنية، وكذلك نحت من صخور الجبال تماثيل ظلت خالدة لتكون رموزا للحضارات معينة، ليس هذا فحسب بل أنشأ قصورا ومباني ذات طراز معماري فريد، فظلت باقية إلى وقتنا هذا لتكون مكانا فنيا وحضاريا وواجهة مضيئة للشعوب، أما في الفنون الموسيقية فقد كان لها دور مميز في عكس رؤى المكان لدى الشعوب؛ فعلى سبيل المثال المقطوعات الموسيقية الشرقية

* الفرق بين الوعي والإدراك الحسي فرق بالدرجة لا أكثر، فالوعي هو الإدراك الحسي مكتملا وأخذ مداه ومنعكسا على نفسه والوعي ليس كاملا مكونا للإدراك الحسي إلا في حدود كونه الإنجاز النهائي له يعني أنه في رأينا أكثر قليلا مما يزعمه الفيثاغورسيون وأقل قليلا مما يدعيه الظاهريون. جان متري، علم نفس وعلم جمال السينما، القسم الأول، ترجمة عبد الله العويشق، منشورات وزارة الثقافة دمشق، 2000، ص345.

تختلف عن نظيراتها من المقطوعات الغربية، وتلك المقطوعات -أيضا- تتفرع إلى أنواع متعددة تحددها أماكنها، والمتمثلة في البلدان والمناطق. فالمكان في الفنون الموسيقية يتجسد برحلة حسية تنقل خيال سامعيها إلى المكان الذي نشأت فيه تلك المقطوعة الموسيقية، ويمكن من خلال بعض تلك المقطوعات أن توحي بأماكن خيالية وبعيدة عن الواقع، كما في مقطوعة هانز زمير (الفضاء الخارجي) (*) فالخيال يلعب دوره في تجسيد المكان المتخيل في ذهن المتلقي من خلال لوحة تصورية ينسجها وينسقها في مخيلته عن طريق وقع تلك الأنغام بلغة غير مفهومة بالنسبة له، سواء كانت آسيوية أو أفريقية، فإن ذهنه يقوم برسم أبعاد ذلك المكان بشخوصه وحياته فمنه يظهر ويطغى. في الرواية يصاغ من خلال وصف الكاتب أو الروائي والمتلقي له حرية تجسده في ذهنه كما ترتأي مخيلته[18].

أما في المسرح، فالمكان يكون خشبة المسرح التي تدور فيها الأحداث المسرحية، ويجسد من خلال المناظر والديكور التي تصمم وفق معطيات الحدث الدرامي الموجود في النص المسرحي وهو بطبيعة الحال يعكس صورة المكان الواقعي، والذي يصمد بطريقة هندسية موحية بطبيعة الأحداث التي تجري في المكان الفني، فالأخير يكون المعطى والنتاج النهائي ليشخص عنه رؤية الفنان للمكان الهندسي في مجمل السياقات الإبداعية التي قوامها الفنان

> "فالمكان يكون خشبة المسرح التي تدور فيها الأحداث المسرحية، ويجسد من خلال المناظر والديكور التي تصمم وفق معطيات الحدث الدرامي"

والمادة والموضوع والتغيير[19]، فالمكان الفني هو الحيز الذي تجري فيه الأحداث الدرامية من خلال عناصر معنية؛ كالشخصيات وعناصر التكوين الأخرى؛ لذا يتم اختياره بعناية ودقة شديدة يجب أن تخضع لاشتراطات البعد النفسي والثقافي والاحتمالي وزمانتيه تحدد إطاره العام؛ لذا فالمكان من أهم عناصر البناء الروائي وأكثرها تأثيرا من إبراز فكرة المؤلف وتحليل شخصياته النفسية؛ وذلك لأن الذات الإنسانية لا تكسب أهميتها إلا بالتفاعل مع المكان الموجود فيه؛ وذلك كون الإنسان يدرك المكان إدراكا حسيا مباشرا، وصراعه معه ما هو إلا إثبات الذات وتحديد هويته، فهو ليس حيزا جغرافيا فحسب، وإنما هو حامل للتجربة الإنسانية التي تعيش فيه الذاكرة[20] ليستعيد ذكرياتهم من حين إلى آخر ويرتكز عليها مؤلفو الأعمال الفنية في تأليف وكتابة أعمالهم، سواء كانت سينمائية أم مسرحية أم روائية، فالمكان بطبيعته غير العاقلة محايد

*هانز فلور بان هو مؤلف ومنتج موسيقي الذي اشتهر بتأليفه لمجموعة من المقطوعات الموسيقية لعدة أفلام، والتي حازت على جوائز أوسكار، وتتميز أعماله بإدخال أصوات من الموسيقى الإلكترونية على موسيقى الأوركسترا الكلاسيكية التقليدية.

> يعد المكان في الدراما أحد عناصر البنية الأساسية والهوية التي يفصح بها عن ذاته وأهدافه

بالضرورة، لكن الإنسان لا يمكن أن يكون محايدا معه؛ لذا يذهب موريس هالفاكس إلى فكرة أن المكان والزمان إطاران اجتماعيان للذاكرة حيث يكونا الإطار الذي تخزن فيه الذكريات الاجتماعية؛ فيقول ابن خلدون في هذا الصدد –أيضا–: الإنسان ابن البيئة، أي المكان الذي نشأ فيه، أو بمعنى آخر يصبح المكان والزمان شرطين أساسيين لحفظ التراث الثقافي والحضاري[21]، وتختلف معالجات المكان في الأعمال الروائية حسب الوسيلة التي يلجأ إليها الكاتب في تجسيد خياله، فكما ذكرنا المكان الروائي يختلف عن المكان المسرحي، ويختلف الأخير عن المكان في السينما، لكن في حدود معينة فقواعد التتابع في المسرح يلجأ إليها كتاب سيناريو الفيلم السينمائي كثيرا مع وجود بعض الاختلافات ممكن إيجازها في التالي:

1. البناء الداخلي للمشهد.
2. الاتصال بين مشهد ومشهد آخر.
3. طرق تصعيد التوتر، وفي هذه المواقف التي تتصور من خلالها لغة السينما، فإن مكان الحدث والزمن السينمائي الذي تقع فيه الأحداث وهو ما يعبر عنه في المشهد بالمعنى المسرحي قد ينتقل بسرعة كبيرة، وعندما نتكلم عن المشهد السينمائي فإننا نعني ببساطة المكان الذي تصوره الكاميرا[22]، فهي الوسيلة السينمائية لتجسيد المكان هي الكاميرا لكن زوايا المنظر تختلف عنها في المسرح، فزاوية الرؤية في المسرح (180 د)، بينما في السينما فزوايا النظر تكون متعددة ومتنوعة؛ لذا لا بد لنا في هذا البحث أن نتناول سينوغرافيا المكان وتكوين الصورة السينمائية.

المبحث الثاني– المكان الدرامي في السينما

يعد المكان في الدراما أحد عناصر البنية الأساسية والهوية التي يفصح بها عن ذاته وأهدافه، وغدت الدراما في تطورها المستمر تلجأ إلى تكوينات المكان وجغرافيته للإفصاح عن نفسها وثبات موطن قدم لها؛ لذا لا بد لصانع العمل الفني من انتقاء المكان الدرامي بشكل دقيق ومدروس؛ لأن المكان الدرامي يتجاوز الحدود الجغرافية المادية له والمتمثلة في الشخصيات والعناصر المؤثثة له كالديكورات والأشكال، بالإضافة إلى أن المكان مهما كان موجودا من خلال العملية السردية، ما لم تتكفل جهة معينة بتقديمه سواء كانت هذه الجهة السارد أو الشخصيات من منظورات مختلفة فالفضاء ظاهر في الذهن والإدراك والتجربة الإنسانية التي تعيد تشكله مهما كانت الطرق المتبعة في ذلك، فاللقطة تجتهد في لم شمل التفاصيل كصورة بصرية تقسمه في صورته الكلية وتجتهد في

بناء بعده الدلالي[23]، فالمكان في السينما لا يتحدد ضمن التفاصيل المعروضة في اللقطة فحسب، بل يعمل في صياغة أبعاد رمزية ودلالية توحي بشكل غير مباشر بمضامين النص الدرامي، فالصورة السينمائية بطبيعة الحال لا تتشكل لتمثل أفعال الواقع وأشياءه، وإنما تعيد صياغة الواقع وتقدمه بصورة أخرى مختلفة وذات صياغة مختلفة؛ لذا سنتناول في هذا البحث تشكيلات المكان وأبعاده، ودلالات الأشكال الدرامية للمكان الذي يتمحور في شكلين أساسين:

أولا/ المكان المغلق: يتمثل المكان المغلق في الأعمال الدرامية بشكل عام والسينمائية بشكل خاص في الأماكن المصورة داخل فضاء مغلق؛ كالغرف والمستشفيات وما إلى ذلك، وغالبا يُعد من قبل مصممي الديكور(*)، فالاتفاق مع المخرج والأخذ بعين الاعتبار مقتضيات النص الدرامي يصمم ديكور المشاهد المراد تصويرها للإيحاء بأبعاد المكان وحركة الشخصيات فيه وحركتها في الحيز الحكائي المحدد لها، موحية بمضامين المشهد وسير أحداث القصة، فلا يمكن تجسيد الأحداث دونه، فعده أرسطو "المكان موجود ما دمنا نشغله ونتحيز فيه، وكذلك يمكن إدراكه عن طريق الحركة التي أبرزها حركة النقلة من مكان إلى آخر، وهو مفارق للأجسام المتمكنة فيه وسابق عليها ولا يفسد بفسادها"[24]. فالأعمال الدرامية السينمائية كما ذكرنا سابقا تعتمد في تكوينها على حركة تدفق اللقطات وارتباطها مع بعضها البعض عن طريق المونتاج الذي يكون بمثابة هيئة لغوية أو خطابية للصور المتحركة، فكل لقطة هي قطع على لحظة من حركة الفكر مقارنة بتلك التي نضعها عندما تكون نحن أنفسنا في مواجهة وضعية ما[25]، فأحيانا تعالج المواضيع الدرامية أحداثا داخل أماكن مغلقة فقط، أي داخل حدود معينة يعالجها النص الدرامي للإيحاء بانغلاقية ذلك المكان، والذي يسهم في خلق الإحساس بأبعاد ذلك المكان وما يحتويه من أحداث وشخوص كاشفا عن مزاياه وعناصره في تنوع مستمر باستمرار تطور الأحداث الدرامية، فحتى إن كان المكان المصاغ من قبل المؤلف في النص مغلقا أو داخليا، فإنه يتشظى بتعدد الشخصيات التي تكون قابلة لإنشاء تكوين مكاني تتضح معالمه وعناصره في ضوء ما يبوح به، مشكلا الحلبة التي يجري عليها الصراع والبيئة التي تتفاعل بها الشخصيات الدرامية والتي تمثل القوى الفاعلة في الحدث"[26]. فالأماكن المغلقة لها دور محوري في الحدث الدرامي؛ لأنها تكون على صلة وثيقة بتشكيل الشخصية التي تكون مسؤولة عن سرد الحدث؛ لذا عادة ما تكون تلك الأمكنة مليئة بالذكريات والآمال والأحاسيس المختلفة، إذ أنها تولد المشاعر المتضاربة في النفس التي بدورها تخلق صراعا داخليا في الشخصية من جانب، وصراعها مع الشخصيات الأخرى من جانب آخر.

*يجب أن يتصف الديكور بالمرونة بمعنى أنه يتحرك حركة مستمرة ويؤدي أفعالا مستمرة ويخلق علاقة بما يقدمه الممثل في كل مشهد جديد، فادية فاروق الدبوني، دلالات المكان في تعميق الجو النفسي للشخصية في الفيلم السينمائي، رسالة ماجستير غير منشورة، كلية الفنون الجميلة جامعة بغداد، بغداد 2001،ص31.

ثانيا/ الأماكن المفتوحة: يعني المكان المفتوح في الدراما وفي السينما بشكل خاص الأماكن الخارجة، والأماكن التي يتم تصويرها خارج الاستديو كالغابات والمناطق العامة، ولكن وفق هذا المفهوم قد يتعدى المكان حدوده، فقد عالجت أفلام كثيرة وتناولت مضامينها أماكن مفتوحة من خلال التصوير، ولكن قد تكون رمزا للانغلاق والوحدة، وعليه فصياغة المكان في الأعمال الدرامية تكون متداخلة ومتنوعة لعدة أماكن، و لكن يتم من خلال هذا التعدد معالجة موضوع واحد وتتناوله بالتفصيل من خلال الأماكن تلك.

أبعاد المكان الدرامي:

إن المكان في النص الدرامي لا يتحدد فقط بأبعاد هندسية (الطول– العرض– العمق) فحسب، وإنما هناك أبعاد تتعدى النطاق المادي للمكان كأبعاده النفسية والسيكولوجية والتي تعكس أثرها على المتلقي، والتي تكون وليدة البيئة المكانية للنص وأُفقه الكلي والعالم التي تعيش وتتحرك وتتفاعل عبره الشخصيات والأحداث، كون العالم الذي يحتويهم والذي يمثل واقع الشخصيات وثقافتها وحضارتها ومزاجها وحالتها النفسية من خلال ارتباط الحالة الشعورية للسارد بالمكان يضفي أجواءً معينة، ويمهد من خلال الأحداث الدرامية للانجذاب إلى المكان الدرامي دون غيره مولدا تعاطفا وجدانيا لارتباط المتلقي بذلك المكان وما يحتويه من مشاعر مختلفة سواء مؤلمة أو مفرحة من خلال التعرف على أبعاده الواقعة والجغرافية. أحيانا يلجأ المؤلف إلى تناول المكان الواقعي، كأن يكون مدينة معينة على سبيل المثال وسرد أحداث القصة وطابعها الدرامي السائد (كوميدي– تراجيدي)، وأحيانا يكون المكان عربة أو ذات بعد هندسي ضيق، فقد يكون بصيغته هذه ملاذا آمنا للشخصيات أو على العكس قد يكون مصدر خطر يهدد حياتها،

وهذا ما نراه في تصنيفات هلسا للمكان وهي:-

1. المكان المجازي وهو المكان الذي تجده في رواية الأحداث المتتالية، حيث نجد المكان ساحة للأحداث ومكملا لها وليس عنصرا مهما من العمل الدرامي أو الروائي، إنه مكان سلبي يخضع إلى أفعال الشخصيات.

2 .المكان الهندسي وهو المكان الذي يعرض بدقة من خلال أبعاده الخارجية.

3 .المكان كتجربة معيشة داخل العمل الفني، وهو القادر على إثارة ذكرى المكان لدى المتلقي.

4.المكان المعادي، فقد أضافت هلسا هذا النوع من المكان المعادي؛ كالسجن والمنفى والطبيعة الخالية من البشر ومكان الغربة[27]. ففي الأعمال الدرامية لا بد لصانع العمل الفني الأخذ بعين الاعتبار تلك الأبعاد عند صياغة المكان الدرامي، فأبعاد المكان تلك تعمل على إيصال ما يصبو إليه العمل الدرامي من أهداف ورسائل تصل إلى المتلقي بطريقة مشوقة وممتعة.

البعد الشخصي للمكان الدرامي:

يعبر المكان الدرامي عن الفضاء الشخصي بطريقة رمزية، فالشخصية الدرامية تتحرك في نطاق مصغر للمكان الذي يكون أحد المكونات المهمة الكاشفة عن المعنى المتضمن للنص الفيلمي، الذي يعتمد في تجسيده على الجانب السمعي البصري، فالمكان ليس مجرد وعاء يحتوي الشخصيات وتحركاتها، بل يكون مصدرا مدركا حسيا لإنتاج دلالات النص الفيلمي القصدية المعبرة عن شيء ما "فدلالات المكان تتكشف عن طريقة تقديمها، فهي ليست أماكن خاوية من المعنى، وإنما تصبح محملة بالمعنى المسبوغ عليها من قبل كيفية استخدامها وتوظيفها"[28]. فمهمة صانع العمل الفني تحديد المكان الاستعاري والإيحاء به بطريقة غير مباشرة من خلال الروتين الآلي في انتقالات المكان ليتيح للمتلقي تجسيد أبعاد المكان المجازي، كاشفة بذلك العالم المحيط بالشخصيات والذي يتعدى حدود المكان المعروض ضمن المشهد ليوحي بأفكار كثيرة "وكونه وسطا تعبيريا رمزيا يمثل الحجم الذي يشغله الممثل في أية مسافة معلومة، ويمكن أن يتضمن أفكارا"[29]. وقد يكون المكان مجازيا افتراضيا يوحي بالحالة التي تمر بها الشخصيات، فإما يكون مساندا لموقف الشخصية أو العكس؛ لذا فقد تفسر تفاصيل صغيرة في المكان علاقاتها بالعالم النفسي للشخصيات وتطور الحدث، وخلق عوالم جمالية تكسر حدودية المكان وجعلها لا متناهية، تكون من الأمكنة الواقعية أمكنة متخيلة أو قد يخلق من أمكنة متخيلة غير واقعية لخلق صور مكانية لا واقعية تعمل

> "يفهم فن السينوغرافيا على أنه الديكور المسرحي الثابت الذي تجري فيه الأحداث الدرامية"

> "عند بناء اللقطة يجب معرفة حجمها أولا وزاوية النظر ثانيا، والذي يحدد على أساسها زمن اللقطة"

كمحرك إبداعي يتجاوز كينونة المادة الوظيفية.

سينوغرافيا(*) المكان الدرامي:

يفهم فن السينوغرافيا على أنه الديكور المسرحي الثابت الذي تجري فيه الأحداث الدرامية؛ لذا فهذا الفن الذي يستند إلى العلم في ترتيب مكونات الحدث وفق المنظور الهندسي للإيحاء بالبعد الثالث، فيدخل في إطار هذا الفن التصوير الفوتوغرافي والرسم التشكيلي والتصميم الهندسي وفن توزيع الإضاءة، وحتى الأزياء والصوت، وذلك لإنتاج عرض متكامل، وفي الوقت ذاته بعيدا عن الرتابة والجمود لصياغة صورية جمالية. وبهذا فالسينوغرافيا هو فن ذهني ورؤية "شعرية للفضاء وتشكيله داخل الدراما، وأنه مكان ترتكز فيه الصراعات وقوى التعبير المتراكمة"[30]؛ لذا مفهوم السينوغرافيا في اهتمامه لبنية العرض للمتلقي والتي تتفق مع زمن إدراكه لما هو معروض أمامه من تفاصيل المكان الافتراضي الذي يقدم أحداثا اصطناعية، في هذا الصدد يذهب عبد الرحمن الدسوقي في تحديد مفهومه السينوغرافي وفي تنسيق الفضاء المسرحي والتحكم في شكله بغرض تحديد أهداف العرض[31]. مما ورد آنفا في مفهوم السينوغرافيا يخص العرض المسرحي لكن في السينما تبقى السينوغرافيا على المفهوم نفسه، ولكن تخضع إلى تقنية العرض السينمائي، فالسينما تعتمد في عرضها على عنصرين؛ هما الصوت والصورة، والتي تكون مسؤولة عن تجسيدها الآلة (الكاميرا– أجهزة المونتاج– الميكرفونات– الإضاءة)، وبما أن شاشة العرض السينمائي تختلف في نواح كثيرة عن خشبة المسرح وتقنية العرض، إذ ممكن من خلال العرض السينمائي مشاهدة أحجام لقطات مختلفة وزوايا نظر متعددة تحدد الكادر السينمائي، ولكن ذلك لا يتم اعتباطا، إذ يأخذ بعين الاعتبار زمن عرض كل فريمة والذي لا يتجاوز (24 فريمة في الثانية) وما تحتويه من تشكيل بصري وصوتي لمساحة أداء الممثلين والعناصر الأخرى هذا من جانب، ومن جانب آخر مشاركة المتلقي في تلك التشكيلات وتفاعله معها من خلال خياله؛ لذا فعملية الإنشاء السينوغرافي تتحكم في إنتاج المكان بما يخلق انطباعا حسيا بالتتابع الزمني وفقا لتحولات المكان حين يتحكم في إنشاء المكان وتحولاته عاملان؛ هما:–

1. القيم الدالة في السيناريو.
2. الفضاء والمساحة التي تتحرك فيها الشخصية وتحتوي العناصر البصرية الأخرى[32].

*هي كلمة قديمة تعني تجميل وتزيين واجهة المسرح بألواح مرسومة وكانت هذه الزخارف التي تظهر في ترتيبات معينة تمثل مناظر معمارية أو طبيعية لتوضح الحدث، مارسيل يرتدفون، السينوغرافيا اليوم، ترجمة إبراهيم حمادة وزارة الثقافة مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، القاهرة، 2003، ص13–60 .

فاللقطة السينمائية تُشكل وفق رؤى درامية معبرة عن مضمون الحدث الدرامي مع الأخذ بعين الاعتبار الجانب الفكري والجمالي للقطة. فالفضاء في اللقطة محدد بشاشة العرض السينمائي؛ لذا عند بناء اللقطة يجب معرفة حجمها أولا وزاوية النظر ثانيا، والذي يحدد على أساسها زمن اللقطة؛ لذا فدور السينوغرافيا هو هندسة فضاء اللقطة السينمائية وبالتالي المشهد والتي تحمل في طياتها دلالات رمزية تصل إلى ذهن المتلقي، ففضاء الصورة يقوم على شبكة من التكوينات والأنسجة المركبة بقصدية، وحتى بعفوية وفق إيقاع صوري لعلاقات شكلية متغيرة لا بهدف إيضاح معنى محدد كما في المسرح التقليدي، وإنما يقوم عند سياقات وشفرة لتولد في ذهن المتلقي مجموعة من المدلولات[33] فالفضاء أو المكان السينمائي لم يعد ينتمي إلى عالم المعطيات البديهية، بل أصبح نموذجا يقدم إلى المتلقي وفق فكرة مبنية مسبقا في ذهن صانع العمل الفني يعكس من خلالها نظرته إلى العالم من خلال ما هو مخزون في ذاكرته من صور، والذي يثير أحاسيس معينة في ذهن المتلقي عند مشاهدته، لما هو معروض أمامه من صور تعرض من خلالها أماكن قد تكون مألوفة إلى المتلقي أو خياله وغير مألوفة تثير عنده متعة التلقي؛ لذا هناك ثلاث وظائف جمالية ودلالية للفضاء المكاني يؤلفها صانع العمل الفني ويرسم تفاصلها في ذهنه:-

1. فضاء النص: أي المكان الذي يصفه المؤلف للأحداث التي يؤلفها ويرسم تفاصلها ذهنه.

2. .فضاء التشكيل الصوري: وهو الفضاء المعروض للمتلقي والمتجسد صوريا، أي يكون قابلا للإدراك السمع/بصري.

3. .فضاء المتلقي والمقصود به صور الأماكن المخزونة في الذاكرة أي ذاكرة المتلقي، والتي تكون بمثابة المعادل الصوري للمكان أو الفضاء التشكيلي؛ فعلى سبيل المثال قد يعرض للمتلقي صور أماكن تقص تراث بلدة ما ، فيمكن أن يكون قد أدركها بصريا من قبل بمثابة الصور الموازية لما هو موجود في ذهنه، فيعمل على مطابقة تلك الصور والصور الموجودة في ذاكرته والصور المعروضة أمامه، فتحدث له نوع من الأُلفة لما هو مخزون في الذاكرة أمامه من صور سينمائية؛ لذا فالمكان الفيلمي يعد عنصرا رئيسيا، فهو المجال الذي يسمح للنص للتحقيق ذاته[34].

كما ذكرنا سابقا أن السينما تتميز عن باقي الفنون الأخرى بتقنية عرضها للصور التي بدورها تعرض مكونات المشهد. وعليه يبقى التشكيل الصوري مرتبطا بالتكوين في حد ذاته، لكنه لا يعطي إلا جزءا متمثلا بإطار الصورة وحدوده واتجاهاته الأربعة (فوق- تحت- يمين- يسار)[*]، والتي بدورها ترتبط بسير واتجاه حركة الكاميرا وتكوين عناصر الصورة (الخطوط- الكتل- الألوان) والإضاءة، وكذلك كل تلك العوامل تعمل على إبراز موضوع معين دون سواه، وأيضا اختزال الزمن للضرورات الدرامية؛ لذا فالزمن والحدث الدرامي السينمائي لا بد أن يكون قصيرا زمانيا ويتفق مع متطلبات التقنيات السينمائية وقواعد الرؤيا لها، فرغم

أن تعدد الأمكنة داخل المشهد الدرامي يجب في الوقت ذاته من تحديد نسخة زمنية له، فمن خلال تتابع اللقطات يكون المكان بمثابة وعاء حاوٍ لرموز ودلالات عديدة أكثر من كونه عنصرا دراميا.

إن الفضاء في الصورة السينمائية لا يتعلق بالعالم الحكائي الذي ننقله فقط، وإنما تتعلق بتقنيات البصرية التي تستخدم من أجل تمكين هذا النقل، هذا معناه أن دراسة الفضاء السينمائي يفترض بها الوقوف على الآليات التشكيلية والتكوينية والمظاهر الأيقونية من ناحية أخرى؛ كالأشياء والأجسام والأماكن مع الملاحظة أن هذا التدقيق لا يظهر داخل اللقطة فقط بوصفها الوحدة الصغرى التي تتعامل معها داخل الخطاب السينمائي، وإنما مستوى أعم وهي المتتالية، أي تصبح بمحاذاة البحث وتجلياته أكثر من البحث عن تشكيل الصورة، وهذا يؤدي إلى حتمية كلية تجعل الفضاء حاضرا بالضرورة وبصورة دائمة في الفيلم، وفي أدق التفاصيل[35]؛ لذا فالمكان السينمائي عادة ما ينقسم إلى نوعين؛ داخلي متمثل بالتصوير في الأماكن المغلقة التي يمكن تصميمها من خلال الديكورات، والمناظر الطبيعية المفتوحة؛ كالشوارع وأماكن الطبيعة التي تكون بدورها عناصر الدلالة في المشهد الدرامي. فقد تأثرت السينما بباقي الفنون التي سبقتها بل جمعتهم كلهم، فنرى التكوين في الصورة السينمائية يستند عادة إلى قواعد الفن التشكيلي وخصوصا تجسيد العمق في الصورة والبعد الثالث، فممكن للمحور اليميني

* يركز التمركز الفضائي على فضاء جزئي تنتج فيه البرامج السردية للعوامل، وينشأ وفق اتجاهات متعددة إما أفقية؛ مثل أمام–خلف، أو عامودية؛ مثل فوق تحت أو مستقبلية هنا قبل وهنا بعد، ويمكن القياس على ذلك نماذج متعددة حسب التمفصلات الفضائية التي تدرجها النصوص مهما اختلفت أنواعها. Gerand Genette , seuifs, Ed,seuile,paris,1987,p90–96

أن يمتد من مقدمة الصورة أو ما يسميه أهل السينما بالمخطط الأمامي إلى المخطط الخلفي لها، كما يمكن أن يحصل العكس -أيضا-، فيمر المحور من المخطط الخلفي إلى المخطط الأمامي، وهو المحور الذي يمنح المشاهد الإحساس بعمق المجال[36]، والذي ينظم المسافة بين عناصر تكوين اللقطة بحيث تكون معبرة بواسطة بنائها وتناغمها مع زوايا النظر في إيقاع صوري منتظم ومتفق مع الإيقاع الصوتي المرافق للصورة، فكلاهما (الصوت والصورة) لهما قوة تعبيرية في ترجمة المكان وتنظيم حركة الأشياء في ثبات اللقطة وارتباطها باللقطة التي تليها؛ لذا فالمكان في السينما مرتبط بالزمان. يحدد الواقع المكان موضوعيا وجغرافيا، وهذا الواقع المكاني مفترض إذن قبل المدة التي هو موضوعها، فالمكان هو المسؤول عن قيمة الزمن المنسوب إلى ذلك المكان فالزمن يجري من خلال متغيرات المكان في سرد أحداث القصة.

تكوين المكان في المشهد السينمائي:

التكوين في مفهومه هو ترتيب عناصر اللقطة السينمائية وفقا لوجهة نظر المخرج ورؤيته في تصوير الموضوع الدرامي، والتي تتفاعل مع سرد القصة السينمائية لإيصال الرسالة إلى المتلقي ليؤثر فيه بطريقة ما. وهناك كثير من العناصر التي تكون المشهد السينمائي منها الثابتة ومنها المتحركة[37]، وأيا كانت العناصر فهناك قواعد يتبعها المخرج في تكوين اللقطة السينمائية وهي:-

1. الأهمية (Importance)، يجب أن يحتوي الكادر على شيء مهم ومؤثر ضمن سياق سرد القصة السينمائية، فقد يلجأ المخرج إلى المحافظة على الحركة أو الفعل الدرامي مستمرا داخل الكادر ليضمن التجديد في كل لقطة في المشهد.
2. التوتر (Tension)، يجب أن يكون هناك تناغم بين موضوع التصوير وتصاعد الأحداث في القصة السينمائية وذلك لإحداث نوع من التوتر لدى المتفرج لينتقل بنظره من الصورة المعروضة أمامه متابعا الأحداث وصولا إلى الذروة ثم الحل.
3. العنصر الجمالي (Aesthetics)، يجب مراعاة ترتيب العناصر بطريقة جمالية في تكون الصورة؛ وذلك لإثارة الرضا والاستحسان لدى المتلقي الذي يكون موازيا لإثارة التوتر لديه.
4. البساطة (Simplicity)، ضروري أن يراعي المخرج البساطة في تكوين عناصر اللقطة؛ لأن التعقيد سيثير الإرباك لدى المتلقي، ولا يكون سطحي لدرجة تضجر المتلقي[38].

تتكون عناصر المكان في اللقطة السينمائية وتتألف مع بعضها البعض لتحقيق القيم والدلالات الفكرية التي يصبو إليها العمل الدرامي، فتبرز أهميته كون جاذبية الصورة من أهم الأمور التي تسهم بشكل أو بآخر في نجاح العمل الفني وخصوصا أن السينما تعد من أهم الفنون البصرية، فالمكان فيها يعد عنصرا حساسا وجوهريا.

مختصر القول إن تكوين الصورة السينمائية يعني وضع كل تفاصيل الكادر (متحرك وثابت) في علاقة متآلفة في توازن ينقل بدوره إحساسا

مريحا للمتلقي، مهما كان نوع المشهد الدرامي المعروض (أكشن- تراجيدي- كوميدي- ميلودرامي)، ولتحقيق هذا لا بد للتكوين أن يتضمن بعض العناصر منها:

1- الإطار التشكيلي: ويتضمن هذا الإطار آلية توزيع الخطوط والكتل والأشكال داخل الكادر السينمائي، وكذلك توازن الضوء والظل، الذي يؤدي بالتالي إلى إحداث الأثر الموضوعي للمشهد الدرامي. فالصورة السينمائية تلجأ إلى قواعد التكوين نفسها في اللوحة التشكيلية مع مراعاة نقطة في غاية الأهمية، وهي الحركة التي تمتاز بها الصورة السينمائية منذ نشأتها.

2- الإطار الحركي: إن الايهام الحركي للصورة السينمائية(*) يوحي بواقعية الأحداث الدرامية، حتى إن كانت تعالج مواضيع خيالية وخاصة عند موافقة الصوت لحركة العناصر داخل الكادر السينمائي، والتي تجسدها الكاميرا وحركة انتقال اللقطات، ويكون المسؤول عن ذلك هو المونتاج. وعليه، فالإيقاع يكون مسؤولا عن تنظيم حركة عناصر اللقطة من جانب والانتقال من جانب آخر، والذي يكون المظهر الفضائي للسينما ويؤسس واقعها الخاص من خلال تشكيل عالم متميز باستثمار آليات وقواعد العالم الواقعي، فالصورة السينمائية تحمل معها الفضائي والمادي إلا أن هذا البعد المادي لا يشمل آليات مونتاج الحركة للصورة، والتي تجعل الصورة السينمائية لحظة موحية داخل مسار مستمر[39] لذا فالتكوين الصورة في السينما يوصي بواقعية المشهد بالاستناد إلى حركة عناصر الصورة وحركة اللقطات الثابتة عن طريق المونتاج.

3- إطار حدود اللقطة: ويقصد به ترتيب العناصر المتحركة والثابتة داخل كادر الصورة السينمائية، إذ يتم ترتيبه وفق أهمية عناصر الحدث الدرامي؛ فمثلا إذا كان هناك أكثر من شخصية من تلك الشخصيات لها أهميتها الدرامية بالنسبة للمتلقي أو طبيعة سرد أحداث القصة؛ فمثلا الشخصية الأكثر أهمية توضع على يمين الكادر وتحدد تلك الأهمية على حركة عين المتلقي، وعكسهُ المتلقي الغربي الذي-غالبا- تكون اتجاه حركة عينه من اليسار إلى اليمين، وأيضا تلك القاعدة غير ثابتة؛ وذلك كون الشخصية وحركتها داخل الكادر يحددها الحدث الدرامي وطريقة المخرج في معالجته لموضوع ذلك الحدث؛ "لذا فصانع العمل الدرامي لا يختار تقنياته على أساس وضوح تقديم الفعل واقعيا، ولكن على أساس قوة التعبير وإيصال الجوهر، فيمكن لصانع العمل أن يقدم مشهدا بالطريقة التي تجسد الدلالة الدرامية السيكولوجية والرمزية"[40]، فحركة الشخصيات داخل المكان تدفع الأحداث الدرامية إلى الأمام موحية (أي الشخصيات) بجماليات ذلك المكان وتفرده من حالة الجمود لتبث الحياة والروح فيه، ليس من خلال حركته الجسمية فحسب، بل من خلال حركة عواطفه ومشاعره ومزاجه التي يعبر عن حركتها الطبيعة من خلال طقوسها المتغيرة لترسم أبعادا مختلفة للمكان بصيغة رمزية لا يشبه

* وهو التتابع الذي يقدر بأربع وعشرين صورة في الثانية محولا الصورة الثابتة إلى متحركة مما يوحي بحقيقتها.

فيها الدال والمدلول، بل تكون اعتباطية في أساسها أو اصطلاحها؛ لذلك يجب إقرار هذه العلاقة وتعلمها[41]، لإنتاج أبعاد المكان مؤثرا ومتأثرا بالشخصية، فالبيئة لها دورها المؤثر بالشخصية الدرامية، وأيضا يفرض تأثيره على الشخصيات وتصرفاتها وأبعادها حتى على طريقة كلامها وأسلوبها في الحديث.

4- إطار التكوين في العمق (البعد الثالث): التكوين في العمق أو البعد الثالث يضفي جاذبية للقطة ويبعدها عن الرتابة والتقليد في التكوين؛ لذا فهناك وسائل مخلفة يستند إليها صانع العمل الفني في تكوين وخلق البعد الثالث منها توزيع الإضاءة وتنسيق زوايا النظر عن طريق الكاميرا، وكذلك التباين في توزيع الألوان وتدرجها. فاستخدام الألوان الباردة يجعل الأجسام تتراجع إلى المخطط الخلفي للصورة، أما الألوان الساخنة فتجعل الأشياء ناضرة ومهمة في الصورة داخل المظهر الأمامي[42]، إذن التوازن في عناصر التكوين واختيار زوايا الكاميرا والعدسات تخلق خطوطا متلاقية توحي من خلالها بمنظور جذاب، فالمكان السينمائي هو نظام من العلاقات المكانية التي تتصف بجانبين أولهما الملموسة الواضحة التي يحددها المؤلف بوصفه جهة أو سطحا أو شكلا من معمارية المكان الكلي المتعدد الجهات، وهو بذلك المحيط الحاوي للشخصيات والأحداث والصراع واللغة، أما الجانب الثاني فهو يشكل امتدادا لأبعاد المكان الخارجية، لا في جهة محدودة وإنما في كل الجهات التي تشكل مستوياته المختلفة والمتفاعلة مع الجانب الأول له والمتمثل بتفاعل الشخصيات وأحداثها معه[43]، فمن خلال الحركة الفيزيائية لمكونات المكان داخل اللقطة تخلق الإحساس بالعمق التي توضع منطقيا في بناء العمق وتنظيم -بشكل أو بآخر- مكونات المشهد والمواضيع التي تعالجها، فمنح المكان قوة وتراكبا في مستويات الأبعاد من خلال مستويات الرؤيا الناشئة في المسافات والفراغ التي تولده الأجسام لتوحي بالعمق؛ لذا يجب الاهتمام كثيرا بالعمق لأنه يخلق التأثيرات المطلوبة للأجسام في البعد الثالث و بالتالي الإحساس بواقعية الأحداث من إطار الرتابة والملل.

5- الإطار الزماني للمكان: يعد المكان المسرح الذي تشكل عليه التفاعلات الحياتية بفعل حركة الإنسان عبر الزمان. في حيز المكان تنشأ علاقات متعددة ومتباينة ينتج عنها (الزمان)، فبدأ تصوير الإنسان للزمان من خلال المكان المتغير، فالأخير يدرك حسيا لكن الزمان لا يمكن الإحساس بمروره وحركته إلا من خلال المظاهر المختلفة المحيطة به والمبنية على السبب والنتيجة، وهو منحنى تحليلي، لكن تحليله هذا ذو طابع عاطفي قد يكون مسالما أو معاديا مثل أحداث كونية تضفي على أجزاء المكان أحداثا خاصة، فالأعمال الروائية عامة تعتمد في صياغتها الفنية على العناصر الثلاثة (المكان- الزمان- الشخصية) ضمن العوامل الأساسية لتأكيد وجود الشخصية هو المكان، أما الذي يوثق أحداث الشخصية فهو الزمان "فالنص الروائي ينتج وبشكل أساسي

البنية المكانية، فالمكان مولد الدلالة فاعل في إيجادها عبر حركة الزمن في خط أفقي متراتب، فكان هو الفاعل في الشخصيات. فالحركة وإن ارتبطت بالزمن فإنها وعبر الصورة الفيلمية تجسد المكان وتكشف ما بداخله، فتدل على المعنى المستخرج والمستنطق منه"[44]. ففي الدراما يكون المكان حاويا للزمان، فالمتلقي يدرك مرور الزمن من خلال تنسيق الأحداث وصيرورتها، فالشخصية تمتد زمانيا من خلال نموها وتطورها وانتقالاتها الفعلية داخل المكان مولدة بذلك تطور الأحداث وتناميها داخل النص الدرامي.

المبحث الثالث– الصياغة الفنية للمكان الواحد في الفيلم السينمائي

المكان الدرامي هو تجسيد للأفكار والأحداث، ويعتمد في تجسيده هذا على اللغة المرئية التي يحدد إيقاعها الثقافة السائدة للعمل الدرامي، حيث إن المكان الذي تدور فيه الأحداث تحكمه عناصر التكوين والحركة وزوايا النظر وأحجام اللقطات التي تشكل جميعها نسيجا كما في باقي الفنون الأخرى كالفنون التشكيلية. إذن فالمكان يعتمد على الصياغة الدرامية وليس فقط على الصورة المعروضة من خلال الشاشة، بل على ما هو موجود في النص الذي يتم على إثره تحديد إيقاع النص ومشاكله، بل يجب مسبقا حل المشكلة في إيقاع النص أولا أي السيناريو، فلا بد أن يتخيل الكاتب ويتصور السرعة والترتيب وطول اللقطات والمشاهد وسرعة الحوار والإيماءات واستخدام الصوت من أجل إيقاف الحركة أو الإسراع بها مما يشكل الصورة النهائية للفيلم، والطريقة المباشرة لتصعيد التوتر السينمائي تكون خلال زيادة السرعة "الحركة أعلى الشاشة مع سرعة القطع المتبادل للوصول إلى التأثير المطلوب"[45]، وهذا لا يعني بطبيعة الحال أن المكان في الدراما هو استعراض جمالي، بل يعتمد على الصياغة الفنية الصحيحة للصورة الفيلمية التي تعتمد –أيضا– على عنصر الزمن،. فالمكان الدرامي على علاقة وثيقة بالزمن رغم اختلاف طريقة الإدراك، فالزمن يرتبط بالإدراك النفسي، أما المكان فيرتبط بالإدراك الحسي للأشياء المدركة فيوظفها ويعبر عنها من خلال علاقته بالزمن. فالمكان يعبر عن الزمن المفترض الذي يبحث عنه صانع العمل الفني من خلال ترسبات الأزمنة في الأمكنة، فأحيانا كانت المفردات المكانية (غرفة– سيارة – منزل) فهي تخزن ذكريات معينة للشخصيات والأحداث التي دارت فيها فعبر التحولات الحركية في الأمكنة تتغير الأنساق بلغة المكان، وبصياغات التكوين التي تتنوع تأثيرها في المتلقي، "فتعدد الأماكن وتواليها هو إحدى ضرورات السرد الفيلمي التي لا يمكن الفكاك منها إلا في بعض الحالات الخاصة؛ مثل أن يكون النص الفيلمي داخل مكان واحد فقط، ومن خلال وعبر تعدد الأمكنة تتولد الدلالات"[46]. فالمكان الواحد يكون مكثفا ويأخذ أبعادا مجازية في إبراز لغة النص رغم أنه يعبر عن الواقع بصورته الحاضرة، فالتوازن الذي بحقيقة لا يحدث إلا بتدخل التقدير، فهو الذي يحدد المستويات الزمنية

للمكان الواحد في الفيلم، فيكون المكان هذا رؤية مختارة للطبيعة ومصفاة لها كما في اللوحة التشكيلية مع الاحتراس من الجمود واللجوء إلى الوسائل المناسبة للتخلص منه ألا وهي الحركة مع استخدام العمق في الصورة. فالسينما مبنية على الاختيار والتنظيم ككل، فهي تستطيع التصرف كما تشاء في الطريقة التي تعرض فيها المادة الدرامية للمشاهد، فالبنى المكانية سواء كانت مغلقة أو مفتوحة تكون عميقة التكوين في توالد وتدرج الأحداث حتى إن تداخلت أو تكررت، فالمكان المغلق يشكل ترسانة صلبة وإن امتصت العديد من الأمكنة[47]. تعتمد المعالجات الدرامية للمكان الواحد على رؤية صانع العمل الفني، والتي تكون مسؤولة عن نقل الأحاسيس المراد إيصالها للمتلقي، فأحيانا يعرض مكانا ضيقا يشعر المتلقي بأمان الابتعاد عن العناصر التي تهدد حياة الشخصية، أو يمكن أن يوظف للتمهيد للانتقال إلى مكان آخر يمثل الانفتاح والحرية والانطلاق، "فالتوتر المكاني الخانق تتحرر المشاهد منه عندما يتمكن البطل من الهروب خارج السجن إلى المكان المفتوح الذي يمثل التحرر من القيود، والذي بدوره يدل على الإدراك الكامل للتحرر النفسي والراحة"[48]. ينطوي الفن السينمائي على الثراء التعبيري في تشكيل المتعة الذهنية وتحقيقها وتمرير الرسائل الفكرية والأخلاقية بطريقة يكسب المكان معنى وجدانيا، وذلك من خلال الكادر في اللقطة وكيفية تحريكها حسب أهمية محتوى الكادر الذي يرتبط بالمعنى الداخلي والمضمون الدرامي المراد توصيله إلى المشاهد، أي الحالة النفسية التي يجب أن يوحي بها الكادر عند عرضه وفق كل متكامل من العناصر الدرامية والصورية التي يتكون منها الفيلم، والتي تكون بمثابة إسقاط مكبر للأحداث الواردة في النص والذي يجسدها المكان ليس بواقعها فحسب، وإنما انعكاسا للأحداث وضمير الأفراد الكامن والذي يتولى المكان مهمة التعبير عنه فحسب؛ لأن الأفراد تهيمن عليهم ضمائرهم المرتدة عليهم على ذلك النحو متضاعفة إلى ما لا نهاية، فيبدو مظهرهم أمامهم يفعلون فعلهم بتحريض من عالم يغلق عليهم ويمسك بهم في شبكة عنكبوتية. تبدو الدراما على أنها ظاهرة قدرا مسجلا في الكون، والتجسيد المادي لجوهر لفعل اللاواعي يتخذ ما تمليه عليه الذات الخاصة بالضمير المذنب[49]، فالحدث الدرامي يكون ملزما بتجسيد جذور الحدث الاجتماعية ومعانيه الإنسانية من خلال تحريك الأحداث في إطار متوال لتجسيد ذروة الصراع ثم تهبط إلى النهاية لتصل إلى الحل، كل ذلك ممكن أن يتم ضمن إطار المكان الواحد الذي يضم أشخاصا معينين، كل واحد منهم له أهدافه الخاصة، والتي بطبيعة الحال تتعارض مع أهداف الشخصيات الضد في العمل، فهنا ينحصر الصراع ضمن المكان الواحد الذي يكون له الدور الفعال في مواجهة تلك الشخصيات مع بعضها البعض "فرسم الشخصيات في العمل الدرامي السينمائي يعد المجال لرد الفعل الدرامي من خلال التطابق والاختلاف مع الشخصيات الواقعية،

فالشخصية الدرامية تثبت تأثيرها على جمهور المشاهدين عند حدوث أية أزمة في الفيلم، وذلك من خلال:

- التقابل داخل اللقطة بين الشخصية المتكلمة والشخصية المستمعة حيث تقوم بتسجيل عواطفها وإيماءتها الجسدية.
- إهمال اللقطات المكبرة والمقربة على الذات المتكلمة.
- إجراءات مختلفة لعزل الذات المتكلمة أو اختفاءها مثلا.
- المبالغة في التعبيرات المحاكية والإيمائية لعواطف الذات المتكلمة[50].

أو عندما تنطق الشخصية بكلام يؤثر تأثيرا عميقا في شخصية أخرى سوف تنقل الكاميرا إلى هذه الشخصية الثانية وتصورها في لقطة كبيرة لتؤثر على المتلقي وتجذب انتباهه. إذن عندما يتناول صانع العمل الفني معالجة درامية لقصة تتم ضمن إطار المكان الواحد، فيجب أن يتكأ على العناصر السينمائية الأخرى كالشخصيات وتنوعها داخل هذا الإطار المحدد. ليس بالضرورة أن يكون المكان الواحد مغلقا في المعالجات الدرامية فقد يكون مفتوحا كالتضاريس الطبيعية أو مكانا محدد الأبعاد. هنا ينجذب المتلقي إلى الأحداث بشكل أساسي؛ بمعنى آخر وكما حدده أرسطو في مثل هذا النوع من الأفلام يكون محددا والزمان –أيضا– سواء كان زمان الحدث أو زمان العرض، فالمتلقي يتابع الأحداث التي تجري في مكان واحد على مدار زمن عرض الفيلم، يجب أن يراعي صانع العمل الفني عنصر التشويق في مثل هذه الأعمال الذي يتمكن من خلاله إبعاد المتلقي عن الملل؛ لذا يكون القائم بتلك المهام هو الحدث الدرامي والموضوع الذي يعالجه هو يكون مسؤولا بالدرجة الأولى عن خلق عنصر التوتر وشد انتباه المتلقي إلى ما يجري من أحداث، إضافة إلى ذلك التكوين الصوري للقطة أو المشهد، فيجب أن يبتعد عن الرتابة والملل وخلق إحساس لدى المتلقي مطابق لإحساس الشخصية الدرامية.

مؤشرات الإطار النظري:

لقد توصل البحث إلى مجموعة من المؤشرات مستخلصة من الإطار النظري التي تتماشى مع أهدافه، حيث اعتمدت هذه المؤشرات معيارا في عملية التحليل وخلاصة ذلك الآتي:

- آلية تصعيد التوتر في الحدث الدرامي ضمن المكان الدرامي المغلق والمفتوح.
- الدور السينوغرافي للمكان المفتوح والمغلق في تصعيد الحدث الدرامي.
- تكوين المكان المغلق والمفتوح في المشهد السينمائي في إطار حدود اللقطة (البعد الثالث).
- توظيف أبعاد المكان الدرامي (الواحد) في النص الدرامي.
- دور الشخصية وحوارها الدرامي في التعبير الرمزي للمكان الواحد.
- دور المونتاج في إيقاع المشهد وتتابع الأحداث الدرامية ضمن إطار المكان الواحد.

الفصل الثالث (إجراءات البحث) تحليل العينات

أولا: فيلم في قلب البحر (In The heart of the sea)

الفيلموجرافي:

إخراج: رون هاورد– قصة: أمندا سلفر– سيناريو: تشارليز ليفيت– الشركة المنتجة: (Imagine entertainment)– سنة الإنتاج: 2015– الدولة: الولايات المتحدة.

ملخص قصة الفيلم:

استندت أحداث الفيلم إلى قصة حقيقية، والتي تدور أحداثها في شتاء عام 1820م في وسط البحر؛ حيث تتعرض سفينة حوّاتة مخصصة لصيد الحيتان إيسكس وطاقمها للهجوم والترصد، بوساطة إحدى حيتان العنبر الضخمة يحتجزهم في البحر لمدة تزيد على ثلاثة شهور على بُعْد آلاف الأميال من البر، فيصير طاقم السفينة في حالة صراع من أجل البقاء، ليضطروا أكل بعض منهم بعد موتهم جوعا ليستمروا أحياءً.

- **آلية تصعيد التوتر في الحدث الدرامي ضمن المكان الدرامي المغلق والمفتوح:**

تم تجسيد التوتر الدرامي ضمن أحداث الفيلم الذي عولجت معظم أحداثه في عرض البحر، من خلال الصراع بين قطبين هم صيادو حيتان العنبر والحيتان، ففي بداية الفيلم كانت الأحداث تسير على ما يرام، فقد نجحوا في اصطياد أحد الحيتان في مشهد تصاعد فيه التوتر الدرامي ثم انخفض بعد نجاحهم في اصطياد الحوت ودون خسائر بشرية ليتصاعد التوتر مرة أخرى عند محاولتهم صيد حوت ضخم،

ويستمر لمدة تزيد على المدة الأولى زمنيا، لينخفض بتحطيم السفينة واحتراقها ووفاة عدد كبير من البحارة ونجاة عدد قليل منهم، ليعود مرة أخرى تصاعد التوتر الدرامي نتيجة فقدان الأكل والمشرب للبحارة، لكن ينخفض مرة أخرى باكتشافهم جزيرة، ويتصاعد بعودة الحوت ومهاجمته لهم وقتل آخرين منهم، ثم ينخفض بنجاة المتبقين من البحارة ويعومون مع حطام أحد المراكب ليخف التوتر مرة أخرى ويبدأ بالتصاعد عندما يكتشف البحارة أن الجزيرة غير مناسبة للعيش، ليقرروا الرحيل في أعماق البحر أيضا لإيجاد ملاذ آمن لهم، وهكذا كان التوتر الدرامي يتصاعد وينخفض في إطار مكان محدد هو البحر، وهو بذلك يشد انتباه المتلقي ويبعد عنه ملل المكان الواحد معالجة الأحداث الدرامية فيه.

- الدور السينوغرافي للمكان المفتوح والمغلق في تصعيد الحدث الدرامي:

تجسد سينوغرافيا المكان في هذا الفيلم في مشاهد متعددة ضمن إطار المكان الواحد وهو البحر؛ فنرى في مشهد السفينة عند اصطياد أحد حيتان العنبر واستخراج الزيت منه؛ حيث يطلب (تيسيش) من (توماس نيكرسون) الدخول إلى بطن الحوت كونه رشيق القامة ويستطيع النفاذ من الفتحة المخصصة لاستخراج الزيت من جسم الحوت، هنا كانت سينوغرافيا المكان المتمثلة (باطن الحوت) قد قدمت تفصيلا دقيقا لذلك المكان (ضيقه- لزوجته المقززة- رائحته الكريهة)، ونقلتها إلى المتلقي ليحقق أهدافه بشكل متناسق.

- تكوين المكان المغلق والمفتوح في المشهد السينمائي في إطار حدود اللقطة (البعد الثالث):

تتضمن أحداث فيلم في عرض البحر معظم مشاهده فيه؛ لذا وضع صانع العمل الفني البعد الثالث في تكوين مشاهد الفيلم بطريقة احترافية تبعد المشاهد عن الملل، كون معظم أحداث الفيلم تجري في مكان واحد، ففي إحدى المشاهد يظهر (سبتايتل) على الشاشة (بعد مرور 34 يوما عالقين في البحر)، يشاهدون جزيرة على بعد تتجه المراكب نحوها في لقطة عامة تظهر المراكب الثلاث واحدة بموازاة الأخرى، في تكوين يتوسط الكادر وفي العمق ظلال جزيرة مجهولة وفي المقدمة عرض البحر.

- توظيف أبعاد المكان الدرامي (الواحد) في النص الدرامي:

في هذا الفيلم تم توظيف البحر للتعبير عن البعد المعادي للمكان، وذلك كونه مكانا لا يناسب البشر العيش فيه لمدة طويلة تتعدى الثلاثة أشهر (كما ورد في أحداث الفيلم)، إذ كان محور الصراع للفيلم والخصم بالنسبة لشخصياته الذين حاولوا التغلب عليه والخلاص منه بإيجاد بر ينجيهم من أهواله ويخلصهم من الجوع والعطش، الذي أدى بهم إلى أكل أمواتهم على المركب للبقاء أحياء.

- دور الشخصية وحوارها الدرامي في التعبير الرمزي للمكان الواحد:

نرى في مشهد وفاة أحد البحارة (بولارد) على القارب، حيث يقرر معظمهم قراءة الدعوات ثم إلقاءه في البحر، بالفعل يقوم بنجامين متهيأ لإلقائه في البحر لكن تيسيش يدعوهم للتريث ويقول (قد يمكنه إنقاذنا)، كان للجملة الحوارية

تعبير رمزي له أثر واضح على الشخصيات الأخرى، التي أثارت فيهم الرعب والخوف، وكان وقعها على أسماعهم كالصاعقة؛ يقصد بهذه الجملة أكل كبده وباقي أحشائه ليتمكنوا من الاستمرار في العيش في هذا المكان المحاصرين فيه (البحر). فرغم مجاله الواسع إلا أنه قد ضاق الخناق بالشخصيات، وأدى بها إلى ارتكاب أفعال مروعة.

- دور المونتاج في إيقاع المشهد وتتابع الأحداث الدرامية في موضوع المكان الواحد:

نجد المشهد الذي يعثر عليه بقية البحارة على جزيرة نائية ويحاولون إيجاد الطعام والماء العذب عليها. نشاهد لقطات لبحارة وهم يكتشفون الجزيرة فيها، فنرى لقطة يأكلون بيض الطيور وأخرى يشربون الماء، وثالثة يأكلون السمك غير المطهي، كانت تلك اللقطات ذات إيقاع سريع تبعث الأمل في المتلقي بأن نجاة الشخصيات بات مؤكدا، لكن اللقطات المتتالية لمشاهد تلك الجزيرة كانت ذات إيقاع بطيء، فنرى هياكل عظمية لأشخاص ركبوا السفينة وتوفوا فيها لعدم وجود بوصلة تبين مكانها مما قلل من المأكل والمشرب، لذا قرروا ترميم مركبهم وإصلاحه ليبحروا إلى واجهة أخرى وكانت تلك اللقطات ذات إيقاع متزن يدل على قرارهم الصائب من أجل إنقاذ أنفسهم بالعودة إلى المكان ذاته(البحر).

ثانيا: فيلم المركب:

الفيلموجرافي:

المخرج عثمان أبو لبن– الكاتب: أحمد مدي الدهان– الشركة المنتج:ة ستي برو– سنة الإنتاج: 2011– الدولة: مصر.

ملخص قصة الفيلم:

أحداث الفيلم تدور حول أربعة شباب وثلاث فتيات أصدقاء في الجامعة، قرروا قضاء يوم إجازة على متن مركب بالعين السخنة دون علم ذويهم، ثم استقلوا مركبا يقودها (الريس مهران) دون (المراكبي فوزي) وقد تركه، نتيجة أن المركب لا تتحمل الاستمرار في العمل، ويلزم ذهابها إلى (ورشة صيانة المراكب)، كما أن اللاسكي عطلان، تمتع الأصدقاء بالاستحمام في عرض البحر، وقدم أحد الشباب بإعطاء سيجارة فيها مادة مخدرة للريس مهران، ولم يتحمل قلبه تأثيرها؛ فلقى مصرعه في عرض البحر تعطلت الماكينة واللاسلكي ونفد الماء والطعام ليواجهوا المتاعب والصعاب التي

تعرضوا لها في عرض البحر، وأبلغ إدارة الميناء البوليس لغياب المركب، وتحركت كل الجهات المعنية لإنقاذهم حتى عثرت عليهم قوات حرس السواحل وقامت بإنقاذهم.

- آلية تصعيد التوتر في الحدث الدرامي ضمن المكان الدرامي المغلق والمفتوح:

بدأ التوتر الدرامي في فيلم المركب بالتصاعد عند تعطل اللاسلكي، وقد توفي سائق المركب ثم نفدت الذخيرة وتتوالى الأحداث بوفاة أحد زملائهم غرقا، بعد ذلك اصطدم المركب بصخرة وأدى ذلك إلى ثقب في السفينة وتعرضها للغرق، بدأ التوتر الدرامي بالهبوط عند العثور على المركب من قبل حرس السواحل وإنقاذ الأفراد عليها. فقد حدثت الأحداث الدرامية سالفة الذكر ضمن مكان واحد فقط هو المركب، وزمن الحدث تحدد بعدد ساعات لا يتجاوز الاثنين وسبعين ساعة، سيطر التوتر الدرامي على سير الأحداث الدرامية وتصاعد الصراع من جانب وتوجيه تركيز المتلقي على الأحداث تلك من جانب آخر.

- الدور السينوغرافي للمكان المغلق أو المفتوح في تصعيد الحدث الدرامي:

نرى في إحدى المشاهد تجمع الشباب على متن المركب ليلا، وقد حاولوا تشغيلها، تكتل جميعهم يمين الكادر، أما جهاز قيادة المركب فعلى يساره، يحاولون معرفة أسباب العطل وتصليحه فتجمعوا في جهة اليمين، ما يوحي برغبتهم الجماعية لمعرفة أسباب العطل ومحاولة تصليحها، تلك المحاولات تصعد الحدث الدرامي نحو الذروة، ثم الحل المتمثل بتخلصهم من خطر المكان الموجودين فيه وهو المركب.

- تكوين المكان المغلق والمفتوح في المشهد السينمائي في إطار حدود اللقطة (البعد الثالث):

نرى في أحد المشاهد الشباب وهم يؤدون صلاة الجنازة على زميلهم مصطفى، نلاحظ في تكوين المشهد أن النساء على يمين الكادر، وزميل لهم يعلمهم كيفية صلاة الجنازة على يسار الكادر، ومصطفى المتوفى في عمق الكادر في زاوية أدنى مستوى النظر، وبعد انتهائهم من أداء صلاة الجنازة يتناثرون بلقطة عامة على يمين وشمال الكادر وعليهم أثر الحزن والأسى على زميلهم، الذي يستمر موقعه في عمق الكادر، عَبر تكوين المشهد عن الحزن والأسى الذي احتواه المكان لجميع الأفراد على المركب.

- توظيف أبعاد المكان الدرامي (الواحد) في النص الدرامي:

إن المكان الدرامي في فيلم المركب يمثله المركب نفسه؛ لذا تمثلت أبعاده بوصفها تجربة معاشه من قبل الشخصيات الدرامية، وقد حدد المكان (المركب) أفكارها ودواخلها ونواياها، التي أدت بالشخصيات تلك إلى إعادة النظر بأسلوب حياتهم وتفكيرهم، وكانت تجربتهم على المركب تحمل في ثناياها عبر وأهداف ذات مغزى تربوي.

- دور الشخصية وحوارها الدرامي في التعبير الرمزي للمكان الواحد:

نرى في المشهد الذي تمر فيه ليلة كاملة على قضاء الشباب أوقات موحشة على متن المركب، يتجمعون وهم يتضورون جوعا وعطشا بينما تقترح إحداهن الشرب من ماء البحر وقد أخبرها زميلها عدم إمكانية ذلك، ثم

اقترح الآخر شرب الخمر (كان أحد الشباب يحتسي الخمر بشغف) محاولة منهم كي لا يصبهم الجفاف، وبالفعل شربوا الخمر وقد رفضه الشخص الذي يملكه، وبرر ذلك بأنه قد عاهد الله على تركه بعد وفاة سائق المركب استجابة لرغبة زميله، ولكن قراره ربما يؤدي به إلى الموت؛ فيجيب (أموت عطشا ولا أموت شاربا للخمر)؛ تلك الجملة لها دلالة رمزية بمدى تمسك هذا الشاب بمعاهدته مع الله، بعد ما كان مدمنا للخمر، فالمكان الذي انحسر فيه ورأي فيه الأسى جعله يقترب من الله أكثر.

- دور المونتاج في إيقاع المشهد وتتابع الأحداث الدرامية في موضوع المكان الواحد:

نشاهد في فيلم المركب مشهد سقوط يارا في البحر نتيجة إصابتها بدوار البحر وغرقها ومحاولة إنقاذها من قبل زملائها، فتكون لقطات نزولها في أعماق البحر ذات حركة اللقطة slow motion، وإيقاع المشهد بطيء ليوحي بسوء الحالة التي تمر بها يارا، ويليها مشهد زملائها وهم يهمون بإنقاذها، حينها يكون الإيقاع حركته سريعة مما يعطى حالة التناقض، حدث في الإيقاع بين اللقطات التي كان المونتاج مسئولا عنها، وهو تصعيد الحدث الدرامي ضمن المكان الواحد هو (المركب)، الذي انتهى بإنقاذ حياة يارا.

ثالثا: فيلم زنزانة:

الفيلموجرافي:

إخراج: ماجد الأنصاري– الكاتب: لين سكاي– الشركة المنتجة والموزعة: نتفليكس– إنتاج: 2015– الدولة: الإمارات والأردن.

ملخص قصة الفيلم:

يقبع طلال في أحد أقسام الشرطة النائية خلف زنزانة أسيرا للذكريات ومعذبا بها، وتنتابه حالة انكسار حول مطلقته وابنه وهو في انتظار مصيره داخل الحبس، وفي تلك الأثناء يزور قسم الشرطة ضابط شرطة سيكوباتي (معتل نفسيا) قادم من بلدة مجاورة يدعى (دبان)، والذي يُحول زيارته لقسم الشرطة إلى حمام دماء، ويضطر طلال لادعاء الجنون من أجل حماية عائلته مما قد يفعله هذا الضابط، ليظفر في الآخر ويدحض مخططات ضابط الشرطة.

- آلية تصعيد التوتر في الحدث الدرامي ضمن المكان الدرامي المغلق والمفتوح:

نشاهد في فيلم الزنزانة التوتر الدرامي يبدأ في مخفر الشرطة عندما يقف طلال خلف الزنزانة يطلب الضابط عثمان منه أوراقه الثبوتية، فيخبره الأول أنه فقدها أثناء اشتباكه مع شقيق زوجته أمام الفندق؛ لذا يجري الضابط عثمان اتصالاته بغرض العثور على هوية المتهم (طلال)، هنا ينخفض التوتر الدرامي لحين حضور ضابط متغير الأطوار ويباغت الضابط عثمان ويغدر به ويقتله أمام أنظار طلال (طلال مسلوب الإرادة لأنه داخل الزنزانة)، يبقى التوتر الدرامي على ابنه كون الضابط المجهول يساوم طلال ويهدده، والأخير يحاول إنقاذ نفسه والآخرين من شر هذا الضابط على طول زمن الفيلم ومكانه المحدد (الزنزانة).

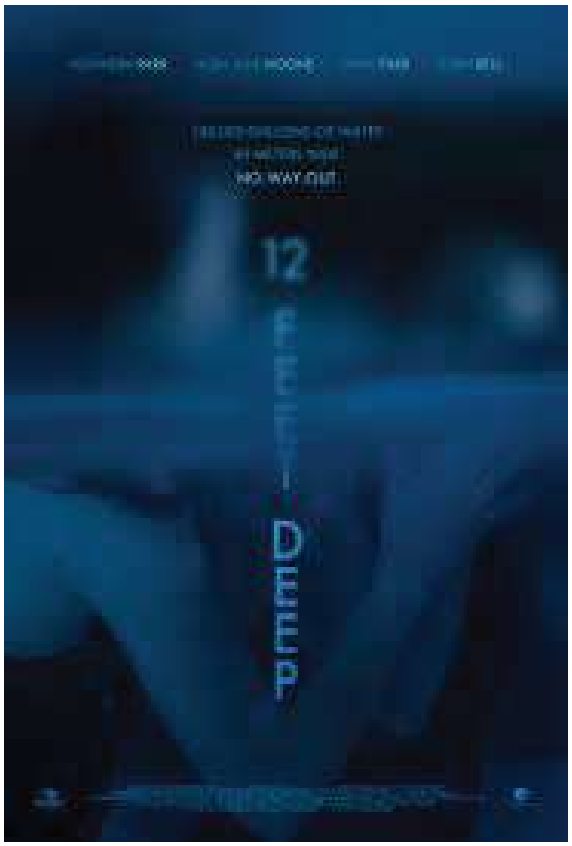
- الدور السينوغرافي للمكان المفتوح والمغلق في تصعيد الحدث الدرامي:

في المشهد الذي يطلب فيه طلال من دبان

شرب كأس من الخمر بعد أن رضخ واستسلم لإرادة الأخير في الرغبة بقتله والتخلص منه هو وابنه؛ فنرى دبان في مقدمة الكادر والقضبان التي تتوسط الكادر تحول بينه وبين طلال الذي يكون في آخر الكادر، فهذا الترتيب السينوغرافي دفع بالحدث الدرامي للأمام وأوهم المتلقي باستسلام طلال، وأكد ذلك الترتيب السينوغرافي للمشهد الذي يليه، وقد أبان فيه دبان في لقطة أعلى مستوى النظر ووجهه للأعلى موحيا بانتصار مأربه، لكن المشهد التالي الذي قام به دبان في إشعال عود ثقاب بينما طلال يشرب الخمر مباغته الأخير ليرش الخمر على الكبريت الذي يحمله فيلقى مصرعه حريقا، فتغيرت مسار الأحداث الدرامية وتسارعت نحو الذروة وأصبح في استطاعة طلال إنقاذ نفسه وقتل المجرم ضمن نطاق المكان الواحد الذي تجري فيه الأحداث الدرامية وهو(الزنزانة).

- تكوين المكان المغلق والمفتوح في المشهد السينمائي في إطار حدود اللقطة (البعد الثالث):

نرى المشهد الذي يترجى فيه طلال دبان ليترك ابنه شهاب ولا يقتله؛ فنرى في لقطة متوسطة يتقدم في أمامها دبان وغطى الكتلة الأكبر من الكادر، ويتوسط الكادر طلال وهو يترجى دبان ويظهر بحجم كتلة أصغر من دبان وسيطر في عمق التكوين إنارة بسيطة في إطار هذه اللقطة أوضحت موقف كل من طلال ودبان بينما الإنارة في العمق قد أوحت بنجاة طلال من مأرب دبان.



- توظيف أبعاد المكان الدرامي (الواحد) في النص الدرامي:

إن المكان في فيلم الزنزانة كان يتمثل في الزنزانة؛ فأحداث الفيلم جرت جميعها في هذا المكان، وقد عبرت مجازيا عن الواقع الخارجي المعاش؛ فكثير من دول العالم الثالث تعاني من الانفلات الأمني والفساد الإداري، بخاصة في بداية الفيلم كتبت عبارة (في مكان ما في الوطن العربي)؛ وذلك للتمهيد للدخول بالأحداث إلى هذا المكان المجازي.

- دور الشخصية وحوارها الدرامي في التعبير الرمزي للمكان الواحد:

في المشهد الذي ينجح فيه دبان من فك حبس أخيه الأصغر منه سنا، يدور حوار بينهما حول موضوع هرب أخيه وخلاصه من الحبس،

فيحكي له الأخ الأصغر بأنه سأم من أسلوب التحكم، ويود أن يعيش كما يحلو له، يرد عليه دبان بأنه عندما تستطيع مسك السلاح لقتل الآخرين أستطيع أن أتركك تتحمل شأن نفسك، هذه الجملة الحوارية ترمز إلى تحمل المسئولية بالنسبة لدبان هو الجرأة على القتل التي اختزلت كثيرا من صفاته ونواياه التي بانت ضمن الحيز المكاني المحدد للفيلم وهو الزنزانة .

- دور المونتاج في إيقاع المشهد وتتابع الأحداث الدرامية في موضوع المكان الواحد:

في المشهد الذي يطلب الضابط عثمان من طلال أخذ قسطا من الراحة لكليهما، يكون إيقاع المشاهد المتتالية بطيئا لكننا نرى في اللقطات التالية لقطة متوسطة لمروحة تدور، ثم لقطة عامة لساعة جدارية تشير عقاربها إلى الساعة الثانية عشرة، ثم لقطة متوسطة لباب يفتح وشخص يدخل منه (لم تبين اللقطة رأسه)، ثم لقطة عامة بانورامية تستعرض أجهزة الإنارة في الزنزانة وهي تومض، ثم لقطة عامة متوسطة خلف قضبان الحديد لهذا الشخص المجهول، ثم يتجه إلى الضابط عثمان ليوقظه من نومه، تلك اللقطات آنفة الذكر كانت ذات إيقاع بطيء ممهدة للأحداث التالية بترقب، حينما يقوم الضابط دبان بقتل الضابط عثمان ويبدأ إيقاع الأحداث بالتسارع، إذ كشف المكان نوايا هذا الضابط الدخيل.

رابعا: فيلم (12 Feet deep):

الفيلموجرافي:

إخراج: مانر إسكاندراي- تأليف: مايكل هولتكويست- الشركة المنتجة: برايم فيديو- سنة الإنتاج:2017- البلد: الولايات المتحدة.

ملخص قصة الفيلم:

يتناول العمل المستوحى من أحداث حقيقية عناء شقيقتين محاصرتين أسفل غطاء زجاجي لحوض سباحة أوليمبي، تغلب عليهم الوقت المخصص لحوض السباحة مما اضطر العاملين في المسبح إغلاق المكان ومن ضمنها الحوض، حيث يتعين على الفتاتين التغلب على البرد والغرق من أجل البقاء على قيد الحياة في ليلة مروعة.

- آلية تصعيد التوتر في الحدث الدرامي ضمن المكان الدرامي المغلق والمفتوح:

قدما يبدأ التوتر الدرامي في فيلم (12) تحت الماء بالتصاعد عندما تنزل الشقيقتان إلى حوض السباحة الأوليمبي بغرض الحصول على الخاتم العالق في مشبك صرف مياه الحوض، بينما لا ينتبه الحارس الأمني لوجودهما ويغلق الحوض ببوابة زجاجية هنا يبدأ الشقيقتان بالمثابرة والصراع على الخروج من الحوض، ويبدأ التوتر الدرامي يتنامى ليسيطر على الأحداث ضمن إطار المكان الدرامي الواحد المتمثل في (الحوض).

- الدور السينوغرافي للمكان المفتوح والمغلق في تصعيد الحدث الدرامي:

نرى في مشهد لجونا وهي تحتضن بيري وتحاول مؤازرتها للتغلب على المحنة والخروج من الحوض، خاصة أن الأخيرة كانت تعاني من مرض السكري وتحتاج إلى جرعة الأنسولين، فقد كان التكوين السينوغرافي للمشهد متمثلا بتكتل الشقيقتين على الجانب اليمين من

الشاشة والجانب الأيسر الذي يشغل المساحة الأكبر من الشاشة، كان متمثلا بمياه الحوض فالدور السينوغرافي عبر عن سيطرة المكان بطريقة تهدد حياة الفتاتين.

- تكوين المكان المغلق والمفتوح في المشهد السينمائي في إطار حدود اللقطة (البعد الثالث):

نشاهد في مشهد لجونا وهي تحمل مشبك تصريف مياه الحوض وتستخدمه في توسيع الفتحة الموجودة في البوابة الزجاجية، فالتكوين يمثل بأن جونا كانت تتقدم الكادر بلقطة متوسطة وتتوسط الكادر قطعة المشبك الحديدية وفتحة البوابة الزجاجية صغيرة الحجم في عمق (البعد الثالث)، الكادر أوحى بتكوين تلك اللقطة بوجود بصيص أمل لإنقاذ حياة جونا وبيري.

- توظيف أبعاد المكان الدرامي (الواحد) في النص الدرامي.

إن حوض السباحة بوصفه مكانا يوحي بالنشاط والحيوية والترفيه، لكن في هذا الفيلم أعطى بُعدا معاديا؛ إذ شكل خطرا كبيرا على حياة الشقيقتين عند انغلاقه وعدم ملاحظة وجودهما من قبل الحارس، مما أدخل الفتاتين في صراع معه للتغلب والانتصار عليه بالخروج من حدوده التي أغلقت عليهن.

- دور الشخصية وحوارها الدرامي في التعبير الرمزي للمكان الواحد:

المشهد الحواري بين الشقيقتين وعاملة النظافة التي تحاول ابتزازهن بغرض الحصول على رمز هاتف الجوال الخاص بجونا، فتحاور بيري جونا وتخبرها بأنه لا وجود لخيار آخر يجب إعطاءها الرمز، لكن الأخرى تخبرها بوجود خيار آخر لأنها لا تثق بتلك العاملة؛ فترد عليها بيري أنت لا تثقي بأحد، فمن خلال المشهد الحواري هذا الذي أعطى بعدا رمزيا رغم الحب الكبير الذي يجمع الشقيقتين لكن هناك عدم ثقة من جانب جونا تجاه شقيقتها بيري.

- دور المونتاج في إيقاع المشهد وتتابع الأحداث الدرامية في موضوع المكان الواحد:

نرى في المشهد التي تحاول فيه عاملة النظافة إرغام جونا على إعطائها الرمز، فتقوم بغلق جهاز تدفئة مياه الحوض لتنخفض درجة الحرارة وتصاب بيري بنوبة سكر، هنا دور المونتاج في تتابع اللقطات بإيقاع سريع للإيحاء بالخطر المتمثل بتهديد حياة بيري بالموت في حالة عدم إنقاذها.

خامسا: عمارة(13):

الفيلموجرافي:

إخراج: صاحب حداد- تأليف: عبد الباري عبودي- إنتاج: شركة بابل- سنة الإنتاج: 1987- البلد :العراق.

ملخص قصة الفيلم:

يتحدث الفيلم عن رجل أعمال يحاول شراء عمارة بسعر بخس، فينشر الرعب بين سكانها ليهربوا منها، فتبدو كأنها مسكونة بالأشباح، بينما يكتشف أحد أولاد سكان العمارة أمر ذلك الرجل، ويحتجز من قبل العصابة؛ لتبحث الشرطة عنه وتلقي القبض على العصابة.

- آلية تصعيد التوتر في الحدث الدرامي ضمن المكان الدرامي المغلق والمفتوح:

تدور أحداث هذا الفيلم في عمارة صاحبها متوفى، وليس له وريث سوى ابن أخيه،

ولها وكيل يدعى أبو بهيجة دائم التذمر من سكان العمارة التي كان أغلبهم يعيشون في ألفة، ثم يتفق مع شخص يريد شراء العمارة بثمن بخس ويخترعان طريقة استخدام الحيل الميكانيكية لتخويف سكان العمارة وكأن العمارة مسكونة بالأشباح، وهنا يبدأ التوتر الدرامي بالتصاعد؛ وذلك بتخويف كل عائلة ساكنة في الشقة وإقناعهم بموضوع الأشباح الساكنة في تلك العمارة.

- الدور السينوغرافي للمكان المفتوح والمغلق في تصعيد الحدث الدرامي:

نرى لقطة عامة في مشهد فيه شابان من سكان العمارة، يذهبان إلى صالح وخطيبته بغرض إيجاد حل مناسب لكل مشاكل العمارة، فنرى الشابين على يمين الكادر، وصالح وخطيبته على يسار الكادر، في بناء سينوغرافي متوازن يوحي باتفاق الآراء حول إيجاد حلول نهائية للمشاكل، التي تعاني منها العمارة المتمثلة بمكان الفيلم، وأدت بدورها إلى تصعيد الأحداث الدرامية بتعاون كل الأطراف وإيجاد حل مناسب والوصول إلى النهاية.

- تكوين المكان المغلق والمفتوح في المشهد السينمائي في إطار حدود اللقطة (البعد الثالث):

نرى في مشهد سميرة وحبيبها وهو يطلب منها شمعة للإنارة، فتحاول إنارة ثلاث شمعات ولكنها تطفأ الواحدة تلو الأخرى بفعل تأثير يس المخرب. ففي تكوين هذا المشهد يكون الشمع في مقدمة الكادر وسميرة وحبيبها في الوسط بلقطة متوسطة عامة، وفي عمق الكادر تنعكس إنارة الشمع فتارة تنير وتارة تنطفئ لتثير الخوف لدى الشخصيتين ضمن حدود المكان الواحد والمتمثل بالعمارة.

- توظيف أبعاد المكان الدرامي (الواحد) في النص الدرامي:

إن بُعد المكان في فيلم عمارة (13) كان مجازيا، كون رقم (13) رقما مشؤوما(*) في المعتقد الخرافي، فاعتقد بعض سكان العمارة أن روح المتوفى كانت تسبب لهم المخاوف بسبب عدم موافقة سكانها على زيادة مبلغ الإيجار، ويتضح في الآخر أنه لا يوجد صحة لتلك الخرافات، وتلك الشواهد بالنسبة لسكان العمارة كانت مفتعلة من قبل شخص مغرض.

- دور الشخصية وحوارها الدرامي في التعبير الرمزي للمكان الواحد:

المشهد الافتتاحي للفيلم حفل زفاف يقف فيه السكان على باب العمارة يتهاتفون مبتهجين يرحبان بالعروسين، وبعد صعودهم سلم العمارة نرى شخصين يتحاوران حول موضوع الزفاف في مشهد حواري يبين خلاله انزعاج أبو بهيجة من مظاهر الفرح والزفاف تلك، لأنه يجب مراعاة حرمة المتوفى (صاحب العمارة)، فلم يمضِ شهر على وافته، يرد عليه الآخر معارضا لرأيه معللا بأن الحي كما يقال أبقى من الميت. يبين هذا المشهد الحواري بطريقة رمزية تواطؤ أبي بهيجة مع المشتري ضد سكان العمارة هذا من جانب، ومن جانب آخر

* ويكيبديا الموسوعة الحرة .. رهاب العدد (13).

عدم مبالاة سكان العمارة بوفاة صاحبها كونه سيء التعامل معهم ضمن نطاق المكان الواحد المتمثل في العمارة.

- دور المونتاج في إيقاع المشهد وتتابع الأحداث الدرامية في موضوع المكان الواحد:

نرى في مشهد ساعة جدارية ثم ينتقل إلى صور حيوانات محنطة، ثم إلى خزنة أموال تفتح وتخرج الذهب والنقود منها لتبقى خاوية، ثم ينتقل إلى صالح وهو الوريث الوحيد لعمه، نعرف من خلال المونولوج الداخلي أن عمه كان يتميز بالبخل وجمع ثروته بطريقة غير مشروعة، فكانت تلك اللقطات (الحيوانات المحنطة– الساعة– الخزنة الخاوية– النقود) التي تجمعت عن طريق المونتاج تمهد لتتابع الأحداث ضمن إطار العمارة، علاوة على أن حصول الوريث على الإرث يصاحبه متاعب كبيرة.

سادسا: فيلم بين السماء والأرض:

قصة الفيلم: هناك مصعد يتعطل به مجموعة من الأشخاص لا يعرفون بعضهم البعض، لكل منهم قصة وهدف مختلف في الحياة، بينهم ممثلة سينمائية وشخص مجنون وغيرهم من الأشخاص الذين يشعرون بالتعاسة في الحياة. وعندما بدأوا في إدراك أمل ضعيف في خروجهم أحياء من المصعد اتعظوا، ويرون الحياة بصورة إيجابية وينشأ بداخلهم الأمل وحب الحياة؛ وذلك بسبب اقترابهم من الموت وإدراكهم أنهم لم يقدروا الحياة حق تقديرها. وفي الوقت نفسه يوجد هناك شخص خارج المصعد، ولكنه تعيس أيضا ويحاول الانتحار بالقفز من سطح المبنى الذي يوجد به المصعد، حتى تصل النجدة وتنقذ من تستطيع إنقاذه.

الفيلموجرافي:

إخراج: صلاح أبو سيف– قصة: نجيب محفوظ– سيناريو: السيد بدير– شركة الإنتاج: دينار فيلم– سنة الإنتاج: 1959– البلد: مصر.

- آلية تصعيد التوتر في الحدث الدرامي ضمن المكان الدرامي المغلق والمفتوح:

بدأ توتر الأحداث في فيلم بين السماء عندما أصر أحد الأشخاص دخول المصعد على الرغم من اكتمال عدد الركاب، وكانوا ثلاثة عشر شخصا وأدى وجود بعض الأشخاص من الركاب إلى ما لا يحمد عقباه، فقد رفضوا النزول في الطوابق المحددة وعُطل المصعد، بدأ التوتر الدرامي بالتصاعد وفق إطار كوميدي ضمن المكان الواحد المتمثل بالمكان وهو (المصعد).

- الدور السينوغرافي للمكان المفتوح والمغلق في تصعيد الحدث الدرامي:

نرى في المشهد الفتاة التي تكون على موعد مع حبيبها تسأل أحد الأشخاص عن الوقت فيجيبها بأنها الثالثة والنصف بعد الظهر فتنفجر باكية وتبوح بسرها للجميع وتخبرهم بأن حبيبها سوف ينتحر إذا لم يرها، نرى الفتاة في هذا المشهد بلقطة متوسطة يبين فيها الدور السينوغرافي، فنرى رجل وامرأة في وسطهم تلك الفتاة، ونجد الرجل يحاول مساعدتها بتبليغ الشرطة التي في الخارج والمرأة تحاول تهدئتها، فسينوغرافيا اللقطة تلك دفعت بالأحداث إلى الإمام؛ حيث انحصرت مشكلة الفتاة بين حدين الرجل والمرأة، وقد حاولا التهدئة من روع الفتاة وأبلغا الشرطة

وأنقذا حياة الشاب الذي حاول الانتحار.

- تكوين المكان المغلق والمفتوح في المشهد السينمائي في إطار حدود اللقطة (البعد الثالث):

نرى في تكوين المشهد الذي يتحاور فيه الرجل البرجوازي عيد السلام النابلسي مع الرجل المجنون عبد المنعم إبراهيم بشأن إشاعة الروح الديمقراطية وضرورة احترام الآخرين؛ فنرى في لقطة عامة الكتل فيها موزعة بالتساوي ومتمثلة في الشخصيات ضمن إطار حدود اللقطة، ويظهر في البعد الثالث البواب وهو يحمل طبق الديك الرومي. فتكوين اللقطة ضمن إطار حدود المكان المتمثل في المصعد بين معاناة جميع الأشخاص داخل المصعد والضيق النفسي والجسدي الذي يعانون منه داخل حدود ذلك المكان.

- توظيف أبعاد المكان الدرامي (الواحد) في النص الدرامي:

إن المكان في فيلم بين السماء والأرض أعطى بعدين (المجازي والمعادي)، فكان المصعد استعارة للمجتمع الخارجي وما يحويه من طبقات اجتماعية مختلفة؛ من مريض ومتصاب وعامل وفنانة، كل هؤلاء قد أجبروا على التعايش مع بعضهم ضمن النطاق المكان الواحد هو المصعد، وكان المكان ذا بعد معاد؛ إذ شكل خطرا كبيرا على حياة الشخصيات الموجودة فيه.

- دور الشخصية وحوارها الدرامي في التعبير الرمزي للمكان الواحد:

نشاهد في المشهد الذي تحصل فيه مشادة كلامية بين البواب وأحد الأشخاص (عبد السلام النابلسي) من الطبقة البرجوازية، حيث يكسر الأخير القواعد المفروضة في صعود المصعد الكهربائي لاعتقاده بأنه أفضل من الآخرين وإن كان لأحد الركاب أن يخرج فيجب أن يخرج البواب، لأنه أدنى مستوى اجتماعي من الآخرين، فيرد البواب على كلامه بأنه لا يوجد شخص أفضل من الآخر وهم سواسية في كل الظروف. فالمشادة الكلامية تلك لها بعد رمزي فالمكان الواحد الذي جمعهم، وهو المصعد الكهربائي، جعلهم سواسية في المعاناة.

- دور المونتاج في إيقاع المشهد وتتابع الأحداث الدرامية:

نرى في المشهد الذي يحتضر فيه أحد ركاب المصعد نتيجة أزمة قلبية وهو يتحاور مع عائلته خارج المصعد ويصفي الخلاف معهم ويتوفى بعدها، ويتزامن مع احتضاره ولادة إحدى السيدات في المصعد؛ إذ يأتيها آلام المخاض متزامنا مع احتضار الرجل، فنجد لقطات متبادلة بين الشخصيتين وباقي الشخصيات الموجودة في المصعد وخارجها أيضا، تتوالى عن طريق المونتاج وفق إيقاع بطيء للإيحاء بمدى الألم والمعاناة للشخصيات داخل المصعد وخارجه.

نتائج الدراسة:

نستخلص من هذ البحث أن المكان هو عنصر من العناصر الأساسية والضرورية في الأعمال الروائية عامة والسينما خاصة؛ إذ تعتبر السينما دون شك من أبرز الفنون التي تبرز فيها ضرورة المكان وأهميته، ولعل في طبيعة هذا الفن نفسه والمعتمد أساسا على الكاميرا كأداة ناقلة ومصورة للواقع، ما يفرض هذه الأهمية، بحيث يستحيل تصور

فيلم سينمائي بمعزل عن المكان؛ لذا يشكل المكان أحد أهم العناصر الجوهرية في الفيلم السينمائي، ونقصد به أماكن الأحداث وكيفية عرضها من خلال التأطير، وعن طريقه يتم ترتيب الشخصيات، بحسب أهميتها في النص الدرامي وكذلك الطريقة التي يمكن معرفة حدود الصراع الدرامي المتولد في الفيلم، فطبيعة تعامله –أي المكان– مع التقنية السينمائية لها أبعاد جمالية مختلفة، فاختيارات صانع العمل السينمائي للمكان تسير وفق تصوراته ورؤيته التي تمليها عليه مخيلته، فتأتي الصورة المتخيلة مجسدة بوساطة الصوت والصورة وفق الهيئة التي يختارها المخرج والمستمدة من نظريته وميوله الإبداعية والفنية، من هنا لا بد من أن نبين النتائج التي توصل إليها البحث، والتي تضمنت الإجابة على التساؤل الذي طرح في مشكلة البحث وهو ما المعايير الفنية والدرامية التي يستند إليها صانع العمل الفني في آلية تجسيد المكان الواحد وتسيده في مشاهد الفيلم السينمائي؟

وجاءت النتائج على النحو الآتي:

أولا: إن العلاقة بين المكان والشخصية في النص الدرامي علاقة وصفية تدخل في تركيب المكان وقيمه الرمزية فاختلاف مكان عن آخر يمكن أن يعكس لنا الفروق الاجتماعية والنفسية والأيديولوجية للشخصية الدرامية، وفي حالة معالجة الأحداث الدرامية تضمن حدود المكان وكان واحدا، فيبقى المكان ودوره في عملية كشف الشخصيات والتعرف عليها من خلال تفاعلها مع بعضها البعض من خلال الصراع الدرامي، سواء أكان مغلقا أو مفتوحا يعبر عن دوافع الشخصيات ونواياها عن طريق الحوار أو التعبير الإيمائي، الذي يتضمن كل المشاعر والتصورات التي تخدم النص الدرامي.

ثانيا: إن صانع العمل الدرامي يصمم المكان في النص وفق صفات معينة، تحمل في طياتها معاني دلالية تدخل في تركيب المكان؛ بغية البرهنة على العلاقة بين المكان والشخصية في النص، كما أن اختلاف الصفات وتنوعها من مكان إلى آخر تعبر عن رؤية شخوص الرواية للعالم وموقفهم منه. كذلك الكشف عن الوضع النفسي للشخوص وحياتهم اللاشعورية؛ بحيث يكون المكان منفذا يسبر منها المتلقي أغوار نفوس الشخصيات الدرامية سواء بإثارة الانفعال السلبي أو الإيجابي.

ثالثا: إن العلاقة بين المكان والشخصية علاقة تأثير وتأثر، سواء كانت الشخصيات ثانوية أو رئيسة، بالإضافة إلى أن المكان يعد –بشكل عام– والمكان المحدد –بشكل خاص– عنصرا أساسيا في تشكيل تلك الشخصيات، كما أنه لا يتشكل إلا من خلال اختراق هذه الشخصيات له وظهورها فيه بمميزاتها والأحداث التي تقوم بها. فالشخصية تعطي قيمة للمكان من خلال تجربتها فيه التي يكشف المكان عن أبعاد الشخصية الدرامية، لذا فالشخصية تشغل الحيز الزمني ضمن إطار المكان الواحد، وتستحوذ على انتباه المتلقي من خلال سياق إحداث الصراع الدرامي وصولا إلى الذروة ثم الحل.

رابعا: إن صانع العمل الدرامي حين يشيد المكان في النص يعمد إلى جعل هذا المكان

منسجما مع الشخصية الدرامية وطباعها ومزاجها، سواء كانت رئيسية أو ثانوية، بحيث يكشف عن الحالات اللاشعورية للشخصيات ويساهم في التحولات الداخلية التي تطرأ عليها حيث يساهم المتلقي في التخمين وكشف تلك التحولات من خلال الحيز المكاني المحدد التي تتفاعل به الشخصيات وتتطور.

خامسا: هناك علاقة متلازمة بين المكان والزمان؛ فالزمان يعد البعد الرابع للمكان؛ لذا فإن النص الدرامي الذي يعالج المكان الواحد لا بد أن يتغير فيه الزمان ضمن سياق أحداثه الدرامية لعوامل متعددة، منها بث المصداقية وجعل المكان الدرامي يماثل في مظهره الخارجي للحقيقة نابعا من مرجعيته الواقعية؛ فللمكان دور مكمل للزمان في تحديد إطار النص الدرامي وتنظيم أحداثه ليعطي للفيلم تماسكه والانسجام في أحداثه.

سادسا: إن تنامي الصراع وتصاعد التوتر الدرامي ضمن إطار المكان الواحد، يتحكم فيه الإيقاع سواء في تتابع اللقطات عن طريق المونتاج أو من خلال الحركة السردية للنص. فالمكان في النص الدرامي يدخل في علاقة وثيقة مع باقي مكونات الحكاية في النص والصورية، فمن خلال حركة السرد ضمن إطار المكان الواحد يتغير إيقاع السرد من خلال الانتقالات الصورية للأحداث المتتالية، التي ينتج عنها نقطة تحول حاسمة في الحبكة، وبالتالي في تركيب السرد والمنحنى الدرامي الذي يتخذه.

سابعا: إن تصور صانع العمل الفني للمكان الدرامي يكون مختارا من قبله ومفروضا على إدراك المتلقي وخاضعا للنظرة الإبداعية لصانع العمل الفني، الذي اختار عناصره لتجسيد شكله النهائي من خلال مجموعة من العناصر المكونة للصورة السينمائية، لخلق واقع متخيل ليوحي للمتلقي بأنه يعيش عالم الواقع بكل تفاصيله، وإن كان المكان محددا يأخذ حيزا واسعا من المدة الزمنية لعرض الفيلم.

ثامنا: ينقسم المكان في السينما إلى نوعين: مغلق ومفتوح، ويطغى نوع على آخر حسب المعالجة الدرامية التي يخضع لها المكان السينمائي، حيث يجمع المكان الواحد العناصر المتضادة ضمن أطر تكوينية تشكل وفق ترتيب منسق ذات قيمة دلالية، تميز طبيعة ذلك المكان وحدود الرؤية له بعناصره الفيزيائية إلى المشاركة الوجدانية، فتلك التكوينات لا تثير في ذهن المتلقي صورا بصرية فحسب، بل تثير صورا ذهنية من خلال الإحساسات التي تثيرها في ذهن المتلقي.

تاسعا: إن سينوغرافيا المشهد تعطي أبعادا دلالية للنص، إضافة إلى أن حركة العناصر والأشخاص ضمن حدود اللقطة كفيلة بأن تستحوذ على انتباه المشاهد، وتبعد عنه الإحساس بالملل من حدود المكان الواحد المعالجة فيه الأحداث الدرامية.

عاشرا: إن المكان الواحد في السنيما يتحدد بأبعاد معينة تتجاوز أبعادها الهندسية، ليوحي بأبعاد مجازية أو معادية أو بوصفها تجربة معيشة حسب ما تقتضيه المعالجة الدرامية للنص السينمائي؛ فقد يشمل المكان أكثر من بعد أحيانا ليعبر عمّا يصبو إليه الفيلم السينمائي.

الهوامش ا

1- برنار نويل، مارجت، ترجمة راوية صادق دار الشرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة،2001، ص31.

2- ابن منظور، لسان العرب، ج 13، بيروت، 1956، ص414.

3- معجم المعاني معجم عربي – عربي إلكتروني.

4-أنطوان نعمة وآخرون، المنجد في اللغة العربية، المعاصرة (مادة، مكن)، دار المشرق، ط4، لبنان، 2015، ص1351.

5- فاروق أحمد سليم، الانتماء في الشعر الجاهلي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1988، ص197.

6- حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي والفضاء – الزمان – الشخصية، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء،1990، ص38.

7- حسن مجيد العبيدي، فلسفة المكان عند ابن سينا، دار الشؤون الثقافية، بغداد، 1987، ص17.

8- طاهر عبد المسلم، إشكالية المكان في السينما، رسالة ماجستير غير منشورة، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد، بغداد،1989، ص195.

9- فيليب فراتك، العلم والفلسفة، ترجمة علي ناصف، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1934، ص36.

10- معجم المعاني الجامع (عربي- عربي) إلكتروني.

11- معجم المعاني الجامع (عربي- عربي) إلكتروني.

12- حسين مجيد الربيعي، نظرية المكان في فلسفة ابن سينا، مصدر سابق، ص15.

13- أرسطو طاليس، أرسطو الطبيعة، ترجمة: إسحاق بن حنين، الهيئة المصرية العامة لكتاب، القاهرة، 1984، ص40.

14-باديس فوغالي، المكان و الزمان في الشعر الجاهلي، عالم الكتاب الحديث للنشر، ط1، الاردن، 2008، ص171.

15- حنان محمد موسى حمودة، الزمكانية وبنية الشعر المعاصر، أحمد عبد المعطي حجازي نموذجا، ط1، عالم الكتاب الحديث، عمان، 2006، ص19.

16- حسام الألوسي، المكان في الفكر الديني والفلسفة والعلم، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2005 ، ص177.

17- باديس فوغالي، المكان و الزمان في الشعر الجاهلي، مصدر سابق، ص181.

18- براند نويل، لسان أنا، ترجمة، راوية صادق، دار الشرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة،2001، ص31.

19 - طاهر عبد المسلم، عبقرية الصورة والمكان، دار الشؤون الثقافية، ط1، الأردن،2002، ص28-29 .

20- صلاح صالح، قضايا المكان في الأدب المعاصر، دار الشرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة، 1997، ص55

21 - يوري لوتمان، جمالية المكان، تقديم سيزا قاسم، مجموعة باحثين، ط2 عيون المقالات، الدار البيضاء،1998، ص96

22- جورن هاورد ، كتابة السيناريو، ترجمة ابراهيم الصحن، مراجعة سعد لبيب، مطابع المنابع العربي،

القاهرة، 1992،ص107
23 – وافية بنت مسعود، تقنيات السرد في الرواية و السينما دراسة في السرديات المقارنة بين رواية عمارة يعقوبيان والفيلم، منشورات زين الوسام العربي الجزائري ،بيروت ،2011،ص33.
24 – حسن مجيد العبيدي، نظرية المكان في فلسفة ابن سينا، دار الشؤون الثقافية، بغداد 1987، ص48.
25 – André Parente, Cinéma et narrativité, L'Harmattan, Paris, 2005, p43– 33.
26– جان دودري ورالف ستيفيسون، السينما فنا، المؤسسة العامة للسينما، دمشق ،1993، ص99.
27– محمد عزام، شعرية الخطاب السردي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2005، ص66.
28– فلاح صالح، قضايا المكان في الأدب المعاصر، دار شرقيات للنشر و التوزيع، القاهرة، 1997، ص245.
29– لوي دي جانتي، فهم السينما، مصدر سابق، ص10
30– برودفسكي أوجست، مخرجو المسرح البولنديون التجريبيون الكلاسيك، ترجمة: هناء عبد الفتاح، مراجعة دورتا متولي، وزارة الثقافة مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، القاهرة، 2004، ص17 .
31– عبد الرحمن الدسوقي، السينوغرافيا الحديثة في سينوغرافيا المسرح، دار الحديدي للطباعة والنشر، القاهرة، 2005، ص17 .
32 – فاضل سودا، في شعرية الفضاء المسرحي، مجلة الرافدين (434) الشارقة مجلس الثقافة والفنون، 2001، ص42 .
33– صلاح القصب، ما وراء الصورة، الإشارة الأولى لصورة الذاكرة، مجلة أقلام العدد الثاني، بغداد،1990، ص91.
34 – شفيق عبد المهدي، الزمن في العرض المسرحي، رسالة دكتوراه غير منشورة، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد، بغداد،1981، ص41.
35 – Andre , parente , cinema etnarratvie ,p371
36 –Jennifer van sijlltraduit parthierry le nouvel les techniques narratives du cinema , les 100plus grands procedes quetout realisateur doit connaite, eyrolles,2eme ,paris,2007
37– الثابتة المتمثلة بعناصر الديكور وما شابه، والمتحركة متمثلة بالشخصيات وحركة الكاميرا.
38 – ينظر: جوزيف ماشيللي، التكوين في الصورة السينمائية، ترجمة: هشام النحاس، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1983.
39 –Andre parente, cinema, narrative,p369
40– لوي دي جانتي، فهم السينما، مصدر سابق، ص571.
41 – Jakobson, "Quest for the essence of language "in :Jakobson :on language and selected writings , vol2:word and language pp345359– . pp.407421–
42 –Christiance cadet renecharles et jeanlac glus, la communication par l,image

, Nathan 2eme,ed , paris, 1990 p20

43- منصور نعمان نجم الدليمي، المكان في النص المسرحي، ط1، دار الكندي للنشر و التوزيع، بغداد، 1999، ص20.

44 - علاء عبد العزيز السيد، الفيلم بين اللغة والنص، مقابلة منهجية في إنتاج المعنى والدلالة السينمائية، دمشق المؤسسة العامة للسينما، 2008، ص241.

45 - جون هاورد لوسرن، فن كتابة السيناريو، ترجمة: إبراهيم الصحن، مراجعة سعد لبيب، مطابع المار العربي، القاهرة، 1992، ص111.

46- علاء عبد العزيز، الفيلم بين اللغة والنص مقابلة منهجية في إنتاج المعنى، المؤسسة العامة للسينما، دمشق، 2008، ص241.

47 - منصور نعمان نجم الدليمي، المكان في النص المسرحي، ط1، دار الكندي للنشر والتوزيع، بغداد، 1999، ص97.

48 - لوي دي جانتي، فهم السينما، مصدر سابق، ص109 .

49 - جان متري، علم نفس وعلم جمال السينما، القسم الأول، ترجمة عبد الله عوشق، منشورات وزارة الثقافة، دمشق،2000، ص532.

50-Francis vanoye ,expression communication, Ammandcolin, paris,1973,p53

المصادر من الكتب:

1-الألوسي، حسام، المكان في الفكر الديني والفلسفة والعلم، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2005م.

2-أوجست، برودفسكي، مخرجو المسرح البولنديون التجريبيون الكلاسيك، ترجمة هناء عبد الفتاح، مراجعة دورتا متولي، وزارة الثقافة مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، القاهرة، 2004م.

3- بحراوي، حسن، بنية الشكل الروائي والفضاء- الزمان- الشخصية، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء،1990م.

4-بنت مسعود، وافية، تقنيات السرد في الرواية والسينما دراسة في السرديات المقارنة بين رواية عمارة يعقوبيان، والفيلم، منشورات زين الوسام العربي الجزائري، بيروت، 2011م.

5-حمودة، حنان محمد موسى، الزمكانية وبنية الشعر المعاصر، أحمد عبد المعطي حجازي نموذجا، ط1، عالم الكتاب الحديث، عمان 2006م.

6-الدسوقي، عبد الرحمن، السينوغرافيا الحديثة في سينوغرافيا المسرح، دار الحديدي للطباعة والنشر.

7-الدليمي، منصور نعمان، المكان في النص المسرحي، ط1، دار الكندي للنشر والتوزيع، بغداد،1999م.

8-دودري، جان ورالف ستيفيسون، السينما فنا، المؤسسة العامة للسينما، دمشق،1993م.

9-سليم، فاروق أحمد، الانتماء في الشعر الجاهلي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1988م.

10-السيد، علاء عبد العزيز، الفيلم بين اللغة والنص، مقابلة منهجية في إنتاج المعنى والدلالة السينمائية،

دمشق، المؤسسة العامة للسينما، 2008م.
11-صالح، صلاح، قضايا المكان في الأدب المعاصر، دار الشرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة،1997م.
12-طاليس، أرسطو، أرسطو الطبيعة، ترجمة اسحاق بن حنين، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1984م.
13-عبد العزيز، علاء، الفيلم بين اللغة والنص مقابلة منهجية في إنتاج المعنى، المؤسسة العامة للسينما، دمشق، 2008م.
14-عبد المسلم طاهر، عبقرية الصورة والمكان دار الشؤون الثقافية، ط1، الأردن،2002م.
16-عبد المهدي، شفيق، الزمن في العرض المسرحي، رسالة دكتوراه غير منشورة، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد، بغداد، 1981م.
16-العبيدي، حسن مجيد، فلسفة المكان عند ابن سينا، دار الشؤون الثقافية، بغداد، 1987م.
17-عزام، محمد، شعرية الخطاب السردي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2005م.
18-فراتك، فيليب، العلم والفلسفة، ترجمة علي ناصف، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1934م.
19-فكرلنتز، ماندو، الكاتب والسينما، مقدمة كتاب أفضل عشرين سيناريو حقوق وطبع الكاتب بموافقة الناشر.
20-فوغالي، باديس، المكان والزمان في الشعر الجاهلي، عالم الكتاب الحديث للنشر، ط1، الأردن ، 2008م.
21-لوتمان، يوري، جمالية المكان، تقديم سيزا قاسم، مجموعة باحثين، ط2 عيون المقالات، الدار البيضاء، 1998م.
23-لوسرن، جون هاورد، فن كتابة السيناريو، ترجمة إبراهيم الصحن، مراجعة سعد لبيب، مطابع المار العربي، القاهرة، 1992م.
24- ماشيللي، جوزيف، التكوين في الصورة السينمائية، ترجمة هشام النحاس، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1983م.
25- متري، جان، علم نفس وعلم جمال السينما، القسم الأول، ترجمة عبد الله العويشق، منشورات وزارة الثقافة، دمشق،2000م.
26- نويل، براند، لسان أنا، ترجمة راوية صادق، دار الشرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة،2001م.
27-هاورد، جورن، كتابة السيناريو، ترجمة إبراهيم الصحن، مراجعة سعد لبيب، مطابع المنابع العربي، القاهرة.
28-يرتدفون، مارسيل، السينوغرافيا اليوم، ترجمة إبراهيم حمادة، وزارة الثقافة مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، القاهرة، 2003م.

المصادر من المعاجم:

1- ابن منظور، لسان العرب، بيروت،1956م.
2 -أنطوان نعمة وآخرون، المنجد في اللغة العربية، المعاصرة، دار المشرق، ط4، لبنان، 2015م.
3- معجم المعاني معجم عربي- عربي إلكتروني.

المصادر من المجلات:

1 - سودا، فاضل، في شعرية الفضاء المسرحي، مجلة الرافدين (434)، الشارقة، مجلس الثقافة والفنون، 2001م.

2 –القصب، صلاح، ما وراء الصورة، الإشارة الأولى لصورة الذاكرة، مجلة أقلام، العدد الثاني، بغداد،1990م.

الرسائل والأطروحات العلمية:

1 – طاهر عبد المسلم، إشكالية المكان في السينما، رسالة ماجستير غير منشورة، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد، بغداد،1989م.

2 –فادية فاروق الدبوني، دلالات المكان في تعميق الجو النفسي للشخصية في الفيلم السينمائي، رسالة ماجستير غير منشورة، كلية الفنون الجميلة جامعة بغداد، بغداد، 2001م.

المصادر الأجنبية:

- André Parente, Cinéma et narrativité, L'Harmattan, Paris, 200–
- Christiance cadet renecharles et jeanlac glus, la communication par l,image , Nathan 2eme,ed , paris, 1990 p20.
- Francis vanoye , expression communication, Ammandcolin, paris,1973.
- .Gerand Genette , seuifs, Ed,seuile,paris,1987–
- Jakobson, "Quest for the essence of language "in :Jakobson :on language pp.407421– and selected writings , vol2:word and language.
- –Jennifer van sijlltraduit parthierry le nouvel les techniques narratives du cinema , les 100plus grands procedes quetout realisateur doit connaite, eyrolle.