سيميولوجيا جمالية الفضاء في فيلم: "السنونو لا يموت في القدس" لرضا الباهي

عبد السلام شعبان

جامعة منوبة
المدرسة العليا لعلوم وتكنولوجيات التصميم في الدندان

ملخص | حاولنا في هذه الدراسة خوض تجربة إدراكية وقراءة سيميولوجية لجمالية الفضاء في فيلم "السنونو لا يموت في القدس" للمخرج التونسي رضا الباهي، وقد جاء هذا الفيلم الذي أنتجه سنة ١٩٩٤ كرد على تهمة تجاهل السينما التونسية للقضية الفلسطينية.وهو فيلم ينتمي إلى سينما المؤلف ويجمع بين ثلاثة أجناس من الممارسة السينمائية: وهي الروائية والوثائقية والسياسية. الفيلم يروي قصة البحث عن أم ضائعة منذ عام ١٩٤٨ التي نشرت لها إحدى الصحف اليومية صورة حديثة، قصة أرادها المخرج رحلة من أجل إرجاع الأرض المنهوبة والبحث عن الأصل والعودة إلى الجذور والهوية الضائعة.

وقد ركزنا على تفعيل العلاقة الثلاثية بين جمالية الفضاء وتلقي المشاهد وسيميولوجيا الفيلم التي نراها أساسية للوقوف عند القيمة الفنية للنموذج السينمائي موضوع الدراسة.
وفهمنا إلى حد ما عبر التحليل فلسفة إخراج العمل ومدى قدرته على توجيه إدراك المشاهد ودفعه نحو قراءات متعددة تكون في بادئ الأمر فهما للغة الفيلمية من خلال رصد حسي للصور لتتحول لصور ذهنية تلامس أللاشعور.

كلمات مفتاحية | السيميولوجيا – جمالية الفضاء – الفيلم – رضا الباهي – السنونو لا يموت في القدس.

In this study, we aim to conduct a perceptual experiment and a semiological reading of the aesthetics of space in the film "El Sounounou La Yamoutou Fil Kods" by Tunisian director Rida Behi. This film, produced in 1994, came as a response to the accusation that Tunisian cinema ignored the Palestinian cause. It also combines three genres of cinematic practice, which are fiction, documentary and political. The film tells the story of the search for a mother who has been lost since 1948. A daily newspaper published a recent photo of this mother. the director takes her story as a starting point for a journey to restore the lost land, to search for the origin and identity and return to the roots.

We focused on activating the tripartite relationship between the aesthetics of space, the viewer's reception, and the semiology of the film, which we see as essential to determine the artistic value of the film model understudy. We have understood to some extent the philosophy of directing the work and its ability to direct the perception of the viewer and push him towards multiple readings, which are initially an understanding of the film language through sensory monitoring of shots. The idea is to trigger mental images that evoke feelings.

Mots-clés | Semiology – aesthetics of space – the movie – 'Ridha El Behi' – 'El Sounounou La Yamoutou Fil Kods'.

١- في تقديم الموضوع

رغم انفتاح السينما على ميادين عدة، أبدع في ابتكارها الإنسان، وعبر فيها عن وجوده وتواصله مع العالم بكل مكوناته ومن زوايا نظر مختلفة ومن خلال آليات متنوعة، منتجا آثارا بلغت درجات من العمق والتعبير، ما جعله يعتبرها فنا، انما بقيت السينما بشكل عام بحاجة لتقاطع بعض العلوم المهتمة بدراسة تاريخها وتحليل تجاربها وفهم نواميسها لتشكل نظرياتها مرجعيات فكرية تساعدها على بناء فضاءها واختيار تقنياتها وتساهم في تطوير أنماطها وأشكالها الفيلمية.

ومن بين أهم العلوم التي تحتاجها السينما في كل مراحل إنتاج العمل السينمائي هناك "علم السيميولوجيا". وفي بداية هذا البحث، نعلن بشكل مباشر عن موقفنا ورؤيتنا وهي وجود علاقة ثنائية بين إستيتيقا الفيلم أو علم جماليته، وسيميولوجيته أو علم أيقونيته ودلالاته الرمزية، وان هذا الامر بالنسبة لنا هو ضرورة لا بد منها.

هذا، وتقوم العلاقة بين جمالية بناء الفضاء الفيلمي وسيميولوجيا بعض الخيارات الجمالية أو جلها على نظرية "السينما-لغة". ولكن هذه العلاقة الثنائية غير كافية في عملية البناء تلك، فمن ناحية أولى، يمكننا القول بوجود عنصر آخر لا يقل أهمية عن هذين العنصرين، وهو دور المشاهد، ودوره في إدراك وفهم وتفسير كل عناصر ومكونات تلك اللغة الفيلمية. وتأكيدا على ذلك برزت في المجال النظري للسينما نظريات ومقاربات نقدية أولت مكون المشاهد قيمة ومكانة مركزية في تحليل مدى قدرة هذه اللغة على التشكل وفرض نفسها في ميدان التواصل بين البشرية وفي التأثير على إدراكه للأشياء المحيطة به وللعالم بصفة عامة.

من ناحية ثانية، فإن القيمة الحقيقية لهذه العلاقة لا تنحصر فقط في كونها مستندا لمخرج العمل السينمائي عند بناء الفضاء الفيلمي، وانما لتتخذها معظم المقاربات النقدية كدعامة أساسية. وعلى الرغم من أنها قد مكنت عديد الدراسات من الثبات والقدرة على الإلمام بالجوانب الظاهرة والأخرى الخفية في كثير من التجارب السينمائية بمختلف توجهاتها وأنماطها، فهي مدعوة في زمننا هذا إلى الأخذ بعين الاعتبار أحاسيس المتلقي ودوره في التعبير عن مدى قدرة العمل السينمائي ليس فقط في ايصال رؤية المخرج وتوجهاته الفكرية والفنية ولكن أيضا في شد المتلقي والتأثير في نفسيته بمخاطبة كل حواسه وبالتالي في رد فعله وسلوكه تجاه العمل الفني أو حتى في علاقته بعالمه بشكل عام.

فما هي نظرية "السينما-لغة" ؟ وكيف يمكن لهذه اللغة أن تعطي للمشاهد مكانة مركزية أثناء تكونها وبناءها؟

بالاعتماد على هذه النظريات يمكننا يمكننا الدعوة إلى بناء علاقة ثلاثية تجمع تلك العلاقة الثنائية القائمة بين جمالية بناء الفضاء الفيلمي وسيميولوجيا هذا الفضاء مع طرف ثالث وهو "تلقي المشاهد" للفضاء الفيلمي.

ألا يمكن القول بأن المكون الجمالي للسينما قائم على أساس علاقة الفيلم بالمشاهد؟ لماذا تبحث السينما اليوم عن تجاوز بعض القوالب الجمالية وتسعى إلى البحث عن أساليب جديدة لشد المشاهد والتأثير في نفسيته؟ أليس في هذا الأمر إقرارا ضمنيا بوجود أزمة على مستوى

العلاقة بين العمل الفني والمتلقي؟ كيف يمكن تفسير هذه الأزمة؟ وأي مستقبل لهذه العلاقة؟

سنحاول في هذه الدراسة تأكيد مشروعية هذه العلاقة بالتركيز على طريقة توظيف بعض تقنيات الإخراج لتوجيه إدراك المشاهد.

وفي ختام هذا التقديم، وقبل تحليل الفيلم نموذج البحث في ما يلي ملخصه:

يروي الفيلم قصة صحفي فرنسي ينتقل إلى الارض المحتلة قصد القيام بتحقيق صحفي بمناسبة توقيع معاهدة سلام بين الفلسطينيين والإسرائيليين وقد شكلت الاجواء السائدة وعبر ملاقاة صديقته الإسرائيلية "إستر" سببا لنضاله ومعاودته الارتماء في تحقيق صحفي سياسي. منذ وصوله إلى القدس يتقاطع طريقه مع دليل فلسطيني، وهو شخص منفتح وحماسي وطليق اللسان، يدعوه الجميع "راديو لوكال" واسمه الحقيقي حمودة. هذا الأخير يعيش في اضطراب مثل كل عائلته، انطلق في البحث عن جدته المختفية منذ ١٩٤٨ زمن دخول الإسرائيليين إلى "يافا" والتي ظهرت مجددا في إحدى الصحف المحلية، بينما تنتشر الإشاعات بإمكانية السلام.

يواجه الصحفي الفرنسي واقعا صلبا وغير مستقر في إسرائيل والاراضي المحتلة؛ معالم السلام والحرب متواجدان، العطاء والأنانية، التسامح والتعصب، والانفتاح والظلامية (مذهب الذين لا يحبذون انتشار المعرفة).

المبحث الأول: تحليل بعض الخيارات الجمالية للبنية البصرية للفضاء الفيلمي

١- تجربة إدراكية وقراءة سيميولوجية لجمالية بناء اللقطة:

أ- توزيع الكتل البصرية

*الوظيفة التأسيسية للفضاء المدرك بصريا:

يؤدي توزيع الأشكال والأحجام المصورة والمنتمية إلى البنية البصرية للفضاء الفيلمي أكثر من وظيفة. فإلى جانب الوظيفة التأسيسية للفضاء بطريقة يمكن نعتها بالدينامية، تؤدي مكونات تلك البنية وظيفة أخرى لها علاقة بإدراك المشاهد المتلقي للصورة الفيلمية، حيث تمثل مرجعية مقياسية للإدراك البصري للفضاء الممثل فيها والموجود أمام الكاميرا.

ومنذ اللحظة التي تمثل فيها هذه العناصر المكونة للصورة الفيلمية أشياء وموجودات يمكن معرفتها في عالم يقبل ثبات الأبعاد (العالم الفيزيائي موضوع التمثيل - العرض)، تمكن هذه الأشياء المشاهد من تحديد مدى اتساع أو امتداد الفضاء الممثل بطريقة دقيقة.

ومن بين أهم الأشياء والأجسام الممكنة، تحتل الشخصية البشرية مكانة مميزة، لأن وضعها بالنسبة لأجسادنا أفضل معياريممكن لإدراك المشاهد للفضاء. وفي بعض الخيارات الجمالية في بناء بعض اللقطات، يمكن إدماج الجسد البشري ضمن مكونات البنية البصرية للفضاء الفيلمي المشاهد من تحديد مقاييس الفضاء المعروض، الشيء الذي سيجعله قادرا على تقييمه وعلى الاستحضار الذهني لتجربته مع فضاءه المعيشي، فيتفاعل أحيانا مع الفضاء الفيلمي بنفس طريقة تفاعله مع فضاءه الواقعي.

وعليه يمكن القول بأن إقحام الجسد البشري وجعله عنصرا رئيسيا في هذا الفضاء الفيلمي، يدفع المشاهد نحو تجربة إدراكية يستدعي فيها بطريقة عفوية جملة الانطباعات النابعة من انتماءه إلى شبيه ذلك الفضاء الممثل في الفيلم. هذه الظاهرة الإدراكية تتدخل دائما وبطريقة نسبية حسب الوضعية السردية للشخصية داخل الفيلم.

إن أهم مثال توضيحي في هذا النوع من الخيارات الجمالية الخاصة ببناء الفضاء الفيلمي في نموذج بحثنا، هو إدماج شخصية العازف الفلسطيني "فواز" هي شخصية اختار لها رضا الباهي الهروب من فضاء العالم الواقعي إلى عالم آخر وهو عالم الموسيقى وفضاء الحلم ولحرية التي يمثل شاطئ البحر مسرح الحركة بالنسبة إليها وفضاء الانتقال بين عالم الواقع وعالم الحلم.

وقد تم إدماج جسد هذه الشخصية داخل مجال الكاميرا ليتحرك في مسار خطي ذو وجهتين الأولى باتجاه عمق المنظور ذهابا والثانية نحو المستوى الأول لإطار الصورة الفيلمية، فتتغير بذلك أبعاد هذا الجسد الذي يمثل مقياس إدراك المشاهد للفضاء الممثل حسب موقعه في إطار الصورة. (مثال عدد ١).

مثال عدد ١: اعتماد المشاهد على جسد الممثل كمرجعية مقياسية لإدراك للفضاء الممثل فيها.

ب- سلم اللقطات: تحليل اللقطة القريبة

مثل هذا الشكل الجمالي موضوعا لعديد الكتابات النظرية التي أكدت على أن قيمتها التعبيرية قد فاقت بكثير الاقتراب التجريبي التي تؤسسها مع موضوعها، بذلك لا يمكن اعتبارها لقطة عادية أو مجرد لقطة عن قرب، ولا يمكن مقارنتها باللقطات الأخرى. فالقرب الذي تمنحه هذه اللقطة للمشاهد من موضوع إدراكه تسمح له بخوض تجربة إدراكية غير عادية بحكم تمكنها

من إظهار جزئيات الأشياء والموجودات البصرية المنتمية للصورة الفيلمية. ويعتبر "إبشتين" أن "اللقطة القريبة هي "روح السينما""[1].

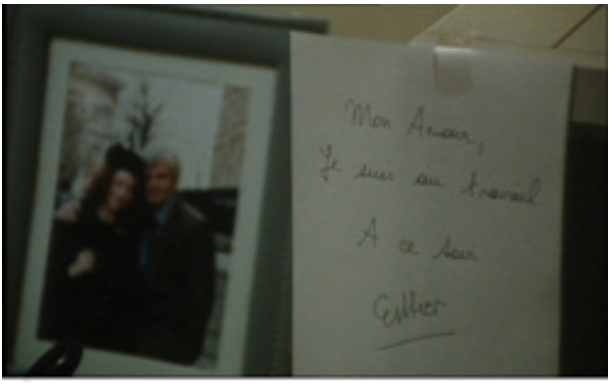
وفي بعض الاستعمالات لهذا النوع من اللقطات يكون اقتراب الكاميرا من الموضوع المعني بهذا الخيار الجمالي، مبررا بطريقة فيها درجة من الحرفية والفنية في توجيه إدراك المشاهد نحو أشياء وموجودات قد لا يدركها البعض منا في فضاءنا المعيشي اليومي أو يتعامل معها بكثير من السطحية. ولعل المثال الذي انتقيناه من نموذج بحثنا يؤكد أن توظيف بعض الموجودات أو الكائنات ذات الأحجام الصغيرة مقارنة بجسم الإنسان لتلعب دور شخصية فاعلة دراميا يقتضي بالضرورة استعمال هذا النوع من سلم اللقطات. (مثال عدد ٢).

مثال عدد ٢:
لقطة قريبة لخنفساء شدت انتباه الطفل "سليم" لتبرر عثوره على صندوق القنابل اليدوية.

وفي استعمالات أخرى لهذا المستوى من بناء اللقطة يكون الموضوع المعني بهذا النوع من سلم اللقطات هو شيء لا ينتمي إلى صنف الكائنات الحية والشخصيات ولا الإكسسوارات نظرا لطبيعته ثنائية الأبعاد. إنه ورقية كتب عليها نص وتحولت بفضل هذا الخيار الجمالي في تصميم الصورة الفيلمية إلى محمل سردي لا يقل وظيفة تواصلية وأبعادا رمزية عن باقي العناصر والموجودات والإكسسوارات الموظفة لتأثيث الديكور الموضوع أمام الكاميرا.

ولعل طبيعة توظيف هذا الأسلوب في التواصل بين شخصيات الفيلم وبنفس الكيفية التي يمكن للمشاهد استعمالها في حياته اليومية وفي فضاءه المعاش تجعل من تجربة الإدراك لديه بمثابة استدعاء وتحريك لنفس التفاعل النفسي مع عالمه الواقعي. (مثال عدد ٣).

1- Antoine GAUDIN, *l'espace cinématographique, esthétique et dramaturgie, traduction personnelle*, Armand Colin, France, 2015, p. 92.



مثال عدد ٣:
لقطة قريبة توجه إدراك المشاهد نحو وجود علاقة حميمة بين "ريتشارد" و"إستير" وتؤكد الصورة الخلفية التي أدخل عليها المخرج بعض التضبيب الجزئي من أجل غاية توجيه المشاهد نحو قراءة مرحلية للمكونات السردية للقطة. فالنص المكتوب على سطح الورقة هو الوجهة الأولى لإدراك المشاهد من خلالها سيفهم طبيعة علاقة الحب التي تجمع الشخصين الموجودين في الصورة التي ستكون الوجهة الثانية والتي ستؤكد انتماء هذه العلاقة إلى زمن الماضي.

ج- وظيفة عمق المجال في التأثير على إدراك المشاهد

ترتبط وظيفة "عمق المجال" باعتباره في نفس الوقت بناءا فنيا تشكيليا وخيارا جماليا تقنيا لإنشاء اللقطة وتصميمها من عدة مستويات وإكسابها إيهاما بالعمق، هذا ويستطيع المخرج أيضا أن يتحكم في سيادة مستوى على بقية المستويات الأخرى أو خلق حياد من خلال صفاء الصورة في كل مستوياتها فيكون عمق المجال أداة تأثير يساعد على "ضبط إدراك المشاهد وقيادة عينه داخل بنية الصورة نحو عناصر مختارة ٢".

يطلق "لوي ديجانيتي" على عمق المجال باللقطة "ذات البعد البؤري العميق أو اللقطة ذات العمق الواضح وهذه اللقطة تنوع للقطة البعيدة التي تحوي عدد من المسافات البؤرية ومصورة بالعمق وهذا الأسلوب يبرز الأشياء من مستويات قريبة ومتوسطة وبعيدة في الوقت نفسه وهذه اللقطة ذات فائدة خاصة للحفاظ على وحدة الفضاء، فالأشياء مرتبة بعناية في مستويات متتالية وباستخدام الرصف وبوضوح صوري مقبول في كل المستويات ٣".

أما في ما يتعلق بدلالاتها فإن اللقطة ذات عمق يكون المجال فيها من التركيب والتعقيد ما يجعلها تضم بين دفتيها فيضا هائلا من العلامات التي تتفاعل فيما بينها لتخلق دلالات مكثفة بسبب بثها لعدد كبير من المعلومات الناتجة عن كثرة العناصر المكونة للقطة والمساهمة في بناء خطابها البصري.

وبجمع كل هذه العلامات يتشكل نظام بنائي مركب يعمل بطاقة وظيفية واحدة مما يجعله نسقا تتفاعل فيه العناصر بشيء من العفوية والديناميكية وبطبيعة تركيبية تتولد عنها "الإيحاءات الشعورية القرينة يمكنها أن تنتج عن العلاقات مصاغة الشكل داخل اللقطة ذاتها من إطار وديكور... الخ. بدلا من أن تكون مرتبة على التعاقب لقطة إثر لقطة أو مشهد تلو مشهد. إنها يمكن أن تكون في التمثيل أي اختيار ما هو ماثل ويقع عليه النظر أي العلاقات المترتبة في المكان بأكثر من ترتيبها في الزمان٣".

٢- مارسيل مارتن، اللغة السينمائية، ترجمة: سعد مكاوي، القاهرة: المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة، ١٩٦٤،ط١،ص٢٢.
٣- جان متري، السينما التجريبية، ترجمة عبد الله عويشق، وزارة الثقافة – المؤسسة العامة للسينما، دمشق، ص٢٩.

وهذا ما يعطي اللقطة ذات العمق غنا بصريا لكونها محملة بالإشارات الكفيلة بتوجيه المشاهد ليعرف الكثير من الدلالات والمعاني التي تؤثث فضاء هذه اللقطة وتحولها إلى وسيلة تعبير ذات طاقة سردية هائلة. وفي هذه الحالة هناك بث معلوماتي عن (الزمان والمكان والشخصيات وعلاقتها بالمكان وعلاقتها مع بعضها البعض) في لحظة واحدة وبشكل متزامن وبدون أي قطع مونتاجي، يكون المخرج قد وفر على نفسه عناء تصميم لقطات إضافية لتفسير بعض الأشياء والمعاني العالقة أو التمهيد للتعبير عن معاني جديدة، وقد حافظ على واقعية وصدق السرد.

هذا التعبير الرمزي عن واقعية وصدق السرد كان هدفا محوريا بالنسبة للمخرج التونسي رضا الباهي الذي صرح بالقول في إحدى حواراته: "إذا كان المتفرج يخرج بفكرتين على رضا الباهي أكون قد وصلت إلى غايتي: الصدق والجدية أكون أسعد إنسان. رغم التهكم في بعض الأحيان، رغم العبثية أنا جاد أريد إيصال ذلك في شخصياتي وأفلامي ومواقفي"[٤].

بناءا على ذلك، وبالتأمل في تصميم لقطات الفيلم نلاحظ توظيفا مكثفا لهذا النوع من بناء وتصميم الصورة الفيلمية، الذي يعبر في نفس الوقت عن رغبة المخرج في الامتثال لقواعد السينما الواقعية وعن سعيه إلى كسب المشاهد بمعالجة واقعية للواقع، توفر عليه الكثير من الجهد لإدراك الصورة الفيلمية المعروضة أمامه في شكلها ومضمونها.

عموما يمكن القول بأن هذا المنهج في التعامل مع الواقع وهذا النمط من تصميم اللقطة قد يكون أيضا ضرورة لا مفر منها. فخصوصية الموضوع الذي عالجه الفيلم وارتباطه الشديد بأحداث تاريخية واقعية يفرض على المخرج أن يولي أهمية كبرى إلى مختلف مكونات الفضاء الفيلمي وإلى كل العناصر المرجعية التي ستساعده على التعبير عن رؤيته الفنية ومعالجته الخاصة لقضايا مجتمعه واهتماماته ومشاكله.

ومن بين الأمثلة المتعددة عن توظيف هذا النوع من تصميم الصورة الفيلمية وبنائها الجمالي في نموذج بحثنا نذكر المثال التالي: (مثال عدد ٤).

٤- شعبان، عبد السلام. بناء الفضاء الفيلمي بين الأبعاد الثابتة والمتغيرة للديكور والتصميم التأليفي للصورة في السينما التونسية "الخطاف لا يموت في القدس" رضا الباهي. أطروحة دكتوراه: علوم السمعي البصري والسينما والوساطة الفنية وتكنولوجيات الفن: تونس: ج قرطاج. ٢٠٢٠، الملحق.

مثال عدد ٤: يعبر عمق المجال عن صدق وواقعية السرد.

د- توظيف الألوان والإضاءة للتعبير عن الزمن:

تدور أحداث هذا الفيلم في أوائل التسعينات، إبان الانتفاضة (الاولى)، حيث كان الجميع يترقب مفاوضات السلام بين الفلسطينيين والإسرائيليين لإنهاء الصراع العربي الصهيوني الذي امتدت جذوره منذ زمن طويل.

وقد قدم رضا الباهي زمن الانتظار في ظرفية تميزت بسيطرة الجيش الاسرائيلي التي كانت في أغلب الوقت الزمن الفيلمي تحد من حرية تنقل الفلسطينيين بين المناطق والقرى الفلسطينية، إضافة إلى الاعتداءات المتكررة والوحشية في حق الشعب الفلسطيني في وقت كانت مفاوضات السلام متواصلة.

هذا وقد تميز هذا الزمان بأوضاع اجتماعية واقتصادية متردية كما عبر فيه المخرج بتصويره لليومي الفلسطيني عن انتظار فئات عديدة من هذا الشعب المتعطش للسلام رغم وجود فصائل مسلحة عبرت عن رفضها للتعايش السلمي مع الإسرائيليين معتبرة أن استرداد أراضيها بالكامل حق مشروع لا جدال فيه.

الزمن هنا يحكي ساعات الهم ويعبر عن الوجود الاضطراري مع آخر غير مرغوب فيه فرضته أحداث التاريخ، لذلك يمكن القول بأن زمن الحاضر هو زمان فرضه الماضي، ليكون هذا الحاضر تأملا في زمان الماضي المظلم وأملا في زمن مستقبل تعلوه راية السلام المشرق.

وللتعبير عن الاختلاف في الزمن تحكم رضا الباهي في ألوان الصورة الفيلمية، وفي درجات كثافتها، فميز الماضي بغياب الألوان، فكانت المشاهد بالأبيض والأسود وسيلة تقنية بارزة وظفها في تصميم بعض اللقطات والمشاهد التي استخدم فيها تقنية الفلاش باك العودة إلى

الوراء ليعود بنا إلى الزمن الماضي زمن الذكرى التي تسترجعها بعض الشخصيات وكأنها تقوم بتحقيقا حول بعض أحداث ذلك الماضي عبر الذاكرة الجماعية أو الفردية.

وقد أرجعتنا بعض المشاهد إلى زمن الاقتحام الإسرائيلي للأراضي الفلسطينية في أربعينيات القرن الماضي، وعلى هذا الأساس مثُل التاريخ الاستعماري ضمن القالب الزمني الذي أشار من خلاله المخرج إلى اغتصاب الأرض سنة ١٩٤٨ مرورا بالنكبة العربية سنة ١٩٦٧ ووصولا إلى مفاوضات السلام (مثال عدد ٥).

مثال عدد ٥: لقطة أولى بالأبيض والأسود من مشهد يعيد تجسيد أحداث ١٩٤٨ ولقطة ثانية بالألوان تصور مفاوضات السلام في واشنطن ١٩٩٣.

أما زمان الحاضر فهو زمان الألوان، وبما أن هذا الفيلم يقدم حالات نفسية متأزمة عموما غمرها الحزن والقلق وأربكتها الحيرة وأزعجها التوتر فإن ألوان الأكسسوارات والديكور والملابس قد كانت مدروسة لتكون متناسقة مع سلبية بعض تلك المشاعر التي يحسها تعيشها الشخصيات في – تفاعلها مع زمانها، وقد لعبت في ذلك الإضاءة دورا هاما في التحكم في كثافة الألوان ودرجات تباينها.

أما للتعبير عن زمن الليل فقد صور رضا الباهي عدة مشاهد مثل فيها الليل امتدادا لزمن الانتظار أو لزمن للمتعة أو لزمن الوحدة والألم فاختصت كل المشاهد الليلية بتوظيف تقني تميز باختيار واضح وجلي لإضاءة منخفضة أو تم تصويرها في ظروف طبيعية تكاد تكون الرؤية فيها شبه منعدمة، وهو أمر يؤكد مرة أخرى رغبة المخرج في إضفاء طابع الواقعية على الفضاء الفيلمي الذي قام ببنائه (مثال عدد ٦).

مثال عدد ٦: مشاهد ليلية مثل الليل فيها أزمنة مختلفة.

هـ- تأثير تضبيب جزء من الصورة على إدراك المشاهد:

إذا كان استخدام الضباب لتشويش الصورة يساهم بقوة في تأثيرات انكماش الفضاء في الصور الفيلمية، فإن المشاهد في معظم الأحيان ينظر إليها على أنها طبيعية، فالإدراك البصري للأشياء الخاضعة للضباب أمر مستحيل بمعنى أن الصورة الضبابية بالنسبة للإنسان هي صورة لا يمكنه إدراكها والسيطرة عليها. بذلك لا يكون الغضاء الضبابي كشيء يمكن النظر إليه وإدراكه، ولكنه في نفس الوقت يمكن أن يعبر عن إدراك ضبابي للموضوع أو للموجودات من قبل الشخصية وهي في حالة غير عادية (حلم، ثمل، سكر، عرض ذاتي لشخصية عندها قصر نظر، إلخ.).

وفي غالب الأحيان يقع استعمال هذه التقنية بضبابية جزء من الصورة في حين يكون الجزء الآخر واضح تمام الوضوح من أجل توجيه إدراك المشاهد نحوه. فإما أن يحتل ذلك الجزء الواضح المستوى الأول من الصورة ليكون جزءها الخلفي ضبابيا، أو يحصل عكس ذلك لتخضع الأشكال الموجودة في أول مستويات الصورة إلى التضبيب في حين تكون المستويات الأخرى من الصورة واضحة. (مثال عدد ٧).

مثال عدد: ٧: تضبيب أجزاء من اللقطة من أجل توجيه إدراك المشاهد.

المبحث الثاني:

تجربة إدراكية وقراءة سيميولوجية لبعض المشاهد من النموذج:

١- في تقديم المبحث

سنعتمد على اختيار المشاهد بناءا على موقع الكاميرا وتوجيه زاوية نظر المشاهد ومسافة قربه من العناصر المكونة لفضاء الصورة الفيلمية المعروضة أمامه ونضع أنفسنا مكانه لنعيش تجربتي الإدراك السيميولوجي والأخرى البسيكولوجية التي يستثيرها فينا الفضاء الفيلمي المعروض أمامنا.

ومن بين المشاهد التي شدت انتباهي كباحث خاصة في بداية الفيلم هو المشهد الانتقالي الرابط بين مشهد زيارة الفريق الصحفي الفرنسي لبيت الأب "أنيس" بصحبة ابنه "حمودة" المكنى "راديو لوكال" الذي كان دليل الفرنسي "ريتشارد" في تحقيقه الصحفي حول "السلام"، ومشهد مصاحبة الأب "أنيس" وهو ابن الأم الفلسطينية موضوع رحلة البحث، لـ"ريتشارد" وفريقه في زيارة للأرشيف الفلسطيني كنقطة بداية لتلك الرحلة.

وفي إطار تحديد الخيارات الجمالية للتقنيات الموظفة في بناء الفضاء الفيلمي اعتمد رضا الباهي على حركة travelling التي لها في الموروث النظري للسينما تأثير كبير على تلقي المشاهد.

٢- تحليل مشهد زيارة فريق "ريتشارد" لبيت العم أنيس.

صمم رضا الباهي بداية هذا المشهد بمقطع من فيلم "دعاء الكروان" الذي أخرجه "هنري بركات" سنة ١٩٥٩ عن رواية للكاتب المصري "طه حسين"، وقد وجدت تقنية "التضمين" هذه مكانها في بناء الفضاء الفيلمي بفضل توظيف جهاز التلفزيون الذي لم يكن بارزا منذ بداية المشهد فقد تم إقحام هذا المقطع الفيلمي دون سابق إنذار للمشاهد لتطل علينا صورة فيلمية غابت فيها الألوان حيث يتباين الأبيض والأسود على مساحة الصورة.

ولعل في تصميم صورة مقربة تبنت فيها كاميرا رضا الباهي نفس إطار صورة هنري بركات أكثر من معنى فهو بهذا الخيار الجمالي يدعونا إلى مشاهدة مقربة لهذا المقطع ليفسح المجال لشخصيات هنري بركات للعب أدوارهم على شاشة فيلم رضا الباهي. لقد كان المشهد المعروض أمامنا مكتنزا بالدلالات والمعاني والإشارات والرسائل الموجهة للمشاهد.

فقد ظهرت الممثلة "فاتن حمامه" المتواجدة مع أختها في عمق مستوى الصورة مكلمة نفسها معبرة بصوت مليء بنبرات الحزن واليأس عن الظلم الذي سلطه عليهن أهل البلدة المعبر عنه من خلال موقف العمدة "جابر" الذي احتل جسمه المستوى الأول من الجزء الأيمن لإطار الصورة ليكون دليل المشاهد لتبيان عمق مجال اللقطة وإدراك البناء التشكيلي للصورة بينما كانت الممثلة "أمينة رزق" تتواجد في مستوى ثاني من الجزء الأيسر للإطار معبرة عن حسرتها وهي تتوسل "جابر" من أجل العزوف عن فكرة تهجيرها هي وابنتيها بعدما هجرها زوجها لتكون عرضة لنظرة ظالمة من قبل أهل البلدة الذين يعتبرون في (شطب) بقائهن بينهم جلبا للعار والخزي.

وبينما يمد جابر بكيس من القماش الأبيض إلى الأم، تنطلق "فاتن حمامه" الابنة في حوار ذاتي بصوت مسموع ندركه حين لا نرى حركة على مستوى شفتيها. ليتواصل ذلك الشكل من السرد في النص الشفوي المنطوق من قبل الشخصية والمدرك بالسمع والقراءة المتوفرة من النص البارز على الجزء السفلي من سطح الصورة. وفي ما يلي بعض اللقطات المعبرة على العناصر التي ذكرناها في هذه القراءة التحليلية الوصفية الأولى. (مثال عدد ٨).

أما القراءة الثانية فهي قراءة أعمق تتعلق برمزية هذا التوظيف وهذه التقنية في بناء الفضاء الفيلمي. فلماذا عمد رضا الباهي لهذه التقنية؟ ما مقصده من دعوة المشاهد إلى مشاهدة هذا المقطع من ذلك الشريط بالذات؟ هنا تكون الإجابة عن سؤال أي علاقة لهذا المشهد مع مضامين فيلم رضا الباهي هو السبيل الأوحد للوقوف عند مقاصد المخرج وعند الدلالات التي أنتجها هذا النوع من إدماج "سينما داخل سينما[٥]" كما عبر عن ذلك الناقد السينمائي التونسي الهادي خليل.

إن هذه الصورة التي قدمها هنري بركات في فيلمه والتي عاود توظيفها رضا الباهي لا تثير لدى المشاهد نفس المعاني، ففي الحالة الأولى المقاصد واضحة والمعنى مباشر فالشخصية التي لعبتها "فاتن حمامه" سهلت على المشاهد بلوغ المعنى وفهم الوضع الدرامي الذي تعيشه الشخصيات في ذلك الزمن الفيلمي، أما في الوضع الثاني فتختلف الأمور كثيرا فنفس الأقوال والأفعال التي تؤديها الشخصية لن تضفي لدى المشاهد إلى نفس المعاني.

٥- الهادي خليل، "من مدونة السينما التونسية رؤى وتحاليل"، سلسلة عين الروح، تونس، أكتوبر ٢٠٠٨، ص ٥٣.

وفي ما يلي ترجمة النص الذي قمنا باستخراجه من أسفل المشهد: "هذه هي الرحمة التي قدروا عليها... قرشين (= مليمين) لزاد الطريق، ولم يخافوا علينا من شر الطريق... هذه بلدتنا التي عشنا فيها منذ صغرنا حتى صرنا كبارا... أطردونا منها طردا... الأمان ودعناه... وراءنا ماضي حزين... وأمامنا يوم لا نعرف له شكل... مرت الأيام... ونحن نتنقل من بلد إلى بلد... يا ويلي من اليوم الذي فات... ويا خوفي من اليوم المقبل"

ولو حاولنا التدقيق في مضمون هذا النص المنطوق وإيجاد رابط منطقي بين أحداث هذا المقطع والوضع الذي يعيشه الفلسطينيون في الفترة التاريخية التي يمثلها الفيلم لفهمنا إحالة رضا الباهي إلى نفس جنس المظلمة التي تعرض إليها الشعب الفلسطيني المهجر من أرضه المسلوبة سنة ١٩٤٨، وإلى الوضع النفسي الذي يعيشه الشعب الفلسطيني في زمن الحاضر موضوع تمثيل الفضاء الفيلمي.

وينتهي المشهد المقتطف لهنري بركات بحركة القطار التي تذكرنا بقطار الإخوة لومير ولكنه هذه المرة يعبر مسارا جانبي ليترك لكاميرا هنري بركات مجرد الإحالة لا النسخ المماثل ولكاميرا رضا الباهي فرصة اتخاذ موقع وزاوية جانبية مكنتها من الاستقلال والإنفراد بنفسها إلى موقع خاص مع المحافظة على سلم اللقطة لتقترح على المشاهد لقطة قريبة للأب "أنيس" وهو جالس قبالة شاشة التلفاز.

مثال عدد ٨: لقطات مقتطفة من شريط "دعاء الكروان" لـ"هنري بركات"

وقد لعبت كل مكونات بناء الفضاء الفيلمي في هذا المشهد دورا هاما في توجيه إدراكنا كمشاهدين. وفي التعبير على القدر العالي من الحرفية التقنية في التعامل مع الفضاء والتنسيق بين مكوناته، فعلى مستوى بناء الديكور كان المخطط العام الهندسي مدروسا بطريقة دقيقة فالجو العام للمشهد يؤكد ذلك. وما البناء العام للصورة المعروضة أمامنا سوى خير دليل على ما توصلنا إليه من استنتاجات.

دعونا إذا نتدرج في تحليل المشهد لقطة بلقطة، لنركز على القول بأن الإنارة العامة المستعملة خافتة نوعا ما والأمر ليس من قبيل الصدفة فمن أجل التعبير عن حالة الانقسام النفسي والصراع الداخلي الذي تعيشه الشخصية كانت كل العناصر المكونة للفضاء الهندسي الموجود أمام الكاميرا موظفة بطريقة منطقية لا تترك مجالا لشك المشاهد في صدق وواقعية الصورة التي صممها رضا الباهي.

وبالنظر إلى اللقطة الأولى من المشهد نستنتج أن الموقع الذي اتخذته الشخصية لنفسها في إطار الهندسة العامة لديكور الفضاء مكنت رضا الباهي من مخاطبة مشاهده بلقطة كان فيها استعمال الإنارة الجانبية ومصدرها مبرران (مثال عدد ٩).

مثال عدد ٩:
لقطة قريبة استعملت فيها الإضاءة الجانبية للتعبير عن نفسية الأب "أنيس"

وبالاعتماد على اللقطات التي يدخل فيها "حمودة" و"ريتشارد" والمصور الصحفي، نتمكن من إدراك أبعاد الفضاء الممثل وتتأكد لدينا صحة الاستنتاجات السابق ذكرها وندرك هندسته ومنطق تأثيثه ليستجيب لمتطلبات الفضاء الفيلمي. فبفضل هذا النمط من هندسة الفضاء وتلك الطريقة في تأثيثه كان موقع مصدر الإنارة الجانبية مبررا وغير متعارض مع الجو العام للفضاء. (مثال عدد ١٠).

مثال عدد ١٠: لقطات يمكن للمشاهد اعتمادها كمرجعية لفهم منطق تأثيث الفضاء الهندسي لخدمة الغايات الدرامية للفضاء الفيلمي.

كما صممت اللقطات الأخيرة لهذا المشهد بشكل عبرت فيه كل العناصر المكونة لفضاء اللقطة عن نية تنقل الشخصيات إلى مكان جديد يكون نقطة بداية رحلة البحث عن الأم المفقودة. لقد كانت لقطات الحوار المتبادل بين "زينب" وأبوها "أنيس" بمثابة إشارة للمشاهد بقرب نهاية المشهد وفي نفس الوقت دعوة لهذا الأخير لتوقع وتخيل المشهد المقبل. لقد أكدت "زينب" من خلال خطابها ونظراتها ووقفتها عن موقفها ودعوتها لأبيها للتوجه إلى "بيت ساحور" مكان تواجد الأم المفقودة حسب بعض المصادر والتوقعات المرتبطة بمكان التقاط الصورة الفوتوغرافية الصحفية التي ظهرت فيها أم الأب "أنيس".(مثال عدد ١١ ومثال عدد ١٢).

مثال عدد ١١: لقطة تدعوا فيها "زينب" أباها " أنيس" إلى الذهاب إلى بيت ساحور

مثال عدد ١٢: لقطة يؤكد فيها الأب "أنيس" لابنته "زينب" عن استعداده للذهاب إثر الانتهاء من شرب الشاي.

وقد عمد رضا الباهي إلى توظيف أسلوب التشويق فصمم مشهدا انتقاليا تميز بتعامل خاص مع الديكور ومع مكونات الفضاء الفيلمي، كما صممت فيه اللقطات بشكل لافت للنظر وبتقنيات تصوير خاصة.

٣- تحليل المشهد الإنتقالي بين مشهد زيارة فريق "ريتشارد" لبيت العم أنيس ومشهد زيارة الأرشيف الفلسطيني.

لقد برز المشهد بصفة مباشرة لتدعو فيه كاميرا رضا الباهي المشاهد إلى ركوب سيارة تنطلق بتصميم ترافلنج عبرت بواسطته كاميرا الفيلم إحدى طرق المدينة القديمة. وقد صاحب المشهد صوت محرك السيارة وهي تتجه نحو إحدى الممرات الكبيرة المظلمة نهارا وقد تميزت بصلابتها ونائها الحجري وشدة ارتفاعها وبأبوابها الضخمة ذات الأقواس العالية، ليحس المشاهد بعمق الفضاء الذي تدعوه الكاميرا إلى اختراقه والتوغل فيه، ويشعر أيضا بثقل وعظمة وصعوبة مهمة البحث مجهولة النتائج. (مثال عدد ١٣).

من المؤكد أن الخيار الجمالي لهذا النمط من تصميم المشهد لم يكن اعتباطيا خاصة وأن تلك الإمكانية الديناميكية والحيوية لالتقاط المناظر وبناء اللقطات المتتالية التي تحرر الصورة الفيلمية من تدخل المونتاج في تصميمها، تجعل الفضاء الماثل أمام الكاميرا يخضع إلى سيطرة

شبه تامة من قبل المصور السينمائي، فالحدث الملازم للعناصر والعوامل الأساسية للتركيبة الفوتوغرافية للقطة (كادراج، مستوى تصوير اللقطة، زاوية التقاط المنظر، البعد البؤري، الإضاءة) تؤدي إلى إنتاج تأثير المسافة والعمق الذي يمكن معايشته، وهما عنصران مكملان لعملية إيصال إحساس بالفضاء في اللقطة السينمائية.

ويعود ذلك التأثير البصري لقدرة هذه التقنيات المعتمدة في بناء اللقطة وتصميمها على "الفصل بين الأحجام المتحركة داخل الصورة. هذا الفصل القابل للتطور ناتج إما عن الحركة الخاصة بالمساحات الصلبة (حركة الأجساد والأشياء)، أو عن حركة الكاميرا في حد ذاتها بين هذه المساحات ٦".

في واقع الأمر، لا يمكن للصورة الفيلمية سوى إظهار الحركة فهي بحد ذاتها دائمة الحركة. هذه الطريقة في إثارة انتباه المشاهد تتركز أيضا على إثارة طريقته الخاصة في الإدراك إضافة إلى بصره، لتكتسب بذلك اللقطة بعض الأبعاد لتتحول إلى فضاء أو تكون ذلك الإحساس بالفضاء الموجود فيها وتشحن بقدرة إضافية على التعبير والسرد والتواصل مع المشاهد المتلقي.

وبالعودة إلى تحليل نموذج البحث نلاحظ أن موقع الكاميرا ومستوى ارتفاعها في هذا النوع من تصميم المشهد، مكن رضا الباهي من تقديم لقطات عامة برز فيها الطابع المعماري الهندسي للديكور وفي غياب الشخصيات يفسح المخرج المجال لهذا العنصر من الفضاء الفيلمي ليكون شخصية معبرة تخاطب بصر المشاهد وتوجه إدراكه نحو الأبعاد الأخرى للديكور المتصلة بدلالاته التاريخية وعلاقته التفاعلية مع مستعمليه. وبما أن هذه التقنية غالبا ما تم استعمالها للتصوير في ديكورات خارجية عامة، فإن العناصر الموجودة في الفضاء الواقع أمام الكاميرا تظهر بشكل طبيعي غير خاضع لتدخل مهندس الديكور أو المخرج، لذلك كان ظهور بعض الأشخاص العاديين من المارة والغير منتميين إلى الشخصيات الفيلمية بمثابة مرجعية سلمية للمشاهد تمكنه من الإحساس بحجم تلك الأسوار العالية التي تسلط عليه قوة ضاغطة تعمق في نفسه الإحساس بالرهبة والخوف.

مثال عدد ١٣: اللقطة الأولى من مشهد الترافلنج الإنتقالي.

6- Antoine GAUDIN, l'*espace cinématographique, esthétique et dramaturgie*, traduction personnelle, Armand Colin, France, 2015, p. 115.

وقد تواصل هذا الترافلنج قرابة ٣١ ثانية صاحبت فيها المؤثرات الصوتية حركة الكاميرا ليشعر المشاهد وكأنه يتحرك متوغلا في عمق المجال الذي يوفره له هذا النوع من اللقطات. زيادة على هذا العمق في مجال اللقطة، يجد المشاهد نفسه مجبرا على التوغل في طريق واحدة تحدها الأسوار الحجرية العالية الموجودة على أطرافها لتشكل حواجز موجهة لحركته الوهمية ولإدراكه البصري. وأمام امتداد ذلك الحاجز الموجه للحركة، يشعر المشاهد ببعض الوحشة والخوف من نهاية هذا الطريق الضيق أحادي الوجهة الذي لا رجعة فيه. ولتعميق هذا الإحساس يوظف رضا الباهي هندسة صوتية اختار فيها موسيقى مصاحبة للمشهد تميزت بحدتها وإيقاعها الاندفاعي الذي تواصل على امتداد هذا الترافلنج ليشعر المشاهد وكأن هذه الثواني القليلة تتمدد في الزمن.

وعند بلوغ السيارة نهاية الطريق تطل علينا اللقطة الأولى من مشهد زيارة الأرشيف الفلسطيني وقد تميزت على مستوى تركيبتها باستعمال التأطير المضاعف وذلك من خلال تقسيم عمودي للقطة إلى ثلاث أجزاء بطريقة جعلت الجزء الوسط فيها محورا يتوجه إليه إدراك المشاهد خاصة وأن الآخرين تنعدم في مستواهما الإضاءة.

كما تبرز هذه اللقطة أحد العناصر المعمارية المعبرة عن العمارة الإسلامية في فلسطين وتذكرنا بالتناسب الهندسي بين هذا العنصر من ديكور مشهد زيارة الأرشيف مع ديكور مشهد الترافلنج الذي حللناه سابقا، لنستخلص وعي المخرج بكل التفاصيل والعناصر المكونة للخطاب الفيلمي وخاصة تعبيرية الديكور والدلالات التاريخية والهندسية لتلك العناصر المعمارية التي يصورها الفيلم ويعتمدها كأدوات للربط بين المشاهد وكذلك لتوجيه إدراك المشاهد إلى العناصر المرئية التي يرى فيها المخرج قدرة وقيمة سردية لا يعوضها الخطاب اللغوي. (مثال عدد ١٤).

مثال عدد ١٤: اللقطة الأولى من مشهد زيارة الأرشيف الفلسطيني.

على سبيل الخلاصة

لقد بحثنا في دور تلقي المشاهد في بناء الفضاء الفيلمي بفعله محورا من المحاور الأساسية التي يمكنها أن تحدد منهج وشكل هذا النوع من البناء. فمثلما يكون الديكور عنصرا فاعلا له تأثيره الواضح على بناء الفضاء الفيلمي، وكما يكون أيضا التصميم التأليفي للصورة الفيلمية محورا ثاني تتحدد من خلاله قواعد بناء الفضاء الفيلمي وأبعاده الجمالية، فإن لتلقي المشاهد السينمائي تأثير كبير في خيارات المخرج وتوجهاته الفكرية والجمالية.

وقد لمسنا عبر هذه الدراسة وعي المخرج بجوهرية مكانة المشاهد في عملية إنشاء الفيلم وسعيه لمخاطبته وتوجيه إدراكه باعتماده على تقنيات سينمائية بارزة. فليس توظيف تقنية "التضمين" سوى خيارا جماليا أراد من خلاله رضا الباهي التذكير ببعض المضامين السينمائية التي قدمها سابقا هنري بركات ولكن طريقة إدماجها في نسيج فضاءه الفيلمي قد يقود المشاهد الذي هو أنا إلى قراءة وتأويل جديد.

إن تفسير تجربة مشاهدة أو تلقي الأفلام تنبني بالأساس على عمليات ذهنية. وفي هذا الصدد، ذهب أصحاب النظريات المعرفية في الإدراك إلى نظريات أخرى تعنى بالمعرفة الإدراكية المعتادة عند الإنسان، والاستجابة العاطفية.

ختاما يمكن الإقرار بأن وعي مخرج العمل السينمائي بوجود تلك العلاقة الثلاثية بين جمالية الفيلم وسيميولوجيته وتلقي المشاهد هو أمر أساسي لنجاح الفيلم وقدرة السينما على الإقناع والتواصل مع جمهورها. ولكن واقع السينما الحالي يطرح تساؤلات عديدة حول مستقبل بناء الفضاء الفيلمي أمام تراجع مكانة قاعات العرض في عديد من البلدان وخاصة منها العربية والتونسية تحديدا، وعزوف المشاهد عن الذهاب إلى قاعات السينما من ناحية وتحوله إلى مشاهد فردي نظرا لظروف العرض الجديدة التي توفرها له الوسائط الرقمية والتكنولوجيا الحديثة.

فأي مستقبل للسينما؟ وكيف يمكنها أن توطد علاقتها بمشاهدها وتضمن بقاءها؟

المراجع العربية

- الزاهير، عبد الرزاق. السرد الفيلمي قراءة سيميائية. الطبعة الأولى. المغرب: دار توبقال للنشر، ١٩٩٤، ١٣١ صفحة.
- الزغبي، سمير. جماليات السينما نظرية وتقنية إنشاء الفيلم. الطبعة الأولى. تونس: دار نقوش عربية، ٢٠١٠، ٢٢٦ صفحة.
- علي، أبو شادي. لغة السينما. الطبعة الأولى. دمشق: وزارة الثقافة، ٢٠٠٦، ١١٤ صفحة.
- بارت، رولان. مبادئ في علم الدلالة. ترجمة البكري، محمد. بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، ٢٠٠٩.
- دي جانيتي، لوي. فهم السينما. ترجمة: علي، جعفر. بغداد: دار الرشيد، ١٩٨١، ٥٩٢ صفحة.
- ديلوز، جيل. سينما الصورة – الحركة الجزء الأول. ترجمة شحيّد، جمال. الطبعة الأولى. بيروت: المنظمة العربية للترجمة، ٢٠١٤، ٤١٦ صفحة.

- هانس، روبرت ياوس. جمالية التلقي. ترجمة بنحدو، رشيد. القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، ٢٠٠٤، ١٦٠ صفحة.
- هولب، روبرت. نظرية التلقي، ترجمة اسماعيل، عزالدين. القاهرة: المكتبة الأكاديمية، ٢٠٠٠، ٢٦٢ صفحة.
- هيجل، فن الموسيقى، ترجمة طرابيشي، جورج. الطبعة الأولى. بيروت: دار الطيعة للطباعة والنشر، ١٩٨٠، ١٠٤ صفحة.
- لوتمان، يوري. قضايا علم الجمال السينمائي مدخل إلى سيميائية الفيلم. ترجمة الدبس، نبيل. دمشق: منشورات وزارة الثقافة، ٢٠٠١، ١٧٣ صفحة.
- ميتري، جان. المدخل إلى علم جمال وعلم نفس السينما. ترجمة عويشق، عبد الله. دمشق: منشورات وزارة الثقافة - المؤسسة العامة للسينما، ٢٠٠٩، ٣٥٠ صفحة.
- مؤنس، كاضم. دراسات نقدية في جماليات الخطاب البصري لغة. الطبعة الأولى. الأردن: عالم الكتب الحديثة، ٢٠٠٦، ٢١١ صفحة.
- زكريا، فؤاد. التعبير الموسيقى. الطبعة الأولى. مصر: دار مصر للطباعة مكتبة مصر، ٢٠٠٩، ١٤٤ صفحة.
- سبوستزوود، رايمود. الفيلم وأصوله الفنية، ترجمة ناصف، محمد علي. مراجعة ناصف، منيرة. الطبعة الأولى. مصر: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٦٦، ٦٠٧صفحة.
- عبد الناصر، حسن محمد. نظرية التلقي بين ياوس وإيزر. الطبعة الأولى. القاهرة: دار النهضة، ٢٠٠٢، ٧٠ صفحة.
- تشاندلر، دانيال. أسس السيميائية، ترجمة وهبة، طلال. الطبعة الأولى. بيروت: مركز دراسات الوحدة العربية، ٢٠٠٨، ٥١١ صفحة.
- قيلان' دومينيك. الكادراج السينمائي. ترجمة شحات' صادق. مراجعة د. فيفي، فريد مصر: مركز اللغات والترجمة. أكادمية الفنون. مطابع المجلس الأعلى للآثار، ١٩٩٨، ٢٩٦ صفحة.
- صبطي، عبيدة وبخوش، نجيب. مدخل إلى السيميولوجيا. الطبعة الأولى. الجزائر: دار الخلدونية للنشر والتوزيع، ٢٠٠٩، ١٢٠ صفحة.
- يور جنسون، ألبير وبرونيه، صوفي. المونتاج السينمائي، ترجمة التلمساني، مي. الطبعة الأولى. مصر: أكادمية الفنون وحدة الإصدارات. مطابع المجلس الأعلى للآثار، ١٩٩٧، ١٧٧ صفحة.

المراجع الفرنسية

- CASATI Roberto & DOKIC Jérôme, *La philosophie du son*, France, chez J. Chambon, collection Rayon philo, 1994.
- DE FRANCE Claudine, *Cinéma Et Anthropologie*. Paris, Édition de la maison des sciences de l'Homme, première édition, 1982.
- DELEUZE Gilles, *Cinéma 1 : L'image-mouvement*, Paris, Éditions Minuit, 1983.
- DELEUZE Gilles, *L'Image-mouvement et l'Image-temps*, Paris, Éditions Minuit, 1983 et 1985.
- GAUDIN Antonie, *L'espace cinématographique, esthétique et dramaturgie*, France, Armand colin, 2015.
- MERLEAU-PONTY Maurice, *Le cinéma et la nouvelle psychologie*, Paris, Galimmard, collection Folioplus Philosophie, 2009.
- GARDIES Andrés, *L'espace au cinéma,* France, Éditions Méridiens-Klincksieck, collection Méridiens sciences Humaines, 1993.
- GERARD Betton, *Esthétique du cinéma*, Paris, PUF, 1994.
- METZ Christian, *Essais sur la signification au cinéma*, Tomes 1 et 2, parus respectivement en 1968 (2e édition : 1971) et 1972, France, Édition Klincksieck, collection d'esthétique, sous la direction de Marc Jimenz, 2003.
- METZ Christian, *Langage et cinéma, France*, Larousse, 1971, nouvelle édition de Albatros, 1992.
- METZ Christian, *Le signifiant imaginaire : psychanalyse et cinéma*, UGE, France, 1977, nouvelle collection sous la direction de Christian Bourgois, 1993.
- MITRY Jean, *Esthétique et psychologie du cinéma*, Paris, (2 volumes), Éditions universitaires, 1965, réédition (1 volume), Le Cerf Gallimard, 2001.
- SOJCHER Frédérik, BINH Nguyen Trong, MOURE José, *Cinéma et musique : accords parfaits : Dialogues avec des compositeurs et des cinéastes*, France, les impressions nouvelles, 2014.

بيوغافيا المؤلف | عبد السلام شعبان، مهندس معماري داخلي متخرج من المعهد العالي للفنون الجميلة بتونس سنة ٢٠٠٢، يشغل حاليا خطة مساعد مترسم للتعليم العالي بالمدرسة العليا لعلوم وتكنولوجيات التصميم بالدندان بتونس، تحصل على رسالة الماجستير في علوم وتقنيات الفنون بالمعهد العالي للفنون الجميلة بتونس سنة ٢٠٠٤، ناقش أطروحة الدكتوراه في علوم السمعي البصري والسينما والوساطة الفنية وتكنولوجيات الفن بالمدرسة العليا للسمعي البصري والسينما بقمرت سنة ٢٠٢٠، صدر له مقال بمؤلف جماعي دولي حول "الموسيقى في السينما: تمثلات اثنوبسيكولوجية" عن مؤسسة APTEES الفرنسية للتعليم العالي والبحث العلمي.