

## التوظيف السايكولوجي للقطعة القريبة في افلام برغمان

م.م. حيدر فيصل كريم العسكري/ جامعة بغداد/ كلية الفنون الجميلة/ قسم الفنون السينمائية

### ملخص البحث:

تضمن البحث الفصل الاول (الاطار المنهجي): مشكلة البحث والتي طرحت التساؤل الآتي: كيف يمكن للقطعة القريبة ان تعبر عن مكنونات والدوافع النفسية للشخصية؟ ثم اهمية البحث، مع اهداف وحدود البحث. اما الفصل الثاني (الاطار النظري) فقد قسمه الباحث الى مبحثين، المبحث الاول (القطعة الحجم التوظيف) وفيه تم دراسة مفهوم القطعة وحجومها والمعنى الدرامي والتوظيف لكل حجم من الاحجام. اما المبحث الثاني (الرؤية الفلسفية في افلام برغمان) جاء المبحث لتسليط الضوء على الرؤيا الفلسفية للمخرج بريغمان في تعامله مع السينما والتي تأتت من نشأته العائلية والمؤثرات الاجتماعية وتوظيف المفاهيم التي حاول التأكيد عليها والمرتبطة بمحاولة الكشف عن الدواخل النفسية للشخصية. وفخرج الباحث بمجموعة من المؤشرات الناتجة الاطار النظري والتي اعتمدها كأدوات لتحليل عينة البحث. اما الفصل الثالث (اجراءات البحث) والذي تضمن منهج البحث، مجتمع البحث، عينة البحث، اداة البحث، وحدة التحليل. ثم تم تحليل عينة البحث وهي فيلمان (القناع) و (التوت البري) وبعد تحليل عينة البحث توصل الباحث الى مجموعة من النتائج ومن بينها: تحققت معظم وظائف القطعة القريبة في أفلام عينة البحث للتعبير عن الجانب السايكولوجي والدرامي ضمن سياق الأحداث، فنجدها تعبر عن (دواخل الشخصية، ردة الفعل، الاستجابة). وانطلاقاً من الاطار النظري والنتائج تم وضع الاستنتاجات التي جاءت على النحو الآتي: ان دقة في قراءة تعبيرية للقطعة القريبة عند بريغمان يتطلب معرفة مسبقة بأفكار وفلسفة المخرج بريغمان. واخيرا تم وضع المقترحات وختم البحث بقائمة المصادر.

### أولاً: مشكلة البحث:

المخرج على العالم المصور. غير ان للقطعة القريبة خصوصية، كونها تمثل لحظة تستدعي التأمل والتركيز من قبل المتلقي الواعي، الامر الذي جعلت مشكلة البحث تتبلور لفهم للاختلافات والتحفظات في استخدامها، فمنهم من أشار إلى تأجيل استخدامها من اجل اللحظات ذات العمق الدرامي الشديد فاستخدامها المفرط قد يفقدها تأثيرها الخاص، ومنهم من كان مقلّ جداً في استخدامها، ومنهم من يعتمد عليها في إيصال التأثير الخاص بها. ومن هنا يرى الباحث أن لهذه القطعة القريبة خصوصية لدى كبار المخرجين لأنها تبحث في الجانب النفسي والمشاعر العميقة، التي تتطلب التهيئة والأعداد والمهارة من قبل المخرج والممثل. لذا سيقصر البحث على توظيف هذا النوع من اللقطات لدى المخرج العالمي (برغمان) والبحث في التساؤل الآتي: كيف يمكن للقطعة القريبة ان تعبر عن مكنونات والدوافع النفسية للشخصية؟

### ثانياً: أهمية البحث:

تكمن أهمية البحث في تناوله لحلقة ضيقة من عناصر لغة التعبير السينمائية اللاهوية للقطعة القريبة، التي تميز بها فن الفيلم عن باقي الفنون الأخرى في التوظيف والاستخدام للتعبير عن الجوانب السايكولوجية

للشخصية والكشف عن مكوناتها الداخلية إضافة الى وظائف أخرى تؤديها اللقطة القريبة حسب السياقات والبناء الفيلمي لذا نجد تنوع لغة التعبير لهذا العنصر قد تباين من مخرج إلى آخر ولكننا نجده عند برغمان بالتحديد وحسب آراء النقاد والمهتمين تشكل هذه اللقطة في سياق البناء الفيلمي بلاغة في التعبير، لذا يستمد هذه البحث أهميته فيما يكشفه من مهارة الاستخدام في التوظيف للقطة القريبة، عند واحد من اكبر وأشهر صناع الأفلام الذي يستند في رؤيته الفنية الى فلسفة الحياة إضافة الى ذلك فأن هذه النوع من الدراسات تعمق المعرفة والاطلاع لدى كل من طلبة الفن ودارسي الفن السينمائي والمهتمين والنقاد كما انها قد تسد حاجة المكتبة السينمائية التي تفتقر الى هكذا نوع من الدراسات.

### ثالثا: أهداف البحث:

١. التعرف على مضامين استخدم اللقطة القريبة.
٢. يهدف البحث للكشف عن آليات توظيف اللقطة القريبة في أفلام المخرج (انغماربرغمان).

### رابعا: حدود البحث:

يتحدد البحث بدراسة اللقطة القريبة في افلام المخرج السويدي (انغماربرغمان) وذلك من خلال عينه قصديه سيتم اختيارها من قبل الباحث.

## الفصل الثاني: (الإطار النظري): البحث الأول: اللقطة الحجم التوظيف

### اللقطة (shot):

ان عملية صناعة الفيلم تنطلق من امكانية آلة التصوير على تسجيل الموضوعات المختارة، على الفيلم الخام التي تعرف باللقطات، واذا ما اردنا الحديث عن اللقطة فعلينا فهم معناها بشكل دقيق كجزء من المشهد، حيث جاء في معجم الفن السينمائي بانها "وحدة اللغة السينمائية، كما ان الكلمة هي وحدة اللغة الأدبية. واللقطة بإيجاز من وجهة نظر التصوير الجزء من الفلم المطبوع بين اللحظة التي يبدأ فيها محرك الكاميرا الدوران، وبين اللحظة التي يتوقف فيها. وهي من وجهة نظر التوليف هي الجزء من الفلم الموجود بين ضربتي المقص، ثم بين لصقتين. ومن وجهة نظر المشاهد، هي الجزء من الفلم الموجود بين مشهدين أي بين حجمين اللقطتين"<sup>(١)</sup>. ويعرفها "يوري لوتمن" بعدة تعريفات، منها "وحدة مونتاج صغرى"، "وحدة تكوين أساسية في القصة السينمائية"، "وحدة الدلالة السينمائية"<sup>(٢)</sup>. ومما تقدم تمثل اللقطة الحجر الذي يبنى من خلاله الفيلم السينمائي، وعلى هذا الاساس فان قدرة التعبير الفلمي لا بد وان تنطلق من خلال وحدة البناء الاساسي للفيلم "فاللقطة وسيلة لتوصيل ما يحاول السينمائي أن يقوله، فهي تحمل الى المتفرج معناه وتفسيره"<sup>(٣)</sup>، فالعناصر المرئية بالفيلم هي أساس الاتصال بين المخرج والمشاهد، الأمر الذي يعطي اللقطة أهمية قصوى للتعبير في هذا الوسيط باعتبار "ان امكانية تشكيل اللقطة هي ما يسمح لصانع الفيلم أن يعبر عن افكاره ومشاعره. فاللقطة إذن هي وسيلة الفيلم الاولى للتعبير"<sup>(٤)</sup>. ان الفيلم يشترك مع باقي النتاجات الفنية، والاشكال الادبية، بما يقدم من احداث ومواقف، غير انه تميز عنها بامتلاكه واقع مرئي على الشاشة، كما ان عالم السينما يمتاز بقربة الشديد من عالم الواقع، لكنه لا يستطيع ان يرينا الواقع متكامل كما هو، بل هو

واقع مكون من عدة أجزاء مترابطة لذا فإن " السينما، في جميع الحالات، لا تقوم بإعادة عرض الواقع في تكامله بل تتناول فقط جزءاً منه، تقتطعه بحجم الشاشة".<sup>(٥)</sup> ويسمح لنا عالم السينما المجزأ الى لقطات بعزل أي جزئية فيه بغرض تسليط اهتمام المشاهد عليها. ان اللقطة كوحدة بنائية، تعتبر كيان قائم بذاته ولها استقلاليته بما تحوي داخل الإطار لكننا نجد المعنى غير ثابت عندما ترتبط بالسياق\*. فهنا يمكن للقطعة أن تحمل معناها الخاص ويمكن إن تحيلنا إلى معنى آخر عند ارتباطها بالتسبقتها والتي تليها فـ " يمكن لأي عنصر في اللقطة أن يتغير فجأة عندما تتصل بلقطة أخرى مساعدة على وجود الصراع المطلوب"<sup>(٦)</sup>. فعملية ربط اللقطات مع بعضها البعض تشكل نصاً متماسكاً وتجعل منها ذات معنى متدفق يرتبط بالتأثير السايكولوجي. أكد على ذلك ازنشتاين في كتاباته الأولى حيث كان يعتقد "ان كل لقطة تعمل كلعبة من العاب السيرك أي انها تحدث تأثيراً سيكولوجياً معيناً يمكنه ان يتحد مع اللقطات الأخرى المجاورة ليبنى الفيلم"<sup>(٧)</sup>. كما يلعب حجم اللقطة دوراً مهماً في تحديد الجانب التعبيري، لاسيما النفسي لما له من صلة وثيقة بمضمون اللقطة، حيث "تقوم آلة التصوير السينمائية بالتعبير عن ((وعياها الانفعالي)) وبتغيير مكانها من لقطة الى أخرى، وبتنوع الحيل السينمائية في مسافاتنا ووجهاً نظراً، تستطيع الكاميرا أن تقوم بالتعبير عن انفعالاتنا بالأحداث"<sup>(٨)</sup>، أي ان المخرج يمكن ان يتحكم بالقيمة التعبيرية للموقف، من خلال تغيير المسافات بين الكاميرا والموضوع، والذي ينتج عنه تغيير في حجم اللقطات. كما ان التجربة العملية المتراكمة من قبل العديد من صناع الأفلام والتي تبلورة عبر حسن التوظيف لعناصر التعبير، وإمكانية إيجاد مفردات للتعبير السايكولوجي والتي تكاد هذه المفردات ان تكون لغة مشتركة بين صناع الأعمال ومتلقيها في معالجاتهم للجوانب السايكولوجية للشخصية، والتي تمثل البعض منها بحركة الكاميرا عندما تتقدم نحو الشخصية لتوحي بالدخول الى عالمة الخاص او عن طريق بعض وسائل المونتاج في الربط فيما هو خارجي وداخلي للشخصية عن طريق التضبيب (focus) كذلك اشتغال الإضاءة ضمن مستويات بنائية تحقق التأثير السايكولوجي للصورة. وصولاً الى توظيف حجم اللقطة موضوعاً للبحث، من حيث قربها او ابتعادها عن الشخصية فنجد ان أكثر اللقطات اقتراباً (اللقطة القريبة) بمدىاتها، والتي هي من أكثر الحجوم اشتغلاً على المستوى الداخلي او السايكولوجي للشخصية، فقد أشار أغلب المنظرين الى ان الدلالة السايكولوجية لا تنبعث من جميع اللقطات ولكنها تتجلى بوضوح في اللقطة البعيدة جداً واللقطة القريبة بشكلها العام " ليس لمعظم أنواع اللقطات من سبب غير سهولة الإدراك ووضوح الرواية، فيما عدا المنظر الكبير والمنظر العام، فأن لهما في أكثر الأحيان دلالة سيكولوجية محددة لا دوراً وصفيّاً فحسب".<sup>(٩)</sup> ولذا تطلب الامر توضيح حجوم اللقطات للتعرف على مستوى التأثير السايكولوجي، ان وجد للقطات بشكل عام ولللقطة القريبة بشكل خاص؛ هناك اتفاق شبه عام بين أغلب المنظرين على تقسيم أحجام اللقطات وكما يأتي:

### اللقطة البعيدة جداً (Extreme Long Shot):

وهي اللقطة التي تعرض مساحات كبيرة من الأرض، لتتسع لاحتواء مدينة أو جملة من المباني أو قرية من القرى أو جزيرة في عرض البحر. وبذلك يتطلب ان يتم تصويرها من مكان مرتفع مثل تل أو برج أو طائرة لذا فهي دائماً لقطة خارجية، يمكن اعتبارها كـ " إطار مكاني لتحديد اللقطات الأكبر وهي لهذا

السبب تسمى أحياناً ((اللقطات المؤسسية))".<sup>(١٠)</sup> هنالك ثلاث إغراض لاستخدام اللقطة البعيدة جداً وكما حددها " تيرنس مارنر": الأول يمكنها ان توضح المكان العام لأحداث الفيلم. اما الغرض الثاني تستخدم لإلقاء نظرة شاملة على ساحة الأحداث إثناء الفيلم، وبالأخص لإدراك حجم معركة معينة ومدى حدثها. والثالث تستخدم لعزل إنسان عن بيئته لوصف حالة نفسية للشخصية، أي عرض موقف فلسفي بصورة مرئية. ففي أفلام رعاة البقر يمكن لراعي البقر الذي يعبر وحده أرض منبسطة لانهاية لها يرمز الى كفاح الفرد ضد البيئة المعادية.

### اللقطة البعيدة او اللقطة العامة (Long Shot):

تقترب هذه اللقطة في خواصها من اللقطات البعيدة جداً وهي من اللقطات التي يختلف على تحديدها بشكل دقيق لكنها " تعرض المنطقة التي يدور فيها الحدث ، وتضم مجموعة من الأشخاص بكامل أجسامهم والحيز المحيط بهم الكافي لحركتهم. ويسمى بعضها بعضهم ((لقطة رئيسية))".<sup>(١١)</sup> ويمكن لهذه اللقطات ان توضح للمشاهد، المكان بما يحتوي الساحة او المبنى والديكورات التي يدور فيها الحدث بشكل توضح فيه العلاقة بين الممثلين وحركتهم بشكل كامل. تكون المديات الأقرب ضمن هذا الصنف (اللقطة الكاملة) والتي كثير استخدامها في الأفلام الصامتة لما تتميز فيه من القرب الكافي لإظهار الملامح البارزة لوجه الممثل. لذا فضلها شارلي شابلن في أفلامه، ويكون هنا وضوح أكثر لتفاصيل حركة الإنسان وإدراك اقل للبيئة الكاملة المحيطة بهم.

### اللقطة المتوسطة (Medium Shot):

هذه اللقطة تختص بجسم الإنسان حيث يمكنها ان تضم الشخص من الركبة او الخصر حتى بعض السنتمترات فوق الرأس " فهي لا تجعل حجم ما يظهر على الشاشة ضخماً ولا أقل من حجمه، ولكن تعطي لنا صورة الممثلين ولأشياء المرئية بأبعادها الطبيعية على وجه التقريب"<sup>(١٢)</sup>. وبما ان هذه اللقطة هي مشابهة للطبيعة البشرية لذا لايمكن ان يرافق طبيعة حجمها تأثيرات مستغربة، فقد تعارف المختصون على انها لقطة تقيد للمشاهد الحوارية، لما تمتاز به من خاصية الإمساك بالإشارات التي يقوم بها الممثل ولغته الجسدية. فيكون الجسم في هذه اللقطة محور الاهتمام للمشاهد، ف" لهذه اللقطة فائدتها القصوى عند تطوير العلاقات بين الافراد، وان كان ينقصها التركيز النفسي الذي توفره اللقطة القريبة".<sup>(١٣)</sup> وبما ان اللقطة المتوسطة ومن قبلها الكاملة والبعيدة والبعيدة جداً، لم ترتبط بشكل مباشر بالتأثير السايكولوجي المنبثق عن حجم اللقطة، لذا اقتضى التنويه عن ان هذا التأثير قد تنفرد به اللقطة القريبة موضوع البحث.

### اللقطة القريبة (Close up shot):

وهي اللقطة التي تعرض لنا الجزء من الكل مثل رأس من جسم الإنسان او الكف او القدم دون اظهار الموقع المحيط به. وبذلك يتم قطع الاشياء من عالمها المكاني، الأمر الذي يجعل تركيز الاهتمام على هذه الجزء دون الكل ليعطيها القيمة الأهم لدى المتفرج من هذا نلاحظ ان"الخاصية الرئيسية للقطة القريبة انها تنقل المتفرجين لتقربهم من الشخص او الشيء المطلوب التركيز عليه، مع استبعاد البيئة المحيطة به خارج حدود الصورة"<sup>(١٤)</sup>. لتظهر لنا الشيء القليل جداً من الموقع أذا لم تستبعده بشكل تام وتركز الانتباه على جزء

تقتطعه من سياقاته المكانية. كما وتكون للقطعة القريبة ثلاث مديات، الأول (اللقطة القريبة المتوسطة Medium close up shot) وتفيد للحوار، ولأغراض التركيب في عملية المونتاج وتكون من الصدر والرأس والكتفين. الثاني (اللقطة القريبة Close up shot) التي تظهر الرأس والكتفين، لتنتقل المتفرجين إلى موقع اقرب وأفضل مما تفعله القريبة المتوسطة التي سبقت. فهنا يكون التركيز أكثر على وجه الممثل، لذا تجعل التعبير اكبر وأوضح. الثالث (اللقطة القريبة جدا Big close up shot) والتي تعرض وجه الممثل فقط، ويمكن لهذه اللقطة ان تكون مصدرا لأكبر قدر ممكن من التركيز الدرامي، فإنها تحصر الانتباه في التفاصيل ذات الأهمية. ويتضح فيها تعبير الشخصية الى أقصى حد ممكن، كما يمكنها ان توضح أمامنا روح الشخصية التي يؤديها ومزاجها العام. ويمكن لهذه اللقطة ان تكشف لنا عن الكثير من الأفكار والمواقف الذهنية التي تمر بها الشخصية. وهناك مدا مكبر أكثر ينضوي تحت حجم اللقطة القريبة يسمى : (اللقطة التفصيلية Extreme big close up shot) حيث تلعب دور مهم في إيضاح بعض التفاصيل، او محاوله لفت النظر والتأكيد على جزء معين من الصورة فهو يعتبر "نسخة أضيق لكنها مكبرة جدا من اللقطة الكبيرة تستخدم لإظهار جزء صغير جدا من كامل الجسم او من احد الأشياء الصغيرة جدا في الجسم" (١٥) فغالبا ما تستعمل هذه اللقطات لتصوير العيون او الفم او الأذن او الأيدي او خاتم او أي تفصيل للأشياء المحيطة بالشخصية، بسبب الحاجة الى حشد أجزاء دقيقة ومحددة من السرد الروائي للفيلم حيث من الممكن ان يكون لها أعظم اثر درامي. فقد يرى فيها بيلا بيلاش "ما يعطي للسينما طابعها الشعري الخاص" (١٦). هذا يعني أنها تمثل لحظة مهمة في الإطار الدرامي، فنجد استخدامها لدى اغلب المخرجين يؤجل الى اللحظات ذات المعنى الدرامي الشديد، كما تمتاز بأنها ترغم المتفرج على أن يرى فقط ما يريده له المخرج ان يراه، ويمكن استعمالها في ان نبين ان الممثل لا يفعل شيء سوى ان يتكلم حوار مهم متصل في الخط الدرامي. يمكن للقطعة القريبة أيضا اذا ما أردنا ان نبين ردة فعل الشخصية، من خلال البقاء على وجه الممثل وصوت الممثل المحاور من خارج الكادر او الإيحاء بالقول من خلال لقطة قريبة لوجه الممثل. ان استخدام هذا الحجم في الفيلم يجعل المشاهد أكثر اقتراب من الحدث الدرامي مما يؤدي الى نوع من التفاعل النفسي تميزت به هذه اللقطة بشكل اكبر من الحجوم الأخرى فنجد ان " اللقطة القريبة تحملنا الى علاقة أكثر جوهرية وحميمية مع الموضوع الذي يدور على الشاشة" (١٧). فهي تجعلنا نتألف مع الشخصية لما تحمله لنا من الاحساس بقربنا الشديد منها. مما تقدم وجد الباحث ان للقطعة خاصية حمل أكثر من معنى، من خلال ربطها في السياق المشهد او السياق العام للفيلم. كما ان لحجوم اللقطات معنى بنائي ودرامي وسايكولوجي. وتبين ان للقطعة القريبة خاصية عزل الأشياء عن مكانها، وتركيز انتباه المشاهد الى الشيء المقصود، لتدعيم السياق او لزيادة القدرة على التركيز الدرامي، والاقتراب اكثر من ذات الشخصية والاحساس بالنزعات الداخلية.

### المبحث الثاني: الرؤيا الفلسفية في أفلام برغمان:

كثيراً ما قرأنا عن السينما كونها صناعة وفن، ويرى الباحث ان يضاف إليها وفكر، ذلك لان المتعة التي هي غاية الدراما والفن بشكل عام، ترتكز أساساً على المتعة الفكرية، التي يحاول صانع العمل مخاطبة متلقيه من خلالها. ولو استقرنا حياة وسيرة الكثير من صناع الأفلام سنجد ان اغلبهم يكاد إن يُقر بأن

أعماله تستند إلى فكرٍ معين سواء كان هذا الفكر ينتمي إلى أيديولوجية معينة أو رؤية ذاتية إزاء الحياة. إضافة إلى ذلك هنالك حقيقة أخرى، هي عدم خلوا أي فيلم من الأفلام من التجربة الحياتية لصانعه، والمعطى الفكري له والتي طالما نراها تتكرر هنا وهناك في أفلامه، فلو نظرنا إلى أفلام المخرج العربي (يوسف شاهين) نجد إن مكونه الثقافي وتجربته الحياتية انعكست في كثير من أعماله. كما نجد التأثيرات التي حدثت للمخرج الانكليزي (الفريد هتشوك) في طفولته وصباه من تربية صارمة ومخاوف الحياة بدت انعكاساتها واضحة في أفلامه. ووجدنا انعكاسات الحياة للمخرج الروسي (تاركو فسكي) بكل إبعادها، والتي بلورة شخصيته. ولا يخرج من هذا الإطار الذي تحدثنا أعلاه، موضوع البحث المخرج السويدي العالمي (انغمار برغمان) الذي قدم أعماله وفق فلسفته ونظراته الخاصة للحياة، والتي اكتسبها من خلال مرجعياته الفكرية والتي انعكست في معالجاته الإخراجية بشكل كبير، لذا نجد ان الذي لم يدرك فلسفة برغمان هو من لم تكن لديه خلفية معينة عن فلسفت أفلامه، حيث ستكون قراراته منقوصة ولن ينال نصيبه من القراءة الفكرية في فهم الأفكار المطروحة بالفيلم، والتي تنطلق من شخصية و مرجعيت برغمان التي قال عنها "ارتبطت نشأتنا بمفاهيم الخطيئة والاعتراف والعقاب والغفران وصلاة المائدة... عوامل قاسية حكمت العلاقات بين الأبناء والآباء والله... لم نكن قد سمعنا بالحرية ولم نذوق طعمها أبداً... ففي النظام الكهنوتي تكون الأبواب موصدة تماماً." (١٨) هذه الظروف انعكست بشكل واضح بمنجزاته الفلمية ف" قد يعجب الإنسان بأفكار أفلام برغمان وقد لا يعجب بها . قد تثيره المشاكل التي يطرحها وقد لا تثيره ولكنه رغم ذلك سيستسلم لسحر فنه " (١٩). لذا يأتي هذا البحث ليحاول إعطاء الإيضاحات عن فلسفة برغمان ومصادر مكونه الثقافي وانعكاس واقعه الاجتماعي على أعماله.

يرى الباحث ان برغمان تعامل مع السينما ليس كمحترف لمهنة الإخراج السينمائي فحسب إنما، أراد ان يجعل من السينما الوسيط التعبيري الخاص له، ما يؤكد كلامنا هذا ان مكتبته السينمائية التي تجاوزت الخمسين فلما حملت كلها أفكاره الخاصة "ولذلك فهو كاتب كل أفلامه باستثناء خمسة أفلام هي (الميناء) و(الظما) و(هذا ما لا يمكن ان يحدث هنا) و(فجر الحياه ) و(النبع)." (٢٠) طالما حاولت السينما ومنذ بداياتها الأولى إن تعالج جميع الموضوعات التي تمس الإنسان ومنها الدينية والتأملات الفلسفية والموضوعة النفسية، حتى "يمكننا ان نعود الى عام ١٩٥٧، تحديداً إلى العام الذي ظهر فيه فيلم (الختم السابع) للسويدي انغمار برغمان . والذي تحدث عنه ذلك أن هذا الفيلم أتى ليحدث تبديلاً في وظيفة السينما الفكرية." (٢١) حيث تبنى الختم السابع الموضوعة الدينية التي تناقش تأملات الحياة والموت ثم الموت والحياة معاً حيث يدخل البطل في منافسة مع الموت ليحاول التغلب عليه بمجموعة من الأحداث. وهو يخلق مقاربات بين الكوارث الصحية القديمة (الطاعون) وبين الكوارث الجديدة والتي تفنك بالبشرية (العنف والقنبلة النووية)، وهي طروحات تنتمي الى مرجعيات المخرج الذي قال " الختم السابع هو التعبير الأخير والنهائي لتصوراتي الصريحة عن الإيمان، تلك التصورات التي أورثني إياها والدي والتي أحملها في داخلي منذ طفولتي " (٢٢). إن وقفنا عند الختم السابع لم تكن لغرض إعطاء موقف نقدي بل لما أحدثه هذا الفيلم من إضافة في جعل السينما تنتهج نهجاً فكري جديد ف" من هنا صار ثمة من يتحدث عن (السينما قبل الختم السابع) و(السينما بعد الختم السابع) كما يحدث مع كل الأفلام الكبيرة." (٢٣)، وهوما يعزز الاسلوب الفكري للمخرج في تعامله مع عناصر الصورة. تناولت افلام برغمان مجموعة كبيرة من الموضوعات الإنسانية بنظرة فلسفية متشائمة تكاد تقترب من

المأساة. مع التميز في استخدام عناصر اللغة السينمائية وخصوصاً اللقطة القريبة موضوعة البحث، لما لها من قدرة على التعبير السايكولوجي ، انطلاقاً من رأي بريغمان في "ان إمكانية الدنو من وجه بشري هي دون أدنى ريب الصفة المميزة للسينما وأكثر جوانبها ابتكاراً... وخير وسيلة للتعبير يتمتع بها الممثل هي نظرتة. واللقطة المكبرة ، المرغبة موضوعياً، والموجهة والمؤداة بإتقان، هي بالنسبة الى المخرج أروع وسيلة لسبر الأعماق، وأستطع دليل في الوقت نفسه على جدارته أو عدم جدارته. ان وفرة اللقطات الكبيرة، أو بالعكس غيابها، يكشف عن هوية المخرج المميزة وعن درجة اهتمامه بالآخرين." (٢٤) هذا يعني انه باستخدامه اللقطة القريبة إنما يحاول الوصول الى أعماق الشخصية ولجعل المشاهد يدنو أكثر من أفكاره. عكس برغمان اهتمامه بتوظيف اللقطة القريبة على الكادر الذي اعتاد العمل معهم من مدير تصوير وممثلين ليجعلهم يولوها اهتمام خاص حيث كان لأبرز ممثلاته (ليف اولمان) وجهة نظر عن اللقطة القريبة بقولها: "أحب اللقطات المكبرة فهي، بالنسبة لي، بمثابة تحد. فكلما اقتربت الكاميرا من وجهي أكثر شعرت برغبة أشد في ان أظهر وجهي عارياً، في أن أكتشف عما يختبئ خلف البشرة، خلف العينين، داخل الرأس... ان الكاميرا تلقاني مستباحة، حتى أكثر من العشيق الذي يتخيل أنه قرأ أفكاري." (٢٥) من خلال ما قدم بريغمان في مكتبة السينمائية، توظيف كثير للقطة القريبة، وبشكل متكرر ومحسوب، للاستفادة من ما تقدمه من تأثير سايكولوجي. ان ما تناولناه عن برغمان والمؤثرات التي انعكست في عالمة السينمائي وموضوعاته ونواحي الجمال ومحاولاته الغور في دواخل النفس البشرية كانت نابعة عن انعكاسه لرؤية الحياة وهو يقول في ذلك "ان متعتي هي ان أصنع أفلاماً، فيها من حالات النفس، ومن الانفعالات، والصور، والإيقاعات والطباع، هي نفسها التي احملها في أعماقي" (٢٦). فالذي يقرأه السيرة الذاتية لبرغمان يجد ان أفلامه قد عبرة عن جميع المواقف الحياتية وتأملاته في مرحلة الطفولة داخل الكنائس والمخاوف التي خلفتها علاقته بوالديه والتي حكمتها النزعة الدينية وقسوتهم، وعلاقة المرأة بالرجل التي تأتت من علاقة أبوية وتخيلاته العاطفية. كل هذه الأمور أسهمت في ان يتخذ من السينما وسيلته التي يتخلص بها من معاناته الداخلية، بطرحة أفلام أخذت طابع فكري وسايكولوجي تركت بصمة مميزة في تاريخ السينما.

### مؤشرات الاطار النظري:

- ١- تمثل اللقطة القريبة غوص في أعماق الشخصية وكشف عن دواخل النفس البشرية.
- ٢- تعمل اللقطة القريبة على جذب انتباه المشاهد للتركيز او للتأكيد على شيء يرتبط بعلاقة سياقية، تعزز التأثير السايكولوجي للشخصيات، داخل بنية الفيلم.
- ٣- يمكن للقطة القريبة أن تمثل ردة فعل أو استجابة نفسية للشخصية داخل بنية المشهد.

### الفصل الثالث: إجراءات البحث

#### أولاً: منهج البحث:

اعتمد الباحث في انجاز هذا البحث على المنهج الوصفي التحليلي والذي يعرف بأنه "أسلوب في البحث لوصف المحتوى الظاهري للاتصال وصفاً موضوعياً تضمينياً وكمياً" (٢٧) حيث يوفر هذا الإجراء

إمكانية الكشف عن التوظيف السايكولوجي للقطعة القريبة في أفلام برغمان، عبر تحليل العينات المختارة للوصول الى أهداف البحث .

### **ثانيا: مجتمع البحث: أفلام المخرج العالمي (انغمار برغمان).**

#### **ثالثا: عينة البحث:**

تم اختيار عينة البحث، وهي فلمين للمخرج انغمار برغمان والتي تم خلالها توظيف اللقطة القريبة سايكولوجياً، وعينة البحث جاءت على النحو الاتي: فيلم:(القناع) فيلم:(التوت البري).

#### **رابعا: أداة البحث:**

اعتمد الباحث على ما ورد من مؤشرات في الإطار النظري كمعيار لتحليل عينة البحث بعد استحصل موافقة لجنة الخبراء والمحكمين عليها.

#### **خامسا: وحدة التحليل:**

اعتمد الباحث على اللقطات القريبة ذات التوظيف المميز وكذلك بعض المشاهد المتضمنة لعدد من اللقطات القريبة ضمن إطار بناء المشهد.

### **الفصل الرابع: (تحليل العينات المختارة)**

فيلم القناع: (PERSONA،1966)

تمثيل: (بيبي أندرسون BIBI ANDERSSON)،ليف أولمان(LIV ULLMANN)

تصوير: سيفين نكفست (SEFEEN NKFES)

سيناريو وإخراج: انغمار برغمان (INGMAR BERGMAN)

تدور قصة أو قضية القناع حول ممثلة مشهورة تدعى "اليزابيث فوغلر" (ليف أولمان) نجدها فجأة وهي تتخلى عن كل أدوارها في المجتمع وأصبحت غير عازمة على الحركة تماما بتخاذها الصمت التام إزاء الحياة. حيث يوضح لنا الفيلم الدوافع التي قادتتها الى الصمت الذي اختارته "اليزابيث" من خلال مشهدين الأول نرى فيه راهبا بوذيا يحرق نفسه في التلفزيون والثاني تتأمل فيه صورة ثابتة من صور الحرب العالمية الثانية نشاهد فيها النازيين وهم يقودون النساء والأطفال بالمدافع والبنادق. "اليزابيث" في اختيارها الصمت تعزل ذاتها عن العالم عزلة كاملة حتى عن زوجها وولدها، فنراها في احد المشاهد وهي تمزق صورت ابنها التي أرسلها زوجها مع رسالة تقرأها لها الممرضة "ألما" وهي (بيبي اندرسون) والتي نجدها وقد اتخذت الموقف المناقض لموقف "اليزابيث"، حيث نراها تثرثر طوال الفيلم عن إحزانها العاطفية وتنطلق دون رابط تعبر عن نفسها لمريضها وتفتح له قلبها. ثم نجد "اليزابيث" تصطحب "ألما" معها الى دارها الصيفية الكائنة في جزيرة معزولة بعد ان تنصحتها الطبيبة النفسية بذلك.

في البداية تعجب "ألما" بـ"اليزابيث" وتشعر اتجاهها بالعطف وتدور بينهم إحداث توضيح مدى التقارب الذي يحصل بين البطلتين من خلال خروجهم سوية الى الشاطئ ومحاولات "ألما" الاقتراب من



"اليزابيث"، لكن "الما" تفاجأ ذات يوم وهي تطالع رسالة وجهتها "اليزابيث" الى طبيبتها وهي تخبرها عن كافة التفاصيل الدقيقة التي كانت "الما" تتحدث بها معها ، فتكتشف ان مريضتها تنظر اليها بكثير من التعالي اعتبرت "الما" هذه الرسالة خيانة كبيرة لها هزت كل أحاسيسها السابقة بالأمان والاستقرار اتجاه "اليزابيث" وتولدت لديها مشاعر الحقد والكراهية تجاه "اليزابيث" فتتولد لديها رغبة بالانتقام ، وهو الأمر الذي يتناقض مع طبيعتها المثالية التي كانت تفرضها دورها المهني. فتثار لنفسها بان تدع شطايا الزجاج منثورة على الأرض، فتجرح "اليزابيث" ثم توجه كلمات عتاب الى "الما" فيها من القسوة ما يدفع "اليزابيث" الى صفعها عندئذ تمسك "الما" بطشت من الماء المغلي وتهدد بان تسفحه على "اليزابيث" وهذه المواجهة بين الاثنين تمكن "الما" من كسر طوق الصمت لدى "اليزابيث". بعدها تسيطر على الشاشة أجواء حميمية، وتتطور العلاقة بين المرأتين نحو تمازج يصل الى تمازج جسدي ونفسي في آن واحد. ولا يحول هذا التمازج دون استمرار عدائية "الما" تجاه "اليزابيث" حيث تستمر "الما" بسعيها لترك اثر على وجه "اليزابيث" حتى تتمكن من ذلك وبشكل يائس، غير ان "اليزابيث" ترد على ذلك بابتسامة وكأنها ترى الأمر يبعث للضحك. وفي النهاية تعود "الما" الى عملها في المستشفى. من خلال قراءة أولى للفيلم ان نجد الصمت الذي اتخذته "اليزابيث" يتعارض مع ثرثرة "الما" كما يتعارض الوهم مع الحقيقة والتقمع مع العري والكذب مع الحقيقة والمرض مع العافية والدمار مع الخلق والموت مع الحياة.

### أولاً: تمثل اللقطة القريبة غوص في أعماق الشخصية وكشف عن دواخل النفس البشرية.

يمكن ان تكون اللقطة القريبة واحدة من أفضل العناصر التي يستغلها صانع العمل لخلق التأثير السايكولوجي على المتلقي حيث يحاول من خلالها استبطان دواخل النفس البشرية فهي تجعلنا الأقرب لكل الأشياء. في فيلم برسونا وفي المشهد الذي يدور في المستشفى حيث تدخل الممرضة "الما" الى غرفة الممثلة المريضة "اليزابيث" وتحدث "الما" مع "اليزابيث" التي تتخذ موقف الصمت التام مع كل من حولها... ثم تخرج "الما"... "اليزابيث" نائمة وبلقطة قريبة، وهي تنظر طويلا دون ان يطرق لها جفن، وتبدأ الإضاءة الامامية للشخصية بالتضائل التدريجيا، ليصبح وجهها الممثلة (سلويد) ثم تدير وجهها حتى يصبح بوضع (بروفيل) فتضع يدها على وجهها في حالة من التأمل. يرى الباحث ان المخرج (بريغمان) من خلال استخدام اللقطة القريبة وتوظيف المتغير الضوئي بين النظرة السوداوية في داخل "اليزابيث" التي تبدو وكأن الحياة تظلم إمام أعينها، وهي حالة شعورية ترتبط بالوضع السايكولوجي للشخصية .

في المشهد الذي نرى "اليزابيث" في حجرتها الخالية تماما من الأثاث حيث الجدران البيضاء وسرير نوم وجهاز التلفاز فقط ... صوت مظاهرات يصدر من خلال التلفاز، "اليزابيث" وهي بملابس النوم عارية الذراعين وهي تتحرك داخل الغرفة تنتظر جانبا .. تلفاز يعرض مظاهرات...ناس في هرج عارم، بوذي يحرق نفسه وهو جالس على الأرض منتصب يقاوم ألم النيران المرتفع لهيبتها من ملابسه وجسده "اليزابيث" تنظر الى البوذي المحترق بفزع...البوذي تضعف مقاومته فينهار... "اليزابيث" تبتعد الى الخلف بلقطة قريبة جدا ويدها على فمها دون ان تنطق باي حوار مباشر سوى حجم اللقطة والفعل، حيث جاءت اللقطة القريبة جداً لوجة "اليزابيث"، للتعبير عن الموقف السايكولوجي لـ "اليزابيث" الراض للمجازر والمآسي

التي تحصل في فيتنام من قبل القوات الأمريكية وان كل ما شاهده مما يدور في الواقع إشارة لديها نزعته داخلية عبرة عن رفضها المطلق للقسوة التي يتعرض لها بنو البشر على يدي أبناء جنسهم.

كما وفي المشهد الذي نشاهد "اليزابيث" و"الما" في غرفة النوم حيث تكون "اليزابيث" في بقعة الإضاءة المركزة تجلس على السرير و"الما" تتحدث في الجزء المظلم على الكرسي المقابل للسرير، وهي بلقطة قريبة تتحدث "الما" لتلقي جميع همومها الداخلية وهي تتألم، ومعه استمرار حديث "الما" عن حياتها الخاصة نشاهد وجه "اليزابيث" بلقطة قريبة، وهي تمسك بيدها اليمنى سيكار، ويمتد زمن اللقطة لمدة طويلة تستمر ٣٠ ثانية طول اللقطة مثل قصيدة المخرج برغمان الاستبطان دواخل "اليزابيث" التي اتخذت من موقف الصمت وسيلة لتعزل نفسها عن الآخرين.

في المشهد التالي تظهر لنا "الما" و"اليزابيث" وهما ينامان على سرير واحد وبلقطة دتيلز حيث يكون وجه "الما" بروفيش شبه مظلم، اما وجه "اليزابيث" امام الشاشة وتكون بقعة الإضاءة على وجه "اليزابيث" وهي تتكى على ساقها ليسرى وهي تصغي لحديث "الما" عن خصوصياتها وهنا تثار "الما" من ذكرياتها وتبدأ بالبكاء وتدير وجهها باتجاه العدسة ليكون وجهها الوحيد في الشاشة بلقطة قريبة جدا والإضاءة (سلويد) فقد استخدمت هذه اللقطة القريبة لمحاولة للتأكيد السايكولوجي، على مدى الظلمة التي في داخل "الما".

عندما ذهبت "الما" الإرسال البريد الذي بعثته "اليزابيث" الى الطيبة وهي تقود السيارة ثم تنظر الى المقعد المجاور لها وعليه الرسائل... تعاود الانتباه الى قيادة السيارة... ثم تتوقف، وتمتد يدها الى الرسائل فتقع بيدها رسالة من "اليزابيث" الى الطيبة... "الما" تفتح الرسالة وتقرأها، حيث كتبت "اليزابيث" الى الطيبة تخبرها عن أدق التفاصيل التي كانت "الما" تتحدث بها معها، وتصف نفسها بأنها مراقب هادئ ونزيه وتتسلى بذلك الحديث. اعتبرت "الما" الرسالة خيانة قاسية هزت كل أحاسيسها بالأمان والاستقرار وتولدت مشاعر الحقد والألم الشديد بسبب ما حدث. وانتابتها "الما" الرغبة بالانتقام، وهي مشاعر تتعارض مع ما كانت نابعة منها، وتتناغم وطبيعة واقعها المهني. استخدم المخرج لقطة قريبة لوجه "الما" اعلنت للمشاهد بعداً سايكولوجي مهم أبرز وهو لحظة التحول في داخل نفس "الما".

في المشهد الذي نرى "الما" بعد ان تنثر قطع من الزجاج على الارض لتنتقم من "اليزابيث" بسبب موضوع الرسالة تشاهد من النافذة "اليزابيث" التي أصيبت بقدمها، ومن بلقطة قريبة لوجه "الما" يتم اعطاء تكسر للصورة ويظهر مؤثر نيران على وجه "الما" ويتم الانتقال الى توليفة اللقطات السريعة التي بدأ بها الفيلم، عبرة عن عبث الموقف الداخلي لنفسية "الما".

هنالك مجموعة اخرى من اللقطات شتغلت ضمن اطار هذه المؤشر غير ان المقام لايتسع لذكرها بسبب محددات البحث.

## **ثانياً: تعمل اللقطة القريبة على جذب انتباه المشاهد للتركيز أو للتأكيد على شيء يرتبط بعلاقة سياقية، تعزز التأثير السايكولوجي للشخصيات، داخل بنية الفيلم.**

ان للقطعة القريبة خاصية عزل الأشياء عن محيطها المكاني، وتركيز انتباه المشاهد الى الشيء المقصود، الذي يرتبط ببنية المشهد بشكل خاص او الفيلم بشكل عام، والذي غالباً ما يحقق اثر سايكولوجي يحكم سلوك الشخصيات.

في المشهد الذي تظهر لنا "الما" في غرفة "اليزابث" داخل المستشفى، وهي تقرأ لها رسالة بعث بها زوجها مع صورة لابنها، نجد ان هذا المشهد بدأ بلقطة قريبة، للرسالة وهي بيد "اليزابث" لتعطيها "الما" التي تقوم بدورها بقراءة الرسالة الى "اليزابيث" فهنا نجد اللقطة القريبة وظفت لتركيز الانتباه على الرسالة بوصفها ذات علاقة سياقية ترتبط بعلاقة "اليزابيث" بزوجها وما تحمل من قيمة فكرية ترتبط بحالة سايكولوجية قابضة في نفس "اليزابيث" والتي تبلورت من خلال ردة فعل "اليزابث" اتجاه الرسالة.

وفي المشهد الذي ظهرت "الما" وهي تقود السيارة متجهه لإرسال البريد الذي بعثته معها "اليزابيث" تنظر "الما" الى المقعد المجاور لها وعليه الرسائل... لجئ المخرج للقطعة قريبة لتركيز انتباه المشاهد للرسالة لما حملت علاقة سياقية ترتبط مضمون تم الكشف عنه فيما بعد والذي اثر على التحول السايكولوجي للشخصية، احدث نقطة تحول لدى البطلة فيما بعد، وتم عرض محتوى الرسالة والتركيز عليه وهو يملا الشاشة لغرض إدراكه من قبل المتلقي والتأكيد على اهمية اللقطة القريبة التي سبقتها.

في المشهد الذي تدور فيه مواجهه بين البطلتين، حيث تضرب "اليزابث" بقسوة "الما" يتم القطع الى لقطة قريبة الى إناء فيه ماء مغلي، تهرع "الما" الى اخذ الماء المغلي الذي شاهدناه في اللقطة القريبة وتهدها بسكبه على وجهها ان هي لم تتكلم وتتمكن من كسر طوق الصمت؛ ماجعل "اليزابيث" تصرخ بعدم فعل ذلك فهنا شاهدنا الى ان المخرج ركز اهتمام المشاهد على الماء المغلي بلقطة قريبة باعتبارها الأداة التي تمكنت من كسر صمت "اليزابث"، ما يحقق علاقة سياقية بالمضمون الذي فجر الحالة السايكولوجية لدى "اليزابيث".

## **ثالثاً: يمكن للقطعة القريبة أن تمثل ردة فعل أو استجابة نفسية للشخصية داخل بنية المشهد.**

في المشهد الذي تدخل "الما" على الطيبة النفسية حيث تبدأ الطيبة بالحديث الطويل عن حالة "اليزابث" ووصفتها بأنها ترغب في طرد كافة المواقف والأدوار المزيفة والكاذبة من حياتها. تأتي هنا لقطات قريبة لوجه "اليزابث" وهي تلتفت باتجاه العدسة وتبدو انها تصغي للحديث الذي تتكلم به الطيبة عن حالتها. حيث مثلت القطعة القريبة هنا ردة فعل تتضمن استجابة، "اليزابث" إزاء ما تسمع عن حالتها بحديث الطيبة. ثم تأتي لقطات قريبة لوجه "الما" ومن زاويتين مختلفتين وهي تستمع للطيبة التي تستمر بحديثها الطويل عن "اليزابث" هذه اللقطات تبين ردة فعل "الما" اتجاه حالت "اليزابث" حيث بدأت تشعر بنوع من الاهتمام والتفاعل مع الموضوع. ثم لقطة قريبة خلفية ليد "الما" المتشابكتين ويبدو عليهن نوع من بدء التوتر

حيث يعطي هذا التوتر الذي برز من خلال لقطة قريبة ليديها المتشابكتين خلف ظهرها، ردة فعل أولية اتجاه ما تسمعه من قبل الطيبة.

وفي المشهد الذي نجد "الما" تقرأ على "اليزابث" الرسالة التي بعثها زوجها لها، تأتي لقطة قريبة "اليزابث" للتعبير عن ردة الفعل القوية لها وكأنها فزعة من ما سمعت، وكأن الرسالة ثورت بركان في داخل "اليزابث". كما ان المشهد الذي تظهر به "اليزابث" تقشر تفاحة وتكون الطيبة خلفها وتتحدث لها طالبة منها ان تقضي فترة في بيتها الريفي خارج المستشفى، تأتي لقطة قريبة "اليزابث" وهي تستمع لحديث الطيبة ثم تتحرك الكاميرا (tell Dion) على يدها بلقطة قريبة وهي تقشر التفاحة بتوتر، حيث مثلت هذه القطرات القريبة ردة فعل نفسي، لم يتم الاعلان عنها بشكل مباشر لكن جاءت بشكل واضحة "اليزابث" الرافضة لمقترح الطيبة. كما وفي المشهد الذي نشاهد "اليزابث" و"الما" في غرفة النوم حيث تكون "اليزابث" في بقعة الإضاءة المركزة تجلس على السرير و"الما" تتحدث في الجزء المظلم على الكرسي المقابل للسرير ثم تتحرك لتجلس على مسطبة في آخر الغرفة، ومعه استمرار حديث "الما" عن حياتها الخاصة نشاهد وجه "اليزابث" بلقطة قريبة وبصمتها المعتاد حيث مثلت القطة ردة فعل صامته كصمت "اليزابث" التي اتخذت من الصمت وسيلة لتعزل نفسها عن الآخرين.

بعد ان حصل التداخل بين "الما" و"اليزابث" وارتدت "الما" قناع "اليزابث" في تعاملها مع الزوج ومعانقتها له بشغف كبير. نشاهد "اليزابث" بلقطة قريبة جدا وهي تصغي لهما برودة فعل مثلت صمتها اقابع في ذاتها والذي بقي مستمر اتجاه كل من حولها.

**الفيلم: التوت البري (WILD STRAWBERRIES "1957")**

**تمثيل: فيكتور شوستروم (Victor sjostrom) انجريد لوتش (Ingrid thulin)**

**سيناريو وإخراج: انجمار برغمان (Ingmar Bergman)**

ان فيلم التوت البري من الأفلام التي اهتم بها برغمان بما يعاينيه الإنسان المعاصر بشكل خاص فهو يتأمل مشاكله الداخلية وتأملاته بالحياة، وقد يكون الفيلم نابع من حياة برغمان الشخصية حيث عاش في مكان ينمو فيه التوت البري وهي نفس الذكريات التي يعود بها بطل فيلمه حيث تمر عليه ذكريات المكان الذي ينمو به التوت البري، ويمكن اعتبار هذا الفيلم من الافلام التي لا تميل الى التشاؤم.

تدور أحداث الفيلم حول قصة الدكتور (إيزيك بورغ) البالغ من العمر ٧٦ سنة والذي يعيش مع ذكرياته لزوجته (كارين) التي ماتت منذ زمن طويل وتركته يعيش لوحده مع مديرة منزله (اكادا) ولديه ابنته طبيبة تدعى (ايفالد) وهي تقطن في مدينة (لوند). يبدأ الفيلم مع الطبيب (ايزاك) وهو يستعد للسفر إلى مدينة (لوند) ليتسلم وساماً بمناسبة انقضاء ٥٠ عاماً عليه وهو يمارس الطب. في ليلة السفر يحلم (ايزاك) انه يرى نفسه سائراً في شارع خال من المارة ثم يرى ساعة بلا عقارب وعندما يرى رجل يحاول أن يحدثه فيفاجأ بوجهه المشوه ثم لا يكاد أن يضع يده على كتف ذلك الرجل حتى يسقط على الأرض خاوياً ثم تظهر عربة تكاد تصطدم به ويسقط منها تابوت تخرج منه جثة هي جثته تمد يدها لسحبها معها فحينها يستي قظ الدكتور

(ايزاك) من كابوسه مستغرباً ليبلغ مديرة المنزل انه سيرحل على الفور إلى (لوند) فتطلب منه (ماريان) زوجة ابنه ان تسافر معه لتعود لزوجها.

في الطريق يدور حديث بين (ايزيك) و(ماريان) عن مبلغ من المال استعاره زوجها من (ايزيك) الذي يؤكد انه سيرده له لأنه يحترمه فتقول له (ماريان) نعم انه يحترمك لكنه يكرهك ايضاً وتقول له انك لست إلا عجوزاً أنانياً، فيكتشف هنا الحوار عن غربة الشخص وواقع الصراع النفسي الذي يعيش بداخله .. فيتوقف عند منزل قديم ومهجور كان (ايزيك) قد قضى شبابه أو طفولته هناك أو فيه، فيستغرق في ذكرياته لنرى (سيجفريد) يغازل (سارا) حبيبة (ايزيك) التي كانت تقطف بعض الثوت البري.

ثم نرى العائلة كلها مجتمعة على مائدة الطعام التي يقدمون فيها توت بري للعم العجوز ثم نرى (سارا) وهي تبكي لأنها خانت ثقة (ايزيك) بها ... بعدها يلتقي (ايزيك) بفتاة تشبه (سارا) وهي تقوم برحلة مع اثنين من أصدقائها (اندرسون) و(فيكتور) لينضم الثلاثة إلى (سارا) ، (ايزيك) في الطريق وامرأة تبدو علاقتهما ليست على ما يرام، وينضمان أيضاً إلى عربة (ايزيك) فيستمر شجارهما أمام الجميع، بعدها يزور (ايزيك) والدته العجوز جداً ويرى عندها ساعة كانت تريد إعطاؤها لحفيدها عندما يبلغ الخمسين ونلاحظ أن الساعة بلا عقارب وخلال الطريق تدور نقاشات حادة بين (أندروس) اللذان يريدان أن يصبح قساً و(فيكتور) الذي لا يؤمن بوجود الخالق، تقود (ماريان) السيارة لتغفو عين (ايزيك) ف يحلم حلماً آخرأ يرى فيه (سارا) في منظر كئيب والسماء ممثلة بالطيور السوداء وتقول له (سارا): (انك لم تتألم لأنك تعرف الكثير ولكنك لا تعرف شيئاً) فتتصرف (سارا) ويتبعها (ايزيك) إلى المنزل الذي رآها فيه مع زوجها، يدق الباب فيخرج الرجل الذي رأيناه من قبل تشاجر مع زوجته في السيارة.

فيأخذه إلى مدرج يجلس فيه كل راكبي السيارة وهناك يحدث استجواباً (لايزيك) وكأنه في امتحان في الطب حيث يعجز (ايزيك) عن تذكر أول واجبات الطبيب يوجه (ابوقراط) اتهاماً الى (ايزيك) ويطلبه أن يرى زوجته، فيراها كما كانت في يوم أول حزيران يونيو ١٩١٧ حيث رآها مع عشيقها ويذكره الممتحن كيفية انتقامه منه ويحكم عليه بالوحدة ليستيقظ ويقول: (ماريا أنه من الممكن أن يكون الشخص ميت رغم أنه حي فتقول له (ماريا): (أن ايفان يشبهه لتروي له قصة خلافهما حول الطفل الذي تنتظره ولا يريده هو)، ثم يصلون إلى مدينة (لوند) ويحصل (ايزيك) على وسام يوبيل ممارسته للطب في الكاتدرائية وعند عودة (ايزيك) الى المنزل يحاول الاقتراب من الآخرين ومنهم (أكادا) مديرة المنزل، لكنها تصده.

ثم يستدعي ابنه (ايفان) ليحدثه بشأن زوجته ليجعلهما يتفقان حول طفلهما القادم، وقبل أن ينام يسمع الشابين والفتاة رفاق السيارة وقد جاؤا يدعونه .. تعود صورة طفولته مرة أخرى لتستحوذ عليه.. فيرى أباه وأمه جالسين بجوار مياه هادئة، وتوصله (سارا) إليها.. يتعرفان عليه ويبتسمان وتتركه (سارا).. ليبقى مهزوزاً وعلى وشك البكاء.. ليعقد صمتاً مع الحياة. هذه قصة الفيلم.

## اولاً: تمثل اللقطة القريبة فوص في أعماق الشخصية وكشف ما بدواخل النفس البشرية:

المشهد الأول الذي نجد فيه (إيزاك) يجلس في مكتبه داخل منزله وهو يتحدث بحوار عن علاقته مع الآخرين حيث يقول: لقد قررت أن لا أرى من يعيشون من حولي .. لكي أبقى في وحدة كاملة، نرى هنا (إيزاك) يتكى على كرسي بلقطة قريبة حاول المخرج برغمان في هذه اللقطة أن يجعل المشاهد يقترب من وجه (إيزاك) ليكشف لنا عن أزمة البطل النفسية التي تجلت من خلال الحوار، والتي حرص المخرج على تأكيدها من خلال اللقطة القريبة.

في المشهد الذي رأينا فيه (إيزاك) ينام استعداداً للسفر في الصباح التالي ليحلم: بلقطة قريبة لدى تجواله وحيداً في الشارع عبرت عن غربته عن كل ما يحيط به، بنفس مشهد الحلم بعد أن رأى (إيزاك) الرجل القبيح الذي أنهار أمامه، توجه باحثاً في الشارع الخالي، تأتي هنا لقطة قريبة لوجه (إيزاك) عبرت عن مكوناته الداخلية وبأسه من وجود شيء ينقذه من غربته. وفي نفس المشهد وعندما سقط التابوت من العربة ونظر (إيزاك) إلى يد تخرج من التابوت تظهر لقطة قريبة لوجه (إيزاك) عبرت عن عمق مخاوفه لرؤيته يد الجثة الممتدة من التابوت، ومع انتهاء الحلم تأتي لقطة قريبة جداً لوجه (إيزاك) وهو يحاول أن يستيقظ من الكابوس ليفتح عيناه وينظر باتجاه الكاميرا للتعبير عن مخاوفه الداخلية وفزعه من هول ما رآه في الحلم.

عندما ينزل (إيزاك) و(ماريان) عند منزل قديم ومهجور كان (إيزاك) قد قضى طفولته وشبابه فيه ينظر تجاه المنزل فيبدأ باسترجاع ذكرياته. تقترب الكاميرا من وجه (إيزاك) لتصل إلى لقطة قريبة لوجهه وهو ينظر باتجاه المنزل تعطي اللقطة عندها الإحساس بغوصه العميق بدواخله واسترجاع ذكريات الماضي، بلقطة استرجاعية أولى. وبعد أن أنهى (إيزاك) ذكرياته نشاهد لقطة قريبة لـ(إيزاك) وهو يخرج من منزله ويبدأ استرجاع ذكرياته بالذوبان بلقطة استرجاعية قريبة ثانية.

في المشهد الذي يزور فيه (إيزاك) والدته وعندما كانت تريه ساعة كانت قد ادخرتها لحفيدتها وعندما فوجئ أنها خالية من العقارب، نشاهد (إيزاك) بلقطة قريبة عبرت عن عمق مخاوفه باسترجاعه مشهد الحلم الذي رأى فيه ساعة تخلو من العقارب أيضاً، فهنا كانت اللقطة القريبة وسيلة للغوص في أعماقه الذاتية. في المشهد الذي يرى فيه (إيزاك) زوجته مع عشيقها وهو مشهد استرجاعي تأتي لقطة قريبة لوجه (إيزاك) عبرت عن عمق الألم تجاه ما يراه من خيانة زوجته له لتدمج اللقطة مع لقطة (إيزاك) وهو جالس في السيارة يستيقظ من هذا الكابوس.

## ثانياً: تعمل اللقطة القريبة على جذب انتباه المشاهد للتركيز أو للتأكيد على شيء يرتبط بعلاقة سياقية، تعزز التأثير السايكولوجي للشخصيات، داخل بنية الفيلم.

في المشهد الذي رأينا فيه (إيزاك) يجلس في مكتبه المنزلي متأملاً عدداً من الصور بلقطة قريب، محاولة للتأكيد على مجموعة من الصور التي تحيط به وهي صورة (إيفالد) ابنته، وتدور الكاميرا بنفس حجم اللقطة، صوت (إيزاك) مع زوجته (كارين)، وهنا ترتبط اللقطة القريبة سياقياً بفهم الحالة النفسية التي يعيشها (إيزيك) واغترابه من هذا الكون.

في مشهد الحلم الذي كان (إيزاك) يسير فيه وحيداً في الشارع نظر إلى ساعة في الطريق بلا عقارب.. يخرج ساعته الجيبية لنراها بلقطة قريبة بلا عقارب أيضاً جاءت لتؤكد تعطل الزمن عندوهي حالة ذات ارتباط سياقي تظهر فيما بعد عندما تقدم له امة ساعة بلا عقارب ليقوم باسترجاع الموقف لتتأكد القيمة التعبيرية للقطعة بشكل سياقي .. ثم تأتي بعدها لقطة قريبة للساعة المعلقة في الشارع وهي بلا عقارب تركز انتباه المشاهد وتؤكد لنا على تعطل الزمن بالحياة التي تحيط به؛ بعد ذلك وحينما سقط التابوت العربية وشاهد (إيزاك) يد ممتدة من التابوت .. أتت لقطة قريبة ليد الجثة وهي تتحرك، مثلت اللقطة نوع من جذب الانتباه المشاهد للتأكيد على أن شيئاً ما سيحصل، وهي علاقة سياقية استثارت الحالة السايكلوجية للشخصية، التي أدركت بعد ذلك الشبه بين الجثة في التابوت و(إيزيك). توالى لقطات التأكيد على وجه الجثة بحجمها القريب والقريب جداً بتقطيع سريع بين وجه الجثة ووجه (إيزاك).

في المشهد الذي نرى فيه (إيزاك) يجلس إلى جوار (ماريان) حيث يغلب عليه النوم فيشاهد حلم فيه طيور سوداء تحلق في السماء وهي تصرخ مذعورة ثم لقطة البحيرة وسماء وصوت بعيد لبرق تندمج معه سلة توت بري منثور على الأرض بلقطة قريبة تركز الانتباه إلى أن الصيف البهيج تحول إلى جو عاصف وهو جزء من كابوس.. ثم نشاهد (إيزاك) يبحث عن (سارا) على باب أحد المنازل ويضع يده بلقطة قريبة على مسمار من دون أن يشعر بجرح يده بالمسمار المعلق على الجدار، أتت لقطة هنا تحاول تركيز انتباه على عدم وعي (إيزاك) لما حوله، كأنه من الاحياء الميتين الذي تحدث عنهم (إيزيك) في نهاية الفيلم.

### ثالثاً: يمكن للقطعة القريبة أن تمثل ردة فعل أو استجابة نفسية للشخصية داخل بنية المشهد.

في مشهد الحلم الذي كان فيه (إيزاك) يسير وحيداً في الشارع وعندما نظر إلى الساعة المعلقة بلا عقارب وبعدها ساعته الجيبية، تتحرك الكاميرا باتجاه (إيزاك) لتصل إلى لقطة قريبة بينت ردة فعله عن ما يرى حوله .. ثم ينتقل في الشارع محاولاً البحث عن شيء ما يدل على الحياة في المكان الذي يقف فيه فينظر إلى الشارع خالياً تماماً لتأتي لقطة قريبة لوجه (إيزاك) يستدير باتجاه الكاميرا مثلت ردة فعله لما حوله.. ثم بعدها يشاهد (إيزاك) رجل يقف في الشارع .. هنا تأتي لقطة قريبة لوجه (إيزاك) (بروفيل) كردة فعل لرؤيته الرجل، يغادر بعدها الكادر متجهاً نحو الرجل الواقف. عندما توجه (إيزاك) نحو الرجل ممسكاً بكتفه محاولاً استمالته فإذا بوجه الرجل مشوهاً لتأتي لقطة قريبة لوجه (إيزاك) مرتعباً من قباحة وجه ذلك الرجل .. وهنا مثلت اللقطة ردة فعل واضحة لـ(إيزاك). وفي مشهد الحلم عندما أتت العربية التي تحمل التابوت نشاهد وجه (إيزاك) بلقطة قريبة وهو ينظر إلى العربية مستغرباً لوجودها تسير بلا قائد وبعد أن تصطدم بأحد الأعمدة يسقط منها التابوت لتأتي لقطة قريبة لوجه (إيزاك) بينت ردة فعله وخوفه من التابوت. عندما رأى (إيزاك) يد الجثة تتحرك أتت لقطة قريبة لوجه (إيزاك) بينت ردة فعل الفرع الذي تحقق داخل نفس (إيزيك).

وفي المشهد الذي يجمع بين (إيزاك) و(ماريانا) ووالدته وهي تريه ساعة كانت تدخرها لحفيدها يشاهد (إيزاك) الساعة وهي خالية من العقارب وبلقطة قريبة تأتي ردة فعل (إيزاك) على الساعة الخالية من العقارب والتي أحالته إلى الكابوس الذي كان قد رآه في بداية الفلم .. مثلت هنا اللقطة القريبة ردة فعله الواضحة، ترتبط الاثر السايكلوجي للشخصية.

تنطوي قصة الفراولة (التوت البري)، حول رحلة الطبيب العجوز في ماضيه والتي تبعث مدلولاً رمزياً مزدوجاً ومدلولاً دنيوياً يرحل له المسافر بحثاً عن هويته .. ومدلولاً دينياً ، أنه يأمل أن يعطيه الخالق إشارة أو أن يتجلى أمامه. وإن هذا الطبيب العجوز كان يود أن يعرف من هو بالفعل وهل كانت هناك حقيقة فاتته معرفتها، ووجدنا في آخر رحلته مكافأة مزدوجة لقب الأستاذ اليوبيلي (وهي تتويجاً لحياته المهنية) ومصالحته مع ذاته مما يضع حداً للشك والقلق الذي استحوذ عليه.

## الفصل الخامس - النتائج والاستنتاجات

توصل الباحث إلى مجموعة من النتائج بعد تحليل عينة البحث، إذ كانت النتائج على النحو الآتي:

- ١- تحققت معظم وظائف اللقطة القريبة في أفلام عينة البحث للتعبير عن الجانب السايكولوجي والدرامي ضمن سياق الأحداث، فنجدتها تعبر عن ( دواخل الشخصية، ردة الفعل، الاستجابة).
- ٢- يسعى بريغمان إلى تعميق تعبيرية اللقطة القريبة من خلال توظيف عناصر سائدة بالشكل الذي يبرز معنى القطة بشكل مؤثر مثلاً باستخدام الإضاءة أو الموسيقى أو حركة الممثل وأحياناً من خلال التكوين.
- ٣- جاءت معظم اللقطات القريبة في أفلام عينة البحث وفق بناء درامي بحيث تشكل معناها ضمن سياق المشهد (وفي حالة رفعها تشكل خلل في تعبيرية المشهد).
- ٤- جاءت اللقطات القريبة في أفلام بريغمان كنتيجة منطقية لطبيعة الموضوعات التي تناولها في أغلب أفلامه والتي تحمل مضامينها جوانب نفسية عن الحياة والموت وعلاقة الفرد مع الخالق، والعلاقة بين الرجل والمرأة.
- ٥- لم تستخدم اللقطات القريبة في أفلام بريغمان بشكل مجاني لسد فراغ ما، أو انتقال من حجم إلى آخر بل تم بناؤها ضمن النسيج الفكري للمشهد.

وول الباحث الى استنتاجات مهمة، هي:

- ١- يستنتج الباحث: ان دقة في قراءة تعبيرية اللقطة القريبة عند بريغمان يتطلب معرفة مسبقة بأفكار وفلسفة المخرج بريغمان.
- ٢- تميز أفلام بريغمان بأنها أفلام نخبة حيث تفتقر الى عناصر الإبهار أو التشويق التي نجدها في الأفلام التجارية وبالتالي هو لا ينطلق في معالجة أفلامه في ضوء حسابات شباك لتذاكر.
- ٣- بالرغم من تنوع أفلام بريغمان فأنها تجتمع من حيث المعالجة برؤيا واحدة تتمثل بفلسفة بريغمان في قضايا الموت والحياة، والحب والوجودية.
- ٤- تميز بريغمان بحسن التوظيف والاختيار في توظيف اللقطة القريبة في الشكل الذي يمنحها قيمة تعبيرية ودرامية وسايكولوجية في بناء المشهد.

## الهوامش

(١) احمد كامل مرسي، مجدي وهبه، معجم الفن السينمائي، (وزارة الثقافة والإعلام، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٣)، ص ٣١٦.

(٢) يوري لوتمن، مدخل إلى سيميائية الفلم، ترجمة: نبيل الدبس، مراجعة: قيس الزبيدي، (دمشق، منشورات وزارة الثقافة السورية، المؤسسة العامة للسينما)، ٢٠٠١، ص ٤٦.



- (٣) شارلس ج. كلارك، التصوير السينمائي للمحترفين، ترجمة: سعد عبد الرحمن قلعج، (الإمارات العربية المتحدة- وزارة الاعلام والثقافة- الادارة الثقافية)، ١٩٦٨، ص ١٦٠.
- (٤) لويس جاكوب، الوسيط السينمائي، ترجمة: أبيه الحمزاوي، (منشورات وزارة الثقافة، المؤسسة العامة للسينما، سورية- دمشق)، ٢٠٠٦، ص ٢٥.
- (٥) يوري لوتمن، المصدر السابق، ص ٤١.
- \* السياق: في معجم المنجد (ساق الحديث: سرده) ويقول عنه: علاء عبد العزيز في كتابة (الفيلم بين اللغة والنص) من منشورات وزارة الثقافة السورية- المؤسسة العامة للسينما، دمشق، ٢٠٠٨، ص ١١٢ / السياق: (النظام الذي يقوم بعملية ترتيب كافة عناصر النص)
- (٦) كاريل رايس، فن المونتاج السينمائي، ترجمة: احمد الحضري، مراجعة: احمد كامل مرسي، (وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، مديرية دار الكتب للطباعة والنشر- بغداد)، ص ٥٥.
- (٧) ج. دادلي اندرو، نظريات الفيلم الكبرى، ترجمة: د. جرجس فؤاد الرشيد، مراجعة: هاشم النحاس، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٧، ص ٥٣.
- (٨) جوزيف وهاري فيلدمان، دينامية الفيلم، ترجمة: محمد عبد الفتاح قناوي، (الهيئة المصرية العامة للكتاب)، ١٩٩٦، ص ١٥٥.
- (٩) مارسيل مارتن، اللغة السينمائية، ترجمة: سعد مكاي، مراجعة: فريد المزاوي، (المؤسسة المصرية العامة للتأليف والانباء والنشر، الدار المصرية للتأليف والترجمة)، ص ٤٣.
- (١٠) لوي دي جانتي، المصدر السابق، ص ٢٥.
- \* تيرنس سان جون مارنر، الإخراج السينمائي، ترجمة: احمد الحضري، (الهيئة المصرية العامة للكتاب)، ١٩٨٣، ص ٩٣.
- (١١) احمد الحضري، فن التصوير السينمائي، (المركز العربي للثقافة والعلوم، بيروت - لبنان)، ص ٦٦.
- (١٢) جوزيف وهاري فيلدمان، المصدر السابق، ص ١٥٤.
- (١٣) تيرنس سان جون مارنر، السينمائي، المصدر السابق، ص ٩٥.
- (١٤) المصدر نفسه، ص ٩٦.
- (١٥) ستيفن غاتز، الإخراج السينمائي (لقطة.. يلقطة)، ترجمة: احمد نوري، (العين- الامارات، دار الكتاب الجامعي، ط ١، ٢٠٠٥)، ص ٤٨٦.
- (١٦) هنري آجيل، علم جمال السينما، ترجمة: إبراهيم العريس، (منشورات وزارة الثقافة- المؤسسة العامة للسينما، سوريا- دمشق، ٢٠٠٥)، ص ٩٦.
- (١٧) ستيفن غاتز، المصدر السابق، ص ١٧٣.
- (١٨) انغمار بر غمان، المصباح السحري، ترجمة: باسل الخطيب، (الفن السابع ١٣٧، سوريا- دمشق، المؤسسة العامة للسينما، ٢٠٠٧)، ص ١٤.
- (١٩) عدنان مدنات، بحثاً عن السينما، (بيروت - لبنان، دار القدس، ط ١، ١٩٧٥)، ص ٨٦.
- (٢٠) سمير فريد، مخرجون واتجاهات في السينما الأوروبية، (سوريا- دمشق، منشورات وزارة الثقافة - الفن السابع ٦٢، ٢٠٠٣)، ص ٤.
- (٢١) إبراهيم العريس، السينما التاريخ والعالم، (سوريا- دمشق، منشورات وزارة الثقافة - المؤسسة العامة للسينما، ٢٠٠٨)، ص ١٥٩.
- (٢٢) انغمار بر غمان، صور، ترجمة عن السويدية: ك. ج. بيورستروم، وزميله، ترجمة إلى العربية: زياد خاشوق، (سوريا- دمشق، منشورات وزارة الثقافة - المؤسسة العامة للسينما، ٢٠٠٣)، ص ١٧٩.
- (٢٣) إبراهيم العريس، المصدر السابق، ص ١٦٤.
- (٢٤) دنيس ماريون، انغمار بر غمان، ترجمة: هنرييت عبود، (الفن السابع ١٣٠، سوريا- دمشق، المؤسسة العامة للسينما، ٢٠٠٧)، ص ٤١.
- (٢٥) دنيس ماريون، المصدر السابق، ص ٤١.
- (٢٦) روبرت لافون جرامون، السينما المعاصرة: قضايا الساعة (٦)، ترجمة: موسى بدوي، (القاهرة، مطابع الأهرام التجارية، ١٩٧٨)، ص ٨٥.
- (٢٧) ابو طالب محمد سعيد، علم مناهج البحث، (الموصل، دار الحكمة للطباعة والنشر، ١٩٩٠)، ص ١٠٠.

## قائمة المراجع والمصادر:

١. آجيل، هنري، علم جمال السينما، ترجمة: إبراهيم العريس، منشورات وزارة الثقافة- المؤسسة العامة للسينما، سوريا- دمشق، ٢٠٠٥.
٢. الحضري، احمد، فن التصوير السينمائي، المركز العربي للثقافة والعلوم، بيروت- لبنان.
٣. اندرو، ج. دادلي، نظريات الفيلم الكبرى، ترجمة: د. جرجس فؤاد الرشيد، مراجعة: هاشم النحاس، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٧.

٤. العريس، إبراهيم، السينما التاريخ والعالم، سوريا- دمشق، منشورات وزارة الثقافة- المؤسسة العامة للسينما، ٢٠٠٨.
٥. برغمان انغمار، المصباح السحري، ترجمة: باسل الخطيب، الفن السابع ١٣٧، سوريا- دمشق، المؤسسة العامة للسينما، ٢٠٠٧.
٦. برغمان، انغمار، صور، ترجمة عن السويدية، ك. ج. بيورستروم، وزميله، ترجمة إلى العربية، زياد خاشوق، سوريا- دمشق، منشورات وزارة الثقافة - المؤسسة العامة للسينما، ٢٠٠٣.
٧. جاكوب لويس، الوسيط السينمائي، ترجمة: أبيّة الحمزاوي، منشورات وزارة الثقافة، المؤسسة العامة للسينما، سورية- دمشق، ٢٠٠٦.
٨. ج. كلارك شارلس، التصوير السينمائي للمحترفين، ترجمة: سعد عبد الرحمن قلع، الامارات العربية المتحدة- وزارة الاعلام والثقافة- الادارة الثقافية، ١٩٦٨.
٩. روبر لا فون، السينما المعاصرة، قضايا الساعة (٦)، ترجمة، موسى بدوي، القاهرة، مطابع الأهرام التجارية، ١٩٧٨.
١٠. روم ميخائيل، احاديث حول الاخراج السينمائي، ترجمة: عدنان مدنات، دار الفارابي، بيروت، ١٩٨١.
١١. لوتمن، يوري، مدخل إلى سيميائية الفلم، قضايا علم الجمال، ترجمة: نبيل الدبس، مراجعة، قيس الزبيدي، دمشق، منشورات وزارة الثقافة السورية، المؤسسة العامة للسينما، ٢٠٠١.
١٢. ماريو، دنيس، انغمار برغمان، ترجمة، هنرييت عبود، الفن السابع ١٣٠، سوريا- دمشق، المؤسسة العامة للسينما، ٢٠٠٧.
١٣. مارنر، تيرنس سان جون، الإخراج السينمائي، ترجمة، احمد الحضري، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٣.
١٤. مارتن، مارسيل، اللغة السينمائية، ترجمة، سعدمكاوي، مراجعة، فريد المزاوي، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والانباء والنشر، الدار المصرية للتأليف والترجمة (...).
١٥. مدنات، عدنان، بحثاً عن السينما، بيروت - لبنان، دار القدس، ط١، ١٩٧٥.
١٦. محمد سعيد، ابو طالب، علم مناهج البحث، الموصل، دار الحكمة للطباعة والنشر ١٩٩٠.
١٧. مرسى، احمد كامل، مجدي وهبه، معجم الفن السينمائية، القاهرة: وزارة الثقافة والإعلام، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٣.
١٨. عبد العزيز، علاء، الفلم بين اللغة والنص، منشورات وزارة الثقافة السورية- المؤسس العامة للسينما، دمشق، ٢٠٠٨.
١٩. فيلدمان، جوزيف وهاري، دينامية الفلم، ترجمة، محمد عبد الفتاح قناوي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٦.
٢٠. فريد، سمير، مخرجون واتجاهات في السينما الأوروبية، سوريا- دمشق، منشورات وزارة الثقافة - الفن السابع ٦٢، ٢٠٠٣.
٢١. رايس، كاريل، فن المونتاج السينمائي، ترجمة، احمد الحضري، مراجعة، احمد كامل مرسى، بغداد، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، مديرية دار الكتب للطباعة والنشر (...).
٢٢. غاتز، ستيفن، الإخراج السينمائي (لقطة.. بلقطة)، ترجمة. احمد نوري، العين- الامارات، دار الكتاب الجامعي، ط١، ٢٠٠٥.