

دراما الاتصال في الخطاب السياسي
Communication drama in political discourse

كمال يعقيل*

جامعة سعيذة

الملخص:

لا يختلف اثنان، في أنّ العصر الذي نعيشه هو عصر أصبحت فيه للصورة سلطة، وأنّ الثقافة السائدة لزمنا هي ثقافة الصورة، فحقيقة الأمر أننا وسط طوفان من الصور بات يغزو بسرعة البرق ملايين البشر على اختلاف ثقافتهم وانتماءاتهم وأجناسهم. فقد أصبحت الصورة بكلّ بساطة واقعنا الذي نعيشه، بل أنّ عدد من الدارسين والباحثين قد وصف الصورة بأنّها "البديل عن واقعنا الذي نعيشه".

كلمات مفتاحية: دراما الاتصال، الخطاب السياسي، حركة الكاميرا، المشهد

Abstract :

No two disagree, that the era in which we live is an era in which the image has become an authority, and that the prevailing culture of our time is the culture of the image. The picture has simply become our reality in which we live. Indeed, a number of scholars and researchers have described the picture as "the alternative to our reality in which we live."

Keywords: Communication drama, political discourse, camera movement, scene

* ماجستير علوم الإعلام والاتصال. جامعة وهران. اشراف / أ.د. عمار يزي 2012

مقدمة:

مع ظهور تكنولوجيات الإتصال الحديثة، فقد أصبح للصورة حضور جارف في حياة الإنسان، وإننا نخص بالذكر الصورة "المتحركة أو الفيلمية" التي لازمت كل المجالات والميادين وطغت بشكل لا سابق له عبر وسائل الإعلام، شاملة كل المجالات الثقافية منها والدينية، والرياضية، بل وحتى السياسية. لتتحول الصورة بغزوها وتقنياتها إلى خطاب مقصود لا وجود فيه للإعتباطية أو العفوية لما تحمله من دلالات ومعاني⁽¹⁾، معتمدة في ذلك على الجمالية وتأثيرات الألوان المكونة للصورة والإضاءة والديكورات والأشكال المتنوعة للقطات وكادرات الصورة والدور البارز للصوت المصاحب والموسيقى وغيرها من المؤثرات للصورة المعروضة على الشاشة. مما دفع بالمخرجين للاهتمام المتزايد بتقوية وتحريك المعاني الصورية والصوتية وخلق التأثيرات والإيحاءات المناسبة والمعبرة لجذب اهتمام وانتباه جمهور المشاهدين وشعورهم النفسي والحسي والدرامي، وفقا لما تقتضيه أساليب الدعاية والإقناع والتسويق مثلما هو الشأن في الخطاب السياسي على سبيل المثال، هذا الحقل الذي تأثر مثلما تأثرت باقي الحقول المعرفية الأخرى بما أصبحت تقدمه الصورة الفيلمية التي تعمل على تشكيل الوعي وتترك انطبعا قويا في دواخل الإنسان وفي اللاشعور، ناهيك عن أنها تجذب الانتباه إلى ما فيها من عناصر تركيبية شكلية أكثر مما تفعله صورة العالم الحقيقي. ليزداد اهتمام الحكومات والأحزاب السياسية والمؤسسات الإعلامية على حد سواء بهذا النوع من الخطابات الفيلمية، إدراكا منهم لقدرة الصورة الإعلامية على الجمع بين تفاصيل الحقيقة وإبداع الخيال⁽²⁾. فالإنجازات التي ترسمها الدول والحكومات - على سبيل المثال - إنما هي تراكم من الصورة التي تترسب في وعي الرأي العام المحلي أو العالمي. والتسويق الإعلامي للرموز السياسية في مواسم الانتخابات إنما يعتمد على الصورة بدلالاتها المختلفة: السياسية والاقتصادية والإنسانية والشعبية لإقناع الناخب بتفضيله على غيره من المرشحين ومن ثم التصويت له⁽³⁾.

في هذا السياق، كانت حاجة السياسيين على وجه الخصوص شديدة لاكتساب مهارات جديدة في فن "الخطابة" التي أدرجت في معجمها مفهوم "الصورة الفيلمية"، فأصبح الاهتمام بالعرض المرئي وطريقة إخراجه أكثر من ضرورة، بل حتمية للترويج للإيديولوجيات وإقناع الجماهير والتأثير فيهم. فتحول الخطاب السياسي من الشكل اللفظي البطيء إلى خطاب مرئي متسارع بفضل ما تفرزه الصورة من احترافية ومهنية ودلالات، فإن الأمر هنا تجاوز من كونه مجرد خطاب بسيط أجوف كما يصفه

البعض، بل يمكن الإقرار أننا أمام إشهار سياسي يحاول فيه "الخطيب" إبراز أهميته ومكانته والتلاعب بعقول الجماهير من خلال التسويق لفكرة أنه الأحسن والأفضل والأقوى مثلما هو الشأن في الدعاية للحملات الانتخابية.

ومن منطلق أننا أمام قوة الصورة وتراكمها كمّا ونوعاً، فقد أصبح لزاماً علينا تعميق دراساتنا ومفاهيمنا ومكتسباتنا المعرفية في هذا المجال بغية التحصّن من التلقي السلبي وتجنب مساوئه. فمن الواجب علينا التكوين في ميدان الثقافة البصرية وعوالم الصورة وطرق اشتغالها وكيفية صياغتها، وصولاً إلى كشف وتحليل مضمونها والأهداف الكامنة وراءها دلالة ونقداً وإنتاجاً. وعليه فقد ميّز الباحثون والدّارسون بين أنواع الخطابات الفيلمية من حيث طابعها ومجالاتها، وحقول اشتغالها بتميز حقول "إشتغالها"⁽⁴⁾، غير أننا بصدد الحديث عن خطاب سياسي فيلمي له يشترك في خصائصه التقنية والجمالية مع باقي الخطابات الفيلمية، غير أنّ احتكاكه للمرجعية والوظيفة الإعلامية تبقى من إحدى مرجعيات وخصائص هذا النوع من الخطاب البصرية الفيلمية التي يعنى أيضاً بقدر كبير من الحركة والأداء والرموز واللغة والديكور. ومن هنا تولّد اهتمامنا بالتعريح على هذا النوع من الخطاب الفيلمي وتساؤلنا عن مدى التداخل والإنسجام بين الوظيفتين المرجعية الإتصالية والجمالية الفنية في بنية هذا الخطاب الإعلامي السمعي البصري؟، هل التركيز على طريقة إخراج هذا الخطاب وحدها كافية لتحقيق التأثير والإقناع والدعاية؟، أو المضمون وحده كاف لتحقيق هذه الغاية؟.

*الخطاب السياسي الفيلمي أو "المؤلفم": يُطلق (الخطاب) في اللغة العربية على: مراجعة الكلام، وقد خاطبه بالكلام مخاطبة، وخطاباً، وهما يتخاطبان⁽⁵⁾، أما المعجم الوسيط، فلا يشير إلى تطور هذه الكلمة في العربية المعاصرة، وإنما يكفي بتفسير الخطاب بالكلام دون تقييد نوع الكلام، والخطاب بمعنى الرسالة⁽⁶⁾.

يظهر من المعنى اللغوي للخطاب اقتصار مفهومه على اللغة المنطوقة في حالة المحاورة، ويضاف إلى ذلك اللغة المكتوبة في حالة المراسلة، وكأَنَّ التواصل في مفهوم هذه الكلمة أمر أساسي في تحقق معناها. كما تأخذ كلمة خطاب عند المحدثين أبعاداً دلالية⁽⁷⁾، حيث ارتباط تطور مفهوم الخطاب بالسياق الثقافي والسياسي في البلدان الغربية الديمقراطية التي تتسم بدرجة عالية من التعقيد في تكوينها الاجتماعي والاقتصادي والسياسي.

من جهة أخرى، ترى الباحثة "ديان مكدونيل" في كتابها "مقدمة في نظريات الخطاب" ترجمة "د.عز الدين إسماعيل"، أنّ الخطاب يشمل جميع العلامات الكلامية وغير الكلامية، وأيّة ممارسة رسمية أو

أداة تقنية يتحقق فيها وعبرها الإنتاج الاجتماعي للمعنى(8). ومن هنا تتنوع الخطابات من دينية، وثقافية وسياسية، إذ نقول خطابا سياسيا فيلما تميزا لكيفية عرضه، ذلك بعد جمع جميع اللقطات وتركيبها ومزجها بالصوت والموسيقى التي تشكّل الفيلم في أبسط مفاهيمه.

أما عن الجديد في بحثنا، فقد تمثّل في محاولتنا الجمع بين المعارف السابقة والوصول إلى تطبيق دراسة أقرب في تحليل الخطاب السياسي الفيلمي. خاصة وأنّ الباحثين في هذا المجال لم يستقروا عند منهج ثابت في تحليل الصورة الفيلمية، وأنّ أغلب البحوث اهتمت بدراسة وتحليل الفيلم السينمائي دون غيره من الألوان الفيلمية الأخرى. فدراستنا ستتناول الخطاب السياسي كخطاب فيلمي يتركز ويقوم على أبرز الآليات التي تميّز باقي الخطابات الفيلمية.

2. أسئلة البحث والفرضيات

مما لا شكّ فيه، أننا في عصرنا الحالي نعيش أمام إشكالية الخطاب البصري ومدى شيوعه وتغلغله في شتى المجالات. خاصة وأنه يتميز بالقوة والأداء والإبلاغ. وهو ما يجعلنا أمام مسألة تتعلق بكيفية قراءة الصورة وتحليلها، وعليه يطرح السؤالين الرئيسيين التاليين:

*هل الاهتمام بالمعنى والإلمام بالمفاهيم اللسانية دون العناية بالصورة وكيفية أدائها يكفي لتحليل الخطاب الفيلمي؟.

*هل المهارات الخطابية التي يتمتع بها الساسة وحدها كافية للتأثير في المتلقي والرأي العام؟. من خلال هذه التساؤلات، تتفرّع بعض الفرضيات التي نحاول الإجابة عنها قدر الإمكان في موضوع بحثنا. ولعلّ أبرزها مايلي:

*لطالما اعتمد الخطاب الفيلمي على توظيف الصورة بصفة أساسية لضمان عملية اتصالية أكثر إبلاغا، فهل طغيان الجانب الجمالي في إخراج الخطاب الفيلمي السياسي يزيحنا عن المرجعية الوظيفية والإخبارية في العمل التلفزيوني؟.

*هل الخطابات الرنانة واستعمال كلمات وعبارات قوية أثناء الإلقاء كافية في تبليغ الرسالة وحجب سوء الإخراج؟.

*هل التصوير العفوي والعادي بإمكانه خلق التشويق والجاذبية في البرامج التلفزيونية السياسية وبرامج الرأي العام، أم أنّ ذلك يستدعي الاستعانة بمخرجين مختصين في مثل هذه البرامج؟.

*هل تكون حركات وإيماءات الخطيب عفوية أم أنّها مدروسة مثلما هو الشأن في اختيار الديكور ونوع الإضاءة والأزياء؟.

ومنه، فقد خصّصنا الدراسة التطبيقية لعرض جملة من التقنيات ودورها وظيفيًا في الخطاب السياسي، إذ لم تقتصر على دراسة أنواع اللّقطات والحركات والإضاءة فحسب، بل ربطنا هذه التقنيات بدلالاتها الجماليّة والبلاغيّة في التأثير على المتلقي. وكيف يتمّوظيفها من قبل المخرج أثناء العرض المرئي. أمّا الجزء الأخير من هذا الفصل فقد تناولنا فيه تحليل النماذج المختارة من الخطابات السياسية الفيلميّة. ودراساتها وفقا لما تقتضيه المقاربة السيميائية التداوليّة.

3. دراسة تطبيقيّة لأحد النماذج الفيلميّة المختارة

استكمالاً لما تمّ عرضه في الفصلين السابقين حول آليات الخطاب السياسي المؤلم باعتباره إنتاجاً بصرياً ولغوياً بالدرجة الأولى، فإنّه يستحيل كشف أسرار وخبايا هذا الخطاب في معزل عن جملة من السياقات والمرجعيات التي يتّخذ منها "المخاطب" أو "مؤدّي" الخطاب وسيلة ودمغة بارزة لتحقيق أهدافه ومبتغاه. إذ لا يخرج أيّ خطاب عن سياقه ومرجعيتّه الإيديولوجيّة والسياسيّة والثقافيّة والاجتماعيّة أيضاً، خاصّة وأنّ هذا النوع من الخطابات يبرز تفاعلات سواء كانت سلبية أو إيجابية لما يجري داخل المجتمع، بحيث لا يتردّد الخطيب السياسي في التأثير على بنية الوعي الاجتماعي باللّجوء إلى شتى أساليب الإقناع. فالخطاب هنا ليس خطاباً تلقائياً وليد الصدفة والاعتباطية⁽⁹⁾، بل يحتكم إلى القصدية وإنتاج المعنى اللّغوي والبصري.

وعليه، فإنّ تحليل البنية الفيلميّة للخطاب السياسي بشكل خاص وللعرض المرئي عموماً، لا يستند إلى مناهج علميّة دقيقة خاصّة ومحدّدة. بل تستلزم فهم دلالات الصورة من منظور إيديولوجي وثقافي في غالب الأحيان لدى المتلقي أو المشاهد، إذ يتمّ إسقاط البنية الفيلميّة على قيم عديدة أبرزها القيم الدينيّة والأخلاقيّة وغيرها من المرجعيّات المسبقة التي نلجأ إليها خلال كلّ محاولة في تحليل ودراسة دلالات الصورة الفيلميّة. وعليه فإنّ تجنّب الوقوع في أيّ قراءة ذاتيّة يستلزم التزوّد بثقافة بصريّة متأنّية وشاملة لإدراك آليات إنتاج الصورة في شكلها ودلالاتها، وعليه فإننا نسعى قدر الإمكان أثناء تحليلنا للمقتطفات الفيلميّة للخطاب السياسي في بحثنا هذا أن نستند إلى تحليل البنية الفيلميّة بإعتبارها رسالة بصريّة اتّصاليّة تبرز مظهراتها من خلال اللّجوء إلى تقنيات الإخراج أبرزها اللّقطه بتفاوت دلالاتها والمونتاج والكدراج والأحجام وحركات الكاميرا وغيرها من التقنيّات التي تبني في مجملها كلّ وحدة من وحدات الخطاب الفيلمي السياسي.

1. اللّقطات ودلالاتها

إنّ لكل لقطة من اللّقطات التي سوف يتم ذكرها تميّز بإيجائها الخاص ودلالاتها المرجوة خلال العرض الفيلمي للخطاب السياسي، فالفيلم عبارة عن مجموعة من الصور والصورة أو المشهد هو مجموعة من اللّقطات. إذ تشكّل كل منها مرحلة من مراحل العرض العام باختلاف أحجامها وارتباطها بحركة الكاميرا وموقعها في تصوير المشاهد، وعليه فقد اجمع الكثير أنّ اللّقطه هي "مجال رؤية الكاميرا، وهي عبارة عن ساحة النظر أو حدود الصورة أمام الكاميرا،.." ⁽¹⁰⁾، وأنّ كل لقطة هي عنصر فنيّ من الكل وهي تشكل وحدة معقّدة ومتنوعة بالنسبة لأجزائها ⁽¹¹⁾. كما أنّ اللّقطه في غالب الأحيان تكون مقرونة بوجوب ترك الوقت للمشاهد من أجل التمعّن في مضمون الصورة إذ كان المخرج يرغب بالتعبير عن فكرة معيّنة، وبالتالي فإنّ إثراء القيمة الدراميّة تسبق الوصف الأولي والبسيط لدى المتلقّي. فإنّ حجمها يؤدّي أيضا وظيفة خاصّة في التعبير والتفسير والتأثير إذا ما استخدمت على النحو الصحيح والمكان المناسب. بحيث يمكننا أن نوضّح الخصائص المختلفة ومحاولات استخدام كلّ منها على النحو التالي:

اللّقطه العامه: هي لقطة ترتكز على أساسا على الحجم دون البيئة المحيطة، بمعنى أنّ اللّقطه هنا ترتكز على الشخص داخل إطار الصورة. ليكون الجسم محور الإهتمام ومركزه بالنسبة للمشاهد، فتستخدم استخداما فعّالا في إبراز العلاقات بين الأشخاص وتقديم "الشخصيّة البطله" في وسط درامي حتّى وإن كانت لا تحقّق التركيز النفسي الذي توقّره اللّقطات القريبة أو الكبيره ⁽¹²⁾.

اللّقطه الأمريكّية: هي اللّقطه التي يظهر فيها الشخص من الرّأس إلى منتصف الفخذين، قصد إظهار تفاعلاته، وقد سمّيت لدى الفرنسيين بهذا الاسم لأنّها اللّقطه التي مكّنت من مشاهدة المسدّس الذي يعلّقه رعاة البقر على أحزمتهم في أفلام "الواستين" ⁽¹³⁾.

اللّقطه الكبيره: وهي اللّقطه التي يتم فيها تصويرها والكاميرا قريبه جدّا من الشخص، وإذ تبرز الرّأس والكتفين.

اللّقطه المتوسّطه القريبه: وهي اللّقطه الوسطى بين اللّقطه الكبيره واللّقطه المتوسّطه بالنسبة لجسم الإنسان من الرّأس إلى الوسط، وغالبا ما تضمّ هذه اللّقطه شخصا واحدا أو أكثر.

وعليه، فكّلما تغيّر وضع الكاميرا نكون أمام لقطة جديدة، حتّى وإن كنّا نصوّر نفس الشيء لكن من وضع آخر ⁽¹⁴⁾، وما يجرّنا إلى الوقوف على نمط جديد من اللّقطات المتواليّة أو ما يعرف بـ:

التحكم في الإيقاع: وهو ناجم من خلال تقصير أو تطوير اللقطات، حيث يمكن للمصور أن يتحكم في إيقاع المشاهد وسرعتها. ومن الأسس المعترف عليها أنّ تزاوي اللقطات القصيرة ينتج عنه الإيقاع السريع، والعكس ينتج إيقاعا بطيئا، ليكون الإيقاع عاديا من جزاء المزج بين اللقطات المختلفة الطول.

التحكم في التوقيت: إنّ عرض الموضوعات والأجسام عن طريق تقسيمها إلى لقطات متوالية الأحجام يؤدي إلى إمكانية التحكم في توقيت العرض، وهو ما سهّل من تقليص الزمن والوقت لعرض موضوعات تستغرق وقتا أطول، وهو ما ينطبق على اللقطة الكبيرة التي ذكر في شأنها "بالاش" (15) من الطبيعي القول أنّ اللقطة الكبيرة لا ينبغي أن تكون أبدا مجنّاة، بل يجب أن تتوازي مع ضرورة سيكولوجية أو ضرورة درامية حاسمة (16). إذ نذكر على سبيل ذلك أنّ المخرج قد يلجأ إلى التقاط لقطة كبيرة عن دلالة رمزية يمكن قراءتها بفضل لقطات لاحقة، فالمخرج هنا يعي جيّدا حدود اللقطة زمكانيا من خلال مراعاته عنصر الزمان واختلافه وتغيّره من لقطة لأخرى.

حركة الكاميرا وتقنياتها وأنواعها

إنّ الحديث عن اللقطة المتحركة وتواليها، يقودنا بالضرورة إلى الحديث عن الحركة، والتي تكون في الغالب مرتبطة وشديدة الصلة بالمجال التكنوتيقي في مجال حركات الكاميرا. إذ تتغيّر اللقطات وتتغيّر دلالاتها حسب تثبيت الكاميرا وحركتها. وهنا نتميّز بين نوعين من أنواع الحركة.

❖ حركة الكاميرا وهي ثابتة على الحامل: إذ تنقسم هذه الحركة بدورها إلى نوعين من اللقطات هما:

اللقطة الاستعراضية: ويطلق عليها اسم "البانوراميك"، وهي حركة أفقية تقوم بها الكاميرا وهي ثابتة على محورها فوق الحامل. أي تعني حركة دوران الكاميرا حول محورها وهي شبيهة لحد بعيد بحركة العينين والرأس (17)، وتم فيها متابعة المنظور أو الشيء المراد تصويره واستعراض المنظر العام. إذ تكون الحركة أفقية سواء كانت بطيئة أو متوسطة أو سريعة أيضا حسب مقتضيات العرض.

حركة اللقطة الاستعراضية "البانوراميك"

اللقطة الرأسية: ويطلق عليها اسم "التلننج"، بحيث تكون الكاميرا ثابتة على الحامل أيضا لكنها تقوم بحركة رأسية من أعلى إلى أسفل أو العكس. إذ يمكن لها هي الأخرى أن تكون سريعة أو متوسطة أو بطيئة.

أما النوع الثاني من حركة الكاميرا فهي:

❖ حركة تنقل الكاميرا من مكانها: حيث تنقسم هذه الحركة هي الأخرى إلى ثلاثة أنواع هي:

الحركة المقترية: أو الحركة الزاحفة إلى الأمام، ويطلق عليها أيضا إسم "الدوليبي" (18)، وهي عبارة عن حركة الكاميرا تدريجيًا في اتجاه الشيء الجاري تصويره. لتقلّ المسافة بينهما ببطء و شيئًا فشيئًا، ومعنى ذلك أنّ حجم الصورة يتحوّل من اللقطة العامّة إلى القريبة أو الكبيرة من دون توقّف أو قطع. ويصطلح على هذه الحركة بـ "الشاربوت الأمامي".

الحركة المستبعدة: أو الزاحفة إلى الخلف، ويطلق عليها إسم "الدوليبي أوت"، وهي عبارة عن تراجع الكاميرا تدريجيًا من أمام الشيء الذي نقوم بتصويره. وهي عكس الحركة المقترية تمامًا. **الحركة المصاحبة:** ويطلق عليها أيضا إسم "الترافلينغ" (19)، إذ تتم بواسطة وضع الكاميرا على عربة أو حامل متحرك، علماً أنّ الكاميرا هنا تهتم عملية التصوير بمحاذاة حركة المنظور المراد تصويره. وهي حركة نعتمد عليها في حالة الابتعاد أو الإقتراب من المنظور، فيشعر المشاهد وكأنّه هو الذي يقترب من الشيء، كما يحدث تغييرا في مكونات الصورة وخلفيّتها نتيجة التغيير من زاوية التصوير التي تؤثر حتما في مكونات الصورة عند الاقتراب والابتعاد.

وبشكل عام، فإنّ لجوء المخرج أو المصوّر إلى استعمال واعتماد هذه الأنواع من الحركة السالفة الذكر، ليس من زاوية تسهيل عملية الإخراج والتصوير الفيلمي، بل تعني كلّ حركة بدلالاتها الجمالية والتعبيرية وتزيد من القوّة الدرامية وأثره في نفسيّة المتلقّي وما تحمله من دلالة سيميائية أيضا. فيمكن إظهار شخص في حركة الكاميرا من الأعلى إلى الأسفل بغرض تقزيمه وإهماله والتقليل من قيمته والعكس صحيح (20)، ومن هنا نعي تماما أنّه لا يمكن للمشاهد العادي اكتشاف هذه الدلالات وفهما ما لم يكن واعيًا وملمًا بعناصر الصورة السينمائية المتمثلة في حركة الكاميرا. فهي كلّها تقنيّات تصّحّ جليًا من خلال عمق الصورة والحركة الدّاخلية والتصوير البؤري البعيد والقريب والكادراج أيضا، فهي كلّها عناصر تشكّل متتالية نحو تبليغ الرسالة البصريّة وتحقيق الهدف المرجو منها.

❖ الحركة الداخلية

تعدّ الحركة الداخلية من أبرز عناصر الصورة الفيلميّة والسينمائيّة التي تضيفي جانبًا من الواقعيّة، إذ تجمع الحركة الداخلية بين المكونات والمؤثرات الماديّة والمريّة للصورة، وبين الإيجاءات الدلاليّة المتعدّدة المعاني والقراءات.

إنّ الحركة الداخلية، ومهما تنوّعت فتبقى شديدة الارتباط بمهارات ملقي الخطاب أو الممثل السياسي أو حتّى الشخصية البطلة بالنسبة للأفلام. إذ يتخلّص فيها هؤلاء من القيود الكلاسيكيّة أثناء أداء وظيفته الإتصاليّة لينتقل إلى إبراز مهاراته الفنيّة وترجمتها من الواقع بغرض التأثير الدائم والمستمر على

المشاهد أو الجمهور بصفة عامة. فإنّ "العرض الفيلمي عبارة عن حركات، على لا نهاية داخلية في اللغة التي تشكلها تلك الحركات" (21).

ومن هنا، فإنّ الحديث عن الحركة الداخلية، يقودنا بالضرورة إلى الحديث عن اللقطة باعتبارها شرطا أساسيا في تكوين وتشكيل الحركة الداخلية. فكيف يتم ذلك؟.

"إنّ الصورة السينمائية لغة، ولكن من المستحيل أن تستجيب لشروط الدرس اللغوي تماما. ومع ذلك فإنّ كل محاولات إخضاع الصورة السينمائية للمنهج اللساني تأخذنا إلى القول أنّ الصورة كلاما وليست كلمة" (22)، ومنه فإنّنا نستقر عن القول أنّ اللقطة تحتوي على تركيب داخلي غير التركيب الذي عرفناه سابقا. بمعنى أنّ الصورة في هذا المقام يمكن قراءتها لغويا ممّا يشكّل لنا حقلا واسعا يعرف بقاعدة لقطة المشهد أو عمق المجال (23)، ومنه فإنّ الحركة الداخلية لا تعني أبدا التخلّي عن الواقع وعدم السيورة معه، وإنّما هي بكل موضوعية طغيان الجانب الذاتي لخيال الممثل السينمائي لجعل الصورة أوضح وأجل للواقع، مليئة بالحركة والتغيرات...، كما يقترن مفهوم الحركة الداخلية اقترانا وطيدا بمفهوم حركة الكاميرا ومواقعها، ناهيك عن صلته بمفهوم التصوير البؤري ببعديه والزوم الأمامي والورائي. إذ تعدّ كلا التقنيتين نوع من الحركة الداخلية للّقطة، أو على الأقل بفضلهما تتحقّق الحركة الداخلية للصورة السينمائية" (24).

الزوم: عدسة تسمح بتعدّد البعد البؤري بسرعة أثناء التصوير دون قطع أو توقّف، ففي حالة الاقتراب "Zoom in" يتغيّر حجم المنظور من العام إلى المتوسط إلى الكبيرة بواسطة الانتقال من أقصر البؤر إلى البؤر الأكثر طولاً. وهي حركة ترافق "الترافلينغ الأمامي"، أمّا في حالة الابتعاد "Zoom out" فإنّ حجم المنظور يتغيّر من المنظر القريب إلى المتوسط إلى العام. وهو انتقال من أطول البؤر إلى أقصرها، وهي حركة ترافق "الترافلينغ الخلفي" (25).

أمّا فيما يخصّ الزوم الأمامي، فهو اقتراب تدريجي نحو الأجسام إلى الأمام فضلا عن تقنيّة العدسة والتي هي حركة داخل الكاميرا. وهو الأمر ذاته الذي ينطبق أيضا على الزوم الورائي.

التصوير البؤري: البعيد أو القريب، فهو أن تكون المساحة الأماميّة للصورة واضحة في الوقت الذي تكون فيه مساحتها الخلفيّة ضبابيّة. وبفضل تقنيّة تنوّفّر عليها "الكاميرا" يتم الانتقال مباشرة إلى التصوير البؤري البعيد لإعطاء الوجهة العكسيّة للصورة الأولى، حيث تصبح المساحة الأماميّة ضبابيّة في حين تتّضح فيه المساحة الخلفيّة. (26)

من جهة أخرى، توجد حركة داخلية تتّصف بما عين الكاميرا وتلفت انتباه المشاهد على الرغم من ثبات آلة الكاميرا ومن دون اللّجوء إلى استخدام تقنيّة التقطيع، حيث يلجأ المصور إذا رغب في جعل

المنظر الخلفي للقطعة ما غير واضحة المعالم إلى استعمال عدسة ذات بعد بؤري طويل، فيبدو الشيء مسطحاً ومشوش المعالم. بينما يستخدم عدسة ذات بعد بؤري قصير لجعل المنظر الخلفي داخل نطاق العمق بالنسبة للقطعة معيّنة.⁽²⁷⁾

سيمائية الجسد والأداء البصري

-1

يعتبر الجسد أحد الأدوات التي يوظفها الخطاب البصري لبناء وإتمام رسالته الخطائية، ذلك لما يوفّره من إمكانيات تواصلية كما أشارت إليه التجربة السيميولوجية في تعاملها مع الجسد على أنّه نسقا إيمائيا تواصليا⁽²⁸⁾. فهو أيضا يعبر عن ميولاتنا البيولوجية والثقافية باعتباره وسيلة للعيش والتواصل وإنتاج جملة من الدلالات والمعاني كانت عشوائية أو مقصودة، إذ يمكن القول بشكل بسيط إنّ واجهة تفضح دواخلنا وأداة لتحديد هويّتنا، فالجسد بهذا لغة من اللغات التواصلية تختلف قراءاتها ودلالاتها حسب أشكال الإيماءات التي يؤديها والتي تكون لها قواعدها ومناهجها الخاصة في إنتاج المعاني الناجمة عن طاقات تعبيرية⁽²⁹⁾.

غير أنّ المرجو في بحثنا هذا، هو تسليط الضوء ولو باقتضاب عن تلك الاستعمالات الإستعارية المتنوعة للجسد وحركاته القصديّة والمدركة التي تشكل جزء مهما من الخطاب البصري بشكل عام. وتلعب دورا حتماسا في الوصول إلى المعنى المراد تحقيقه لدى المتلقي خاصة إذا تعلّق الأمر بالخطابات السياسية الإيديولوجية على سبيل المثال وخطابات الحملات السياسية الدعائية. حيث يرى عدد من الدارسين والباحثين في هذا الحقل أنّ الأمر هنا يرتبط بحركات وإيماءات مدروسة ومدركة وقصديّة ذات سياق ثقافي وحضاري وإيديولوجي تهدف كلّها على اكتمال عملية التواصل والتلقّي، فهي ليست بمحض الصدفة أو ناشئة عن جسد لذات غير مدركة وغير مؤهلة. وبالتالي، فنحن بصدد دراسة والتعامل مع مجموعة من التقنيّات التي تتركز على قواعد خاصة يستخدم بها الإنسان حركاته وجسده ككل لخلق حالات تعبيرية كاستخدام اليدين ودلالات النظرة، ونبرة الصوت، وشكل الجلوس، واللباس.

في هذا الشأن، يمكن القول بل الحزم أنّ المخاطب يوظف كلّ هذه "التقنيّات" في خطابه بشقّي الأنواع. إذ يجعل من إيماءة واحدة منبعاً لسلسلة كبيرة من التأويلات معتمدا في ذلك على مراجع وخلفيات ثقافية وإيديولوجية، مراعيًا في ذات الوقت المبتغى التعبيري المراد تشكيله لدى المتلقي. حيث نجد مستشاري المرشحين لرئاسة الدول الكبرى على الخصوص يقدّمون دروسا في "الإتيكيت" والمشي والمصافحة والابتسامة ورفع الرأس ونبرة الصوت أيضا⁽³⁰⁾، حتّى يكون ظهوره على الشاشة وأمام الجماهير مؤثرا وأنيقا ولبقا. فضلا على إضافة تقنيّات وملسات فنية إخراجية يكون القصد من ورائها التكتيف من

الأداء الدرامي والسينمائي. إذ يركّز المخرج اهتمامه على المؤثرات الضوئية والحرص على جودتها العالية التي تنعكس على جمالية الجسد وبلاغته⁽³¹⁾، باعتباره نسقا تواصليا إيمائيا. حتّى وإن كان لبعض الحركات والإيماءات دلالة موحّدة وقراءة عامة حسب ما يراه بعض الدارسين والمهتمين بهذا الشأن⁽³²⁾، منهم علماء النفس الذين وجدوا تحليلات وتفسيرات لبعض الحركات الكامنة في النفس إذ نجد مثلا أنّ:

* تحريك الخواتم واليدين إلى مستوى متوسط: عندما نرفع اليد إلى مستوى الأذن فهي دلالة وتعبير عن حرجنا من موقف معيّن والقلق من الكلام الموجه إلينا إلى درجة الرغبة في عدم سماعه.

* عضّ الشفايف: فهو دلالة على محاولة التكتّم وعدم التصريح بأيّ شيء، وكأننا نحاول ابتلاع الكلام، غير أنّه إذا أصبحت هذه الحركة دائمة فإنّها تدلّ على المقاومة الشديدة للانفعالات الداخليّة.

* ضم اليدين عند التحدّث: هي حركة تعني الرغبة الملحة في الدّفاع عن النفس وحمايتها من ردّ فعل قد يزعج المتلقّي، وهي تدلّ أيضا في مواقف عديدة على أنّ المتحدث خجول وغير قادر على التحدّث بنفسه أثناء مخاطبة الآخرين.

* وضع اليدين في الجيوب أثناء الحديث: حركة دالّة على موقف محدّد ضدّ الطرف الذي نخاطبه، مع إبداء رغبة ملحّة في عدم مصارحته والإفصاح عمّا يحول في أنفسنا. وهي حركة فيها تحدّي وكبرياء ومقاومة وكأننا نريد القول "افعل ما تشاء فلا يهمنى الأمر"

* رفع اليدين إلى مستوى عالي: رفع اليدين إلى مستوى الرأس تعني التواصل مع الأفكار الداخليّة واستحضار كلّ جزئيات هذه الأفكار، وهي تعني أيضا الإبحار مع الذات ومحاولة الاختلاء بالنفس. فإذا ما تحوّلت هذه الحركة إلى عادة فإنّها تدلّ على القلق والتوتّر.

* طرقة الأصابع أثناء الحديث: يرى البعض أنّ هذه الحركة ليست تعبيرا عن العصبيّة بقدر ما هي ردّ فعل طبيعي سريع لما يدور حولنا، خاصّة عن التحدّث. وهي محاولة منّا للتعبير عن رغبتنا في إنهاء الوضع أو الإسراع فيه أو تهدئته أيضا.

من جهة أخرى، فقد يولي العديد من الباحثين اهتماما كبيرا للحركات والتغيّرات التعبيرية الناجمة من ملامح الوجه، منها الابتسامة والنظرات وطريقة تحريك الفم وحتّى رفع الحاجبين ولون الوجنتين أو الحدين أثناء التحدّث. وهي تعرف كلّها بإسم "الحركات التعبيرية" أو التوضيحية⁽³³⁾. فمثلا نجد الرئيس الفرنسي "نيكولا ساركوزي" غالبا ما يقوم بتكشير أسنانه "Le rictus de Nicolas Sarkozy" كلّما طرح عليه الصحفيّون سؤالا مضايقا أو مزعجا، فيبدأ بالابتسامة بغلق شفثيه إلى الأعلى وعينين ضاحكتين لكن من دون ابتهاج ليجيب بعدها أنّ سؤال الصحفي "سخيف" أو من دون معنى. كما في

كلّ الحالات والأوضاع الغير مناسبة فإنّ عيناه تبقى مفتوحتين مع ابتسامة بشفتين حادثتين، فإنّ هذه الحركة تدلّ على السرور المستمر أو عن الاستهزاء أيضا⁽³⁴⁾.

تحليل النموذج الأول: عبارة عن مقتطفات فيلمية مأخوذة عن مناظرة بين المرشحين لرئاسة الولايات المتحدة الأمريكية سنة 2000 "بوش" و"آل جور". حيث تمّ تقطيع المقتطف زمنيا إلى مشاهد ولقطات بغرض التّمعن والتدقيق في تحليل الصور.

المشهد الأول: من بداية العرض إلى غاية المشهد 16:00 د

هي عبارة عن لقطة شاملة، استهلالية، استعملها المخرج لتهيئة المشاهد والجمهور نفسيا قبل الدخول في الموضوع ولبّ الحدث. كما تخلّل المشهد بعض اللّقطات المتوسطة أثناء تصويره للحضور تارة وأثناء تصافح المرشحين تارة أخرى، أمّا بشأن الديكور فقد يتبادر في ذهننا من المشهد الأول أنّ الأمر يتعلّق بحدث أمريكي مثير ومهم بل تاريخي، إذ يظهر ذلك جليا من خلال تجسيد ألوان راية الو.م.أ، بساط أحمر وخلفيّة ومقاعد زرقاء مع تعمد وضع أوراق بيضاء أو مسودّات على طاولة كلّ مرشّح. وهو الأمر ذاته الذي لم يتجاهله كلّ من "بوش" و"آل جور" من خلال شكل اللّباس (قمصان زرقاء وبيضاء، وربطة عنق حمراء). فيما قابلهما الجمهور باستقبال حار وابتسامات عريضة ترميزا للابتهاج والتفاؤل بمستقبل الولايات المتّحدة لأمرليكية، وهي اللّحظة التي استغلّها المخرج من استثمارها في لقطات صدرية وأخرى متوسطة جمعت كلّ من بوش و آل حور والصحفي.

المشهد الثاني: من 18:00 د إلى 20:00 د

هي عبارة عن حركة كاميرا في شكل دوراني من اليسار إلى اليمين، والغرض منها إضفاء لمسة جماليّة ودراميّة في الوقت نفسه. إذ تتركّز دراميّة اللّقطة هنا في المستوى الدينامي للحركة لا سيّما أنّها متّجهة من اليسار إلى اليمين، أمّا الجماليّة فموضعتها على صعيد تحيين الإحساس بخطورة أو أهميّة الموقف. إذ مباشرة بعد انتهاء هذه الحركة يستهلّ "بوش" كلامه أو خطابه فيقول: "هل يمكنني أن أنجز شيئا إيجابيا باسم أو بالنيابة عن الشعب؟، هذا هو بيت القصيد من هذه الحملة، وليس اعتقاداتك أو فلسفتك أو موقفك حيال المشاكل والصّعاب. وإتّما هل يمكنك أن تكون رجل مواقف وتنجز العمل، و أومن أنّي هذا الرّجل القادر على إنجاز العمل..".

في هذه اللّحظة من المشهد، عمد المخرج على توثيق كلام "بوش" وتأكيدّه من خلال لقطة مونتاج عرضي وظيفي، مستعينا بلقطة كبيرة مقرّبة لصدر بوش وهو يتحدّث.

كأنّ المخرج يريد أن يقول قد بدأ وقت "العرض" الحقيقي وأعطى بهذه اللقطة الضوء الأخضر للدخول في خضمّ النقاش، بل أنّ الأمر يتعلّق بحدث إخباري إعلامي محض وليس بمناسبة احتفالية ابتهاجية مثلما لمح له في مطلع هذا المقتطف الفيلمي. فالغرض هنا توثيقي إخباري بالدرجة الأولى، وعليه فلا يجب الإنزياح عن الموضوع والغثيان في جماليّات التصوير و الخروج عن السيّاق العام لهذا الخطاب.

من جهة أخرى، نلمس من خلال عبارات "بوش" وتصريحاته، أنّه قد أقصى منافسه منذ الوهلة الأولى وتجاهله تماما معربا عن ثقته الكاملة في نفسه بالقول أنّه "الرجل المناسب، بل والأصلح للولايات المتحدة الأمريكية ومستقبلها، وأنّه ذلك السياسي المحنّك والقادر على مواجهة الصّعب. وهو الأمر الذي أزعج "أل جور" الذي ترجّل من مقعده باتجاه "بوش" وكأنّه يريد القول هو الآخر "أنا موجود وسأتحّدك"، واضعا يده اليسرى في جيبه، فهي حركة فيها تحدّد وكبرياء ومقاومة. حيث تفتّن المخرج لهذا الأمر ولخصه في لقطة في بالغ الأثر والدلالة. مستعينا في ذلك بلقطة أمريكية ضيّقة أظهرت المترشّحين معا، وغرضها استعراضي زادت من درامية المشهد وعبّدت الطريق أمام "بوش" و "أل جور" للدخول في تنافس حادّ وبدء المعترك السياسي بكلّ حماسة وقوّة مثلما توحى إليه اللقطة.

لكنّ "بوش" بدا غير مباليّا في طريقة التفاتته إلى "أل جور" والابتسام في وجهه وهو يواصل كلامه، حتّى أنّ ذلك تجاوز هذين الخصمين ودفع بالجمهور إلى التفاعل مع الموقف والضحك أيضا انفعالا لما أبداه "بوش" من خلال ابتسامته وتحريك رأسه للدلالة على الإنزعاج والضيق وكذا الاستهزاء والتقليل من قيمة "أل جور"، وكأنّه يريد القول "لم يحن وقتك بعد يا أل جور... دعني أنكلم".

المشهد الثالث: من 00:39 د إلى غاية 01:09 د

في بداية هذا المقطع أو المشهد، يستغلّ "أل جور" الفرصة للردّ سريعا على "بوش" الذي أشعره نوعا ما بالقلق والإحراج أمام الجمهور، فيردّ قائلا: "إذا أردتم أن تسمعوا كلاما معسولا وملفقا على الرّغم من دعمه للقوانين التي تمّ دعمها من قبل الشركات الكبرى للأدوية، فهذا هو رجلكم...". يستدير ويشير إلى بوش ثم يواصل حديثه)، أما إذا أردتم شخصا يناضل من أجلكم ومن أجل العائلات المتوسطة والطبقة العاملة الذين ذاقوا درعا كون آبائهم وأجدادهم يدفعون أثمانا باهظة أكثر من أيّ شخص من أجل وصفات الدّواء والعلاج..، إذن أنا أريد أن أناضل من أجلكم".

نلاحظ طيلة هذا المقطع، أنّ المخرج قد اعتمد على التّنوع بين اللّقطات البانورامية (الشاملة) والكادرات الكبيرة "Les gros plan"، حيث تعني اللقطة الشاملة في هذه السلسلة الفيلمية "الإدراك الكلّي" للمشهد، أما اللّقطات الكبيرة والكادراجات فهي تصف الحالة الانفعالية للمخاطب. وعليه، فإنّنا نلمس

تجاذبا بين هذين النوعين من اللقطات في بناء هذه السلسلة، وهو الأمر الذي يكرس لـ"درامية" و"شاعرية" المشهد. بل ويؤكد على فعل المناورة

والإقناع بين "بوش" و"ال جور" من خلال الجمع بين ضدّين في لقطة واحدة شاملة أو بين موقفين متنافرين. ليقوم بعدها المخرج بالانحدار نحو الجزئيات والتفصيل والتفكيك بينهما مثلما هو الشأن في اللقطة التالية لبوش وهو مبتسم.

ليستهلّ "بوش" كلامه مجدداً في مشهد مختلف عن المشهد الذي ظهر به خلال بدء خطابه والذي كان فيه عفويّاً ولا مبالياً إن جاز التعبير بالكاميرا، حتّى يعطي إحساساً بأنّه مرتاح وغير مرتبك. لكنّ في المشهد التالي سيسعى "بوش" إلى لعب دور "الرجل الحكيم والرّزين والمسؤول، بل يتقمّص دور "منقذ ومنجد" أمريكا من الصراعات الدولية والحريص على سلامها وأمنها. وهو ما سنلاحظه في المقطع التالي:

المشهد الرابع: من 01:13 د إلى غاية 02:00 د

بعد لجوء المخرج إلى استثمار الفضاء "درامياً" وحركياً وإقناعياً بفضل اللقطات الشاملة والكادرات الكبيرة، فقد أراد في هذا المقطع أن يركّز أكثر على موضوع الخطاب ومرجعية الرسالة الإعلامية أكثر من جماليّتها، حيث ركّز على طريقة وقوف "بوش" أمام الجمهور والاقتراب منه بضّم يديه وترابطهما (هي حركة تعني الرغبة في الدّفاع عن النفس). ليصرّح بعدها بوش: "إنّنا نعمل جاهدين من أجل حلّ التوتر، يجب أن تكون بلادنا مذهلة وقويّة، فعندما نقول بأنّنا أصدقاء لشخص ما فلكلّ سيصدّقنا...". وبالضبط في هذه اللّحظة يستعين المخرج بلقطة كبيرة لبوش وهو يعضّ شفتيه مع انحناء الرّأس للأسفل مثلما توضّحه اللّقطتين المتتاليتين واللّتين أرادهما المخرج للتأكيد على أنّ ما سيقوله "بوش" صدق أو أنّه بصدد قول الحقيقة المطلقة وأنّ أفكاره وكلامه نابعين من العمق، بل وأنّ المشهد يستحقّ التركيز وضبط النفس والهيّام فيما سيلقيه "بوش"، لأنّ الحديث هنا يهمّ الرّأي العام لا سيما وأنّ قضايا الأمن والسلم والعلاقات الدوليّة وكذا محاربة أعداء أمريكا، قد كانت حاضرة في حملات بوش الانتخابية. ثم يواصل حديثه، فيقول: "إسرائيل صديقتنا، وسنقف إلى جانبها، وعلينا أن ننظر إلى قضيّة البلدان العربيّة أيضاً...". إذ يسهب المخرج في سرد وتتبع كلام بوش وإبراز أهمّيّته من خلال التنوع بين اللّقطات المتوسطة والكبيرة، إلى أن أبدع في اختزال تأثير بوش على الجمهور في لقطة "مونتاج" سردية أبرز فيها ملامح ووجه أحد الحضور الذين ارتبطوا ذهنيّاً ونفسيّاً بالخطاب. وهو ما تبرزه اللّقطة التّالية:

حيث قام المخرج بالتركيز على صورة لبوش وهو يتكلّم، ثم انتقل إلى المونتاج بين حركة كبيرة صدرية ولقطة أخرى لهذا الشاب ليعود مرّة أخرى إلى "بوش" بنفس حجم اللّقطة، وهو الأمر الذي يحقّق بما يعرف

بالالتزام بين الصورة والصوت. فبقدر الدور الوظيفي والسردى الذي حققته هذه اللقطة، فإنها أيضا قامت بلفت انتباه المتلقي والتأثير فيه بإضفاء مسحة جمالية لتفادي الملل والضجر أثناء هذا العرض الفيلمي. ثم يواصل بوش حديثه فيقول: "يجب بناء علاقات من اجل الحفاظ على السلام، كما يجب على القائد المقبل أن يكون صبورا. بحيث لا يمكن أن نضع سلام الشرق الأوسط ضمن جدول أعمالنا، كما لا يمكننا فرض شروط السلام، مما يعني أنه يجب أن نكون متأهبين...."، ليعود مجددا المخرج بنفس التقنية الأولى لكن في هذه المرة يظهر وجه "أل جور" وهي لقطة اختزلت جملة من المعاني والأحاسيس التي أثارها كلام "بوش" في نفسية الجمهور والتي لم تستثن حتى خصمه في الرئاسيات الذي بدا في هذه اللقطة جد مركزا وفي اشد انتباهه "لوصايا" بوش - إن صح القول - الموجهة للقائد المقبل للولايات المتحدة الأمريكية. وكأن بوش في هذا الموقف قد أبدى تواضعا أمام الجمهور وأخفى أنانيته التي لمسناها في مطلع هذا المقتطف الفيلمي.

ثم يواصل بوش خطابه "المؤثر" والدقيق، فيقول: "يجب أن لا نعتد على أقطاب أو مجموعات معينة، وإنما يجب أن تكون لنا نظرة واضحة وهذا ما يفعله القائد".

المشهد الخامس: من 02:33 إلى غاية نهاية المقتطف

في هذا المشهد، لجأ المخرج عمدا إلى إظهار المتناظرين والصحفي في لقطة شاملة واحدة. وذلك للتأكيد على حجم المناددة بين الموقفين والشخصين، خاصة وأن بوش قد بدأ بمهاجمة أل جور مجددا من خلال حركة يده المشيرة لخصمه. وهو ما يؤكد قوله عندما يصرح: "إن من بين أسباب تخوف الناس (يقصد من أل جور)، لأنه لا يجب على الأسئلة التي طرحت له". حيث أراد بوش التأثير على خصمه وعلى الجمهور فهي حركة استعراضية راقت الجمهور الذي تجاوب معها ضحكا، وراقت المخرج أيضا الذي أثرى درامية النقاش ورفع من مستوى المناظرة بلقطة متوسطة لبوش مشيرا بأصبعه إلى خصمه. فالغرض من هذه اللقطة إخباري، بحيث اختزل المخرج حالة بوش الذهنية والنفسية أيضا. فحركة اليد ذات ايماء إقناعي، بلاغي هدفها الدفاع عن وجهة نظر وتبئير أو زيادة الثقة بالنفس.

بعد هذه السلسلة من اللقطات والتي كانت بمثابة التحضير لخاتمة العرض، فقد ارتأى المخرج أن يخص كل خطيب بلحظة "الحسم" أو لحظة نهاية الجدل والمناظرة من خلال استعمال لقطة كبيرة لكل مترشح لقول كلمته الأخيرة، فتم اللجوء إلى لقطات كبيرة تؤطر المخاطب. خدمة لحرفية المشهد ودعوة من المخرج إلى التركيز على الخطاب اللساني المنطوق، فكانت اللقطة الأولى لـ"أل جور". فيقول:

"أظهرنا تقدّمًا خلال الثمانينيات أعوام الأخيرة، فقد رأينا أعلى النسب الاقتصادية، وأخفض نسب إجرام طيلة ثمان سنوات متتالية، أعلى نسبة للسكن الذاتي على الإطلاق.. لكنني أعتدكم بشيء، هو أنكم لم ترو شيئًا حتى الآن وأنا سأفي بوعدي". في هذا المشهد نلمس أنّ قول "أل جور" ظهر جافًا واقتصر على المنطوق فقط، في الوقت الذي استغل فيه "بوش" الفرصة مجددًا لاستعمال إيماءاته وحركات جسده التي يعي جيدًا أنّها تلعب دورًا في الإبلاغ والإقناع والتأثير. فكانت آخر لقطاته رفع اليد إلى الأعلى أثناء القسم، وهو ما زاد من وقع ودرامية وبلاغة اللقطة التالية:

فيقول: "عندما سأضع يدي وأؤدي القسم فإنني لن أقيّد بقوانين البلاد فحسب.. بل بقوانين الشرف والاحترام والكرامة أيضًا.. شكرًا".

لينتقل بعدها المخرج إلى اللقطات الشاملة "حركة بانورامية" في أواخر هذا النموذج، والتي يكمن الغرض منها إبراز الجوّ الاحتفالي والتأكيد على طقوسية الخطاب كإبراز ملامح بعض الحضور وهو يصافحون كلّ من بوش وأل جور.

الهوامش:

¹ - بتصرف، د. حمدي مُحمّد البناء، جماليات وتقنيات الصورة "السينما تلفزيونية"، مقال منشور بتاريخ 22 مارس 2009. الموقع:

<http://www.algomhariah.net/atach.php?id=21394>

² - مُحمّد بن سعود البشر، أستاذ الإعلام السياسي المشارك بجامعة الإمام، مقال حول "إيديولوجية الصورة الإعلامية"،

<http://www.al-jazirah.com.sa/2007jaz/apr/13/ar8.htm>

³ - مُحمّد سالم سعد الله، سلطة الصورة المرئية "دراسة نقدية"، كلية الآداب، جامعة الموصل.

⁴ - مُحمّد بلوش، مقالات في النقد السينمائي، يناير 2008.

⁵ - أبو الفضل جمال الدين مُحمّد بن منظور: لسان العرب، المجلد الأول، ص 361.

⁶ - إبراهيم مصطفى: المعجم الوسيط، الجزء الأول، ص 243.

⁷ - ميجان الرويلي، وسعد البازعي: المركز الثقافي العربي، الطبعة الثانية، 2000م، ص 89.

⁸⁻ المرجع نفسه.

⁹⁻ ديان مكدونيل : مقدمة في نظريات الخطاب، ترجمة د. عز الدين إسماعيل، المكتبة الأكاديمية، القاهرة ، الطبعة العربية الأولى، 2001م، ص67.

¹⁰⁻ سيموطيقا التواصل في الخطاب السينمائي: ميكانزمات تمفصل المعنى بين الإنتاج والإدراك، فيلم مكتوب لنبيل عيوش نمودجا، مقارنة في لسانيات الخطاب، رسالة لنيل دكتوراه الدولة في اللسانيات، جامعة أكادير، 2001.2000، ص63

¹¹⁻ روم ميخائيل، أحاديث حول الإخراج السينمائي، ت: عدنان مدكات، دار الفارابي، ط: 1981، ص 53

¹²⁻ Chevassu Français, *Expression Cinématographique*, P 37

¹³⁻ لوبدي جانتي، فهم السينما والتصوير، دار قرطبة للطباعة والنشر، المغرب، 1986،

¹⁴⁻ صلاح أبو سيف، فن كتابة السيناريو، عن دار المعارف، سلسلة إقرأ، 1982، ص65

¹⁵⁻ بيلا بالاش (1874، 1949) : ناقد ومنظر، تعتبر كتاباته من أهم الكتابات عن السينما خاصة حول تقنيّة المونتاج واللّقطّة الكبيرة، ومن أهم كتبه "روح الأفلام 1930، فن السينما 1944".

¹⁶⁻ أنظر، محمود سامي عفا الله، السينما وفنون التلفزيون، ص182

¹⁷⁻ أنظر، دومينيك فيلان، الكادراج السينمائي، ص95

¹⁸⁻ الدزيلي: مخترعها موريس روسين، استخدمت لأول مرة في فيلم "since you went a way"، من إخراج جون كارمويل 1944، والدوليبي عبارة عن عربة رافعة يمكنها حمل الكاميرا والمصوّر ومساعدته إلى ارتفاع مترين تقريبا.

¹⁹⁻ هي حركة خارجيّة لألة التصوير "الكاميرا".

²⁰⁻ أنظر، مُجدّ عدلان بجيلالي، هاملت فيلما، رسالة تخرّج شهادة الماجستير، ص 116

²¹⁻ هنري أجيل، علم جمال السينما، ت: إبراهيم العريس، ص 113

²²⁻ مُجدّ نور الدّيّا أفاية، الخطاب السينمائي بين الكتابة والتأويل، مطابع عكاظ12، أبو نواس المغرب، الرباط، ص 16

²³⁻ Christian Metz, *Essai sur la signification au cinéma*, Tome 2, 4eme Edition, Ed KLINCHISH, 1986, P15

²⁴⁻ أنظر، مُجدّ عدلان بن جيلالي، هاملت فيلما، ص 117

²⁵ - مأخوذ من المعجم السينمائي، www.surlimage.info.ECRITS.ecrits.html

²⁶ - دومينيك فيلان، الكادراج السينمائي، مرجع سابق، ص 31

²⁷ - انظر، مُجد عدلان للجيلالي، هاملت فيلما، ص 132

²⁸ - السيميائيات، مفاهيمها وتطبيقاتها، ص 124

²⁹ - المرجع نفسه، ص 124

³⁰ - فن الإتيكيت واللباقة، ايمن ابو الروس، دار الطلائع للنشر والتوزيع والتصدير، 2001

³¹ - مأخوذ بتصرف من مقال لأحمد أمير، سيميولوجيا الخطاب البصري وإنتاج المعنى، نشر في 2006/11/22 في موقع

<http://www.heroartist21.maktooblog.com/144381>

³² - بتصرف من مقال منشور في الموقع

<http://egyptartsacademy.kenanaonline.com/tags/14893/posts>

³³ -La vérité sur les gestes, Georges Chétochine, Groupe Eyrolles, paris, 2008, p58

³⁴ - Ibid, p 58