

ماري - تيريز جورنو

أستاذة في جامعة باريس III، السوريون الجديدة

معجم المصطلحات السينمائية

تحت إدارة

ميشيل ماري

ترجمة: فائز بشور

A

مسرّع ACCÉLÉRÉ

خدعة سينمائية تحصل من عرض فلم بالسرعة العادية جرى تصويره بسرعة أدنى.

معانقة - تعنيق ACCOLADE (SYNTAGME EN)

في جدول متر (Metz) للتركيبية التعبيرية الكبرى، يتكوّن التركيب التعبيري المتعاقب (أو المعنّق) عن طريق ترتيب المشاهد (المونتاچ) بشكل يقدم سحبات ليس بينها علاقة تزامنية ولا علاقة تناوب ولكنها تستحضر الفكرة ذاتها بشكل إجمالي؛ مثلاً نجد في فلم (الامبراطورة الحمراء) لجوزيف فون سترنبرغ ما كانت تتصوره الملكة العتيدة عن روسيا القيصرية عندما كانت ما تزال طفلة.

انظر c.f. Segmentation

مرافقة - مصاحبة ACCOMPAGNEMENT

1 - أساس صوتي موسيقي يرافق الفلم.

2 - تحريك الكاميرا من أجل المرافقة في التصوير - انظر (Traveling).

تخيّل مصدر الصوت ACOUSMATIQUE

الصوت الفلمي، سواء كان من داخل عالم الفلم أم لا، يكون بدون مصدر محدد فهو غير متموضع في الصورة ونسمعه دون أن نرى المصدر الذي يأتي منه أي مكبرات الصوت. وعندما نربط الصوت بمصدره في الصورة إنما " نحير مصدره". وهناك بعض الأفلام تعتمد على الاستيهام الصوتي بواسطة أشخاص مختبئين يجري كشفهم فيما بعد، أو أصوات تعود إلى أشباح أو أصوات دون مرجع تنسب إليه: كأصوات الساردين من خارج عالم الفلم، كصوت " زمن البراءة " "Temps de l'innocence" لمارتن سكورسيز (Martin Scorsese) أو صوت الأم في فلم "الروح" "Psycho" لدى هتشكوك، وبسميها ميشيل شيون (Michel Chion) مقاييس سمعية.

انظر c.f. diégèse, in, hors-champ, off, over

مسماع (مقياس السمع) ACOUSMÈTRE

انظر c.f. acousmatique

البطل - بطولاني (ما يتعلق ببطولة الفلم أي بدور البطل) ACTANT, ACTANCIEL

انظر c.f. narratologie, personnage.

ممثّل ACTEUR

تستعمل هذه الكلمة عادة في السينما كمرادف لكلمة كوميدي أي الذي يمثل دوراً، أو يؤدي دور شخصية ما، من الدور الأول حتى الدور الصامت وهو ليس دائماً محترفاً للتمثيل، بخلاف الكوميدي الذي يكون التمثيل مهنة له. وهناك بعض المخرجين وبعض الحركات، يستعملون ممثلين غير محترفين: هكذا كان حال السينمائيين الواقعيين الجدد، الذين كانوا يستعملون أحياناً ممثلين غير محترفين (دي سيكا (De Sica) في فلم "سارق الدراجات") (Le Voleur de bicyclette) أو كانوا يواجهونهم مع ممثلين معروفين (روسيليني في فلم "سترونبولي" (Stromboli). هنا كان الهواة يلعبون دورهم الخاص بهم ("الساكون" (pêcheurs) والعاطلون عن العمل (chômeurs))؛ بينما نجد عند "روهمر" أو "بيالات" هواة يمكن تكليفهم بتأدية دور بعض الشخصيات. أما روبرت بريسون (Robert Bresson)، من جهته، فكان يختار من يسميهم نماذج (موديلات) وتبعاً لشكلهم الجسماني أو لقدرتهم على الانقياد، دون أن يهتم بتحديد الهوية.

وفي السينما أكثر مما في المسرح الذي يفترض مسبقاً ضرورة تدريب ما، نجد في السينما أن الممثلين "الطبيعيين" الذين يبديون متهامين كلياً مع دورهم (مثل جيرار ديبارديو Gerard Depardieu، ريمو Raimu، إيزابيل ادجاني Isabelle Adjani) والذين يستطيعون التكيف مع عوالم مختلفة جداً (ديرك بوغارد Dirk Bogarde، ميشيل بكولي Michel Piccole، إيزابيل هوبر (Isabelle Huppert)). وهذا التعارض ينتج أحياناً عن نقص في المخيلة لدى المخرجين؛ أو عن حساسية بعض الكوميديين الذين يترددون في تغيير سجلهم (الذي عرفوا به) ولكنه ينتج أيضاً عن الضغوط القوية جداً من جانب "مجموعة النجوم" (star system) وعن اعتبارات المنتجين التجارية.

c.f. Actor's studio, personage **انظر**

مدرسة الممثلين ACTOR'S STUDIO

مدرسة ممثلين أسسها إ.كازان (E. Kazan) و ر. لويس (R. Lewis) و س. كراوفورد (C. Crawford) عام 1947، ثم أدارها "لي ستراسبرغ" (Lee Strasberg) وألهمتها طريقة الكاتب المسرحي والمخرج الروسي ستانيسلافسكي (Stanislavski)، هذه الطريقة القائمة على البحث عن الحقيقة في التعبير بواسطة تحليل نفسي: حيث يتوجب على الممثل أن يستعيد من حياته الفعلية وذكرياته مشاعر وانفعالات تتيح له أن يؤدي دور الشخصية التي يمثلها. وقد تدرب بهذه الطريقة كل من مارلون براندو (Marlon Brando) وجيمس دين (James Dean) وبول نيومان (Paul Newman).

تكيف - تكيف - اقتباس ADAPTATION

الاقتباس السينمائي يعني، بالمعنى الواسع، ممارسات شتى بدءاً من الرواية المصورة حتى الاقتباس عن الأفلام. أما في معناه الأكثر استعمالاً فهو يعني استعمال عمل أدبي لنقله إلى السينما. هكذا كان الحال منذ بداية القرن بالنسبة لعدد كبير من الأفلام التي تقتبس من مسرحيات أو من روايات.

وفي العشرينيات فكرت الطلائع المنظرّة أن السينما لا يمكن أن تصبح فناً مستقلاً إلا إذا اكتسبت خاصية لها ولم تقتصر على أن تكون مسرحاً مقلماً. وفيما بعد، زرعت "الموجة الجديدة"، بشكل مفارق، تذوق الأدب، فأخذ بازن (Bazin) بدافع عن "لائق" السنما أساساً، بينما نجد تروفو يطرح مفهوم "المؤلف" فيهاجم المقتبسين الذين يعمدون إلى "طريقة المعادلة" أو "المبادلة" فيخترعون مشاهد عندما يبدو لهم أن المشاهد المكتوبة مستحيلة التصوير.

أما العلاقات مع النص فهي عديدة ما بين الأمانة الحرفية وتملك العمل الأدبي (والتصرف فيه). فإذا كان تروفو (Truffaut) ينساب تماماً في عالم روشيه ('Roche) الذي انتحله دون أن يخونه (في جول وجيم Jules et Jim) - عام 1961 - "الإنكليزيان والقارة" (Les Deux anglaises et le continent) (1971) فإن فسكونتي (Visconti) يضيف بعداً تاريخياً إلى القصة الحميمية التي اقتبس منها فلم "سانسو" (Senso) (1954). ويحاول رويز (Ruiz) مؤخراً أن يستعيد أو يصحح كتابة بروسا في فلم "الزمن المستعاد" (Le Temps retrouvé) - (1999).

إن إشكالية الاقتباس التقليدية تهدف إلى وصف وتحليل تعديلات الأمكنة والأزمنة أو التغييرات على مستوى الشخصيات أو البنى الزمانية. وقد منحته الألسنية والسردانية موقعاً نظرياً أكثر ثباتاً إذ أتاحا له أن يتركز على الكتابة وعلى الأساليب العانية يتلاعب بها حسب كل نمط تعبيرى. أما جمالية التلقي فهي تهتم بإنتاج معاني جديدة من شأنها إغناء النص الأصلي.

انظر c.f. auteur, cinéma impur, cinéoptique, cinéroman, transtextualité

لا فلمي AFILMIQUE

في عبارات الفلامة (فن صناعة الأفلام - المعرب) يعتبر سوريو (Souriau) أن اللافلمي هو ما يتواجد في الدنيا بدون علاقة مع الفن السينمائي. وصفة اللافلمي تميز الفلم التعليمي بعكس السينما الخيالية التي تتسم بالفلمية المهنية.

هاوي AMATEUR

انظر c.f. film d'amateur.

هامش (هامش بدئي وهامش ختمي) AMORCE

1 - الشريط الهامشي عبارة عن قسم في بداية بكرة الشريط أو في ختامها، ليست فيه صور.
2 - ويكون شخص ما أو شيء ما في الهامش عندما يكون موضوعاً في القسم الأول على حافة حقل التصوير. وهذا في كثير من الأحوال هو حال محادثة مفلّمة بشكل "حقل" و"حقل معاكس".

قفزة في السرد، أو ارتداد، أو رجوع في الزمن - ANALEPSE

انظر c.f. flashback

شبهه - تشابه - تماثل ANALOGIE

يتكون الشبه من علاقة التشابه المتواجد بين أشخاص أو أشياء متخالفين فيما عدا وجه الشبه هذا. وكانت الصورة تبحث في أكثر الأحوال عن التشابه حتى ولو كانت الأيقونية أو درجة التشابه تختلف تبعاً للتقنيات والأزمنة. وهكذا يكون التشابه أقل أهمية في صور ذات خاصية رمزية (مثلاً فن القرون الوسطى المؤسس على تمثيل ديني) منه في حال نسبه إلى مرجع معين في الواقع: وهذا هو حال الفن الغربي بدءاً من عهد النهضة والذي تخيلوه بفضل التصور الخطي "كنافذة مفتوحة على العالم" (البرتي Alberti) ثم بفضل التصوير الضوئي (الفوتوغرافي) وأخيراً التصوير السينمائي مع ظهور الحركة.

غير أن الصورة ليست الواقع ("هذا ليس غليوناً" - ماغريت Magritte) وكلُّ تصوير إنما ينطلق من كودات (Codes) فهو اصطلاحى (ينجم عن قاعدة وليس عن الطبيعة) حتى ولو كان الأمر، كما يقول غومبريش (Gombrich)، "هناك اصطلاحات أكثر طبيعانية من أخرى"، مثل الاصطلاحات التي تصور حسب

الفن "المنظوري" الذي ينتج مؤشرات قوية للتشابه. ولكن خط الرسم أو الأبيض والأسود في الصورة الضوئية، لا وجود له في الطبيعة؛ أما الحركة في السينما فليست سوى حركة المسلاط، (أي النواة التي تسلط النور على الفلم - المعرب).

انظر c.f. figuration, iconique/plastique

تحليل ANALYSE

التحليل بالمعنى الأصلي عبارة عن تفكيك، فهو لا ينظر إلى الموضوع (أي الفلم) بمجموعه بل يسعى إلى كشف مختلف العناصر التي تكوّنه، لكي يبرز أساليب تنظيمية. وهدف التحليل هدف نظري، فالمقصود هو توصيف وتفسير النشاطات التي يرمي إليها النقد لا تقييمها والحكم عليها. إن اختيار محور دراسي وطريقة ما يشكل الأساس لملاءمة التحليل.

أما على الصعيد التاريخي فإن التحليل الأولية كانت من عمل سينمائيين (إيشنشتاين Eisenstein) ولم تتكون سيميائية مستوحاة من الألسنية التي تنظر إلى السينما كخطاب (متر Mets) إلا في الأعوام الستينية مع تفتح النزعة البنيوية. وتطورت، بصورة متوازية، تحليلات أفلام معينة ترمي إلى الكشف عن بنيتها الداخلية أي المنظومة النصية التي تؤسسها (كونتزل Kuntzel)، واستمر هذا التناول مع ظهور تحليلات مستوحاة من التحليل النفسي (بلور Bellour) ومع السردانية (narratologie) (شاتو Chateau - غاردييس Gardees) ودراسة تغيرات وجهات النظر (برانيغان Branigan - جوست Jost) والعمل على التيبانية وامتدادها أي الإنفاذية (لا pragmatic) (كازيتي Casetti - أودن Odin).

ومن التناول السيميائي برز، خلال فترة ما، المرمى الجمالي للتحليل؛ فكل فلم قابل للتحليل بوصفه نموذجاً سينمائياً. واليوم يطرأ على رهانات التحليل انتقال نحو اعتبارات جمالية مع استكشاف مستويات من المعنى أبقاها التحليل البنيوي في الظل (شيفر Schefer - أومون Aumont - دوبوا Dubois).

انظر c.f. code, découpage, grande syntagmatique

تشويه - تزييف - صورة مشوهة - ANAMORPHOSE

صورة مشوهة ينتجها جهاز بصري لا بؤري يُسمى "المشوهة" (anamorphoseur) وهو مكمل للعدسية الشبكية.

الإرساء / الترحيل - ANCORAGE / RELAIS

في نص أسس لسيميائية الصورة، موضوعه "بلاغية الصورة" (Rhétorique de l'image) (1964) يعرض رولان بارتس (Roland Barthes) مهمة الإرساء ومهمة الترحيل بوصفهما الطريقتين للربط بين النص والصورة. وانطلاقاً من إعلان لماركة بانزاني (la marque Panzani) يعرض مفهوم الإرساء فيقول أن الرسالة الألسنية تعمل على توجيه القارئ نحو المعنى. إن الصورة، بطبيعتها، متعددة المعاني، وموضوع للتفسيرات، وإذا كانت الصورة الفنية تلعب، على المكشوف، على تكاثر المعاني، فإنه يتوجب على الصورة الإعلانية والصورة الضوئية الصحافية، أن يحدّا من التفسير والتأويل لكي تبلغها هدفها التواصلي؛ وهذا ما يخدمه النص الإعلاني والكتابة

تحت الرسم أو الصورة الضوئية بل حتى عنوان اللوحة.

ويمكن للرسالة الألسنية والصورة أن تكونا في علاقة تكاملية؛ ففي الصورة المثبتة، يستطيع النص أن يقوم بمهمة المرّحل بإعطاء معاني غير متواجدة في الصورة. ولكن هذه العلاقة، علاقة الكلام والترحيل، تكون أساسية في السينما: فالحوار يجعل الفعل يتقدم، كالرسوم المتحركة أو العناوين الحواشية في السينما الصامتة. فالنص يبديل الصورة ويعطي معلومات لا يستطيع الإبصار إن يأتي بها.

زاوية التصوير ANGLE DE PRISE DE VUES

تتوقف زاوية التصوير على موضع العدسية الشبئية بالنسبة لحقل التصوير. فعندما تكون الكاميرا موضوعة بشكل أفقي على ارتفاع نظر إنسان، تبدو الزاوية "عادية". ويستطيع المخرج أن يفلم موضوعه بطريقة النزول (أي من فوق إلى تحت - المعرب) أي بوضع الكاميرا فوقه، أو بطريقة الصعود بوضعها تحته؛ إما للإيحاء بنظرة نحو الأعلى أو الأدنى، وإما لتشويه الرؤية. فعندما يصور ولز (Welles) بطله في فلم "المواطن كين" (Citizen Kane) بطريقة الصعود يجعله يبدو أكثر طولاً، بينما يظهر قصر "تو سنيراتو" في الفلم الذي يحمل هذا الاسم وكأنه عش عقاب.

وعندما تتحرك الكاميرا لدى تصوير مشهد ما، يحدث تغيير في الزاوية.

انظر **c.f.** focale , point de vue

لون موحد APLAT OU A-PLAT

تعبير في فن الرسم يعني لونا مرسوماً بشكل موحد. وفي السينما يستطيع المصور أن يحد من تأثيرات التجسيم بفضل الإضاءة، وعلى الخصوص في الأفلام الملونة التي تنجح في هذا أكثر من الأبيض والأسود. غير أن السينما الفرنسية في فترة ما بعد الحرب (أي الحرب العالمية الثانية - المعرب) تستخدم ألواناً رمادية بشكل ألوانٍ موحدة.

آلة - جهاز APPAREIL

- 1 - الكاميرا أو جهاز التصوير (أو آلة التصوير) تسمح بتسجيل الصور.
- 2 - المسلّاط هو (نوّارة الإسقاط) أو جهاز الإسقاط، يقوم بإسقاط الصور على الشاشة.

المحفوظات - أرشيف ARCHIVE

المكان الذي تحفظ فيه الأفلام وتفهرس وترقم، في ما يتعلق بمكتبة للأفلام.

تنسيق - توفيق - تدبير ARRANGEMENT

يمكن أن تكون موسيقى الفلم أصلية أو أن تكون نتاج تنسيق مؤلفات مطلوب توفيقها وتكييفها تبعاً لشريط الصور.

توقف عند صورة ARRÊT SUR IMAGE

- 1 - تثبيت المسلّاط على صورة جزئية.

2 - عند سحب الفلم، إكثار صورة جزئية بحيث ينتج عنه تأثير صورة مثبتة في مكانها. وقد استعمل تروفو (Truffaut) هذه الطريقة عدة مرات مع شخص كاترين الذي أدته جانّ مورو (Jeanne Moreau).

خلفية ARRIÈRE-PLAN

فسحة تقع في قعر المدى، خلف (وراء) الموضوع الرئيسي.

المعنى الحرفي هو "فن وتجريب" - أثر، ميزة، أفضلية ART ET ESSAI

هي الأثرة أو الميزة التي يمنحها "المركز الوطني للسينما" (C.N.C) منذ عام 1961 إلى الصالات التي يجري وضع برنامجها تبعاً لمعايير فنية أكثر منها تجارية، سعياً إلى تخريج مواهب جديدة.

الفن الفيديوي ART VIDEO

في الأعوام الستينية خدّ فنانون الحركة "فلوكسوس" Fluxus (وولف فوستل Volf Vostel ونيم جون بيك Name June Paik) الطريق الذي سار عليه الداديون⁽¹⁾ (مان ري Man Ray - وجرهارد ريشتر Gerhard Richter) بتجريب تقنيات جديدة أدت إلى قلب أوضاع الفنون التشكيلية وإلى الإسهام في تفجير الصور التقليدي للفن. وهكذا نما فن "فيديو" قائم على تسجيل مباشر للصور والأصوات، يمكن إعادته فوراً (بدمج المشاهد في العمل الجاري) أو في ما بعد.

لا تزامن - لا تزامنية - اختلال التزامن A-SYNCHRONISME

انظر c.f. synchronization

سمعي - بصري AUDIOVISUEL

يدل هذا التعبير أصلاً على كل عمل مكوّن من صور وأصوات، فهذا إذن هو الفلم. أما، نظرياً، فقط استعملت الكلمة زمنياً طويلاً لمعارضة السينما كفن مع مجموع الإنتاجات المبصرة ومنها التلفزة وكذلك مع المقاربات الاقتصادية أو الاجتماعية التي لا يأخذها بعض المنظرين في الاعتبار.

سمعه (التوجيه نحو السمع أو استنفات السمع) AURICULARISATION

انظر c.f. focalisation

مؤلف AUTEUR

خلافاً للمجالات الفنية الأخرى - كالأدب وفن الرسم والموسيقى - كانت مسألة المؤلف في السينما تطرح إشكالية هي في وقت واحد إشكالية تقنية وجمالية وحقوقية واقتصادية. وإذا استثنينا بعض الأفلام التجريبية التي يقوم صانع واحد بتأمين جميع مراحلها، فإن السينما تتجم عن تعاون؛ إنها فن جماعي (تعاوني)، فهي من عمل فريق يتكون من شخصيات رئيسية هم المخرج والسيناري (كاتب السيناريو) والحوارتي (مؤلف الحوار) والتصويراتي (رئيس أعمال التصوير) والممثلون والمنتج حيث يمكن أن يكون لكل منهم مكان راجح حسب الزمن والمشاريع.

(1) لداديون أنصار الدادية Dadaïsme : مذهب في الفن والأدب انتشر في سويسرا وفرنسا حوالي 1916 - 1920 وتميّز بالتأكيد على حرية الشكل تخلصاً من القيود التقليدية (المعرب).

وفي مفهوم أولي للسينما كمسرح مُفَلَّم أمكن اعتبار كاتب السياريو بمثابة مؤلف الفلم وهذا أمر أعيد الرأي فيه في فرنسا عند ظهور "المتكلم" (وهذا ما كانه حال ثلاثية (Trilogie) مارسل بانويل (Marcel Pagnol) (ماريوس، فاني، سيزار) التي قام بتصويرها كوردا - و - آليغريه (Korda et Allegret) بينما طريقة "النجم" الأمريكية استبعدت السيناري والمخرج باغفال الاسم حيث أعطت الاهتمام الأكبر للاستوديوهات والنجوم؛ إذ لم يكن الفلم معتبراً كعمل فني بل كإنتاج. وكرد فعل على هذا التصور ارتسمت في الخمسينيات صورة المخرج - المؤلف؛ فالمطالبة بالأسلوب، بالمقارنة مع إنتاج ذي نمط موحد، أصبح مع الموجة الجديدة فرس القتال لدى مجلة "دفاتر السينما". ثم تطورت سياسة المؤلفين في البلدان الناطقة بالإنكليزية مع بعض الاختلافات.

ونجد في السردانية ذات الصعوبات في تحديد مفهوم المؤلف، والذي لايتماهى مع شخص طبيعي. ثم يجري الحديث، تبعاً للنظريات والعهود، عن تصوراتي كبير (البر لافي (Albert Laffay) وعن "سارد عظيم (أندريه غودرو (André Gaudreault) أو عن مرتبة الخطاب أو بالأولى عن تعبير "المخاطب" وهو أكثر أنسنة.

انظر c.f. adaptation, droits d'auteurs

سلفة على الإيراد AVANCE SUR RECETTE

مساعدة مالية لدى العمل في الإنتاج تقدمها لجنة يعينها وزير الثقافة. هدفها، مبدئياً، تشجيع سينما متميزة أمام انتشار السينما التجارية.

طلبة AVANT-GARDE

هذا التعبير العسكري الأصل، أخذ منذ نهاية القرن التاسع عشر يدل على الحركات الفنية المجددة في طبيعة عن الأشكال الأكاديمية، فالسينما الطليعية إذن عبارة عن سينما فنية تجريبية، وتكون أحياناً غير سردية وتختلف جمالياً واقتصادياً عن السينما التجارية.

وفي مجال نظرية السينما، تدل حركات "الطلائع" على حركات الأعوام العشرينية التي سعت بطرق شتى إلى فرض السينما كفن؛ سواء في ذلك أنصار "السينما الصرف" كفن مستقل ذي أشكال متحركة (سورفاج Surfrage، أيجيلنغ Eggeling، كازا Carra) أو الانطباعيون (لربيه Lherbier وابشتاين Epstein) أو السرياليون (جرمين دولاك Germain Dulac - لويس بونويل Luis Bunuel) أو الشكلايون الروس مع سرغي ايشنشتاين (Serguei M. Eisenstein) ودزيغا فرتوف (Dziga Vertov) أو التشكليون الألمان. ثم أتت بعد ذلك النزعة الحرفانية، و"السرية" النيويوركية، والسينما المنبثقة من "الرواية الجديدة" الفرنسية لتشك حركات تجريبية طليعية.

انظر c.f. ciné-œil, cinéroman, moderne, postmodernité

فسحة متقدمة - فسحة أمامية (بعكس خلفية) AVANT-PLAN

فسحة في المستوى الأول، تقع بين العدسية الشبئية والموضوع الرئيسي.

محور AXE

المحور البصري هو الخط المستقيم الخيالي الذي يصل العدسية الشبئية بمركز الصورة. وهذا الاتجاه الذي تتخذه الكاميرا يمكن أن يتغير أثناء تسجيل المقطع؛ عند ذلك نقول بتغير المحور.

B

إنارة خلفية BACKLIGHT

إنارة معاكسة تتكون من مصادر ضوئية موضوعة على اتجاه الكاميرا وراء الشخص المطلوب تقيمه (تصويره على فلم) والذي يظهر ضمن هالة من نور. هكذا تصور سينما هوليود نجماتها (النسائية).

إسقاط خلفي (تصوير من خلال الشفافية) BACK PROJECTION

انظر c.f. transparence

طاولة التصوير - طاولة العناوين BANC TITRE

طاولة تصوير مجهزة لتصور العناوين (الكرتونات، مقدمات الأفلام، إلخ) ولتصوير المشاهد صورة فصورة، وبوجه خاص من أجل الرسوم المتحركة.

شريط BANDE

1 - شريط الصور هو القسم من الحامل الفلمي، الذي سجلت عليه الصور وشريط الصوت هو القسم الذي سجلت عليه الأصوات. ويؤدي تركيبهما في شريط مزدوج إلى جعل الشريطين المنفصلين يمزجان بشكل متزامن. أما الشريط العالمي فهو شريط صوتي لا يحمل أية كلمة ويستعمل "لدبلجة" الأفلام إلى لغة أجنبية. ومن أجل "الدبلجة" أيضاً هناك الشريط الإيقاعي وهو شريط شفاف يحمل النص الواجب النطق به مرفوقاً بعلامات ويجري إسقاطه في تزامن مع الصورة.

2 - الشريط الإعلاني ويتألف من المقتطفات الأكثر أهمية من حيث المعنى والاجتذاب، من الفلم المنوي إطلاقه في الصالات.

3 - الشريط الأصلي هو تسجيل موسيقى الفلم من أجل التجارة، وهو على العموم يتم قبل خلطه مع أصوات البيئة والحوارات.

البنشي (مقلد الصوت) BENSHI

كان التعليق على الفلم في السينما الصامتة اليابانية عند عرضه يتم بواسطة "البنشي" الذي كان يرتجل الحوارات مقلداً أصوات الشخصيات، خلافاً لما يفعله "منمق الكلام" بقصد المخادعة.

حجز الأعمى (أي بدون اطلاع على تفاصيل المضمون - المعرب) - BLIND-BOOKING

انظر c.f. block-booking

حجز بالجملة BLOCK-BOOKING

تقوم شركات التوزيع أحياناً بفرض مجموعة بالجملة على المستثمرين. ومع نظام الحجز الأعمى هذا لا يكون للمستثمرين حتى الحق في النظر مسبقاً إلى صور الفلم بواسطة المكبرة.

بكرة BOBINE

البكرة نواة اسطوانية كتيمة للنور تستخدم في لف الفلم أثناء أخذ مناظره ثم أثناء عرضه. وتقوم البكرة المعطية

بحل الفلم الذي يلتف على البكرة المتلقية.

ولما كانت البكرات موحدة إلى حد ما، فقد كان التعبير عن طول الفلم يجري بعدد البكرات التي تعود العاملون على قياسها بالدقائق، فالفلم الذي يحتاج عرضه إلى 1.30 ساعة يحتاج وسطياً إلى خمس بكرات طول الواحدة ستمائة متر، أو إلى عشر بكرات تحمل الواحدة ثلاثمئة متر. ومن أجل القيام بعرض الفلم في مرحلة واحدة (وهو النظام الأوسع انتشاراً في أيامنا) يركب العامل البكرات على سطح واحد ثم يفكها في النهاية بدلاً من أن ينتقل من مرحلة إلى أخرى.

المنمق (منمق الكلام) BONIMENTEUR

كان المنمق في السينما البدئية يعلق على الفلم الصامت أثناء عرضه لكي يضمن تفهم الجمهور.

انظر c.f. benshi

مهزوز BOUGÉ

تشوش في الصورة، مقصود أو غير مقصود، يسببه انتقال الشخص المصورّ بأسرع مما ينبغي بالنسبة لسرعة انسداد سجاج آلة التصوير.

انظر c.f. filé

لصق الأطراف BOUT À BOUT

وهذا أول تجميع (مونتاغ) للمقاطع تبعاً للترتيب المشار إليه في التقطيع.

تجريب قصير أو اختبار قصير BOUT D'ESSAI

1 - عند بداية التصوير يجري طبع طرف من الفلم يضم بضعة صور جزئية لفحص جودة الصورة.
2 - عند البدء، يمكن أن يطلب من ممثل تصوير مشهد قصير له لتقييم قدرته الأدائية وملاءمته للتصوير.

صندوق التذاكر BOX-OFFICE

عند شباك قطع التذاكر (والمعنى الأول بالإنكليزية)، حيث تحسب عائدات الفلم، ثم أصبح صندوق التذاكر مقياس شعبية الأفلام والممثلين.

تضجيج، (أو تضجيج مصطنع) BRUITAGE

التضجيج عبارة عن أصوات غير الموسيقى والأصوات البشرية، ويمكن الحصول عليه مباشرة عند التصوير. كما يمكن أيضاً تسجيله عند التجميع (المونتاغ) عن طريق الاستعانة بالأصوات المسجلة لدى مكتبة الأصوات أو في قاعة التسجيل، وعن طريق التضجيج يقدّم المضجج العمليات بواسطة معدات مختلفة جداً.

هزلي، مسخرة BURLESQUE

فن من الفنون المسرحية يقوم على تسلسل مُلح وهزلات، تكون عموماً سيئة الذوق. وقد أصبح الهزل بدءاً من عام 1960 أحد الفنون السينمائية الأولى، مع أكبر الممثلين في ذلك الجيل ماكس لندر Max Linder، ماك سينت Mack Sennett، بوستر كيتون Buster Keaton، هارولد لويد Harold Lloyd، شارلي شابلين Charlie Chaplin، ثم الأخوة ماركس فيما بعد. فالسينما الصامتة تصلح بشكل عجيب لهذا الهزل الذي تراه العين جيداً وهو مكوّن من ملاحظات متبعثرة وإثارات مُشيطنة قائمة على الإيمائية، تبرزها المقاطع المضخمة والتجميع (المونتاج) السريع. إن جيرري ليويس Jerry Lewis وجيم كاري Jim Carrey، أبرز متابعي هذا الأسلوب.

C

غطاء، خافية، ساترة CACHE

تتكون هذه الخدعة من ورقة كتيمة تستخدم عند التصوير أو في المخبر لتغطي قسماً من الفلم غير المطبوع، وهي تستعمل لتوهم الناظر برؤية جزئية من خلال ثقب قفل الباب مثلاً واصطناع إطار ضمن الإطار. وعندما تقرن هذه الساترة بساترة معاكسة (ساترة وساترة معاكسة) تتيح التقطيعات التكميلية تحقيق صور مركبة. وهكذا يستطيع ممثل أن يقوم بدورين أو أن يُفلم في قسم من الديكور بينما يكون القسم الناقص رسماً مرسوماً في العمق على زجاج أو على خشب. ويصوّر المشهد عند ذلك مرتين: مع وجود ساترة تغطي قسماً من الفلم السلبي عند أخذ كل صورة.

أما الساترة المتحركة المسماة أيضاً التحريك المزجي فهو تأثير مقارب يجري في المخبر وهو عبارة عن تقليم شخص (أو شيء) أمام أرضية (أو خلفية) زرقاء؛ وعند السحب تزال هذه الخلفية لدمج الأشخاص في الديكور المراد.

نطاق - إطار CADRE

الإطار يحدّد مساحة الصورة وهو عبارة عن فسحة مسطحة ذات بعدين لا يجوز خلطها مع المجال (أو الحقل) وهو فسحة التصوير (التي توهم الناظر بأن لها عمقاً أي ثلاثة أبعاد، في صورة تمثيلية) التي يضمها الإطار. وكما جاء في العبارة الشهيرة التي قالها رسام عهد النهضة ليون باتيستا ألبرتي (Léon Battista Alberti) أن الإطار يفتح نافذة على العالم؛ إنه يعرض عليك رؤية الفسحة الخيالية التي تكون فيها اللوحة أو الصورة الضوئية أو الفلم.

وإذا كان المقطع والإطار في الرسم الفني أو التصوير الضوئي يمكن أن يلعبا دوراً قوياً جداً يخضع لعمل رمزي واصطلاحات نوعية، وليس هذا هو الحال في السينما. غير أن اختبار الإطار ليس دائماً أمراً بدون أهمية. فهو من الناحية التشكيلية يحدّد التنظيم الشكلي للصورة وبالتالي يحدد إمكانية الوصول إليه، لأن ما يظهره لا يمكن أن ينفصل عن ما يخفيه (بازن Bazin)؛ فهو إذن يحتمّ قراءة ما للصورة.

انظر c.f. décadrage

مؤطر - مضبط الإطار CADREUR

c.f. opérateur de prises de vues -

الكاليجارية CALIGARISME

إن فلم روبر فيين (Robert Wiene) "عيادة الدكتور كاليغاري" دشّن في ألمانيا 1919 ذوقاً جمالياً في السينما، قريباً من التعبيرية التصويرية، وسميت هذه النزعة الجمالية بالكاليجارية بسبب النجاح الهائل الذي حققه الفلم. إن الديكورات المرسومة بشكل تخطيطي بارز جداً والتي تؤدي فيها الخطوط المائلة إلى اختلالات الصورة، وتمثيل الممثلين المبالغ فيه وطابع السائس المثير للقلق، كل ذلك أثر على ما نسميه أحياناً بالتيار التعبيري بل فيما وراء الفلم الأسود.

النساخية CALLIGRAPHISME

تدل هذه الكلمة على تيار سينمائي ظهر خلال الأربعينيات في إيطاليا. وهو معاكس لسينما "الهواتف البيضاء" أيام موسوليني ولاتجاه الواقعية الجديدة الذي بدأ يتنامى. إنه يظهر تذوقاً للأدب والمواضيع التاريخية يتراقق بأبحاث شكلانية.

كاميرا CAMÉRA

الكاميرا جهاز التصوير الضوئي المتتالي وبالجملة الذي تم إنجازه في نهاية القرن التاسع عشر على يد الأخوين لوميير (Lumiere). وقد سمي الجهاز "المسجل السينمائي" ثم أعاد الأميركيون تعميده تحت اسم كاميرا.

وتشمل الكاميرا الاحترافية أربعة أجزاء أساسية هي المحرك والجهاز البصري مع المنظار المصوّب والعدسيات الشبئية، والمخزن أو المخازن التي تحتوي الفلم الخام والفلم المطبوع وآلية الجرّ.

وتسجل الكاميرا الفيديو الصورة على حامل غير الفلم الضوئي (المغناطيسي). وهي تشمل أساساً عدسية شبئية (أو هدفية، تصوبه نحو الشيء أو الهدف المراد تصويره - المعرب) وأنبوبين تحليليين يستكشفان الصورة خطأ خطأ ويحوّلان الإشارات الضوئية إلى إشارات إلكترونية.

إن الكاميرا الفيديو الرقمية أو DV (Digital Video) الخفيفة جداً والسهلة الاستعمال جداً، التي كان الوثائقيون أول من استعملوها، أصبحت الآن تغري المخرجين التخيليين (لارس فون تريير Lars von Trier، توماس فنتربرغ Thomas Vinterberg، كلود ميلر Claude Miller) بفضل تحسين نوعية صورتها.

انظر c.f. image

الغرفة المظلمة CAMERA OSCURRA

هذه الغرفة السوداء التي استخدمها الرسامون بدءاً من عصر النهضة، وهي سلف آلة التصوير، تظهر كعلبة أحد وجوها مثقوب بفتحة تدخل منها الإشعاعات الضوئية الآتية من الأشياء الخارجية والتي تتشكل صورتها على لوحة ومن المعتقد أن فرمير (Vermeer) كان يستخدمها لتأليف لوحاته.

انظر c.f. caméra

مصوّر CAMERAMAN

انظر c.f. opérateur de prises de vues

كاميرا محمولة CAMÉRA PORTÉE

يصوّر المصور والكاميرا في يده أو معلقة بأحزمة على كتفيه. إن ظهور كاميرات خفيفة الوزن قد يسهل استعمال هذه التقنية التي تستعملها السينما المباشرة. كما أن تحسّن الأحزمة (مثل أحزمة ستيديكام steadicam) طوّرها في السينما التخيّلية.

كاميرا قلمية CAMÉRA STYLO

هذه الصيغة التي ابتدعها ألكسندر استروك (Astruc) عام 1948 تؤكد الفكرة القائلة بأن السينما أصبحت وسيلة للتعبير، أو أصبحت خطاباً مثلها مثل بقية الفنون، وبأن المخرج فنان يستعمل الكاميرا ليعبر عن فنه كما يفعل الكاتب بالكلمات. إن هذا التقييم للسينمائي في عصر كان فيه الأدب أولاً، قد كان أساساً لمفهوم المؤلف.

انظر c.f. politique des auteurs

الكاميرا الذاتية CAMÉRA SUBJECTIVE

هذه الطريقة تضع الكاميرا في المكان الذي تشغله شخصية ما، بحيث يحس المشاهد بأنه يدرك ما تدرّكه هذه الشخصية. وفي السردانية تسمى هذه الطريقة بالتبئير الداخلي (جنيتت Genette) أو المعاينة الداخلية (جوست Jost). إن أكثر الأفلام تستخدمها أثناء التصوير غير أن بعضها مبني من أوله إلى آخره على هذه الطريقة؛ ففلم "سيدة البحيرة" (La Dame du lac)، من إنتاج روبرت مونتوغومري (Robert Montgomery) (1947) يضع شخصاً سارداً نرى من خلال عينيه، أي أننا لا نراه أبداً، إلا عندما ينظر إلى نفسه في مرآة. وفي 1998 عاد فيليب هاريل Philippe Harel إلى هذا النمط من التبئير في فلم "المرأة المحظورة" (La Femme défendue) الذي أدّى فيه الدور المذكور. وقد يفكر المرء بأن هذه الطريقة تؤدي إلى مراهة المشاهد مراهة شديدة بقدر ما يشدد المراهة البدئية مع الكاميرا (فنحن نتماهى مع عين الكاميرا التي هي أيضاً عين شخص ما)، غير أنه يبدو أن من الصعب أن يتماهى المرء مع شخص غير منظور وأن التماهي الثانوي لا يمكن له فعلاً أن يتحقق.

كاميرا - فيديو CAMÉRA VIDÉO

انظر c.f. art vidéo, caméra.

كاميسكوب CAMESCOPE

الكاميسكوب كلمة مؤلفة من الجمع بين كلمتي كاميرا ومانيبوتوسكوب (أو المغنيط التسجيلي وهو الشريط المغنطيسي الذي يسجل صور التلفزيون) وهذه الآلة تجمع الآلتين في جهاز واحد. وهذا الجهاز الذي يتطور من مريك إلى أقل فأقل إريكاً توصل إلى إغراء جمهور من الهواة. وقد أدى ظهور الأجهزة الرقمية إلى إزالة التفاوت مع المعدات الاحترافية.

كرتون CARTON

كان الكرتون أو "العنوان الداخلي" أصلاً مقطعاً موقوفاً من نص مكتوب على كرتونة تستخدم في الأفلام

الصامته للتعليق على الحركة أو لتذكر مضمون الحوار . كما أنه يستعمل أيضاً لتأليف مقدمات الأفلام .

الرسوم المتحركة CARTOON

هذه الكلمة الإنكليزية المشتقة من الفرنسية (Carton) أشارت في البداية إلى الشريط المرسوم ثم إلى فلم الرسوم المتحركة. ويقوم المكرتن بتنفيذ صورها.

توزيع الأدوار CASTING

وهو يعني توزيع الأدوار في فلم ما، وبهمّ المخرج والمنتج معاً. ويعهد باختيار الفنانين عموماً إلى مدير التوزيع أو إلى عدة مدراء توزيع في حال الأفلام ذات الموازنة الضخمة.

سلولويد CELLULOÏD

حتى الأعوام الأربعينية من القرن العشرين كان جسم الفلم مصنوعاً من السلولويد (وهذه المادة عبارة عن مادة صلبة شفافة قوامها السلولوز والكافور تصنع منها الأفلام وأدوات أخرى - المعرب) . لهذا ما تزال هذه الكلمة تستعمل كتسمية للفلم نفسه.

وتستعمل سينما الرسوم المتحركة أوراقاً من السلولويد المنضّدة تسمى "سل" (cels) (أي تسمى بالمقطع الأول من كلمة سلولويد - المعرب).

الرقابة CENSURE

الرقابة حق لدولة ما في إلقاء النظر على الإنتاج الثقافي ويمكن أن تتخذ شكل انتقاد بسيط أو شكل المنع، تبعاً للأماكن والعهود والأنظمة السياسية.

وفي فرنسا، حيث جميع الأفلام تخضع لإذن بالتصوير ثم لتأشيرة مراقبة أو إشارة استثمار، يمتلك وزير الثقافة حق مراقبة الأفلام. وهو يستند في ذلك إلى الآراء التي تعطيها لجنة رقابة. ويمكن للمنح أن يكون كاملاً أو جزئياً، محدوداً بالنسبة لفئة من الأعمار أو لتضيف للصالات (مصنّف X). كما يمكن للرقابة أن تمس بعض المشاهد أو الصور أو الإعلانات. وثمة شكل من الرقابة الراهن هو شكل اقتصادي ومرتببط بدور القنوات التلفزيونية المتعاضم في الإنتاج.

إن الخوف من الرقابة يقود أحياناً كتبة السيناريو والمخرجين أو المنتجين إلى المراقبة الذاتية كما كانت في العشرينيات في الولايات المتحدة مع قانون "هايس".

180° (مئة وثمانون درجة) 180°

تم استنباط قاعدة الـ 180° عند ابتداء السينما؛ فعندما تصور شخصين وجهاً لوجه أي في مجال ومجال معاكس؛ لا يجوز للكاميرا أن تجتاز الخط الوهمي الذي يجمعهما والذي يشكل زاوية مسطحة مقاسها 180°. وهكذا تظهر النظرات وكأنها تتقاطع. وهذه القاعدة ككل القواعد صحيحة بوجه عام ولكن لها استثناءات.

حقل - مجال - ساحة CHAMP

الحقل أو المجال هو الفسحة الواقعة ضمن الإطار والتي ترى في آن معاً كمساحة مسطحة (هي مساحة الصورة، المادية ذات البعدين) وفي حال الصورة التمثيلية، تبدو كجزء من المكان ثلاثي الأبعاد (عمقاً) ولكنه تخيلي. أما الإطار الذي يحده فيعمل كساترة (بازن Bazin) بإخفائه المكان الواقع على الجوانب، هذا المكان

الذي لا نراه ولكننا نتخيله، وهذا هو "الخارج المجال" (أو خارج الحقل). إن توهم العمق بالإضافة إلى إدراك كون المكان يمتد إلى ما وراء الحدود ينتجان انطباعاً قوياً بالواقعية الحقيقية.

"مطاردة الساحرات" (بالمعنى الحرفي) CHASSE AUX SORCIERES

انظر c.f. macCarthyisme

ملاحظة: هذا الاصطلاح بمعنى مطاردة الأوهام استعمل في أيام الشيخ الأمريكي مكارتي الذي أخذ يلاحق الفنانين في هوليوود بحجة مطاردة الشيوعيين (المعرب).

تزامن - مزامنة CHEVAUCHEMENT

انظر c.f. synchronisme

تحليل الحركة تصويرياً CHRONOPHOTOGRAPHIE

على أثر تجارب جانسن (Janssen) ومويبريدج (Muybridge)، صنع العالم الفيزيولوجي إيتين-جول ماري (Etienne-Jules Marey) في عام 1882 بندقية تصوير تسجل اثني عشر صورة في الثانية على صفحة مستديرة. وهذه الآلة التي صممت لإحداث متتالية من الصور الضوئية المخطوفة بسرعة استخدمت في الدراسة العلمية للحركة. وبعد ذلك بقليل صنع ماري جهازاً ذا فلم متحرك، كان البشير بالكاميرا الحالية.

قصاصة CHUTE

قطعة من فلم مطبوع لم يحتفظ بها عند التركيب (المونتاج).

رواية مصورة CINARIO

انظر c.f. cinéoptique

مخرج سينمائي - عامل في حقل السينما CINÉASTE

هذه الكلمة استعملها لويس ديلوك (Louis Delluc) لتعني الأشخاص الذين كانوا يعملون في السينما. وأصبحت اليوم مرادفة لكلمة مخرج في الوسط المهني. وخلافاً لهذه الكلمة الأخيرة، تستعمل أيضاً للدلالة على ممارسات غير مهنية؛ وهكذا سيجري الحديث عن سينمائي هاوٍ.

سينيسيتا (مدينة السينما) CINECITTÀ

مجمّع سينمائي يضم استوديوهات ومخابر حديثة جداً بناها موسوليني في جنوبي شرقي روما عام 1936 - 1937 بغية إحياء الإنتاج الإيطالي ومنافسة هوليوود.

نادي هواة السينما - أو نادي السينما CINÉ-CLUB

مفهوم أطلقه ر. كانودو (R.Canudo) ول. ديلوك (L. Delluc) عام 1920. وكان هذا النادي يضم أصدقاء حول مناقشات تتعلق بالفن السابع تدعمها مجلات. وفي 1925 قام "منبر السينما الحر" (la tribune libre du cinéma) (ليجييه Leger) وتبعه "أصدقاء سبارتاكوس" (Les Amis de Spartacus) (موسيناك Moussinac) عام 1928، بوضع الأسس الحقيقية لهذه المؤسسة. وأخذ نقادون ومنظرون ومخرجون ينظمون عرض أفلام جديدة (غير معروضة بعد) أو مجهولة أو ممنوعة ويرافقون المعرض بمناقشات مع الجمهور. وعند التحرير (أي على أثر الحرب العالمية الثانية عام 1945 - المعرب) تم في فرنسا تأسيس "الاتحاد الفرنسي لأندية هواة السينما"، وفي 1946 انضم

إليه العديد من البلدان. وعند ذلك تشكلت اتحادات أخرى وتابعت العمل في سبيل سينما غير تجارية. وجاء انطلاق "سينما الفن والتجريب" ثم إقامة إذاعات متخصصة في التلفزيون، ليحدث طفرة؛ فأندية هواة السينما، تزاوحها أندية هواة الفيديو لم يبق منها شيء اليوم إلا في القطاع الترويحي الاجتماعي.

سينما CINÉMA

اختصار لكلمة Cinematographe (أي التسجيل الحركي - حرفياً - المعرب) وهذه الكلمة المتعددة المعاني تدل في الوقت نفسه على الأسلوب التقني وإنتاج الأفلام (عمل في السينما) وعرضها (حفلات سينمائية) وقاعة العرض (ذهب إلى السينما) ومجموع نشاطات هذا الميدان (تاريخ السينما) ومجموع المؤلفات المقلّمة مصنفة في قطاعات؛ كالسينما الأميركية والسينما الصامتة والسينما التوهمية والسينما التجارية....

السينما الرخيصة CINÉMA BIS

عبارة جرى اصطناعها في الستينات لتشجيع السينما الشعبية ذات الموازنة التي كثيراً ما ازدهرت النقاد، "هذه الأفلام الرديئة... السامية أحياناً..." (أدوكيرو Ado Kyrou) وهي تشمل أنواعاً شتى، تتراوح من الخارقة وأفلام الإجرام إلى أفلام عن العهود الغابرة وإلى الوسترن الإيطالية حتى الكونغ-فو (نوع من الكاراتيه - المعرب) في أيامنا.

سينما التحريك (أو سينما الرسوم المتحركة) CINÉMA D'ANIMATION

وهي تستعمل تقنية مختلفة لإنتاج الحركة؛ فعند التصوير التشابهي تضع صور رسوماً (أو منحوتات أو أشياء عند ماك لارن (Mac Laren) أو دمي عند ترنكا أو دبائيس عند الكسييف... صورة فصورة. ومنشؤها سابق لاختراع الأخوين لوميير (Lumière) (مع منظار الصور للفاقة - (Praxinoscope) لدى رينو (Reynaua) خاصة) ولكن إميل كوهل (Emile Cohl) عاد فاكتشف المبدأ من أجل السينما. وفي مطمح واقعي، كانت المشكلة الكبرى جعل التسلسل مرناً كما في السينما؛ تقنية "الشفافات" (وهي أوراق منضدة من السللولويد تسمح بالاحتفاظ ببعض عناصر صورة جزئية إلى أخرى (كالديكور مثلاً) لكي لا تحتاج إلى تعديل إلا بالنسبة للأجزاء المتحركة. غير أن بعض الفنانين يسعون بالعكس إلى توكيد الانتقال من صورة إلى أخرى (روبير برير Robert Breer).

إن فلم الصور المتحركة الذي نخطئ إذا اعتقدنا أنه مخصص للأطفال، يثير اهتمام المنظرين لأنه يستنفد موارد التصوير أقصى الاستنفاد، ومن جهة أخرى يعكس طفرات السينما في المجال الاجتماعي.

سينما أبي - "سينما بابا" CINÉMA DE PAPA

انظر c.f. qualité française

CINÉMA DESPREMIERS TEMPS

سينما البدايات (أو سينما الآونة الأولى)

وتسمى أيضاً السينما المبكرة أو (early cinema) (بالإنكليزية) إن السينما في عهدها الأولى تغطي المرحلة الممتدة من اختراع السينما (1895) حتى الحرب العالمية الأولى.

السينما المباشرة CINÉMA DIRECT

حل هذا التعبير محل سينما - الحقيقة. وقد ابتدعه جان روش (Jean Rouch) وادغار مورن (Edger Morin) عام 1960 بصدد فلمهما "أحداث صيف" (Chronique d'un été) تكريماً للروسي دزيغا فرتوف (Dziga Vertov) "كينو برفدا أو الحقيقة السينمائية" (Kinopravda). وهذه الطريقة الجديدة في النظر إلى الفلم الوثائقي ترتبط بظهور معدات خفيفة وتزامنية للتصوير وتسجيل الصوت؛ فالمصور يتدخل مباشرة في تحقيقه على الواقع، دون أن يسعى إلى الاختفاء، مضطراً لجميع الأدوار من دور المؤلف إلى دور الممثل. كما أن السينما المباشرة تظهر شيئاً من حذر ذلك الزمن إزاء التخيل، الذي اعتبر مخادعاً، وهي تريد أن تكون كاشفة لحقيقة الناس والعالم. ومن وجهة النظر هذه أخرج باسوليني (Pasolini) عام 1964 فلم "تحقيق عن الجنسية" "Enquête sur la sexualité"

السينما المشوية CINÉMA IMPUR

كانت السينما منذ بداياتها تتغذى من الفنون الأخرى كالأدب والمسرح بل ومن الرسم والأوبرا؛ وهذا ما حكم عليها طويلاً بأن تعتبر فناً صغيراً قاصراً. واعتمد بعض طلائع العشرينيات على الخاصية التشكيلية للسينما لجعلها فناً مستقلاً. فناً "محضاً". وبالعكس، فقد طالب أندريه بازن (Bazin) بهذا التعبير في نص مشهور عنوانه "في سبيل سينما مشوية. دفاع عن الاقتباس".

انظر c.f. adaptation, auteur

السينما الجديدة CINEMA NÔVO

السينما الجديدة البرازيلية، مثلها مثل سائر حركات أميركا اللاتينية في أعوام الستينيات مثل "tercer cine" أو "السينما الثالثة" مع فرناندو سولاناس (Fernando Solanas) تسجل قطيعة في وقت معاً عن الذوق التجاري الأميركي وعن أوروبا وعن السينما السوفييتية. ففي رأي سينمائي هذه التيارات، مثل غلور روشا (Glauber Rocha) وروي غيرا (Ruy Guerra) أن المقصود هو عمل لإزالة آثار الاستعمار الإيديولوجي وفي هذا السبيل تسعى السينما إلى إيجاد أشكال تعبيرية تدل على الثقافة الشعبية الوطنية (الملحمة و "الباروكية" le baroque - إلى نوع من النزعة البدائية) وإعادة التفكير في نفس الوقت بنمط الإنتاج والتوزيع.

سينما صرف CINÉMA PUR

انظر c.f. avant-garde

سينما الحقيقة CINÉMA-VÉRITÉ

انظر c.f. cinéma direct

سينما سكوب (سينما الشاشة العريضة) CINÉMASCOPE

هذه الطريقة السينمائية على شاشة واسعة، والتي استثمرتها "فوكس القرن العشرين" (Twentieth Century Fox) عام 1953 استعادت اختراع البروفسور هنري كريتيان (Henri Chretien) من العام 1925/ والذي سماه "الهيبرغونار" (l'Hypergonar) (وهذا الجهاز عبارة عن عدسية شبيئية للتصوير الضوئي تتيح تشويه الصورة وهي أداة كانت في أصل السينما سكوب ومعنى الاسم الزاوية المشوهة - المعرب) وهكذا تكون الصورة مشوهة عند سحبها ثم مشوهة يزول تشويهها (تعرض) عند إسقاطها على الشاشة.

مكتبة الأفلام، (هيئة السينما) CINÉMATHEQUE

هيئة مكلفة بحفظ الأفلام ونشرها. وكانت مكتبة الأفلام الفرنسية من أوائل المكتبات السينمائية الوطنية وهي من عمل هاوي سينما فرنسي اسمه هنري لانغلو (Henri Langlois) بالاشتراك مع السينمائي جورج فرانجو (Georges Franju) الذي كان يستعيد الأفلام الصامتة ويخزنها عنده عندما أصبحت من سقط المتاع لدى مجيء السينما الناطقة. وقد عرض عدداً كبيراً من الأفلام أثناء الحرب وأنقذها. وعندما كان أندريه مالرو (Andre Malraux) عام 1968، وزيراً للثقافة وجه إليه الاتهام (إلى لانغلو) بوصفه الأمين العام للشراكة منذ بداياتها. وقد حاولت السلطة التخلص منه ولكنها تراجعت أمام المعارضة العامة التي أثارها.

انظر c.f. archive

سينماتوغراف CINÉMATOGRAPHE

(ومعناه الحرفي "كاتب" الحركة أو مسجل الحركة - المعرب)

1 - سم ماركة الجهاز الذي اخترعه الأخوان لوميير (Lumière).

2 - اتهم بعض المخرجين اختصار الكلمة بكلمة سينما (cinéma) بأنه تطوير تجاري كما كانوا ينادون بها كقنّ لأنه إهمال للجذر "غرافن" (graphein) من اليونانية والذي يعني "كتب".

وفي تصور روبر بريسون (Robert Bresson) أن السينما ليست سوى مسرح مقلّم (مصور على فلم - المعرب) حيث يقوم ممثلون محترفون بتمثيل القصة وفقاً للقواعد المسرحية. وبالعكس من ذلك فإن "السينماتوغراف" هو تسجيل واقع غير ممثل وبدون ممثلين، (وكان بريسون (Bresson) يستعمل كلمة "تماذج" في تمثيل مؤسس على الأوتوماتيات) دون لجوء إلى الإلقاء (الخطابي) والتأشير المسرحيين.

السينما - ويقال باختصار "سينما" CINÉMATOGRAPHIE

وتدل الكلمة في وقت معاً على مجموع التقنيات والأساليب السينمائية وعلى ذات النشاط الذي يمكن النظر إليه على صعيد جغرافي فنقول السينما الآسيوية أو السينما الإسبانية.

سينمائي - (سينماتوغرافي) CINÉMATOGRAPHIQUE

التمييز بين الأمور السينماتوغرافية (أو سينمائية) والأمور الفلمية هو تمييز وضعه جليبركوهن - سيات (Gilbert Cohen-seat) عام 1946 في نطاق الفلامة (أو السينامة) (أي علم السينما وتقييمها اجتماعياً وجمالياً - المعرب)، فيعرّف الفلمي بأنه ما يتعلق بجمالية العمل الفلمي ورسالته، بينما السينماتوغرافي يغطي ما في الفلم من أمور تتعلق بوسائل التعبير الخاصة بالصورة المتحركة، كما يغطي من جهة أخرى ما يتأتى من جانب السينما الاجتماعي أو التقني أو الصناعي.

وفي بحث عنوانه "الخطاب والسينما" (Langage et cinéma) عام 1977، استعاد كريستيان متر (Christian Metz) هذا التمييز دامجاً إياها في رأيه حول الكودات، فاقترح لكل مفهوم من المفاهيم الثلاثة مصطلحات "فلمي" (مجموع كودات الأفلام، من نوعية أو غير نوعية، بواسطة عبارة تقول: وهكذا نستعمل الكود الشفوي دون أن يكون نوعياً). وسينماتوغرافي فلمي (كودات خاصة بالسينما ضمن الواقع الفلمي: وهذا هو حال حركات الكاميرا)، وسينماتوغرافي غير فلمي (ويتعلق بكل ما له علاقة بالمؤسسة من إنتاج وتقانة وجمهور....)

انظر c.f. sémiologie

روايات مصورة CINÉOPTIQUE

أخذت روايات مصورة أو "سيناريوس" (cinarios) منذ 1925 تقترح نوعاً مزيجاً بين الرواية والسيناريو (scenario) والفلم، يحاول نمط كتابتها أن يتيح للقارئ أن يتخيل الفلم الممكن. وكان الفرد ماسار (Alfred Machard) منظر هذه الطريقة.

عين السينما CINÉ-OEIL

وهذه الكلمة المترجمة عن الروسية (kinoglaz) تقع في قلب نظرية دزيغا فرتوف (Dziga Vertov) الذي بشر في العشرينيات بـ "سينما -تفكيكية، تفكك العالم تفكيكاً شيوعياً". وانطلاقاً من فكرة أن السينما أداة لتحليل العالم، ولكن، لكي تبيّن، ينبغي أن تكون قد رأيت فعلاً، وهو يتصور عامل السينما، الكينوك (le kinok) كنوع من عين - عليا. وجاء الرجل ذو الكاميرا (l'Homme à la caméra) عام 1929 ليكون البرهنة الباهرة لهذه النظرية.

رواية سينمائية CINÉROMAN

1- كانت الرواية - السينمائية في العشرينيات فلماً ذا حلقات يعاد نشر نصه أسبوعياً في الصحافة الشعبية.
2 - وجدت جمالية "الرواية الجديدة" التي توسعت في الخمسينيات، امتدادها في التعبير السينمائي عند بعض الكتاب.

وهكذا انتقل كل من مارغريت دوراس (Marguerite Duras) وآلن روب - غرييه (Alain Robbe-Grillet) إلى الإخراج بعد أن اشتغلا مع آلن رسنيه (Alain Resnais)، الأولى إلى العمل على سيناريو وحوارات فلم "هيروشيما حبيبتني" (Hiroshima, mon amour) في (1959) والثاني من أجل "السنة الماضية في مارينباد" (L'Année dernière à Marienbad) (1961).

وتطلق على النصوص المنشورة عن هذا التعاون تسمية "روايات سينمائية".
انظر c.f. adaptation, moderne

مقطعة (مقطيعة) - طقطقة CLAP

وتسمى أيضاً claquette تتألف من صُفيحتين خشبيتين مربوطتين بمفصلة يجري عليهما تسجيل مراجع المقطع الذي سيصوّر أو الذي تم تصويره للتوّ، بغية التمكن من التعرف عليه فيما بعد. ويطلق بها عامل الطقطقة ليضمن تزامن الصوت والصورة عند تجميع الفلم (المونتاج).

كلاسيكي، تقليدي CLASSIQUE

تطلق صفة كبار الكلاسيكيين في المعنى الدارج على أبرز الأعمال أي الأكثر لفتاً للاهتمام تبعاً لإحكام التدقيق في فترة ما.

وفي تاريخ الفن تدل الكلمة على فترة من تاريخ الأشكال التي يعتبر فيها أن فناً ما وصل إلى أوج إمكانياته الجمالية.

وفي نظرية السينما نجد أن المعنى الغالب يسجله النقد الإيديولوجي في السبعينيات، الذي سار على أثر أندريه بازن (André Bazin) الذي ماهى السينما الكلاسيكية بالسينما الهوليودية بدءاً من العام 1920، عندما حددت القاعدة الجمالية والإيديولوجية أسلوباً موضوعاً في خدمة السرد وقائم على الشفافية ومحو آثار عمل الفلم. وفي هذا المعنى للكلمة، تتوقف المرحلة الكلاسيكية في أواخر الخمسينيات عندما أخذ تطور التلفزة وظهور "السينمات الجديدة" في أوروبا ("الموجة الجديدة" في فرنسا) يطرحان التساؤل من جديد حول هذه الجمالية التي تفضل توهم الواقعية (أو الانخداع بما يبدو واقعياً - المعرب) وهذا المفهوم يتعرض لتغيرات تبعاً للمنظرين وللبلدان.

انظر *c.f. moderne*

مسلسل CLIFF-HANGER

انظر *c.f. serial*

كلوناج - تصوير استغياي CLONAGE

طريقة معلوماتية تستعمل لإنتاج صور افتراضية انطلاقاً من ممثل تكون حركاته وتعبيراته قد سجّلت مسبقاً.

كلوز أب _ غلق (بمعنى اجعل صورة الوجه تغلق أو تغطي كل مساحة الإطار) CLOSE UP

كلمة مستعارة من الإنكليزية تعني الصورة المضخّمة لوجه ما بعكس "أدرج" (insert) وهي لصورة مضخمة لشيء ما.

كود CODE

الكود، في نظرية الإعلام، منظومة من العلامات والرموز والإشارات تسمح، بناءً على اصطلاح ضمني (اللغة) أو معلن (قانون السير)، بنقل المعلومة (الرسالة) من باعث إلى مستقبِل. فمنظومة العلامات تعني تركيبية نوعية خاصة بخطاب ما.

-الكود ينتج مدلولات في خطاب معين، فالعلامات الصوتية لا تنتج ذات المدلولات في الكود الألسني (صويتات) وفي كود الموسيقى؛ فالخط والنقطة لا يحملان ذات المعنى في الخط الكتابي أو الكود البصري أو في المورس؛

-إن خطاباً ما هو عبارة عن تركيبية من كودات؛ فاللغة تتكون من كودات صوتية وسيميائية ونحوية.... ينبغي أن تضاف إليها الكودات المتعلقة بسياق التواصل (فالمرء لا يعبر عن نفسه بنفس الطريقة في محيطه المهني ومع أصدقائه) والمتعلقة بطبقته الاجتماعية، إلخ.

وفي مفهوم السينما كخطاب والذي استنتب في الأعوام السبعينية، كان مفهوم الكود موضع مناقشات بين متر (Metz) وغاروني (Garroni) إذ كان هذا الأخير يدعم الفكرة القائلة بأن "التركيبية" إذا كانت نوعية دائماً فإن الكودات ليست كذلك؛ بينما كان متر يميز بين كودات نوعية ومختلطة وغير نوعية. ويجري التفكير اليوم حول هذا التصنيف بشكل درجات من النوعية، فالكودات النوعية تتعلق بمادة التعبير (هجمسليف Hjemsløv). أي مادة السينما: الحركة ومنها حركات الكاميرا. أما التجميع (المونتاج) فيستطيع أن يتواجد أيضاً في خطابات

بصرية أخرى (الشريط المرسوم، الرواية المصورة) كالكودات التشكيلية والأيقونية الخاصة بالصورة الثابتة أو المحركة. كما أن الكود الألسني (الذي تنتسب إليه الحوارات) الحاضر في السينما، حتى الصامتة (العناوين الوسيطة) ليس نوعياً بالنسبة للسينما. وهكذا فكل ما يتعلق بموضوع الكلام أو بالكودات الثقافية سيكون غير نوعي.

لقد استعملت السُّرادة (أي علم السرديات) كلمة كود لا لتعني به نظاماً عاماً يصلح لجميع النصوص بل لإظهار الأساليب الداخلية ضمن النصوص، والتركيبات الفريدة من الكودات حول تحليل رولان بارتس (Roland Barthes) "سارازين" (Sarrazine) لبالزك (Balzac) (1970). فهو يميز في هذه القصة أسلوباً نصياً (مؤسساً على الكود المراجعي، والكود الرمزي....) وهذا الأسلوب يظل خاصاً بالنص، كما فعل بعده تيري كونتزيل (Thierry Kuntzel) للسينما في تحليله فلم "السيد الملعون" (M. le maudit).

انظر - c.f. cinématographique, expression, filmologie

كود هايس CODE HAYS

هذا الكود الرقابي، المعروف باسم كاتبه وليم هايس (William Hays) وقد رسمه في الثلاثينات الماجورات أنفسهم كرد فعل على فضائح كثيرة، هذا الكود وسم السينما الهوليوودية بعدم التسامح حول أمور الأخلاق والتقاليد الحميدة طوال أربعين عاماً تقريباً. وبينما يراقب بعض المخرجين أنفسهم، هناك آخرون يتلاعبون ويمارسون التفافات واحتيالات ليفلتوا من مقص الرقابة. وقد صدرت وثيقة حديثة باسم خزانة الأفلام (Celluloid Closet) (1997) تجمع متتاليات مراقبة حول موضوع الجنس.

العلوم الإدراكية أو المعرفية - المعرفة COGNITIVISME

تشدد العلوم الإدراكية (علم النفس الإدراكي، الألسنية، البحث في الذكاء الاصطناعي، إلخ) على الإدراك كمجموع لبنى الإنسان ونشاطاته النفسانية الرامية إلى المعرفة. وفي التنظير السينمائي تهتم الأمور الإدراكية بالنشاط الذهني لدى المشاهد وبالأساليب الفطرية والمكتسبة التي تتيح له أن يبني الفيلم (بورويل Bordwell، برانيغان Branigan، جوليه Jullier).

لصقة COLLURE

كلمة تتعلق بالتجميع (المونتاچ) تقوم على الجمع بين مقطعين من فلم بواسطة لصيقة أو صمغ أو لحامهما بواسطة لصاقة.

تلوين COLORIAGE / COLORISATION

عند بداية السينما كان تلوين الفلم يتم باليد مع أنواع شفافة من الحبر أو بواسطة الرسام مع آلة للتلوين. ومع تطور المعلوماتية يتم اليوم "تلوين" أفلام جرى تصويرها بالأبيض والأسود والأبيض.

كوميديا - ملهارة - هزلية - مسرح COMÉDIE

كانت هذه الكلمة أصلاً تعني كل مسرحية ثم أخذت تعني مسرحية لها حبكة شبه حقيقية تثير الضحك

برسم عادات عصر ما وعيوب شخصية ما ونقائصها. وقد استولت السينما على هذا النوع الأوسع من أن يحدد إلا بالرغبة في تسلية الجمهور.

انظر c.f. slapstick, screwball, sophisticated comedy

كوميديا موسيقية - COMÉDIE MUSICALE

ظهرت الكوميديا الموسيقية في الوقت الذي ظهرت فيه السينما الناطقة وتطورت من 1930 إلى 1950. ودون أي اهتمام بأي تشابه مع الحقيقة، تكون الحبكة فيها ذريعة لمشاهد من الموسيقى والرقص. ويعتبر بوسبي بركلي (Busby Berkeley) وستانلي دونن (Stanley Donen) وفيسنت مينيلي (Vicente Minelli) من أشهر المخرجين الأميركيين. وبعد إهمال هذا النوع مدة من الزمن عاد إلى الظهور بصورة متعرقلة مع جاك ديمي (Jacques Demy) في فرنسا "انسات روشفور" (les Demoiselles de Rochefort) (1967) "وست سايد ستوري" في الولايات المتحدة (1961)، وفي وقت أحدث، شانتال آكرمان (Chantal Akerman) "غولدن أيتز" (أو الثمانيات الذهبية) (Golden Eighties) وودي آلن (Woody Allen) أو مع اهتمام جديد بأخذ الواقع في الحسبان، أوليفيه دوكاستل (Olivier Ducastel)؛ جانّ والصبي الهائل (Jeanne et le garçon formidable) (1999).

دلالة إضافية CONNOTATION

إذا نظرنا إلى هذا المفهوم الألسني، في كونه عكس الدلالة الأصلية، نجده يعني مجموع الدلالات ذات المرتبة الثانية، الرمزية، والتي تضاف إلى المدلولات الحرفية لعلامة ما. وقد استعاده رولان بارتس (Roland Barthes) في مقال له عن السيميائية بعنوان "بلاغة الصورة" عام 1957. وعندما يحلل بارتس دعاية لعجائن بانزاني يميز بين المستوى المقصود أصلاً (أي الدلالة الأصلية - المعرب) والذي تنتج كودات التشبيه ويتيح للمرء تحديد هوية الأشياء المصورة، والمستوى المستدل إضافياً - بلاغة الصورة - والذي ينظم علامات الاستدل الإضافي "للصفة الإيطالية" (مثلاً الألوان التي تذكر بالعلم الإيطالي).

فالدلالة الإضافية، بتسجيلها المعاني الرمزية في النص، تتيح تمييز الأساليب. وفي السينما، فإن اللون (لون حبر السبب الذي يضيف الدلالة إلى الماضي)، وزاوية التصوير (التي تعدّل الشيء المصور)، وشكل التجميع (المونتاج)، أشياء يمكن أن تجلب معها مدلولات رمزية؛ إن تأثيرات الكاميرا المحمولة في فلم فستن (Festen) لتوماس فنتربرغ (Thomas Vinterberg) تستدعي الدلالة الإضافية بالرجوع إلى الفلم العائلي، بينما نجدها في فلم "باحة العقاب" (Punishment Park) لبييتروكنز (Peter Watkins) ترجع إلى أسلوب الريبورتاج. وينبغي أن لا ننسى أن درجة الصفر والشفافية تحملان هما أيضاً استدلالات إضافية.

انظر c.f. signe

حفظ CONSERVATION

إن الحامل المادي للفلم، وهو سريع العطب جداً، يتطلب أرشيفات للفلم ومكتبات للأفلام ووسائل حفظها مكيفة لتخزين الأعمال وفهرستها وترميمها ونسخها للمحافظة عليها.

مضمون - محتوى CONTENU

1- مضمون نص مكتوب أو فلمي يعني الوقائع التي يرويها والأفكار المعبر عنها فيه. وهناك بعض التناولات (الاجتماعية والتاريخية والنفسانية إلخ..) تهتم ببعد العمل هذا والتي يستثمرها تحليل المضمون.

أما في تناول جمالي فمفهوم المضمون، الذي ظهر في القرن الثامن عشر عند هيجل، لا يمكن فصله عن مفهوم الشكل والذي يقيم معه علاقة جدلية (ديالكتيكية). وإذا نظرنا نظرة فنية نجد أن الشكل يجعل المضمون موضوعياً بل هو مبدؤه المنظم. إن مضمون عمل ما لا يكون البتة منفصلاً عن الشكل الذي يُعبر عنه فيه.

2- في السيميائية يقارن هجمسليين (Hjemslev) المضمون بالتعبير كما يفعل سوسور (Saussure) بمفهومي العاني والمعني. وهو يميز بالنسبة لكل من هاتين الكلمتين (الاصطلاحين) بين مادة وشكل. فمادة المضمون تتكوّن من المدلولات التي يعبر عنها خطاب ما، بصرف النظر عن نوعيته، أما شكل المضمون فهو ما يركب هذه المدلولات.

انظر c.f. contenuisme, formalisme

مضمونيّة CONTENUISME

إن المضمونيين (أي الذين يهتمون بالمضمون - المعرب) ، بعكس الشكلانيين الروس الذين يفضلون الشكل، يستعملون أشكالاً سردية تقليدية ويضمّنونها مضموناً جديداً. أما مفهوم الواقعية الناقدة الذي استنبطه الهنغاري جيورجي لوكاس (György Lukács) فيبشر بسردية تقليدية (كلاسيكية) لا يتطور فيها سوى مضمونها.

متواصل - مستمر / متقطع CONTINU / DISCONTINU

تقوم السينما على التقطيع؛ فمن جهة تقطع بين الصور الجزئية المتتالية على الفلم، ومن جهة أخرى تقطع بين اللقطات عند التجميع (المونتاج). غير أنها في شكلها الأغلب (السينما السردية التمثيلية - النموذجية) تحاول أن تخفي هذا التقطيع بواسطة الوصلات التي تخفّف الانقطاعات المكانية - الزمنية.

وهناك أشكال أخرى تهدف، بالعكس، إلى الاحتفاظ بهذا التقطيع عن طريقة الفاصل، حيث يمكن، داخل لقطة واحدة، أن تعاكس نظام اللقطة المتطاولة التي تصر على الاستمرارية، بلقطات مصدومة ترمي إلى إحداث شعور بالتقطيع. وقد عملت السينما التجريبية على الاستمرارية في أقصى حدودها (وارهول (Warhol)، أو بالعكس على التقطيع (كوبلكا (Kubelka)).

انظر c.f. intervalle, transparence

الاستمرارية الحوارية - CONTINUITÉ DIALOGUÉE

هي مرحلة من وضع السيناريو تمثل زمنياً العمل بتفصيل كل مشهد مع ذكر الحوارات.

تضاد - تعاكس - تناقض CONTRASTE

تضاد الكثافة الضوئية (الإنارة) بين المناطق الأكثر إضاءة والأكثر غماقة في صورة ضوئية ما. فالصورة المتضادة تتمتع بإضاءات متضادة جداً.

عقد القراءة - عقد المطالعة CONTRAT DE LECTURE

جرى استخدام هذا الاصطلاح بالرجوع إلى "كانت" (Kant) الذي كان ينظر إلى العلاقات التي يقيمها العمل الأدبي في وقت معاً مع الموجّه إليه ومع الأدب بمجموعه ويقارنها بالعقد الاجتماعي الذي قال به روسو (Rousseau). فجمالية التلقي (جوسّ Jaus) والإنفاذية (البراغماتية) تدرسان كيف يجري تسجيل وجه الموجّه إليه في العمل أي كيف يعمل هذا الوجه عن طريق مجموعة من المؤشرات والمراجع، الصريحة أم لا، فيهيء القارئ أو المشاهد لنمط ما من القراءة.

المجال المعاكس (المكمل) القَبالة CONTRECHAMP

طريقة في التقطيع تُتبع المجال (الحقل) بالمجال المعاكس له (المضاد) مكانياً. وكثيراً ما يستعمل التجميع بشكل حقل وحقل مضاد لتفليم محادثة وهكذا نرى على التوالي وجه أحد المتحادثين ثم الآخر. ومن المتعارف عليه تقليدياً أن الكاميرا لا يجوز لها أن تجتاز الخط الوهمي الذي يجمع بين الشخصين لكي تعطي النظرات انطباعاً بأنها تتقاطع.

انظر 180 c.f.

نور معاكس CONTRE-JOUR

يتحقق هذا التأثير بوضع الشخص (أو الشيء) بين الكاميرا ومصدر النور.

تصوير صعودي (أي من أسفل إلى أعلى) - CONTRE-PLONGÉE

انظر angle de prise de vue c.f.

نسخة ثانية CONTRETYPE

من أجل أمن النسخة السلبية الأصلية والحفاظ عليها، تعمل لها نسخة ثانية يجري سحب نسخ عنها.

نسخة COPIE

نسخة من الفلم المسحوب عن عنصر موجب أو سالب، في جميع مراحل صنع الفلم. ونسخة مجمعة من صور ملتقطة، أما النسخة صفر فهي أول نسخة مسحوبة عن الصورة والصوت السليبين. وأما النسخة المسحوبة بالتسلسل أو النموذجية فتستخدم في الاستثمار. أما النسخة التلفزيونية فتنتج عن سحب خاص للتفلزة. وتكون النسخة "اللاوندية" أو "الكستنائية" مخصصة لحفظ الصورة بالأبيض والأسود، مخصصة لسحب نسخ عنها.

جسم - جسد CORPS

لقد أدركت السينما دوماً أن الجسم البشري هو الركن الرئيسي للفعل والنشاط وأن تمثيله يمر عبر جسم الممثل وتعابير وجهه، وحركاته التأشيرية وملابسه، إلخ. ولكن تصوير هذا الجسد - انسان السينما العادي - والعلاقة التخيلية مع جسد المشاهد لم يصبح موضع اهتمام إلا منذ الثمانينيات وظهور أعمال جان لويس شفر (Jean-Louis Schefer). إن التصوير المتميز للجسد في السينما، مفصلاً عن مجرد التشابه، يتكون حالياً كموضوع بحث (نيكول برينيز Nicole Brenez).

انظر c.f. figure

القطع الصريح COUPE FRANCHE

المقطع الصريح أو المقطع الناشف هو الانتقال من لقطة إلى أخرى دون ارتباط. ولما كان هذا المقطع بشكل ما يسمى بالتجميع (المونتاج) الناشف، فإنه يتضمن نوعين هما التجميع الناشف العادي (دون تأثير أو فعل) والتجميع الناشف ذو التأثير عندما يكون ثمة انقطاع فظ بين مقطعين. وقد أصبح هذا الشكل من التجميع طريقة ذات قواعد بدءاً من السيتينيات على يد غودار (Godard).

انظر c.f. cut, punctuation

فلم قصير COURT MÉTRAGE

تقتصر النصوص الرسمية على مقارنة الفلم الطويل (بدءاً من 1600 متر) بالفلم القصير الذي طوله أقل من 1599 متراً في الشكل النموذجي. وفي الممارسة العملية نميز القصير الذي يدوم أقل من ثلاثين دقيقة، والقصير جداً أي أقل من أربع دقائق (أقل من مئة متر) والمتوسط الطول بين ثلاثين دقيقة وساعة (من 900 إلى 1000 متر).

والقصير التمتير أو القصير، وثانقي أو تخيلي كثيراً ما يعرض قبل الفلم. وابتداءً من 1940 تم وضع برنامج تكميلي إلزامي كجزء أول من حفلة سينمائية بدلاً من برنامج الأفلام المزدوج. حيث كان "قصير" أو عدة "قصار" يقدم بعد الأخبار وقبل "الفلم الكبير". وقد جرت تعديلات على هذا القانون مع مرور الزمن، وفي الأعوام الخمسينية اضطر عدد من المخرجين إلى حشد أنفسهم للدفاع عن الفلم القصير (جماعة الثلاثين). واليوم استعاد الفلم القصير نهوضاً بفضل التلفزة التي تلعب أحياناً دور مكتشف المواهب. إن القصير يتيح لسينمائي ما أن يثبت إمكاناته بطريقة أقل مجازفة مما يستطيع ذلك مع فلم طويل. ولكنه يبقى مطلوباً كشكل كامل الحقوق مثله مثل القصة القصيرة.

تأثير - حظوة - قرص - اعتبار - عناوين CRÉDIT

الكلمة تدل على صفات مقدمة الفلم ثم توسعت بالجمع لتدل على المقدمة ذاتها.

انظر c.f. générique

نقد - النقاد - مجموع النقاد CRITIQUE

تدل هذه الكلمة في وقت معاً على فن تقييم عمل ما - النقد - وعلى الحكم المبني على هذا العمل - نقد - وعلى مجموع الأشخاص الذين يتعاطون هذه الممارسة - النقاد - وقد ظهر نقد السينما أثناء الحرب العالمية الأولى، مع زاوية لويس ديبلوك (Louis Delluc) في جريدة باري - ميدي (Paris-Midi).

وتتميز الممارسة النقدية، المكرسة للإعلام وللتقييم وفقاً لبعض المعايير في التدوق الجمالي (الحقيقي،

الجميل...)، عن تحليل الأفلام الذي يشرح مسيرة العمل ويعطيه تأويلاً. أما النشاط النقدي فتجري ممارسته بطريقة مختلفة؛ ففي العديد من الحالات يقتصر على دور إعلامي، لا سيما في اليوميات وفي الصحافة غير المتخصصة، بينما يقترب من النقد الفني في بعض المجالات المتخصصة.

ونستطيع أن نعتبر أن بعض النقاد كانوا منظرين ضمناً للسينما، مثل أندريه بازن (André Bazin) وبارتيليمي أمغال (Barthelemy Amengual) وأتى مؤخراً سرج داني (Serge Daney) في فرنسا، وجيمس آجيه (James Agee) في الولايات المتحدة وامبرتو باربارو (Umberto Barbaru) في إيطاليا.

انظر c.f. analyse, esthétique

قطع CUT

- 1 - مرادف للكلمة الفرنسية قطع صريح (coupe franche). وتركيب ناشف أو لصقة (collure)، أو كلمة تعني الانتقال من لقطة إلى أخرى دون فعل ارتباطي (مزج صورتين.... بنقل الواحدة تدريجياً إلى الأخرى...).
- 2 - لقطع الأخير (final cut) هو الحق الذي اتخذته بعض المنتجين في إعادة التلاعب مرة أخيرة بالتجميع (المونتاج).

D

دادا - فكرة راسخة - موضوع مفضل DADA

انظر c.f. surréalisme

إزاحة عن الإطار - اختلال التأطير DÉCADRAGE

عملية إزاحة عناصر هامة عن المركز وإبعادها إلى حوافي الإطار، وهي عملية مارسها فن الرسم في أواخر القرن التاسع عشر (ديغاس Degas - كايبوت Caillebotte) إنما تمارس حالياً للحصول على توتر بصري عن طريق اختلال التوازن في الصورة. ويمكن توظيف الإزاحة عن الإطار لحساب عالم الفلم (حيث تضطلع شخصية ما بدور نقطة النظر) أو بقصد الاستطرد ليثبت كخيار للمخرج في السينما الحديثة.

تفكيك DÉCONSTRUCTION

ظهر هذا الاصطلاح الانتقادي عند الفيلسوف جاك ديريدا (Jacques Derrida) ثم في نصوص رولان بارتس (Roland Barthes) وجوليا كريستيفا (Julia Kristeva) وهو يدل على طريقة تحليلية تتيح الكشف عن منظومة الاصطلاحات الإيديولوجية والبلاغية التي تدعمها وذلك عن طريق تفكيك عمل ما إلى العناصر التي تكوّنه.

وقد سعت بعض الاتجاهات الأدبية والسينمائية في السبعينيات و"الرواية الجديدة" بوجه خاص، إلى أن تفكك في حكايات تخيلية الفرضيات المسبقة من ثقافية وأسلوبية قائمة على التوهم الواقعي. إن رفض تصوير

العالم ككون ثابت ومتجانس ومتواصل كما كان يبدو في القرن التاسع عشر، ونبذ القريب من الحقيقة (المحتمل) والعمق النفسي عند الشخصيات، يؤديان هكذا إلى إثارة الجدل حول النمط السردي. ويتوافق مفهوم التفكيك (أو تفكيك البنية - المعرب) برأي حول الفن الملتزم على أثر "مالارمي" (Mallarmé) والانطباعيين وحول العمل في فن الرسم والأدب (جويس Joyce) في القرن العشرين: فحقيقة الفن هي في ممارسة مادّته. والمقصود هو تجاوز رؤية نفعية للخطاب الفني إذ أن موضوع عمل ما ليس سوى الكتابة ذاتها وآلياتها.

ديكور - زخرف DÉCOR

إذا نظرنا إلى الديكور في معناه الواسع كإطار لتخيل المشاهد (انظر كلمة (diégèse) - المعرب) فمن الممكن بناؤه خصيصاً لتصوير فلم ما أو أن يتواجد قبله، وعند ذلك نتكلم عن ديكور طبيعي سواء تعلق الأمر بتصوير في الخارج أو في الداخل.

تقطيع - قص - تفصيل - سيناريو مقطّع DÉCOUPAGE

1 - إن التقطيع التقني أو "سكريب" ، وثيقة مكتوبة ومقسّمة عموماً إلى أعمدة تمثل صور السيناريو وأصواته لقطعة فلقطة، وهو يشكل المرحلة العليا قبل تصوير الفلم، كما يشكل مرجعاً للفريق التقني. وبحسب المخرجين والموازات، يكون التقطيع دقيقاً إلى حدّ ما ويمكن أن يتخذ شكل "ستوري بورد" (لوحة القصة story board) أو صورة سيناريو.

2 - إن التقطيع (أو التفصيل)، كمقدمة منهجية للتحليل الفلمي، يرسم بنية الفلم المخرّج وتقطيعه إلى وحدات كبيرة و لقطات ومنتاليات أو تركيبات تعبيرية تبعاً للهدف الذي يرمي إليه المحلل. ويجب عليه من أجل ذلك أن يحدد المعايير التي سيضمن تطبيقها مواعمة العمل. وفي رأي بازن (Bazin) أن مفهوم التقطيع (أو التفصيل) التقليدي إضافة إلى مفهوم الشفافية يعارض السينما المؤسسة على التجميع (أو التوليف، المونتاج) (إيشنشتاين Eisenstein).

انظر c.f. analyse, grande syntagmatique

تعريف - وضوح - وضوحية- DÉFINITION

وضوحية الصورة هي جودتها من حيث الوضوح، وهي تتوقف في وقت معاً على جودة الطبقة الحساسة وعلى قدرة الهدف على الانفصال وعلى حجم الصورة. أما وضوح الصوت فقوامه صفاء تسجيله.

انظر c.f. grain

موضح - مبيّن - (توضيح نطقي) DÉICTIQUE

هذا الاصطلاح الألسني يعني مسجّل نقاط النطق (أو أيضاً الحركات - shifters - أو الواصلات - embrayeurs). وهذه عبارة عن عناصر تعمل في النطق كمرجع يدل على الوضع الذي يتم فيه هذا النطق:

فأشكال الفعل، وظروف الزمان والمكان (هنا / هناك - اليوم / غداً) والجوازم والضمائر (أنا / أنت) لا يصبح لها معنى، بل لا ترتدي أهمية راهنة إلا في وضع معين من التواصل.

ولما كانت سيميائية السينما قد سعت إلى بناء نماذجها انطلاقاً من الألسنية فقد لوحظ أن بعض الأساليب البصرية تتقارب مع التوضيحات النطقية، فالنظر إلى الكاميرا، وإشارة الاستحسان أو المفاخرة، والتعليق المبالغ فيه، تبدو وكأنها تؤثر في وجه متكلم يفترض أنه يتوجه إلى آخر. إن أكثر المنظرين يعتبرون، مع ذلك، أن السينما لا تعرف الملامح التوضيحية (فالصورة ليست مبنية من عناصر سابقة الوجود تنقل إلى وضع راهن) وأنها (أي السينما) تنتج علاماتها النطقية الخاصة بها.

دلالة أصلية - معنى أصلي - DÉNOTATION

هذا الاصطلاح يدل في الألسنية على المعنى الحرفي لكلمة ما، بصرف النظر عن الدلالات الإضافية التي يمكن أن تضاف إليه.

وتتميز الدلالة الأصلية ببعدها المرجعي، وهي في السينما نتاج كودات التشابه البصري والسمعي الذي يتيح للمشاهد أن يتعرف على أشياء هذا العالم وتحديد هويتها خارج كل نظرة ذاتية.

أما السينما التعليمية، مثلها مثل الخطاب العلمي بوجه عام، فتميل إلى صفاء دلالي للصورة لكي لا تشوش رسالتها بمعان ثانوية. وعلاوة عن أن الصورة، وهي مكان لتداعيات الأفكار والتخيل بشكل متميز، يبدو من المستحيل تخليصها من كل نظرة ذاتية؛ فإن الفكرة القائلة بأن الدلالة الأصلية النقية يمكن وجودها حتى في اللغة هي اليوم موضع جدل شديد.

انظر - c.f. sémiologie, significant/signifié.

التخزين القانوني - الإيداع القانوني - DEPOT LÉGAL

صدر في 1943 قانون يفرض إيداع نسخة من جميع الأعمال السينمائية في "المكتبة الوطنية" من أجل ضمان حفظها وحمايتها. ثم صدر مرسوم تنفيذي بنقل هذا الإيداع إلى دائرة محفوظات الأفلام التابعة لمركز السينما الوطني.

كرارة - لفافة (أداة تحلّ شريطاً عن بكرته وتلفه على بكره أخرى-المعرب) DÉROULANT

لقطة متحركة تحمل نصاً مكتوباً على شريط يمر على الشاشة من أعلى إلى أسفل أو من اليمين إلى اليسار أو بالعكس. وتستطيع الكرارة أن تعرض المقدمة بل وأن تؤدي تعليقاً على فعل ما.

رسم متحرك DESSIN ANIMÉ

انظر c.f. animation

رسم على الفيلم DESSIN SUR FILM

قوام هذه التقنية التحريكية التي اشتهر بها نورمان ماك لارن (Norman Mac Laren) أنها ترسم وتلون

وتنحت وتنقش على الفلم بدون كاميرا.

حوار / حواراتي - DIALOGUE/DIALOGUISTE

تتألف الحوارات من النص الملفوظ والمتبادل من قبل من يمثلون الفلم مهما كانت تقنية التسجيل: صوت مباشر أم مزامنة لاحقة أم ترجمه (دبلجة). وكانت الكرتونات في السينما الصامتة تساعد في نقل الحوارات. وفي بعض الحالات تترجم حوارات مكتوبة على الكرتون في الفلم الأصلي، ترجمة شفوية في الترجمات الفلمية ("أطفال طوكيو" Gosses de Tokyo - و - من أوزو d'Ozu - 1932).

والحواراتي هو الاختصاصي الذي يأخذ الحوارات على عاتقه عندما لا يضمن كاتب السيناريو ذلك. أما حواراتي الترجمة (الدبلجة) فهو مقتبس يترجم الحوار الأصلي ليطبقه مع حركات شفاه الممثلين.

سجاف (في آلة التصوير) - DIAPHRAGME

أسطوانة مؤلفة من شُفيرات وموضوعة في قلب الشبيئية (اي العدسية الموجهة نحو الشيء - المعرب)) كؤيؤ العين فهو يعاير كمية الضوء التي تطبع الفلم. إن تغيرات فتحته تتيح اللعب بالإضاءة بل وبوضوح الصورة؛ ففتحة كبيرة تقلل عمق الحقل (المجال) وتعزل تفصيلاً واضحاً على أرضية (خلفية) مبهمه، بينما يعمل انغلاقها بالعكس عن ذلك، على توسيع منطقة وضوح الصورة وعمق المجال.

انظر c.f. focale, iris

الجو التخيلي - الحيز التخيلي - الاستكمال التخيلي، جو الفلم (بما فيه من واقع وتخيل مختلف

باختلاف المشاهدين) DIÉGÉSE

هذه الكلمة اليونانية الأصل (diégésis) والتي تعني السرد كانت معاكسة في رأي أفلاطون وأرسطو لكلمة (mimesis) التي كانت تعني التقليد. وعندما سقطت من الاستعمال أعاد إيتيين سوريو (Etienne Souriau) استعمالها في الفلامه في الخمسينيات.

و"الديجيز" (diégése) هي العالم التخيلي الذي يتصوره القارئ أو المشاهد انطلاقاً من معطيات الفلم: كالمعطيات المكانية - الزمنية، والشخصيات، والمنطق السردى المحدد ضمن فن يعتمد على ما يشبه الواقع وعلى قواعد جمالية. وهذا العالم التخيلي، ولأننا نتصوره في أكثر الأحيان على صورة عالمنا (سواء مثل عالم الأمس أم مثل عالم الغد) يتمتع بتأثير الواقع الذي يؤدي إلى اعتقاد المشاهد فيه وانضمامه إليه وفي السينما أكثر منه في الأدب، بسبب غنى العاني الفلمي بمؤشرات الواقع: من حركة وعمق المجال والتشابه البصري والصوتي.

وفي نطاق السردانية الأدبية، يستعمل جيرار جينيت (Gérard Genette) كلمة (diégése) في معناها الأول ويذكر بأن ميدان اللفظ (lexis) (أسلوب القول بالمقارنة مع الكلمة (logos) أو ما يقال) ينقسم إلى تقليد أو إيماء (mimésis) وسرد (diégésis). فالمسرح فن إيمائي (حيث أن الأشخاص يظهرون الأفعال ويلفظون الحوارات) بينما البيان (أو الحديث أو القصة) (أو ما يسميه أفلاطون الملحمة) فهو فن خليط: إنه "ديجيتي" في أكثر الأحيان عندما يروي سارد الأفعال مع إدخال قصيرة من الإيماءات (mimésis)، عندما يترك الكلام إلى الشخصيات.

ويرى السردانيون الذين يستلهمون هذه النظرية، أن السينما مصممة هي أيضاً كفن مختلط لا سيما وأنه

على مستوى أول من التبيان (تمثيل الأفعال) ينطبق نظام سردي على مستوى التفليم والتجميع (أو التوليف، المونتاج)، أي خطاب يُنتجه المرجع الذي يتلو القصة، والذي هو مبدع صور كبير (كما يقول لافي Laffay) أو سرّاد عظيم (غودرو Goudreault).

انظر c.f. réalisme

من جو الفلم - من حيز الفلم - استكمال تخيلي - مفروض على التخيل

DIEGETISÉ

لما كان الاستكمال التخيلي (لدى القارئ أو المشاهد - المعرب) يشكّل عالمَ التخيل فإن ما ينتسب إلى هذا العالم المتخيّل يدعى "تخيلي" أي "من داخل التخيل"، وما هو خارج عنه يسمى لا تخيلي (أي من خارج التخيل - المعرب). في حين أن أخذ الصور وتضبيب الصورة، أخذاً وتضبيباً خاصين ﴿غطسة قوية مثلاً - أي تصوير سريع من أعلى إلى أسفل - المعرب - أو إطار مترجح﴾ يقال أنهما مفروضان على التخيل، بينما أنهما عندما يبدوان موضوعين لحساب شخص ما أي لحساب الوضع التخيلي (نظرة شخص وحالته الجسمانية)، بدلاً من إرجاع المشاهد إلى السرد.

والى هذا التمييز الأساسي على صعيد السرد، تضاف مقارنة أساسية تتعلق بصوت السارد، فيكون شبه تخيلي إذا كان السارد أيضاً شخصية من ضمن جو الفلم (ساردو الكازينو" لمارتن سكورسز Martin Scorsese 1995، الذين يتحدث أحدهم مع ذلك من العالم الآخر، مثل سارد صنست بوليفار Sunset Boulevard) لبيلي ولدر Billy Wilder 1950 - ويكون خارجاً عن عالم الفلم (أو خارجاً عن التخيل) إذا لم يظهر فيه (كما هو صوت التعليق في فلم "عصر البراءة" (The Age of Innocence) لسكورسز (Scorsese) 1993).

انظر c.f. discours, over, son.

رقمي - DIGITAL

نشر - بث - توزيع - تغشي - DIFFUSION

- 1 - تخفيف وضوح الصورة (تغشيها) عند سحبها عن طريق مرشحات أو مختلف المواد التي توضع أمام النوارات (قماش التول لفلم "الامبراطورة الحمراء" (L'Imperatrice rouge) عام 1934 لجوزيف فون ستيرنبرغ (Josef von Sternberg)).
- 2 - نشر فلم في السينما أو التلفزيون أو في كاسيتات فيديو أو DVD.

خطاب - خطبة - حديث - كلام - DISCOURS

الخطاب أصلاً هو التعبير عن الفكر بواسطة الكلام الشفهي في شكله الآني، بعكس اللغة. وقد أصبحت السينما موضع دراسة عندما وسّعت السيميائية مفهوم الخطاب (language) ليشمل كل نمط من الإنتاجات الاجتماعية التي تولّد معنى (هكذا درس بارتس (Barthes) خطاب الزي). ويستعمل الألسني إميل بنفينست (Emile Benveniste) كلمة خطاب كضد لكلمة الحكاية (أو القصة).

وهو يميّز الخطاب بوجود علامات بيانية (البيانيات) مفترضاً شخصاً يتحدث إلى المخاطب (مرسل إليه)، بينما الحديث أو القصة هو الدرجة صفر من التحدث؛ فكل شيء يمر كما لو أن الأحداث تروى من ذاتها، دون أحد يرويها، والحال أن كل نص مكتوب أو فلمي، سواء كان توهيمياً أو وثائقياً، إنما ينظّمه شخص ما بخلاف الواقع "الذي لا ينطقه أحد" (متز Metz)، حتى لو كانت آثار الجهاز الحاكي مخفية؛ فليست الحقيقة أبداً هي ما نراه، بل خطاب منطوق عن الحقيقة. وهكذا نستطيع القول أن الخطاب إذا لم يكن دائماً من نوع الحديث، فإن الحديث، من جهته يكون دائماً خطاباً ولكنه خطاب مقنّع إلى حد ما. إن السينما التقليدية والأشكال الواقعية تمحو دائماً الآثار الاستدلالية بينما السينما الحديثة تعلنها.

انظر - c.f. transparence.

مثالي - استدلالي (منطقي غير حدسي) - استطرادي - DISCURSIF

انظر - c.f. discours.

جهاز - عُدّة DISPOSITIF

تتكوّن العدة السينمائية من القاعة (أو الصالة) والشاشة وغرفة الإسقاط الواقعة وراء ظهر المشاهدين وتُسقط الفلم من فوق رؤوسهم.

ومن هذا التنظيم المادي للإسقاط (أو العرض) - أو "الجهاز الأساسي" (بودري Baudry) الذي لا بد وأن يذكرنا بمغارة أفلاطون، تتجم تأثيرات على مستوى تلقي الفلم من قبل مشاهديه. فظلمة القاعة وعدم تحرك المشاهد والانطباع بالواقعية الذي تنتجه الحركة (متز Metz) والتماهي الأولي مع عين الكاميرا، كل هذا يؤدي إلى حالة نفسية خاصة جداً، قريبة من الحلم كما صورته النظرية الفرويدية ويفسّر الافتتان والتماهي الشديد اللذين تحدثهما السينما.

إقصاء - إبعاد - إيجاد مسافة - DISTANCIATION

إن ضرورة مسافة بين عمل ما والمرسل إليه، فكرة تنشرها نظرية الفن بانتظام في القرن العشرين. ويرى الشكلاينيون الذين يفضلون تجديد الأشكال أن العمل الفني يحدث هذه المسافة "بغرابته"، وهذه الكلمة التي تغطي الغرابة وطابع ما هو غريب بعكس صفة اليومي (أي المؤلف - المعرب).

ومن خلال منظور إيديولوجي، يعرف برتول بريخت (Bertolt Brecht) مفهوم الإبعاد (ترك مسافة - المعرب) الذي تتأسس عليه نظريته في المسرح الملحمي: "إن عرضاً متباعداً يشكل تجديداً إنتاجياً يتيح التعرف على الشيء المجدد ولكنه في الوقت نفسه يجعله غريباً". أما عدة العرض، التي يؤكد على طابعها المصطنع، فتعمل على تقادي كل التصاق من قبل المشاهد، كل التصاق يمكن أن يصبح مؤسساً على الانفصال والتماهي لكي يؤدي، بعكس ذلك، إلى التفكير وإلى إيقاظ النشاط الذهني. إن هذه المسافة الحرجة تُطرح هنا كسابقة لإدراك الوضع الاجتماعي - السياسي.

توزيع - DISTRIBUTION

1 - يبدو التوزيع كمرحلة وسيطة بين الإنتاج والاستثمار في القاعات. فدار التوزيع تشتري الفلم من المنتج لفترة معينة وتتكفل بتأمين تقدمه وإدارته. والمطلوب هو سحب النسخ وتخزينها وصيانتها بغية تأجيرها إلى مستثمر يضمن نشرها.

2 - وتدل الكلمة أيضاً على عمليات توزيع الأدوار ومن ثم تدل من باب التوسع على من يؤدون الفلم.

فلم ثقافي - فلم وثائقي - موثق - DOCUMENTAIRE

التمييز بين الوثائقي (الثقافي) والخيالي قائم منذ نشوء السينما والفهارس الأولى لشركات التوزيع. والمتعارف عليه أن الفلم الوثائقي يعيدنا إلى الواقع ويستعيد مظهره؛ سواء كان تقريرياً (reportage) أو فلماً فنياً أو فلماً علمياً؛ فهو يرتدي في أكثر الأحيان طابعاً تعليمياً وإعلامياً يعرض الأشياء والعالم كما هم.

غير أن الخيال يمثل أيضاً شيئاً واقعياً؛ فمن فلم إلى فلم نستطيع مثلاً أن نلاحظ تحولات مدينة. أما في الفلم الوثائقي فإن اختيار ما هو معروض وما هو مُجمَع، وكتابة السيناريو والإخراج حتى في الحدود الدنيا، تستبعدان الاعتقاد في تصور واقع خام (وماذا نقول عن فلاهرتي (Flaherty) الذي صور للمرة الثانية فلمه *نانوك الاسكيمي* (Nanouk l'esquimau) عام 1922، لأن فلمه احترق؟).

ويسير التفكير حول السينما الوثائقية في اتجاهين: فإما أن نسعى إلى تعريف الميزات الداخلية التي تميزها عن الخيالية ولكن كثرة الأشكال الوثائقية في قلب تاريخ السينما تسهم في إبهام التعريف لأن الحدود ليست كتيمة. وإما أن نتناول المسألة بتعابير استقبالية وهذا هو طريق الإنفاذية - السيميائية (sémio-pragmatique) (أودن - Odin) التي تحاول أن تعين أية فرائض أصولية للقراءة تجعل المشاهد يتبنى نمطاً من القراءة يميل به إلى الوثائقية أكثر منه إلى الخيالية.

عقيدة - مبدأ DOGME

في 1995 وقّع لارس فون تريير (Lars von Trier) وتوماس فنتربرغ (Thomas Vinterberg) نوعاً من بيان دعيه "نذر العفة" ترمي قواعدها إلى تجريد السينما من كل اعتبار جمالي: تصوير في الخارج دون إنارة ولا مصفاة، صوت مباشر، كاميرا مجمولة (على الكتف)، اختيار القياس 35 مم، حديث مجرد من أي حركة ملفتة ودون حذف أو إيجاز، وكان الفلمان الألمان اللذان أنتجا في هذا المجال؛ فلم *الأغباء* (Les Idiots) أنتجه فون تريير (Von Trier) و *فستين* (Festen) أنتجه فنتربرغ.

عربة DOLLY

عربة تم صنعها في الأربعينيات وهي كثيرة الاستعمال في الكوميديات الموسيقية. إنها عبارة عن عربة معها رافعة صغيرة تحمل عامل التشغيل وتتيح القيام بتحريك أفقية أو بتضبيطات عمودية.

ترجمة (دبلجة) DOUBLAGE

والترجمة عبارة عن تبديل حوار أصلي بترجمته إلى لغة أخرى.

في مرحلة أولى تتم ترجمة الأقوال من قبل حواراتي مختص بالترجمة (الدبلجة)، يستكشف الكلمات الأنسب لحركات الشفاه، ثم يأتي الممثلون، تساعدهم زمرة الإيقاع في أسفل الشاشة، وينطقون الحوارات مجتهدين كل الاجتهاد لجعل حركات شفاههم تتطابق مع حركات شفاه ممثلي الفلم.

دراما - مسرحية DRAME

منذ بدايات السينما وهذا الاصطلاح يستعمل كضد لكلمة كوميديا وكلمة وثائقية. بغية تصريف عمل مثير للعواطف تتواجه فيه شخصيات مسجلة ضمن إطار واقعي. ويتفرّع هذا الفن إلى دراما تاريخية ("سانسو"

Senso - لفسكونتي (Visconti - 1954) ودراما (إنسانية) أو عاطفية، ودراما نفسانية ("طلع النهار" - Le jour se lève - لكارنيه Carné - 1939) ودراما اجتماعية - "أجمل أعوام حياتنا" Les plus belles années de notre vie - لولر (1946) وميلودراما أو "مشجاة" ("سراب الحياة" - Mirage de la vie - لدوغلاس سيرك Douglas Sirk - 1958) وكوميديا درامية (إلى أحبابنا - A nos amours - لبيالات (Pialat) - 1983).

"درايف إن" "مرآب سينما" (ادخل بسيارتك - حرفياً) DRIVE-IN

سينما في الهواء الطلق حيث تشاهد العرض دون أن تغادر سيارتك وتأكل وأنت فيها. وقد حظيت هذه السينمات بشغف كبير خلال الخمسينيات في أميركا الشمالية - ويسميتها أهل كيبك (كندا) "المرائب - السينمائية".

حقوق المؤلف DROITS D'AUTEUR

كتكملة للحق الأدبي الذي تضمنه الملكية الفنية، ثمة حقوق مالية لمختلف صانعي الفلم - من كاتب السيناريو والحوارتي إلى المخرج والمؤلف الموسيقي - لدى مختلف استخدامات عملهم، بدءاً من بيوعات الفلم بمجموعه إلى استثمارات النص أو شريط الصوت.

فيديو رقمي - DV (DIGITAL VIDEO)

انظر - c.f. caméra vidéo

اضطراب السرد - اضطراب سردي - DYSNARRATIF

هذا الاصطلاح استعمله أصلاً آلن روب - غريليه (Alain Robbe-Grillet) في نطاق "الرواية الجديدة"، لكي يصف به شكل أحاديته أو رواياته أو أفلامه. إنه يدل على تنازع البيان مع ذاته بقصد الانقطاع عن توهم الواقعية الذي يحكم الأدب والسينما الواقعية ("التوهم المرجعي") وتأكيد أولوية الكتابة، العمل العاني، على تصوّر العالم. إنه يبرز كواحد من أشكال السينما الحديثة.

وأمام خطاب عسير السرد، وبالتالي مُخَيَّب بطبيعته، يجب على القارئ أو المشاهد أن يعيد تحديد علاقته بالنص، إذ أن تحكّم الخطاب وثورته وغياب تتابع الأفعال ومنطقها، أمور يستحيل تناولها مع طريقة في القراءة تدفع نحو التوهم، فـ "الرجل الذي يكذب" (L'Homme qui ment) (1968) لروب - غريليه (Robbe - Grillet) يرى سارده يعدل خطاباته باستمرار، بحيث لا نعود نعلم أين الحقيقة؛ ولكن الحقيقة، بالتأكيد، لا علاقة لها بالتوهم.

انظر - c.f. déconstruction, moderne

* * *

E

سُلّم اللقطات ÉCHELLE DES PLANS

من المفترض في سلّم اللقطات أن يعرّفنا بمسافة الكاميرا إلى الموضوع المقلّم، فالفراسة تقريبية وتطرح أحياناً قضايا محسوسة صعباً حلّها. وكذلك المصطلحات المستعملة لتدل على حجوم اللقطات فهي متغيّرة إلى حد ما. أما من وجهة نظر الديكور، فإننا نميّز عموماً اللقطة العامة (أو لقطة مجموعة كبيرة) التي تمثل مجالاً واسعاً جداً، مجالاً طبيعياً (يكون تقليدياً في أفلام الوسترن أي أفلام الرواد ورعاة البقر في أميركا)، واللقطة الإجمالية التي تغطّي مجموع الديكور المشيّد واللقطة شبه الإجمالية التي لا تصور إلا جزءاً منه. وفيما يتعلق بالأشخاص، فإن اللقطة المتوسطة تتناول القامة كلها (من الرأس إلى القدمين)، واللقطة الأميركية حتى منتصف الفخذ، واللقطة المُقرّية تكون على مستوى القامة أو الصدر، واللقطة المضخمة على مستوى العنق. أما اللقطة المضخمة جداً فتعزل قسماً من الوجه (العينين أو الفم...) بينما المُدرج أو المعترض (insert) يدل أكثر ما يكون على لقطة مضخمة لشيء (علماً أن الإنكليزي يميز بين "غلق" للوجوه (close up) (أي يجعل الصورة تملأ إطارها - المعرب) و "أدرج" (insert) للأشياء. وانطلاقاً من هذه المدوّنة للاصطلاحات، نستطيع أن نتخيل الصعوبة الكبرى، لدى لقطة لشخص تطل قامته ولكن إطار الصورة يقطع الرأس، أو الترددات فيما يتعلق بمدى الفسحة المصورة.

إنارة ÉCLAIRAGE

لدى القيام بالتصوير، ينظم مدير التصوير مصادر الإنارة، كداخلية وكخارجية بحيث يحصل على التأثير الذي يطلبه المخرج؛ إنارة شتّع أو بالعكس إنارة متضادة، إنارة تضيء جواً شجياً على المشهد أو تبدو طبيعية. ولأسباب اقتصادية وإيديولوجية معاً فضلت بعض الحركات كالواقعية الجديدة والموجة الجديدة أن تلجأ إلى مصادر تنوير طبيعية.

قصة منفجرة - قصة متشعبة - ÉCLATÉ (RÉCIT)

يتحدثون عن قصة منفجرة أو متشعبة عندما تنفرع الحكمة السردية ويُجرى تتبع متناوب لأفعال عدة مجموعات من الشخصيات. مثل "القطعات القصيرة" (short cuts) لدى روبير آلتمان (Robert Altman) عام 1993 - أو "تدبيرات صغيرة مع الأموات" (Petits arrangements avec les morts) لدى باسكال فيزان (Pascale Ferran)، إنها تشكل أمثلة جيدة عن مثل هذه السيناريوهات المعقدة.

شاشة ÉCRAN

الشاشة مساحة بيضاء مسطحة تعكس النور ويجري عليها إسقاط الصورة الفلمية، ويمكن أن تتكون من

مواد مختلفة وذات أشكال متنوعة (شاشة منحنية أو شاشة نصف كروية أو شاشة ثلاثية الإخ).

تأثير - أثر - فعل - نتيجة - مؤثر - EFFET

هذه الكلمة العامة جداً، تدل على كل أسلوب بارز يرمي إلى الحصول على استجابة انفعالية لدى المشاهد. وسواء كان الفعل (أو التأثير) بصرياً أو سمعياً فيمكن إنتاجه (إحداثه) بواسطة الإنارة (مثلاً، نور مأساوي يحدد بوضوح مناطق عانية) أو بواسطة الإخراج أو بواسطة التجميع (أو التوليف - المونتاج) (ويمكن الحصول أيضاً على التأثير عن طريق انقطاع فجائي بصري أو صوتي أو بالعكس إحداث تأثير ارتباطي بواسطة طريقة بصرية).

انظر - c.f. coupe franche, ponctuation.

تأثير ارتباطي - شعور بالترابط - EFFET DE LIAISON

نطلق تسمية تأثيرات ارتباطية أو تأثيرات ضوئية (أو بصرية) على جميع أساليب التجميع (أو التوليف - المونتاج) التي تسمح بوصل لقطتين أو مقطعين بغير قطع صريح كعمليات المزج (مزج انفتاحي أو فتح تدريجي، مزج إلى الأسود، أو تسويد تدريجي، مزج متسلسل أو حلول صورة تدريجياً مكان أخرى) - أو بواسطة الجنيحات (أو الساترات) أو بواسطة تكرار فتح القزحية وإغلاقها.

غير أن التأثيرات الارتباطية لا يتم تحقيقها دائماً عند التجميع فهناك الاستحوار المفتول أو "الفتل" الذي يتم الحصول عليه بواسطة حركة من الكاميرا.

انظر - c.f. effets spéciaux, ponctuation, segmentation, truage.

تأثير واقعي / تأثير فطري أو حقيقي - EFFET DE RÉALITÉ/EFFET DE RÉEL

إن المقارنة بين التأثير الواقعي والتأثير الفعلي (أو الحقيقي) قد وردت في التيار النقدي للتفكيك (déconstruction) خلال السبعينيات (ديريدا Derrida) (أودار Oudart).

فالتأثير الواقعي يدل على التأثير الناتج عن كودات التشابه في كل صورة تصويرية، مهما كانت درجة التشابه التي تقيمها مع الواقع.

وتأثير الواقع الفعلي يدل على الاعتقاد الذي تولده عند المشاهد أنماط التصوير التي تبدو في الصورة. وهي أنماط منبثقة من عصر النهضة (وخاصة المنظورانية) وهذه الأنماط التصويرية التي تعتمد على درجة قوية من التشابه (تصوير مشابه

جداً لعالمنا) تحمل المشاهد على الشعور بوجود فعلي إذ أنه يفكر بأن ما يراه له مرجع في الواقع الحقيقي وبأن العالم "يعمل" تماماً كما تعرض عليه الصورة أو الفلم؛ إنه يؤمن، لا يتوهم ما يراه، بل بصحة حديثه عن العالم.

وقد سعت سينما الأعوام السبعينية، من غودار (Godard) إلى الأخوة تافيانى (Taviani) لأسباب إيديولوجية، إلى إزالة تأثير الواقع الفعلي هذا.

تأثير توهمي - فعل التوهم - إيهامي - EFFET-FICTION

التأثير التوهمي، كما يعرضه متر (Metz) (1975) يدل على الحالة الطيفية القريبة، معاً، من الحلم

ومن أحلام اليقظة ومن الإدراك الحقيقي الذي يميز تلقي الأفلام السردية التقليدية، المبنية على انطباع قوي بالواقع وعلى منطق سردي واقعي وزوال العلامات السردية.

مؤثر كوليشوف EFFET KOULECHOV

قام الروسي ليف كوليشوف (Lev Koulechov) خلال العشرينات بتجربة مشهورة ولكنها لم يبق منها أي دليل مقنع. حيث تم لصق لقطة واحدة للممثل موسجوكين إلى ثلاث صور تمثل على التوالي طاولة مغطاة بالأطعمة (أو صحن من الحساء وقد ارتفع منه البخار) وصورة امرأة عارية ورجل أو طفل يبدون أمواتاً. ويبدو أن المشاهدين عندما واجهوا هذا التجميع (أو التوليف، المونتاج) لاحظوا عند الممثل تعبيرات مختلفة؛ الجوع والشهوة والحزن. وكان الغرض من هذه التجربة أن تبرهن أن صورة ما ليس لها معنى في حد ذاتها، ولكن وضعها في سياق ما بواسطة التجميع (المونتاج) هو الذي يأتي بالدلالة (المعنى): إنها تدخل في سجل التفكير الذي فكره الشكلايون الروس حول الطابع المنتج الذي يرتديه التجميع (المونتاج) ومفهوم السينما كلغة.

انظر - c.f. langage, mpntage.

تأثير إبصاري - EFFET OPTIQUE

انظر - c.f. effet de liaison.

"فعل في" - EFFET PHI

تقوم السينما على إسقاط صور جزئية مثبتة مفصولة فيما بينها بسواد وبسرعة 24 صورة في الثانية. والحال أننا نلمح حركة مستمرة لامتناهيّة من الصور. وقد جرى زمنًا طويلاً تفسير هذه الظاهرة بخاصية فيسيولوجية صرف هي فترة بقاء للصورة على شبكية العين، قبل أن يلاحظوا أن الصور المتخلفة (بعد زوال المؤثر) لا تستطيع في أي حال أن تنتج تأثيراً حركياً، بل بالعكس خليطاً مشوشاً من الصور. وقد اعتبر نفسانيو "المدرسة الصيغية" (école gestaltiste) هذا التأثير البصري الذي يجعلنا نرى حركة ظاهرة (سموها "فعل في"). بأنها ناجمة عن المحرّضات البصرية التي ينتجها تنقل الصور الذي يتيح لخلايا قشرة الدماغ البصرية أن تفسّر هذه الفروقات كحركة.

مؤثرات خاصة - EFFETS SPÉCIAUX

بعد أن كانت هذه المؤثرات الخاصة تسمى سابقاً بالخدع، أصبحت اليوم تدل على جميع الأساليب التي تتيح إنتاج صورة لا واقعية. والمؤثرات الخاصة القديمة قدم السينما ذاتها، تظهر عند لوميير (Lumière) (الجدار الذي هدمناه لتوّنا ويعود فيبني في طرفة عين عن طريق عكس اتجاه الفلم) وعند ميليبس (Melies) الذي اخترع الساترات والمزجات (التدرجية) والمسرّعات... نجد السينما عند نشوئها تدمجها في فنّ "الأفلام ذات الخدع". فالمؤثرات الخاصة الصوتية تتجم عن إعادة التركيب والتسجيل والتصفيّة والمزامنة اللاحقة والمزج (mixage).

أما المؤثرات البصريّة فيمكن أن تحدث:

- في أعمال فنّ تصوير المشاهد وفي الديكورات: من المصغّرات (maquettes) والساترة / الساترة المعاكسة، وتحريك الكاميرا "المتّي" (matte).

- عند التصوير: تشويهات بصريّة، تصوير بطيء، تصوير مسرّع، عكس الاتجاه، طبع على مطبوع.
- عند السحب: توقف على صورة، مجاورة الصور (splitscreen) تسريع أو تبطيء.
- أثناء التظهير، من أجل التأثيرات الارتباطية: مزج تدريجي، جنينات، مؤثرات قرحبة...

حذف - إيجاز - إضمار - نقص - ELLIPSE

يدل هذا التعبير المستعمل في السردانية على قفزة في الزمن التخيلي (للقصة): وهكذا ينتقل الحديث من عمل إلى آخر، من زمن إلى آخر وفي أحيان كثيرة من مكان إلى آخر، بانتظار أن يملأ المشاهد هذا النقص الذي لا يكون دائماً قابلاً للقياس. وهذا هو حال أكثر القصص التي يكون فيها الزمن التخيلي أطول من زمن القراءة أو من زمن الإسقاط، أي زمن السرد.

ويمكن للنقص أن يحدث على مستوى المتتالية (حسب رأي متز) أو بين المتتاليات، مربوطاً أحياناً بكرتونة تشير إلى الزمن الذي مضى. وهكذا نستطيع أن نلغي زمناً لا يستحق المشاهدة لنحتفظ بالأحداث العانية، وأن نقص "كالمراقبة" فنحذف مشهداً ما مع الإيحاء بمضمونه الذي لا يمكن عرضه (مع العناق من فلم *نزهة ريفية* "لرينوار 1936) (de Renoir - "Une partie de campagne").

إن معالجة النقص (أو الحذف) صفة مميزة لبعض الفنون السينمائية؛ فالفلم "الأسود" يستعمل هذه الطريقة ليثير التوتر والقلق ويُبقي المشاهد في حالة الترقب. وتستعمل السينما التقليدية وصلات لتخفي النواقص وتخلق شعوراً بالاستمرارية بينما سينما الستينيات تلعب بطريقة استطرادية ومتباعدة على هذا الاصطلاح السردية.

انظر - saute - c.f.

استعمال - استخدام - توظيف - EMPLOI

التوظيف هو الدور المعهود به إلى ممثل: بعضهم يستخدم لنوع من العمل بسبب جسمه أو طبعه (الفتى الأول - المرأة المغوية - النادل السيئ...). وقد يستخدم مخرج ممثلاً بعكس صفاته لكي يقطع عن عاداته في المقامرة، فيستغل عنده مزايها لم تكن موضع شك. وهكذا يجري استخدام الهازلين أحياناً في أدوار مأساوية (بورفيل (Bourvil) في *الدائرة الحمراء* لجان بيير ملفيل (Jean-Pierre Melville) عام 1970 - وكولوش في *تساو* (Tchao) وبانتن (Pantin) لكلودبيرّي (Claude Berri) - عام 1983).

خطاب - بيان - تبيين - نطق - ÉNONCIATION

الخطاب في الألسنية هو العمل الفردي باستعمال اللسان الذي ينتج خطاباً (أو نطقاً أو كلاماً) فيه شخص "أنا" يتوجه إلى شخص "أنت". أما الأشكال الخارجية فشتى، من الخطاب الشفهي (الكلام) الذي يتيح إمكانية الجواب؛ إلى النص الأدبي الذي ينفي الجواب عملياً.

وهذه الكلمة، التي يستعملها في السينما أولئك المنظرون المتحدرون من السيميائية بمعنى الخطاب الفلمي، تعرضت في كثير من الأحيان للنقد لا سيما وأن السينما ليست لغة بل خطاب (انظر Metz). بل إن دولوز (Deleuze) يؤكد أن *الفلم قابل للتبيين وليس بياناً*.

إلا أنه مهما كانت الكلمة التي نستعملها (وكان ألبر لافي (Albert Laffy) يتحدث عن رسام أو مبدع

صور عظيم منذ العام 1964) فإن الفلم خطاب صنعه أحدهم لأحدهم، خلافاً للناس الذين لا يبوحون بما عندهم. وتجنباً لكل مظهر إنساني واحتراماً لمصادر النص الفلمي المتعددة، نستعمل عبارة "الجهة المتكلمة" للإشارة إلى البؤرة الافتراضية لإنتاج النص؛

و"الجهة المتكلمة" هذه تختار أن تعلن وجودها في الفلم أو أن تخفيه. ولكنها تظهر في سلسلة كاملة من

الأساليب:

-نظرات - الكاميرا والتعليقات والتوجهات إلى المشاهد من قبل المخرج (هتشوك عندما يظهر في افلامه) أو من قبل الشخصيات (بلموندو (Belmondo) وهو يسألنا ماذا نحب في فلم "اللهاث" لغودار - 1959؛

-الآراء الموضوعية غير الواقعية، التي يستحيل تخيلها، وزوايا التصوير المدهشة، وتضبيطات الصور غير المفهومة والمؤثرات القوية جداً؛ أي كل ما يدعنا نلاحظ الأسلوب؛

-قابلية الاستبطان، الاستشهادات من أفلام أخرى، والتي تشير إلى علاقة خاصة للنص مع النصوص

الأخرى؛

-وهناك أسلوب أخير أصبح تقاليداً كلياً لا يُلاحظ كأسلوب خطابي (طبعاً إلا في فلم "أبهة آل امبرسون" (La Splendeur des Amberson) - 1942 حيث يقدم ولز (Welles) نفسه إلينا "اسمي أورسون ولز" (My name is Orson Welles)؛ والمقصود هو مقدمة الفلم التي تعلن صنع الفلم.

وإذا كانت السينما التقليدية تمحو آثار البيان (الإعلان) لكي لا تؤذي نظام الانصياع للتوهم، فإن السينما الحديثة، أي الأفلام اللاسردية أو التجريبية تعلن في كثير من الأحيان جهازها الخطابي.

انظر - c.f. déictique, discours/récit, transparence.

تسجيل - ENREGISTREMENT

هذه الكلمة تدل معاً على عملية تسجيل صور وأصوات على حامل بقصد حفظها وتجديد إنتاجها كما تدل على الحامل ذاته.

مشهد - حادثة - فصل - حلقة - ÉPISODE

انظر - c.f. film à épisodes, séquence par épisodes.

ملحمة - ÉPOPEE

يمكن تعريف الملحمة، مهما كان العصر ووسيلة التعبير المستعملة بأنها قصة تروي أعمال بطل مثالي يمثل جماعة واسعة، ضمن وضع تاريخي معتبر حقيقياً. وهي قصة رمزية وأنيقة تزخر بوجوه البلاغة على لحمية من الأحداث الحقيقية ولذا فهي تثير العواطف الجمعية.

أما في السينما فهي تتطابق في أكثر الأحيان مع مشاريع وطنية! وهذا حال "مولد أمة" لـ"غريفيث" (Griffith) عام 1915 وحال "فلم 1860" لبلازيتي (Blasetti) عام 1933 أو "الكسندر نيفسكي" لإيشنشتاين ("Alexandre Nevski", d'Eisenstein) (عام 1938).

عرض تمهيدي - ESTABLISHING SHOT

في السينما التقليدية برنامج واسع إلى حد ما، هو نوع من مخطط لما سيُعرض ويكون في كثير من

الأحيان في بداية حفلة كما أنه مرجع للمخططات المزدحمة لكي يطلع المشاهد على كامل الفترة وهكذا يكون على علم بمجموع الوضع.

علم الجمال - جمالية-ESTHÉTIQUE

علم الجمال هو فرع الفلسفة الذي تم إبداعه في منتصف القرن الثامن عشر، وهدفه تحديد جوهر "الجمال" وطرح قضايا الإبداع الفني والحكم المبني على التدوق. وينقسم هذا العلم اليوم إلى عدد كبير من التناولات: علوم الفن - اجتماعية الفن - التحليل النفسي للفن - السيميائية، إلخ.

وليس هناك جمالية تكونت للسينما، بل نقاشات ذات طبيعة جمالية دارت، منذ بداياتها، حول قضايا كبرى. وقد أدى مكان السينما بين الفنون (المسرح والرسم والموسيقى) ومسألة خصوصيتها إلى عدد كبير من الكتابات النظرية، فإمكانية وجود مذهب شعري للسينما - نظرية الإبداع السينمائي - تستمر مناقشتها مع تعارض ما بين شاعريات واقعية وشكلانية.

وفي استعمال أكثر محدودية، سيجري الحديث عن جمالية رومنتيقية وعن جمالية الشفافية بالنسبة للسينما التقليدية أو عن جمالية هذا المخرج أو ذلك: فالمقصود هو مجموع المبادئ التي تنظم حركة أو عملاً.

جمالية التلقي-ESTHÉTIQUE DE LA RÉCEPTION

تطرح جمالية التلقي (جوس Jaus - 1978) مسألتين وظيفية الأدب وعلاقتنا مع النصوص القديمة. ويحتل وجه من وجه إليه العمل مكاناً مركزياً فيهما؛ فنقبل نصاً ما إنما تغذيه تجربة النصوص التي سبقته مما يخلق عملية انتظاره. وفوق هذا فإن تملك العمل من قبل متلقيه يعدل معناه مع السياق بحيث أن التأدية تتم تبعاً لفسحة زمنية معينة.

انظر - c.f. contrat de lecture, horizon d'attente, pragmatique, transtextualité.

عابَر ÉTALONNER

المعايرة عبارة عن تنسيق الأنوار والألوان، لقطة فلقطة، عند السحب انطلاقاً من شريط معياري.

تجريبي EXPERIMENTAL

إن هذا الاصطلاح يقاطع، في فترة أولى، مفهوم الطليعة السينمائية، أي الحركات الفنية الكبيرة في السينما الصامتة الأوروبية. ولكنه يستعمل اليوم ليدل على نمط من السينما يستجيب لعدد من المعايير (نوغز Noguez). فالأفلام المصممة كروائع فنية تخرج عن الدائرة الصناعية والتجارية في الإخراج والتوزيع. وهي في أغلبها غير سردية، إنها لا ترمي إلى التسلية؛ وأخيراً تطرح النقاش حول التصوير.

وقد تغيرت التسميات مع مر الزمن؛ من سينما صرف، سينما مجردة، سينما تامة (وهي تسميات لم تعد مستعملة)، إلى سينما مستقلة وسينما سرّية (underground) تدل حصراً على المدرسة النيويوركية للسنيمايات.

استثمار EXPLOITATION

إنه المرحلة الأخيرة بعد الإنتاج والتوزيع فالاستثمار هو النشاط التجاري الذي يؤمّنه مديرو الصالات؛ والذي يقوم على تقديم الأفلام إلى الجمهور، وهي الأفلام التي أرسل الموزع نسخها الاستثمارية مرفقة بتأشيرة

استثمارية تمنحها لجنة رقابة الأفلام.

هناك مستثمرون مستقلون ولكن أكثر الصالات متجمعة اليوم في دارات يملكها بعض كبار المستثمرين (مثل UGC, Gaumont, MK2...) وتعمل لتوحيد برمجتها.

مخطط العروض - (أو عرض تمهيدي) - EXPOSITION (PLAN D')

انظر c.f. establishing shot.

عبارة - تعبير - EXPRESSION

1 - جرى على التوالي، خلال تاريخ نظرية الفن، تفضيل بعض أساليب التعبير في عمل ما. فبموجب التصور الكلاسيكي، يجب أن ينمّ العمل عن الحس بالواقع، ويتطلب منه التصور الرومنطقي أن يعبر عن ذاتية الفنان، أما التصور الحديث فيتطلب منه أن يثير انفعالات وتأثرات لدى المتلقي، وفي رأي غومبريتش (Gombrich) أن التعبيرية تكون معرفة في سياق تاريخي وثقافي؛ فهي تتغير بالنسبة لأثر معين، مع العصر والجمهور المتعاقبين.

2 - استعاد متر (Metz) وغازوني (Garroni) من أجل الخطاب السينمائي، مقارنة هجمسليف (Hjemslev) بين المضمون والعبارة. فالعبارة، مثلها مثل المضمون، تتكون من مادة وشكل، فمادة عبارة ما هي ما يميّز خطاباً عن آخر. وهكذا تكون السينما مركبة ومؤلفة من خمس مواد تعبيرية هي الصور الضوئية المتحركة والمتعددة (التي تشكل سمة ملازمة، أي صفة تميز السينما عن الخطابات الأخرى، صورة ثابتة أم شريط مصور). والإشارات المكتوبة والصوت مع الحوارات، والموسيقى والضجيج. ويتكوّن شكل التعبير من الكودات التي تسمح ببناء هذه المادة، وهي في السينما كودات تضبيب الصور وتجميعها (أو توليفها Montage) وحركات الكاميرا، إلخ.

التعبيرية (المذهب التعبيري) - EXPRESSIONNISME

وُلد هذا التيار الذي بدأ رسامياً (الرّسامة فن الرسم - لمعرب)، في بداية عصر الرفض للواقعية التعبيرية والرغبة في التعبير عن الانفعالات، وخاصة في فرنسا مع "الرسّامين المنوحشين" (أعضاء مدرسة الرسم المتوحش - المعرب) وفي ألمانيا مع رسامي جماعة "دي بروكي" (Die Brucke). ثم أثر هذا التيار على الأدب والمسرح (سترندبرغ - Strindberg - و - ويديكند Wedekind) ثم في الطليعة السينمائية الألمانية عبر راتعة روبير فيين (Robert Wiene)، فلم "عيادة الدكتور كاليجاري" (Le Cabinet du docteur Caligari) في 1919. إن الرمزية ونمنمة الديكورات وتمثيل الممثلين تتوافق مع الموضوعات الرؤيوية الموروثة من هزيمة 1918 ومن هاجس النازية معاً.

وإذا كان هذا التيار التعبيري لا يضم فعلاً سوى القليل من المؤلفات (مثل "لوغولم" "Le Golem" de Paul Wegner, en 1920)، فإن جميع الأفلام ذات الموضوعات المقلقة والمغمّة والخيالية، وذات الحركات التي تعتمد على الظل والنور وُصفت بالتعبيرية حتى ولو كانت الديكورات طبيعية في أكثرها كما في فلم "نوسفيراتو" (Nosferatu) - لمورنو (Murnau) (1922)، وهناك بعض المؤرخين أو النقاد يربطون الفلم "الأسود" بهذا التيار

انظر - c.f. caligarisme.

خارجي - في الخارج-EXTÉRIEUR

المشاهد الخارجية هي التي تصوّر في أماكن خارجية مفتوحة سواء كانت طبيعية أو معاد تركيبها في استوديو .

من خارج جو الفلم-EXTRADIÉGÉTIQUE

انتظر- c.f. diégétique

هرب - (سينما الهروب)-ÉVASION (CINÉMA D'ÉVASION)

هذه الكلمة مرادف لكلمة سينما اللهو أو التسلية. وهذا النوع من السينما يسعى إلى إلهاء الجمهور، إلى جعله ينسى الهموم اليومية سواء كان ذلك بواسطة فلم مغامرات أو هزلي (كوميديا) أو فلم غرامي أو فلم تاريخي. إنه النقيض لسينما التفكر كما يتصورونها في أندية السينما. إن اختيار هذا النوع من السينما، عندما يحظى بتفضيل السلطة السياسية، يمكن أن يكون شكلاً من الرقابة الالتفافية، كما حدث للأفلام التي سمّيت "الهواتف البيضاء" في إيطاليا موسوليني.

* * *

F

خرافة - حكاية (على لسان الحيوانات) - مهزأة - سخرية - حبكة - FABLE

من معاني كلمة "fable"، وهي كثيرة المعاني في الفرنسية، "حبكة" في عمل مسرحي أو روائي.. وقد استعمل الشكلايون الروس هذه الكلمة ليعنوا بها سلسلة الأحداث المعروضة كما لو كانت ستجري في الحياة (وعلى الأخص في شكل تسلسل زمني) وهكذا يجعلونها ضد "الموضوع" الذي يردك إلى تنسيق خاص لذات الأحداث بالنسبة للمؤلف، يردك إلى إعطائها شكلاً عن طريق السرد. وهكذا يستطيع المؤلف أن يتوجه إلى إنشاء نصه بشكل دواء منشط، مبتدئاً بالنهاية، غير أن عليه أيضاً أن يختار طريقة سردية ليروي قصته (أما النمط الرسائلي في *الروابط الخطرة* (les liaisons dangereuses) لكودرلوس دي لاكلوس (Choderlos de Laclos) فهو نمط لم يعد إليه أحد من المقتبسين).

إن هذه المقارنة بين الحبكة والموضوع تشبه المقارنة المستعملة في الألسنية بين صعيد المضمون وصعيد

التعبير. وفي مجال السردانية (narratologie) يقارن ريكاردو (Ricardou) بين التوهم والسرد بينما نرى جينيت (Genette) يميز بين القصة والحكاية.

خيالي - غريب - خارق - غير واقعي - العجيب (في الأدب والفن) - FANTASTIQUE

يعتبر الأدب "العجيب" في أواخر القرن الثامن عشر فسحة من الحلم يسيطر فيها ما هو فوق الطبيعة، كبديل مخالف للعقلانية (rationalisme) التي تميز الفكر.

وقد ولدت السينما الخيالية (أو السينما العجيبة) مع السينما والسيناريوهات "ذات الخدع" لدى ميليس (Melies) بينما التعبيريون (أو التعبيريون) الألمان يضعون مكان هذه السينما العجيبة سينما يوسوس فيها الموت "الأنتوار الثلاثة" (Les Trois lumières) للأنغ (Lang) 1921، والخفافيش المصاصة للدماء ("توسفيراتو" - Nosferatu - لمورنو - Murnau - 1922)، والخرافة البروميتينية (promethean) - "قرانكشتاين" - Frankenstein - لهويل - Whale - 1931)، والصنّو (الشبيه، البديل - المعرب) ("المومياء" - La Momie - لفريند - Freund - 1932).

وتتعارض تعاريف العجيب بحسب واضعيها؛ فثمة تعريف حصري قوامه استعمال معايير تودورف (Todorov) (مدخل إلى الأدب العجيب) (Introduction à la littérature fantastique) ولا سيما الفكرة القائلة أن الأدب العجيب يحكمه تردد أو عدم ثقة من قبل المتلقي فيما يتعلق بالطبيعة، العجيبة أو الحقيقية، إزاء العالم المعروض للعامة، والذي يفضل عموماً تغطية مجال اللاعقلانية كله وأن يشمل هذا الفن سينما الرعب أو الذعر.

"فانزين"، (مجلات يحررها هواة السينما - المعرب) FANZINE

هذه الكلمة مركبة بدمج كلمتي "فان" (fan) أي القسم الأول من fantastique والقسم الثاني من "ماغازين" (magazine) أي مجلة. فالكلمة الجديدة "فانزين" تقصد المجلات التي يكتبها محبو السينما وهي ذات انتشار ضيق.

وصل سيء FAUX RACCORD وصل سيء

الوصل السيء وصل سيء التصميم أو سيء التنفيذ. ولكنه يمكن أيضاً أن يحدث بصورة متعمدة. وهكذا يشارك في جمالية تخالف منطق الشفافية في العمل عند تصميم الوصل. وكثيراً ما يحدث في سينما ايشنشتاين (Eisenstein)، التي يقوم تجميعها (مونتاجها) جزئياً على التصادم بين اللقطات وعدم استمراريتها. وتلجأ السينما الحديثة، وغودار (Godard) بوجه خاص، إلى استعمال الوصل السيئ (الزائف) والتقفيز على سبيل الابتعاد عن التخليقية. كما استعملها روسيليني (Rossellini) منذ 1953 من أجل تنزّهات انغريدبرغان (Ingrid Bergman) في نابولي في فلمه "رحلة في إيطاليا" (Voyage en Italie).

فكس FEKS فكس

إن اصطلاح الممثل الغريب الأطوار عبارة عن حركة سينمائية سوفيتية طليعية تأسست عام 1922، تستخدم تقنيات مبالغ فيها متأثرة بالسيرك وجميع موارد التجميع (مونتاج) والخدع.

النزعة النسوية - الاتجاه النسوي - FÉMINISME

منذ العام 1970 اتسعت التحليلات النقدية والنظرية للسينما من منظور نسوي توسعاً خاصاً في البلدان الناطقة بالإنكليزية. وتشكل "الدراسات النسائية" (Women's Studies) في الولايات المتحدة تئيباً مؤسساتياً جامعياً وازناً بالنسبة للنظريات النسوية. وقد أدت الأبحاث الأولى إلى إظهار مقولبات تتعلق بصورة المرأة أثناء العمل في السينما التقليدية حتى أنها تطورت فيما بعد نحو تناولات سيميائية، وتحليلية نفسانية وتفكيكية (déconstructionniste) مع تحليل خطابات ومع دراسات ميدانية للنساء في مجموع التجهيزات السينمائية وتحليل مفهوم الهوية الأنثوية ذاته. وتعتمد هذه الأعمال بوجه خاص على كتابات جوليا كريستيفا (Julia Kristeva) وميشيل فوكو (Michel Foucault).

فيميس - (المؤسسة الأوروبية لمهنتي الصورة والصوت)-FEMIS

المدرسة الفرنسية للسينما - وفي 1987 حلت "المؤسسة الأوروبية لحرقتي الصورة والصوت" (Fondation européenne des métiers de l'image et du son، مكان IDHEC Institut des hautes études cinématographiques) - "معهد الدراسات السينمائية العليا" الذي أسسه السينمائي مارسل ليربييه (Marcel Lherbier) عام 1943.

إغلاق السجاف-FERMETURE A L'IRIS

انظر - c.f. effet de liaison, iris.

حلقة من رواية مسلسلة (في جريدة تنشر حلقاتها تباعاً)-FEUILLETON

انظر - c.f. cinéroman, serial.

تخيل - وهم، توهم-FICTION

الخطاب التخيلي يضع على المسرح شخصيات وأفعالاً ليس لها مرجع في مجال الحقيقة الواقعية، ولا وجود لها إلا في خيال المؤلف ثم في خيال القارئ - المشاهد. إنه ينشئ صورة خيالية للعالم ثم يتصوره المتلقي بهذه الصورة. وقد شكل تعريف التخيل مشكلة على الدوام؛ كما أن المعايير التي تسمح بتفريقه عن الموثق تنقصها الدقة والملاءمة. وفي منظور متأثر بجمالية التلقي والممارسة العملية، استتبقت الإنفاذية السيميائية (Sémio-pragmatisme) (أودن - Odin) تعريفاً للتخيلية. فالمرسل والمتلقي كلاهما في منشأ إنتاج معنى لنص ما، وهذا العقد المضمّر (أو الضمني) يُترجم إلى علامات وقرائن تتيح للمتلقي أن يتبنّى نمطاً للقراءة يوفر توثيقاً أو تخيلاً تبعاً للكفاءة التي منحته إياها خبرته مع النصوص الأخرى. فالتخيل نمط من التواصل غالب في المجتمعات المعاصرة وشبه مهيم في فنون المشهد. أما النظريات المستوحاة من الفرويدية فهي تربط رغبة التخيل إلى بنية نفسيتنا بالذات.

توهم، استخيال، وهم FICIONNALISATION, FICIONNALISER

التوهم في الإنفاذية - السيميائية (sémio-pragmatique) أو "الاستخيال" نمط من التلقي يختاره مشاهد الفلم ويؤدي إلى تربيط عدد ما من العمليات (غير الواعية) التي تتيح لنا "أن ننفعل مع إيقاع الأحداث الخيالية المروية" (أودن - Odin).

ممثّل صامت FIGURANT

الممثل الصامت ممثل مكمل، يمثل شخصية ولكنه لا يؤدي دوراً وليس له أقوال يقولها أو لديه القليل منها. إنه جزء من توزيع الأدوار بين التشكيلة، وله أهمية قد تزيد وقد تنقص بحسب نوع الفلم.

تصوير FIGURATION

صوّر تعني أعطى شكلاً لأشياء أو لأشخاص. ويجري تقليدياً إقامة تضاد بين الفن التصويري، المبني على علاقات تشابهية تتيح التعرّف على عناصر من عالمنا، وبين الفن التجريدي الذي لا تتشابه أشكاله مع شيء واقعي بل هي تشكيلية صرف.

إن أكثر المنظرين للفن يستعملون كلمتي "صوّر" و"مثل" (figurer et représenter) دون تمييز بينهما. وأتى فرانكاستل (Francastel) بمقارنة، استعارها أودار (Oudart) في السينما، وهي تقول أن التصوير لا يحتفظ إلا بمؤثرات التماثل والتشابه، بينما التمثيل يقوم، في رأي مجتمع معين، على بناء الصورة وفقاً لمجموعة الاصطلاحات المجتمعية المستعملة في هذا المجتمع. ونرى في هذا المنظور الاستدلالي للتمثيل أن هذا التمثيل، أو الفن التجريدي، سواء كان مرتبطاً بالفكرة أو بالإحساس، وفن الرسم في القرون الوسطى، التصويري والرمزي معاً، يمثلان كلاهما، أنماط التمثيل المنبثقة من عصر النهضة، ووحدهما فقط، يسجلان التصوير في الواقع الحقيقي.

ومنذ عهد أقرب، انتقلت مسألة التصوير لتدور حول المقارنة بين الاستدلال (discursive) المزود بمنطق يُنتج معنى، وبين الصوراني (figurative)، الذي يلحظه المرء قبل أن يفهمه. ويفهمه كطاقة، كفضى، لا يمكن تمثيلها (ج. ف. ليونار) (J.-F. Lyotard) "أعراض بصرية" (ج. ديدي-هوبرمان) (G. Didi-Huberman).

انظر - c.f. iconique/plastique, effet de réel/effet de réalité, figure, pyrotechnique.

صورة، وجه، شكل - FIGURE

الصورة هي وضع أحد ما أو شيء ما ضمن شكل.

1- في رأي *الجستال ثيوري* (نظرية الشكل) أن الصورة شكل يجعله خطه المحيط مفصلاً عما يبدو كخلفية له، رغم أن الصورة ذات البُعدين لا عمق لها. أما في السينما فإن الحركة تمنح الأشياء جسمانية ما ثم تزيد أيضاً وأيضاً من فصلها بتقوية الانطباع بوجود عمق لها.

وانطلاقاً من هذا المفهوم الشكلاني نجد بعض مؤرخي الفن يفصلون الصورة عن مفهوم التشابه، عن طريق التفريق بين مظهرها وما تدل عليه، بشيء يختلف عن مظهرها ويؤدي إلى جعلها موضع تنقيل وعكس للاتجاه (ج. ديدي - هوبرمان) (G. Didi-Huberman) أو لتثديد الانتباه إلى كتابه *المادة المُبصرة* (ب. دويوا P. Dubois).

2- المُبصر (أو ما يحسه البصر - المعرب)، من صورة ثابتة أو فلم، يمكن أن يُنتج صوراً بلاغية تعادل الصور التي تعرفها الصور الكلامية. فهذه الاستعارات تحرّف اتجاه عنصر من عناصر الصورة كما تحرّف معنى كلمة. وكذلك نلعب السينما أيضاً بالاستعارة والكنائية وإعجاز المرسل والإضمار والمبالغة والتضخيم إلخ. وينقطع منظرو الصورة عن الرجوع إلى الصور الكلامية ويضعون مفهوم "الفكرة البصرية" (ر. أرنهيم R. Arnheim) التي تنتسب إليها بعض التحليلات (د. أندرو D. Andrew). وفي منظور فرويدي، نجد ليونارد

(Lyotard) يتخيل المجاز كفسحة خاصة بالرغبة (بثيورها وهم التمثيل وحيوية الطابع التشكيلي) التي تتيح ظهور الحقيقة.

انظر c.f. corps

فتلة، مفتول - FILÉ

استعملت أصلاً كمؤثر ارتباطي بين لقطتين. والفتلة أو الاستحوار المفتول حركة سريعة جداً تتيح تفكيك رموز الصورة.

فلم FILM

كلمة فلم من الإنكليزية - غشاء، بلورة - تعني أولاً بلورة التصوير الضوئي ثم الشريط المثقّب المغطى بطبقة حساسة للضوء تسمح بتسجيل الصور وحفظها. ومن باب التوسع أصبحت تعني العمل السينمائي ومجموع الأعمال المنظور إليها حسب مجالاتها؛ كالفلم الخيالي وفلم المحفوظات، إلخ. وبالمقابل فهي على العموم لا تستعمل في الحديث عن الأفلام القصار.

فلم كارثي FILM CATASTROPHE

كان فن الفلم الكارثي رائجاً جداً في السبعينيات (من القرن العشرين طبعاً - المعرب). مع هذا النموذج المثالي الذي يمثله فلم "البرج الجهنمي" (La Tour infernale) لـ ج. غيليرمين - 1974 - (J. Guillermin). وفيه شركة صغيرة تجابه أحداثاً وكوارث طبيعية بمساعدة كبيرة من مؤثرات خاصة، بينما الأفراد يتجابهون جسمانياً ونفسانياً.

سينما الهواة - فلم هاو - FILM D'AMATEUR

ظهرت سينما الهواة منذ العام 1924 مع الكاميرا "باتي بيبلي" وهي أول كاميرا مخصصة للجمهور، وكانت قد أصبحت مجهزة بنوارات للاستعمال العائلي بغية فحص أشرطة مسوّقة. وقد جرى استعمال عدة نماذج منها ولكن النموذج 8 مم من إنتاج كوداك (KODAK) عام 1933، وتبعه عام 1965 السوبر 8 مم وبقياً مفضلين حتى مجيء الكاميرا فيديو وأحياناً في تنافس معها. إن المجالات المخصصة للهواة منذ العام 1924، وتشكيل اتحاد الأندية يشهدان باهتمام الجمهور. فسينما الهواة، وهي بطبيعتها قليلة الظهور، قد عرفت منذ العام 1990 حظوة في التلفزيون (محطة "فيديو غغ" Vidéo gag).

إن ممارسة الهواة تطرح أيضاً مشكلة تعريف حقيقية. يمكن مقارنتها بالنشاط المأجور من قبل الممارسة الاحترافية ولكن الهاوي يستطيع أن يتسجل في مؤسسة (السينما في المدرسة) وأن يمتلك صفات تقنية احترافية وأن يفلم عائلته بل وأفلاماً تخيلية أو أفلاماً وثائقية، وأن يعلن أنه هاوٍ بينما الأمر يتناول ممارسة فنية كما تشهد الحركة السرية " (Under ground). أما روجيه أودن (Roger Odin) فيفترض تعريفها انطلاقاً من نمط التواصل ومجال الاستقبال المستهدفين.

انظر c.f. film de famille, pragmatique

فلم في الفلم - أو فلم ضمن الفلم - FILM DANS LE FILM (LE)

إن الممارسات القائمة على إدراج فلم داخل فلم آخر ممارسات لا متناهية، وتسمياتها في كثير من الأحيان مبهمة إلى حد ما، رغم أن هناك تصنيفات مقترحة. فيحدثون عن "انعكاسية" (الفلم الأول ينتج مؤثرات أشبه بمؤثرات المرأة)، وعن ثانوية (حيث الفلم الأول يحتوي الفلم الثاني)، وعن الوضع في "هاوية" دون أي تمييز في الأساليب التي تبدأ من الاستشهاد بفلم آخر "لقد تحاببنا كثيراً" (Nous nous sommes tant aimés) لايتورسكولا Ettore Scola - عام 1975 - والذي يظهر "سارق الدراجات" Le Voleur de bicyclette - لفتوريو دي سيكا - Vittorio De Sica - من عام 1948) إلى مضاعفة الشاشة (الوردة القانية القاهرية" - La Rose pourpre du Caire - لودوي آلن Woody Allen - 1984)، ومن صنع الفلم الثاني مع شريط الفلم الأول (ترن دي سوميراس - Tren de sombras - لجوزيه لويس غيرن - Jose Luis Guerin - عام 1996)، إلى الأفلام التي يشكل خطابها الفلم بالذات (8½ لـ فريديريكو فليني - de Ferderico Fellini 8½ عام 1963).

c.f. transtextualité انظر

فلم عائلي - FILM DE FAMILLE

وهو مجموعة ثانوية من سينما الهواة، يعرفه روجيه أودن (Roger Odin) بنمطه التواصلية: "فلم أو فيديو يخرج أحد أفراد عائلة ما بصدد أشخاص أو أحداث أو شيء ترتبط بتاريخ هذه العائلة، ولاستعمال أعضائها؟"

فلم الرعب - FILM D'HORREUR

ويسمى أيضاً سينما الذعر بقصد وصف هذه السينما التي تنتسب حقاً إلى نوع معين، إذ يمكن أن يكون مسحوباً في الاتجاه الخيالي أو بالعكس في الاتجاه الواقعي (le snuff movie) ولكنه يعرض مشاهد قاسية تثير هلع المشاهد.

c.f. giallo, gore. - انظر

فلم تاريخي - FILM HISTORIQUE

هناك تمييز بين الأفلام التي يكون التاريخ غرضها (نابوليون - Napoléon - لهايبل غانس Abel Gance عام 1925 - فلم دانتون Danton - لواجدة Wajda - 1982)، والأفلام التي تشكل أحداث تاريخية إطاراً لحبكة تتطور بصورة مستقلة (الملكة مارغو" - La reine Margot - 1993 - لباتريس شيرو Patrice Chéreau - على لائحة شندلر La liste de Schindler - 1993 - لسطين سبيلبرغ Steven Spielberg). وهذه الفئة المبهمه جداً يمكن أن تتوسع لتشمل أكثرية من الأفلام، إذ أن التاريخ يعنى الأحداث الكبيرة والحياة اليومية على السواء.

إن الفلم التاريخي من رتبة التخيل ولكنه قد يستند إلى صور من الأرشيف. (انظر JFK، 1991 - لأوليفيه ستون - Olivier Stone).

الفلم الأسود - FILM NOIR

هذا التعبير الفرنسي، المصدّر كما هو إلى الولايات المتحدة، يقصد نوعاً ثانوياً من الفلم البوليسي الهوليوودي للأعوام الثلاثينية، حيث يكون التحقيق نفسه والقدرات الاستنتاجية التي يبرهن عنها رجل التحري، "الخاص"، أقل أهمية من الجو العام، المعتم جداً، للدسيسة التي تجري في أحياء البؤساء من المدن الكبرى في

عصر يفقد الحلم الأميركي مصداقيته فيه. وهذه الأفلام، التي كثيراً ما تكون مقتبسة من روايات د. هامت (D. Hammet) و آ. تشيز (A. Chase) ور. شندلر (R. Chandler)، وقد أطلقها غاليمار (Gallimard) في مجموعته "السلسلة السوداء" (Série Noire). هذه الأفلام تعرض في المشهد شخصيات عادية لا يهتمون دائماً بالتدقيق، أو عاهرات مغريات وسياسيين مشبوهين بالتورط في الإجرام ضمن دسائس متاهية يبقى أشهر مثال لها "النوم الكبير" (The Big Sleep) لهاورد هوكس (Howard Hawks - عام 1946).

فلم خلاعي - فلم إباحي - FILM PORNOGRAPHIQUE

انظر - c.f. hardcore, X.

فلميّ - FILMIQUE

انظر - c.f. cinématographique, code, filmologie, sémiologie.

الفلميات - FILMOGRAPHIE

الفلميات هي الجدول الكامل للأفلام التي صورها ممثل أو مخرج أو أي شخص يعمل في السينما. كما أن هذه الكلمة تستعمل أيضاً لتدل على مجموع الأفلام التي تعود إلى نوع واحد أو إلى بلد واحد، إلخ. وأخذ النقاد الفرنسيون بعد الحرب يضعون بطاقات مفصلة للفلميات تذكر الاعتبارات والتقطيع إلى متتاليات وتحليلاً لموضوعات الأفلام. وكانت هذه البطاقات تساعد الأندية - السينمائية بوجه خاص.

التسجيل الفلمي - FILMOGRAPHIQUE

هذه الكلمة في معجم الفلامنة تدل على كل ما يتواجد ويلاحظ على مستوى بلورة الفلم. ويتوقف زمن التسجيل الفلمي على مدة عرض الفلم.

فلامنة - سنامة - (مبحث الفلمية أو مبحث السينما) - FILMOLOGIE

إن معهد الفلامنة الذي تأسس عام 1946 بدفع من جليبر كوهن-سيات (Gilbert Cohen-Seat) يرد في تناول للسينما على طريقة تناول العلوم الإنسانية وليس، كما كان الحال حتى ذلك الحين، تناولاً ناقداً للسينما أو متعاطفاً معها. وفي هذا تظهر الفلامنة كمقدمة لسيميائية السينما.

وقد توسعت الفلامنة وتطورت حول علم النفس الفيزيولوجي للإدراك، وحول علوم التربية والمعرفة وعلم الجمال العام للواقع الفلمي (إذ يتعلق الأمر بالعمل المعروض للجمهور) ضمن منظور مبحث ظاهراتي (أي دراسة الظاهرات كما تبدو بصرف النظر عما وراءها من حقائق (Phénoménologique) مع إيتيين سوريو (Etienne Souriau) ❖.

انظر - c.f. afilmique, filmophanique, profilmique.

إسقاطية الأفلام - FILMOPHANIQUE

هذا الاصطلاح في الفلامنة يدل على كل واقع يلزم إسقاط الفلم في صالة. إن زمنية إسقاط الفلم (أي عرضه) تغطي مدة الفلم الحقيقية بعكس زمنيته التخيلية.

مكتبة فلمية - FILMOTHÈQUE

لا يجوز الخلط بين هذا الاصطلاح وكلمة سينما تك (مكتبة الأفلام أو هيئة السينما) فالمكتبة الفلمية هي في وقت معاً مجموعة من الأفلام يمكن أن تكون مخصصة للنشر (التوزيع) كما أنها المكان الذي تحفظ فيه.

مصفاة- FILTRE

عبارة عن ورقة هلامية (أي من الجيلاتين) أو رقاقة زجاجية موضوعة أمام العدسة الشبئية أو عدة الإنارة. وهذه المصفاة تصحح النور وتعَدّل مردود التصوير الضوئي.

وتستعمل المصافي لتعتيم الصورة في حال الليل الأميركي وإزالة البريق والانعكاسات الضوئية (المصافي الاستقطابية) والحصول على تأثير ضبابي (مصفاة ناشرة "للنور") وتعديل الألوان وتوفيق الأشعة فوق البنفسجية.

"عين السمكة"- FISH-EYE

عدسية شبئية ذات مسافة بؤرية قصيرة جداً تغطي مدى واسعاً جداً يقارب 180° وحتى 197° بالنسبة للكينوبتيك (Kinoptic) وهذا ما يسمح بالرؤية وراء الشبئية.

انظر- c.f. grand-angulaire.

عَوْدٌ إِلَى الْوَرَاءِ - عودة - استرجاع - نظرة إلى الوراء- FLASHBACK

"الفلشباك" يعني عَوْدُ القصة إلى الوراء في الزمن التخيلي، نحو أحداث سابقة، وهذا ما يسمى في السردانية (nrratologie) "التشديد" أو (المعترضة التنبهية - المعرب). فالحويانات الزمنية من وقت لآخر في القصة وزمانها (قفزة نحو الماضي أو نحو المستقبل) أمور استعملت منذ بداية السينما لغايات تعبيرية (ابشنشتاين - Eisenstein) أو سردية.

إن هذه الصورة تبدو لنا تافهة؛ ومع هذا قام المنتجون عند عرض الفلم "النهار يطلع" (Le Jour se lève) لمارسيل كارنيه (Marcel Carne) عام ١٩٣٩، بإرغام المخرج على إضافة كرتونة تشير إلى بنية الفلم.

انظر- c.f. flash-forward.

عرض مسبق - عرض استباقي - FLASH-FORWARD

يعني هذا الاصطلاح (بالفرنسية prolepse) بأن تُدرج في فلم الصور متتالية تروي أحداثاً لاحقة للأحداث التي يذكرها الخطاب. وهكذا نجد صوراً من تنمة الفلم مدرجة في لحظة المشهد البيتي (العائلي) في فلم "الازدراء" (Le Mépris) لجان - لوك غودار (Jean - Luc Godard) عام ١٩٦٣.

انظر- c.f. flashback.

ضبابي (مبهم - غامض - فضفاض)- FLOU

الضبابية مؤثر يمكن إيجاده بواسطة نقص في ضبط الصورة أو بواسطة مصافي. وكثيراً ما تستعمل للتعبير عن حالة الشخص الذاتية.

أما الضبابية الفنية، المستعملة في السينما من أجل إضفاء مسحة من السمو على وجوه الممثلات، فقد

أصبحت اليوم مؤكدة كقالب مكرر يرتبط ارتباطاً لا ينفصم بصورة ضوئية لديفيد هاملتون (David Hamilton).

بؤرية (مسافة بؤرية) - FOCALÉ

"البؤرية" اختصار لاصطلاح "مسافة بؤرية"، وهي تدل على المسافة التي تصل بين البؤرة والمركز البصري للعدسة الشيئية أي السجاف. واختيار المسافة البؤرية يحدد زاوية رؤية المجال؛ فكلما كانت البؤرية أطول كانت زاوية المجال أضيق، وكلما ازدادت قصراً ازدادت هذه الزاوية اتساعاً. والبؤريات الطويلة جداً تسمى شيئيات بعيدة المدى أما البؤريات القصيرة جداً فهي زوايا كبيرة أو شيئية كبيرة الزاوية. وأما الشيئية ذات البؤرية المتوسطة (أو بؤرية عادية) فهي تعطي صورة قريبة من الرؤية البشرية. وأخيراً نذكر أن "الظوم" (Zoom) هو شيئية ذات بؤرية قابلة للتغيير.

انظر c.f. champ, fish-eye, foyer

تبئير (تركيز محرق) - FOCALISATION

استعمل جيرار جينت (Gérard Genette) هذا الاصطلاح البصرياتي ليشير إلى البؤرة السردية (البؤرة السردية هي البؤرة التي يركز السارد اهتمامه عليها - المعرب) للقصة (أو للخطاب)، أي وجهة النظر التي تبنيتها والتي يمكن أن تتغير في كل لحظة. وتحفظ السردانية الأدبية بثلاثة أنماط من التبئير هي:
- السرد غير المبار (أو غير المركز) أو أن تبئيره صفر (zero) أو "واسعة الإدراك" أو "كلية الإدراك" وهو التبئير الذي يقول فيه السارد أكثر مما تعرف عنه الشخصيات (نموذج الرواية البلازكية - نسبة إلى الكاتب الفرنسي بلزك Balzac - المعرب).

- السرد مع تبئير (تركيز) داخلي، ثابت أو متغير، يمر عبر ما تعرضه شخصية ما.

- السرد مع تبئير خارجي، موضوعي، شامل أو "بيهافيوري" وهو سرد يعرف عنه السارد أقل مما تعرفه الشخصية، مع التوصل إلى سلوكيات فقط.

هذه النماذجية (typologie) تبنها سردانيو السينما (جوست Jost، روبار Ropars - غاردييس Gardies - إلخ).

- إن وجهة النظر الفيزيائية التي نرى المشهد من خلالها "الرؤية" (le VOIR) والتي يمكن أن تكون وجهة نظر صفر (zero) لا تمر بأية شخصية تخيلية (من عالم الفلم) (nobody's shot) أو داخلية حيث يمر المرء من خلال نظرة شخصية (ما). ونجد جوست يتحدث عن البصرنة (ocularisation) ويضيف إليها السمعنة (auricularisation) فيما يتعلق بالاستماع إلى الصوت الذي يمكن أن يكون ذاتياً هو أيضاً.

- وجهة النظر المعرفية، أو المعرفة (le SAVOIR) التي تسمى أحياناً تبئيراً، والتي تستعيد فئات جينيت (Genette) (الفئتين الأوليين على الأقل، إذ أن التبئير الخارجي أكثر مخاطرة في السينما التي تحدها الإبانة).

انظر c.f. caméra subjective, énonciation, narration.

مزج - تسويد تدريجي - تدرج تلويني أو تلوين متدرج - FONDU

هذا المؤثر الرابط الذي يمكن الحصول عليه عند التصوير أو في المخبر أو لدى المزج (mixage) (بالنسبة للصوت)، قوامه إظهار الصورة أو الصوت أو إخفاؤهما تدريجياً (مزج صوتي أو تدرج صوتي).

والافتتاح بالمزج يجعل صورة تظهر من قلب السواد. أما الإغلاق بالمزج فيجعل الصورة تختفي لتصبح سوداء. وهذا الظهور - الاختفاء للصورة يمكن أن يجري بجميع الألوان: تدرج نحو الأبيض أو نحو الأحمر، إلخ. أما المزج أو التدرج المتسلسل فيعني طبع صورتين الواحدة على الأخرى.

وجرى الاصطلاح على استخدام هذه الأساليب كما لو كانت علامات فواصل؛ إن التدرجات اللونية تساعد في الإشارة إلى أول المتتالية أو إلى نهايتها. أما التدرج المتسلسل فلإيماء بالاستمرارية رغم ثغرة مكانية - زمنية. ولكن السينما، خلافاً للغة؛ لا تعرف وضع الفواصل بقرار مسبق، وهذه الأساليب يمكن استخدامها في أي استعمالٍ آخر.

شكلائية FORMALISME

إن النقاد والباحثين الذين أُطلقت عليهم، بشكل ينقص من قدرهم في البدء، تسمية "الشكلائيون الروس" انبثقوا من الحلقة الألسنية في موسكو، والمعروفة انطلاقاً من ١٩١٧ تحت اسم "أوبوياز (OPOIAZ) (مختصر "مجموعة دراسات الخطاب الشعري"). ورفض هؤلاء نزعة ترجمات الحياة والسيره والتعريفين الاصطلاحيين والمؤسساتي للفن، ووضعوا قيد العمل مفهوم "التباعد"، وعرفوا التاريخ الأدبي كتاريخ للأشكال لا يمكن فصل جِدَّتِه الجمالية عن مضمونه.

واشتغل الشكلائيون على المنظومات الشكلائية للمؤلفات، وخصوصاً رومان جاكوبسن (Roman Jakobson) ففتحوا الطريق أمام النزعة البنيوية. كما اهتموا أيضاً بالسينما في نصوص أعيد تجميعها تحت عنوان بوييتيكايينو - Poetika Kino أو "شاعرية السينما" (Poétique du cinema) عام ١٩٢٧.

انظر - c.f. contenuisme, distanciation.

حجم - مقياس - (قطع الصورة) FORMAT-(format de l'image)

مقياس الفيلم هو عرضه؛ فالمقياس العريض ٧٠/٦٥ مم، والمقياس السناندار (التقليدي) ٣٥ مم، المقياس ما تحت السناندار ١٦ مم وهناك قياسات مخفضة ٩.٥ مم و ٨ مم وسوبر ٨. ويكون الفيلم مخصصاً لاستعمال المحترفين أو الهواة بحسب عرضه.

ويمكننا أن نسجل في مقياس واحد للفيلم، عدة قياسات من الصور.

شكل FORME

يمكن تعريف الشكل بأنه المبدأ التنظيمي للتعبير في عمل ما. فهو إذن لا ينفصل عن مضمون العمل. وقد انتقدت نظريات السينما والأدب في بعض العصور غلبة الشكل على حساب المضمون (الشكلائية) أو الاهتمام المعطى لمضمون يحمله شكل يعتبر أن الزمن تجاوزه (المضمون).

وتاريخ الأشكال الفلمية يعتبر في نظر البعض كتاريخ ثوابت الصورة (إطار cadre - تجميع - montage، إنارة، إلخ) رغم الصعوبة في فصلها عن المضمون السردى للفيلم.

بؤرة FOYER

وهي النقطة التي تشكل العدسية الشبئية فيها صورة واضحة (تضبيب) لشيء يقع في بعد لا متناهي.

انظر c.f. focale

السينما الحرة - السينما الطليقة *FREE CINEMA*

تخليداً لحظ السينما الوثائقية الاجتماعية لدى مدرسة جون غريسون (John Grierson)، قامت جماعة "الشبان الغاضبين" (Angry Young Men) وعلى رأسهم لندسي أندرسون Lyndsay Anderson بتقديم برامج لأفلام وثائقية تجريبية تحت اسم "السينما الحرة" (free cinema) وبالمشاركة مع كتاب ومسرحيين التفتوا نحو السينما الخيالية لينتجوا بدءاً من ١٩٦٠ أفلاماً طويلة واقعية ذات مواضيع اجتماعية بأساليب إخراجية قريبة من التلفزة؛ إنهم عبارة عن فرقة خفيفة وفي يدهم كاميرا يرتحلون "مساء السبت وصباح الأحد" لكاريل ديسز (Carel Reisz) (1960) "قطع العسل" لطوني ريشاريسن (Tony Richardson) (1962). وهما العملان الأكثر تمثيلاً لهم.

* * *

G - H

مزحة - ملحّة - هزلة-GAG

كلمة إنكليزية تعني، مزحة أو هزلة بدأ استعمالها منذ ١٩٢٠ بمعنى سينمائي. وهذه المزحة (gag) عبارة عن شكل موجز ومستقل نسبياً يتميّز بتغيير مفاجئ في وضع غير لائق ومضحك. وإذا كانت مزاحات بوستر كيتون (Buster Keaton) تنطلق في أكثر الأحيان من نقطة واقعية، فإننا نجد عند هزليين آخرين (جيري ليويس Jerry Lewis) والأخوة ماركس (Marx Brothers) عالماً أكثر مجوناً. أما عبارة "running gag" فتعني المزحة المكرورة.

وقد كان ماك سينه (Mack Sennet) أول من عهد بمهمة تخيل المزحات إلى كاتب سيناريو متخصص هو "المزّاح" (gagman).

انظر c.f. burlesque

مقدمة فلم - جدول الأسماء GÉNÉRIQUE

تدل هذه الكلمة إلى المتتالية التي تتضمن ذكر عنوان الفلم والمشاركين في الإخراج (أصحاب الاعتبار). ووفقاً للجهود أمكن وضع هذه المتتالية في بداية الفلم فقط. واليوم، ومع ازدياد أصحاب الاعتبار، كثيراً ما نجد جدول أسماء في بداية الأفلام وجدولاً في نهايتها.

وهناك بعض الأفلام لا مقدمة بالأسماء لها (فلم "اللهات" لغودار ١٩٥٩) أو لها جدول أسماء مختصر لأسباب إيديولوجية (وهكذا فأفلام العقيدة يفترض فيها عدم إظهار اسم المخرج).

ولما كانت المقدمة غير سردية وغير تصويرية، مبدئياً، فإنها تقترب من مفهوم شبه النص، الذي استنبطه جينت (Genette) للسرد الأدبي، ولكن شبه النص هذا، خلافاً عن الكتاب، يمكن أن يختلف مع النص عندما تظهر المذكرات المكتوبة كطباعة ثانية على صور الفلم فتثير ظنين متنافسين معاً الواحد ذو مرجع واقعي والآخر تخيلي.

وتنافس بعض السينمائيين مهارةً في إبداع المقدمة بالتلاعب إما على السرد الشفهي ("الشريعة" لساشا غيتري Sacha Guitry - عام ١٩٥١) وإما على الخط واللون والعناصر الأيقونية.

انظر c.f. transtextualité

نوع - فن GENRE

لقد حاول بعضهم منذ العصور القديمة أن يقوم جدولاً بوجوه الشبه ووجوه الخلاف بين الأعمال الفنية، على غرار ما فعلوه للأشكال والأجناس في العلوم. وقد قام أرسطو وأفلاطون بتصنيفات تنطلق من معايير مثل وضع المتكلم (الذي يميز

بين الإيماء (mimesis) والتكلم (Diegesis))، أو من المشاعر التي تحدثها النصوص التي تتراوح بين الإعجاب (الملحمة) والرغبة (المأساة) مروراً بالانفعال (المراثي) أو السخرية (الكوميديا). وهذه الفئات المؤسسة على الميل إلى المعرفة، تطورت إلى نظام معياري وقسري في القرن السابع عشر مع تقسم الفنون الأكاديمية في الرسم (إلى أنواع كبرى وأنواع صغرى) أو في الأدب.

إن التعريف على أساس الأنواع يطرح دائماً مشكلة تتعلق بالمعايير؛ لأن ملائمة التصنيف لا يمكن إحرازها إلا ضمن تنظيم معين. ومن جهة أخرى نجد هذه المعايير تاريخية تماماً وخاضعة لتصورات مجتمع معين وعصر معين؛ فالدراما ظهرت في القرن الثامن عشر وأزاحت المأساة (tragédie) وحلت محلها، وأخيراً يبدو التصنيف في أنواع مرتبطاً في كثير من الأحيان مع إقرار قاعدة، هي اليوم اقتصادية أكثر منها سياسية، كما استطعنا أن نرى ذلك مع الوضع الغالب لبعض الأنواع في الصناعة السينمائية الأميركية.

إن الفن السينمائي يرتبط فعلاً أشد الارتباط مع بنية الإنتاج الاقتصادية. فتخصص كل شركة في السينما التقليدية الهوليوودية بنوع معين أدى في الأعوام الثلاثينية إلى تماهي شركة وورنر مع أفلام العصابات وشركة يونفرسال مع أفلام الرعب.

إن النوع الفني يتطور من الازدهار الكامل إلى الانحطاط؛ فهكذا انزاح الوسترن (Western) (أفلام رعاة البقر) والكوميديا الموسيقية وحلت محلها أنواع جديدة مثل فلم المصارعة اليابانية "الكونغ - فو" (kung-fu) أو فلم العلم - الخيالي. ويمكن للمحاكاة الساخرة واختلاط الأنواع المختلفة أن ترافق وأن تؤخر التخلي عن نوع معين: كالوسترن سباعيتي مثلاً (وهي أفلام وسترن مصورة في إيطاليا التي تصنع معكرونة سباعيتي - المعرب).

إن النوع يعرف بثوابته التي لا تتغير، والتي تشكل أفقاً من الانتظار بالنسبة للمشاهد، وبنزوعه إلى الاستشهاد بالأمثال، إلى التلميح، إلى جميع التأثيرات التبادلية بين النصوص والتي بها يضع الفلم مشاهدته في وضع يتذكر فيه الأفلام السابقة.

انظر - c.f. réception, transtextualité.

جِيَالُو - أصفر - GIALLO

هذه الكلمة الإيطالية التي معناها الأصلي "أصفر" وتستعمل نعتاً لصحافة الفضائح والرواية البوليسية، تعني فئة من التريلر " ذات الميزانية الصغيرة خلال السنوات السبعينية (من القرن العشرين - المعرب) والتي يختلط عنفها بالرعب والتهيج الجنسي. أما أسياذ هذا النوع فهم لوشيو فولشي (Lucio Fulci) وماريو بافا (Mario Bava) وداريو أرجنتو (Dario Argento).

نَفَخ - ضَخَم GONFLER

تكبير الصورة في قطع أكبر من قطع السحب، بغية تسهيل تسويقها: فيجري تضخيم فلم ١٦م أو ٣٥م إلى ٧٠م. غير أن التكبير يتم على حساب جودة الفلم لأن العملية تضخم عيوبه. أما العملية العكسية، أي التصغير فإنها بعكس ذلك، تحسّن جودة الفلم.

الدم المراق (أو المسفوح) - الدم المتخثر GORE

هذه الكلمة الإنكليزية التي تعني الدم المسفوح، المتخثر، بعكس الدم الذي يسيل في العروق (Blood)، تستعمل للدلالة على أفلام الرعب ذات الميزانية الصغيرة والتي تتميز بالطابع العنيف والدامي لعملها الموروث عن "غينول - العظيم" وبالخدع السينمائية المفرطة في واقعيتها بواسطة أجسام مشوّهة. وقد ظهر هذا النوع أولاً كنوع ثانوي هامشي من النوع الخيالي، ثم امتد إلى أنواع أخرى تتميز بالعنف كأفلام الحرب والفنون الحربية والبوليسية (صمت الحملان" - Le Silence des agneaux) - لجوناثان ديم Jonathan Demme - ١٩٩٠ - و "سبعة" Seven لدافيد فينشر David Fincher - ١٩٩٥).

في المشاهد "الدموية" (Gore) هذه يستعمل تحويل شكل الأجسام أما العدوى الحالية التي تعاني منها الأنواع الفنية فإنها تجعل منها مثلاً جيداً لتطور اصطلاحات التمثيل.

انظر - c.f. fantastique, genre, giallo.

حَبَّة - حَبِيْبَة - GRAIN

إن الطبقة الرقيقة من الهلام (الجيلاتين) التي تشكل الطبقة الحساسة المثبتة على البلورة (الفلم الخام - المعرب) المشبعة بحبيبات من الفضة (بلورات من المركبات الملحية الفضية) التي تحدد منحى الفلم، أو "تحبيبه"، بعد تظهيره. فالمقصود إذن هو حبيبة الفلم الدقيقة إلى حد ما.

انظر - c.f. definition.

عدسية قصيرة البؤرية - GRAND ANGLE OU GRAND ANGULAIRE

عدسية شئية قصيرة المسافة البؤرية وكبيرة فتحة الزاوية تتيح تصوير حقل واسع جداً.

المصوراتي الكبير GRAND IMAGIER

اصطلاح اقترحه ألبرلاقي (Albert Laffay) عام ١٩٦٤ ليغني البؤرة الافتراضية للعرض الفلمي.

c.f. narration انظر

تركيبة تعبيرية كبيرة GRANDE SYNTAGMATIQUE

اقتداءً بالألسنية البنيوية، وضع كريستيان متر (Christian Metz) عام ١٩٦٤ جدولاً بوحدات التجميع الكبرى التي يمكن رسمها في شريط الصور للفلم الخيالي، أو التركيبية التعبيرية الكبرى في شريط الصور. وهذه الوحدات من السلسلة الفلمية، والمسماة مقاطع مستقلة، والمنظمة في ثمانية نماذج تركيبية تعبيرية، إنما تُمَيِّز اعتماداً على عدد من المعايير، أولها يقارن اللقطة المستقلة (١) (اللقطة الوحيدة) بالتركيب التعبيرية المؤلفة من عدة لقطات. وتستطيع التركيب التعبيرية أن تكون "غير متسلسلة" زمنياً، متوازياً (٢) ومتعاقبة (٣) أو متسلسلة زمنياً وهي تركيب تعبيرية وصفية (٤) وتركيب تعبيرية سردية؛ أما التركيب التعبيرية السردية فتكون متناوبة (٥) أو خطية (على خط) وفي هذه الحالة تنقسم إلى مشاهد (٦) عندما لا تكون فيها ثغرات، أو متتاليات. وأما المتتاليات فيمكن أن تكون عادية (٧) أو على حلقات (٨).

وعرض متر نموذجاً على الامتحان بفلم معاصر لجاك روزيه (Jacques Rozier) "وداعاً يا فيليبين" (Adieu Philippine) وحلّل حدوده بنفسه فقال أن هذا الجدول متكيف مع حالة تقليدية (كلاسيكية) في السينما ولا يأخذ شريط الصوت في الحسبان. غير أنه رغم الانتقادات التي يمكن توجيهها إليه والتعديلات التي أجريت عليه، فإنه يمثل مرحلة من التفكير السيميائي لا يمكن إهمالها.

c.f. segmentation, sémiologie انظر

صورة مضخمة - صورة قريبة للرأس والرقبة GROS PLAN

c.f. échelle des plans انظر

مجموعة الثلاثين - GROUPE DES TRENTE

صدر قانون في ١٩٥٣ يلغي إلزام المستثمرين بتمرير فلم قصير في القسم الأول من الحفلات؛ فتم عندئذ إلغاء القصير لصالح الإعلانات أو لصالح أفلام جديدة تتجاوز ٩٠ دقيقة. فتعباً العديد من مخرجي الأفلام القصيرة، وأكثرها وثائقية، بينهم آلن رسني (Alain Resnais) وجورج فرانجو (Georges Franju) وكريس ماركر (Chris Marker) وشكلوا مجموعة الثلاثين، للدفاع عن هذا الشكل. وهكذا نشأ مهرجان الأفلام القصيرة في مدينة تور (Tours) عام ١٩٥٥. واليوم تقدم مجلة "برف" (Bref) بياناً عن نشاط هذا الفرع من السينما.

النهاية السعيدة HAPPY END

النهاية السعيدة أو (Happy end) يفرضها المنتجون على المخرجين. هذا كان حال السينما التقليدية الهوليوودية في الكوميديات العاطفية فكان على الأبطال العاشقين المعذبين أن يلتقوا أخيراً وأن يتبادلوا قبلة محتشمة.

الهاردكور - الأفلام الإباحية (القاسية) (الفجة) HARDCORE

"الهاردكور" أو "الهارد" نوع سينمائي مؤلف من أفلام إباحية يقوم الممثلون فيه بتنفيذ العمل الجنسي فعلاً، خلافاً للـسوفتكور (softcore) الأفلام التي يكون الفعل الجنسي فيها شكلياً فقط. مثل إيمانويل (Emmanuelle)

لجوست جاينكن (Just Jaeckin) - ١٩٧٤. وبعد أن خرج "الهارد" من السرية في أواخر الستينات في أميركا ثم في فرنسا، أصبح منذ ١٩٧٥ مخصصاً لصالات متخصصة. إن كلمتي (hardeur et hardeuse) تستعملان للكوميديين الذين يمثلون في هذه الأفلام.

انظر - X.c.f.

"الخيالي البطولي" HEROIC FANTASY

هذا النوع السينائي الذي يجمع بين الملحمة والخيالي، يقع عموماً في "قرون وسطى" خيالية صرف أو في المستقبل. ويكون تصوير العالم فيها تصويراً مانويًا (نسبة إلى ماني صاحب عقيدة الصراع بين الخير والشر - المعرب) وتكون المغامرات السحرية والعنيفة التي تخوضها الشخصيات منطلقة في خيال جامح كما هو الحال أيضاً مع الديكورات والملابس (فلم "كونان المتوحش" Conan le Barbare - إنتاج ج. ميلبوس J. Milius - ١٩٨١ - وفلم "سيد الحلقات" (Le Seigneur des anneaux) - إنتاج ب. جاكسون (P. Jackson) عام ٢٠٠١).

مخالف لجو الفلم HÉTÉRODIÉGÉTIQUE

انظر diégétique.c.f.

مماثل لجو الفلم - HOMODIEGETIQUE

انظر - diégétique.c.f.

أفق انتظاري - HORIZON D'ATTENTE

في جمالية التلقي (جوس - Jaus) يهيء العمل قارئه / مشهاده سلفاً لنمط من التلقي قائم على الرجوع الضمني إلى المؤلفات التي سبقته والتي ألفها القارئ وبوجه خاص على المفهوم النوعي. إن علاقة العمل بنصوص الماضي تنشئ أفقاً انتظاريًا، إنه مفهوم موروث عن "هوسرل" (Husserl) يعدّله العمل الجديد ويعيد تعريفه.

خارج الإطار HORS-CADRE

الخارج عن الإطار هو قسم من الفلم يمتد مادياً حول الصورة مثل برواظ اللوحة، حائط، خارج الصفحة أو خارج الشاشة.

انظر - cadre, champ, hors-champ.c.f.

خارج النطاق - خارج المجال - خارج الحقل HORS-CHAMP

خارج النطاق هو الفسحة الخيالية ذات الثلاثة الأبعاد التي يوحي بها النطاق ويخفيها. إن عقلنا يلحظ بين الفسحة المرئية وبين هذه الفسحة غير المرئية، استمرارية بفضل معطيات بصرية - تجزئ الأجسام والأشياء، دخول إلى النطاق وخروج منه، نظرات - وبفضل معطيات صوتية؛ كالأصوات التي يكون مصدرها خارجياً عن الصورة (off) وأيضاً بفضل معطيات سردية؛ فخارج النطاق هو هذه الفسحة التي يختفي فيها الأشخاص ويواصلون الحياة في خيالنا.

وفي الصورة الثابتة يكون لخارج النطاق فسحة لا يمكن الوصول إليها نهائياً، بينما يكفي في السينما أن نصعد أو نعدّل زاوية سحب الصور حتى نصل إلى ما كانت رؤيته مستحيلة علينا وهكذا فخارج النطاق هو نطاق مؤجّل.

خارج النظر HORS-VUE

نطلق أحياناً كلمة "خارج النظر" على ما هو مخبأ بواسطة عنصر من عناصر تسجيل المشاهد كالديكور أو الجمهور....

٨ مم 8 MM

سوّقت شركة "كوداك" هذا القطع الصغير عام ١٩٣٢ وكان مكرساً للسينمائيين الهواة. وقد صار توسيع مساحة هذا الفلم في العام ١٩٦٥ إلى "سوبر ٨" ("Super 8").

النص المفرط - النص القاصر - المقتصر - HYPERTEXTE/HYPOTEXTE

انظر - c.f. adaptation, palimpseste, remake, transtextualité.

* * *

I - J - K

أيقونة-ICÔNE

الأيقونة من اليونانية ومعناها الأول صورة مقدسة، تدل على الرسم الديني في كنائس الشرق. وفي السيميائية، تشكل الأيقونة واحدة من ثلاث فئات من العلامات في نظرية بيرس (Pierce) هي الأيقونات والرموز والمؤشرات. ويقوم هذا التصنيف على العلاقة القائمة في كل علامة بين العاني (الشكل) والمعنيّ (المعنى) والمرجع (المردّ) الواقعي. فعاني الأيقونة له علاقة معلّلة، متماثلة مع مرجعها؛ حيث أن صورة الهر تشبه الهر. كما أن تسجيل الصوت، صورة صوتية، يشبه الصوت.

غير أن الأيقونة ليست النظام الوحيد للصورة، التي يمكن أن تكون مجردة (وبالتالي غير أيقونية) ويمكن أيضاً، علاوة عن أيقونيتها، أن تعني بطريقة رمزية. وفوق هذا فإن الصور الضوئية - الكيميائية لها طبيعة تأشيرية.

انظر c.f. connotation, iconique/plastique, image

أيقوني / تشكيلي - ICONIQUE/PLASTIQUE

تتنظم الصورة في وحدات لها دلالة (معنى)، في علامات من نوعين؛ تشكيلية وأيقونية. فالعلامات التشكيلية. وهي الأشكال والألوان والمادة، لا تصوّر شيئاً ما من العالم، بل تعني (لها دلالة) في الكود البصري؛ فهي وحدها الفاعلة في الصورة المجردة. أما في الصورة التشابهيّة، التصويرية فالعلامات التشكيلية تتنظم في علامات أيقونية.

تقصص - مماثلة / مماهاة - تماهي IDENTIFICATION

في مصطلحات علم النفس أن التماهي هو محور تكون الشخصية؛ فعن طريق تقمصات متتالية لنماذج معينة يكون الطفل ذاتيته. وقد تصور فرويد (Freud) التماهي الأولي كتشبه شفهي بالأم. وانطلاقاً من هذه المفاهيم، قامت نظرية السينما التي تستلهم التحليل النفسي (بودري Baudry - متر Metz) بابتكار مفاهيم جديدة.

والتماهي الأولي مع الكاميرا يغطّي الفكرة القائلة أن عين المشاهد تتماهي مع العدسية الشبكية في الكاميرا عند التصوير؛ فالقوانين الضوئية التي تتحكم في الأجهزة وكود الرؤية، يؤديان إلى تطابق العين الحقيقية مع هذه العين الخيالية الصرف التي هي عين المشاهدة. وهكذا يشعر المشاهد لدى تغييرات زوايا التصوير بانطباع بأن عينه هي التي تعدل الصورة.

أما التماهي الثانوي فيستعيد ظاهرة تم كشفها قبل مجيء السينما بكثير وخاصة بالنظام التوهمي؛ فالمشاهد يتماهي خيالياً مع الشخصيات. غير أن الفكرة تذهب أبعد من ذلك إذ تبين أن المشاهد يتقمص الوضع التوهمي الذي يعرضه عليه الفلم، عن طريق التقطيع، مثلاً عن طريق تعدد وجهات النظر.

انظر - c.f. dispositif, impression de réalité.

"أدهك" أو (م.د.س.ع): معهد الدراسات السينمائية العليا - IDHEC

انظر c.f. femis

توهم مرجعي - ILLUSION RÉFÉRENTIELLE

انظر c.f. déconstruction, dysnarratif

صورة IMAGE

الصورة الفلمية، كالصورة الثابتة، لها حقيقة تصويرية مزدوجة (أرنهايم Arnheim)؛ كمساحة مسطحة ذات بعدين وكنتمثيل لعالم في العمق، أي ثلاثي الأبعاد.

وهي، من الناحية التقنية، قد تعرضت لثورة؛ فمن صورة كيميائية في مرحلة أولى، (ضوء على بلورة مطلية) يمكن أن تصبح إلكترونية منذ ظهور التلفزة والفيديو بل هي اليوم رقمية (numérique). وإذا كنا نستطيع تقنياً أن ننقل من الواحدة إلى الأخرى - نقل الصورة الفيديو إلى بلورة (فلم)، وإسقاط فلم سينمائي في التلفاز و"رقمنة" صور الفلم الجزئية (رقمنتها أي جعلها رقمية - المعرب). كرقمنة الصوت الفلمي - فمعنى ذلك نزع الصفة المادية، من العلامة الفيديوية إلى التكويد (codage) الرقمي للإعلام بحيث لا يعود المشاهد يستطيع أن يتعرف على أصل الصورة.

والحال أن الصور الضوئية والسينمائية، المنتجة بطرق ميكانيكية، خلافاً للرسم (dessin) والرسامة

(peinture) (أي فن الرسم بالألوان - المغرب)، كانت لها علاقة وجود أي علاقة "أونطولوجية" مع العالم (بازن Bazin). كانت تشكل أثراً (ودليلاً) مما كان أمام جهاز التصوير. إن نظرية البصمة هذه كانت مفتاح مفهوم الواقعية في السينما من أندريه بازن إلى بيتر وولن (Peter Wollen) كاعتقاد بوجود علاقة مباشرة وعفوية مع العالم. إن الصورة الرقمية تفقد من ماديتها ما تكسبه في مجال التشابه حتى إزالة المرجع الذي تعيد الصورة تكوينه عن طريق الحساب بعد إعادة تركيبها.

انظر - c.f. icône, indice, photogramme, signe.

صورة توليفية (طريقة في التصوير الملون - المغرب) - IMAGE DE SYTHÈSE

انظر c.f. image, numérique

صورة ذهنية IMAGE MENTALE

الصورة الذهنية، في علم النفس، صورة ذاتية صرف ولكن مضمونها مشابه لصورة إدراك بصري أو سمعي أو حتى شمّي.

وقد ظهر تمثيل الصور الذهنية منذ بدايات السينما، مع وضع تذكّري أو وضع قصة مروية أو إدراك حلمي (أي عن طريق الأحلام - المغرب). ففكرة الشخص وانفعالاته ورغباته قد ترجمت في كثير من الأحيان إلى صور بواسطة التيار الانطباعي (دولاك Dulac - إيشتاين Epstein - غانس Gance). وهي تختلف عن الصورة المسماة بالذاتية التي تُترجم وجهة نظر جسمانية لدى شخص ما (تنبئير أو عيان داخلي).

الصورة الحركية IMAGE-MOUVEMENT

جعل جيل دولوز (Gilles Deleuze) من الصورة الحركية والصورة الزمنية أكبر تعديلين في السينما. فالصورة في السينما، حسب رأيه بل وحسب ملاحظات الفلامة أيضاً (علم السينما والأفلام وأثرها الجمالي والاجتماعي - المغرب)، ليست صورة تضاف إليها الحركة، بل صورة في حركة بصورة مباشرة، في اللقطة التي تعرّف بأنها "قطع متحرك للديمومة". وهذا المفهوم عن الصورة الحركية (١٩٨٣) يميز في رأي دولوز مرحلة هي مرحلة السينما التقليدية وتتبعها الصورة الزمنية.

ويميز دولوز داخل فئة السينما الحركية عدة أنماط خاصة: الصورة - الإدراكية التي تعادل تصوير الشيء، والصورة- الفعل التي تصور القوة أو الفعل (وهذا ما يمكن ربطه بالصعيد المتوسط) والصورة- العاطفة التي تصور النوعية أو القدرة المجتمعة مع اللقطة المضخمة في كثير من الأحيان.

صورة فصورة IMAGE PAR IMAGE

انظر c.f. cinéma d'animation

الصورة الزمانية أو الصورة - الزمن IMAGE-TEMPS

تدل الصورة الزمنية عند دولوز (Deleuze) (١٩٨٥) على الصورة الحديثة، أي صورة ما بعد التقليدية، أي ابتداء من أوزو (Ozu) وولز (Welles) والواقعية الجديدة والموجة الجديدة. فحتى ذلك الوقت كانت الحركة وحدها تعرّف الصورة وكان السينمائيون عندئذ يحسون الرغبة في استكشاف الزمن وبضرورته. إن الفلم

الكلاسيكي، فلم الصورة الحركية، كان يجري في الزمن الحاضر أما السينما العصرية فتعطينا رؤية الزمن.

السينما المجسّمة (أو السينما النافرة، الثلاثية الأبعاد) -IMAX / IMAX 3D

هذه الطريقة الكندية تستعمل منذ ١٩٧٠ صورة كبيرة جداً (٥١ مم × ٧١ مم) مُسقط على شاشة ارتفاعها من ٢٠ إلى ٣٠ متراً. وتستخدم السينما "الأقصوية" (Omnimax) شاشة نصف كروية، أما السينما النافرة 3D (أي الثلاثية الأبعاد) فتضيف التجسيم النافر منذ ١٩٨٦. ويتم الحصول على طريقة "التجسيم النافر" بفضل صورتين يُسقطهما جهازان متزامنان وتتطلب استعمال نظارات خاصة لأن الصور موجهة بشكل متناوب إلى العين اليمنى والعين اليسرى.

انطباع بواق حقيقي - IMPRESSION DE RÉALITÉ

لقد حظيت السينما الخيالية دائماً بتصديقيّة كبيرة. وقد جرت دراسة هذه الظاهرة النفسانية ضمن نطاق الفلامنة (علم السينما والأفلام - المعرب) على يد أندريه ميشوت (Andre Michotte) وهنري والّون (Henri Wallon) اللذين اعتبرا عدم تحرك المشاهد وظلام الصالة الشعاعين الموجّهين إلى تسلط نفساني قوي (ويقارن أحياناً بأسطورة مغارة أفلاطون).

وعن طريق مقارنة السلطة المتحققة للفلم مع التصوير الضوئي أو المسرح، أظهر كريستيان متر (Christian Metz) (١٩٥٦) دور الحركة، المنتجة ميكانيكياً ولكن من المستحيل تمييزها على المستوى الإدراكي لحراك الحياة الواقعي، الذي يؤدي فوق ذلك إلى تقوية الانطباع بحجم الأشياء والأجسام يفصلها عمّا يبدو كقاع (أو كخلفية). كما أن المقارنة مع المسرح تظهر أن الإيمان والمشاركة العاطفية والإدراكية أمور تتغذى من غياب المعدات السينمائية كواقع، بينما عظمة واقع المسرح المفرطة تؤذي الانطباع بحقيقة جو الفلم.

انظر c.f. dispositif, effet phi, identification.

انطباعية IMPRESSIONNISME

وصف النقاد بالانطباعية أول طليعة فرنسية في العشرينيات (من القرن العشرين طبعاً - المعرب) (دلوك Delluc - Grance - ابشتاين Epstein) بأنها الرجوع إلى الانطباعية في الرسم والأدب، وبأنها معارضة للتعبيرية في السينما (Expressionnisme).

وتبقى الجمالية التعبيرية صعبة التعريف وهي تعتمد على تمثيل العواطف والحالات الروحية بفضل كاميرا متحركة وطبعات على مطبوع، وزوايا لأخذ صور متخيّلة، ذاتية، وتجميع قصير أو بتحويل الصور الذهنية إلى صور بصرية.

داخل، في، داخلي - IN

يدل الاصطلاح داخلي (in) على كل ما يظهر في حقل الصورة، من عناصر بصرية أو صوتية، بعكس ما لا نراه والذي هو خارجي (off) أو خارج الحقل.

في غياب كذا - استبدال - في مكان كذا - عوضاً عن - IN ABSENTIA

العلاقات العوضية (in absentia) تعني علاقات المعنى التي يمكن إقامتها بين العناصر التي تظهر في

نصّ ما والعناصر التي يمكن أن تحل مكانها. وهذه الوحدات تشكل نموذجاً.

انظر c.f. in praesentia

ترصيع - تنزيل - INCRUSTATION

تقوم هذه الخدعة على إدراج صورة في صورة أخرى مسحوبة على حدة (شخص في ديكور مثلاً). وكان الحصول على ذلك يتم سابقاً بأساليب تستعمل ساترات، أما اليوم فقد تبسّط الأمر عن طريق معالجة رقمية للصورة.

انظر - c.f. transparence 1, travelling matte.

مستقل - INDÉPENDANT

استعملت كلمة "مستقلون" أولاً لرواد السينما الأمريكية الذين رفضوا احتكار استثمار السينما وأسسوا هوليوود ليهربوا من الحرب الحقيقية التي خاضها صاحب امتياز البراءات، المهندس توماس إديسون (Thomas Edison). ويوصف بالمستقلين، السينمائيون الذين يتجنبون طوق الشركات الكبرى ليحتفظوا بحريتهم في التعبير. وهكذا أنتج جون كاسافيتس (John Cassavetes) في الولايات المتحدة، وورّع جميع أفلامه بنفسه. ولهذا السبب يدعى السينمائيون التجريبيون ميكاس (Mekas) وبراكهيج (Brakhage) وور هول (Warhol) "بالمستقلين النيويوركيين".

انظر c.f. avant-garde, underground.

مؤشر INDICE

العلامة هي إحدى فئات الإشارات الثلاثة، التي سجلها بيرس (Pierce) مع الأيقونة والرمز. وهي تتميز بعلاقة تجاورية كعلاقة العلة بالمعلول بين العاني والمرجع (فهي إذن علاقة غير اصطلاحية ولكنها ليست أيضاً معللة بالتشابه). فالدخان الذي يدل على وجود النار أو بصمة الإصبع، التي تدل على وجود يد، يشكلان مؤشرين (أو فعلين - المعرب).

وهذه الفئة أساسية في السينما لأن الصور والأصوات تشكل فيها إيقونات - فهي تشبه ما تمثله - وعلامات معاً؛ إنها بالفعل نتاج بصمة تركها على الفلم من كان أمام آلة التصوير.

انظر - c.f. image

في حضور كذا - حضوره - IN PRAESENTIA

العلاقات "الحضورية" (in praesentia) عبارة عن نوع من التلاقي بين العناصر التي تشكل نصّاً ما. من نوع "و - و"، إنها تتعلق بالمحور التركيبي التعبيري للسلسلة المنطوقة أو الفلمية.

انظر - c.f. in absentia, syntagme.

مُدْرَج - معترض أو معترضة INSERT

"المدرج" أو "المعترض"، الموضوع بين لقطتين، عبارة عن لقطة مضخمة لشيء يُقصد منه إبراز تفصيل مفيد لفهم المشهد الحاضر أو مشهد آت في الفلم.

داخلي - الداخل - باطن INTÉRIEUR

المشاهد الداخلية تصوّر في أماكن مسقوفة ومكشوفة، سواء كانت حقيقية أو مركبة في استوديو. ويحمل السيناريو المؤشّر "داخلي نهاري" أو "داخلي ليلي".

تواجد نص ضمن نص آخر - تداخل نصين-INTERTEXTUALITÉ
انظر transtextualite c.f.

عنوان داخلي - عنوان فاصل INTERTITRE

انظر carton c.f.

مسافة (فاصلة)-INTERVALLE

بالمقارنة مع الموسيقى التي تتلاعب بالفواصل، بالفسحات بين نوطتين، سطرّ دزيغا فرتوف (Dziga Vertov) نظرية الفواصل بين لقطتين، وهو أساس سينما غير السردية وغير الخيالية (الرجل ذو الكاميرا L'Homme à la caméra عام ١٩٢٩) سواء كانت فواصل موسيقية تقع بين لقطتين، أو لحنية مع صور مطبوعة فوق بعضها البعض.

انظر continu/discontinue, montage c.f.

قزحية (العين) - سجاف (آلة التصوير)-IRIS

القزحية هي أحد الأشكال الأكثر انتشاراً لسجاف آلة تصوير.

إن الفتح والإغلاق بواسطة القزحية عبارة عن مؤثرات كثيراً ما تستعمل كفواصل في الأفلام الصامتة، ويتم الحصول عليها بوضع قزحية قرب العدسية الشبكية، وهناك دائرة محاطة بالسواد تفتح وتنغلق لتشير إلى بداية وإلى نهاية المتتالية أو الفيلم. وقد أعادت "الموجة الجديدة" استعمال هذا المؤشر بتحويله في كثير من الأحيان عن دلالاته التقليدية لتجعل منه تكريماً للسينما.

تمثيل أو تأدية الدور-JEU

التمثيل مرادف لتأدية ممثل ما لدوره.

مذكرات مفلّمة JOURNAL FILMÉ

- يمكن للمذكرات المفلّمة أن تبدأ بالخيال ("كالندر - Calender -، لأطوم إيغويان Atom Egoyan - ١٩٩٢) أو أن تشهد عن حياة سينمائي ("كارو ديارو" Caro Diario - لنّني موريتي Nanni Moretti - ١٩٩٤). وهي ليست مهياًة دائماً لتتوجه إلى الجمهور ("غداً وأيضاً غداً" Demain et encore demain ١٩٩٥-١٩٩٥) لدومينيك كابريرا (Dominique Cabrera)، ولكنها يمكن أن تكون، بدرجات مختلفة، أساساً لعمل فنان؛ "لاجنس" No sex - "الليلة الأخيرة" Last Night للفنانة التشكيلية سوفي كال Sophie Calle (١٩٩٥) أو "التقليم المنزلي" Home moving - لستان براكهاج Stan Brakhage.

وهذه السينما بصيغة المتكلم، والتي ما تزال قليلة إلا في التلفزة، أخذت اليوم تكتسب جمهوراً أوسع.

قطع قافز - تقفيز JUMP CUT

توصيل الفلم مع قطع بعض الصور من ضمن اللقطة بطريقة لا تلاحظ. وهذه التقنية تتيح استبعاد الوقت الضائع وهي تستخدم في الأفلام التعليمية وفي الريبورتاج التلفزيوني.

انظر c.f. saute

عين السينما-KINO-GLAZ

انظر c.f. ciné-œil

LM

خطاب - لغة خاصة بميدان معين LANGAGE

لقد جاء التفكير مبكراً بأن السينما، كوسيلة تعبيرية، هي وسيلة تواصل أي خطاب.

لقد سعى السينمائيون الروس (كوليشوف Koulechov - أيشنشتاين Eisenstein) إلى رؤية نوع من "سينما-لغة" أو "لغة سينمائية" في الفلم تعادل اللغة الطبيعية واعتبر لقطاتها كلمات، منسقة في جمل بواسطة تجميع (مونتاج) كآلي القدرة على إنتاج المعنى.

وأعادت السيميائية طرح المسألة عن طريق استعادة الآلية المنهجية لدى الأسنية البنيوية. وبرهن متز (Metz) (1964) أن السينما ليست لغة، لأنها لا تمتلك ترابطها المزدوج في وحدات لها معنى وفي وحدات ليس لها معنى (علماً أن الصورة تتوضع دائماً في المعنى). وهي أيضاً خطاب يمكن مماثلته مع الخطاب الشفهي، الذي يجمع اللغة والكلام (سوسور Saussure)، بقدر ما يبتعد عن الاستقاء، كاللغات الطبيعية، من قعر معين، من مخزون من الكلمات والأشكال النحوية التي ينقلها الكلام إلى الحال الراهن. وليس ثمة قواميس ولا قواعد لغوية، ولا خزان من الصور والأشكال التي تتيح تكوين الفلم المنقول مباشرة إلى الحال الراهن. فالسينما "كخطاب بدون لغة" تمتلك مع ذلك كودات عديدة تحكم الأقوال، كشفت عنها السيميائية في المرحلة الثانية. هذه النظرية المنهجية بقيت سائدة طوال عشر سنوات تقريباً. ثم انتقل المرسى نحو التحليل النفساني ثم نحو علم النفس المعرفي.

انظر-c.f. code, cognitivisme, iconique/plastique, grande syntagmatique

الفانوس السحري LANTERNE MAGIQUE

الفانوس السحري هو سلف جهاز الإسقاط، يستعمل منذ القرن السابع عشر مبدأ الغرفة المظلمة؛ فهو يتكوّن من مصدر منير صغير ومن عدسية شبيئية تشكل صورة كبيرة على شاشة انطلاقاً من صفيحة زجاجية مدهونة.

القائمة السوداء LISTE NOIRE

انظر c.f. maccarthysme

فلم طويل LONG MÉTRAGE

تعرفه النصوص الرسمية كفلم طوله أكثر من ١٦٠٠م من قطع ٣٥م من النموذج الموحد، يستمر عرضه ٦٠ دقيقة على الأقل. وكان القطع الأكثر انتشاراً لمدة طويلة هو ٩٠ دقيقة مع بعض الاستثناءات الملحوظة مثل فلم "ذهب مع الريح" لفكتور فليمينغ (Victor Fleming) عام ١٩٣٩ والذي كان يستمر ٢٢٥ دقيقة. واليوم تميل مدة عرض الأفلام إلى التطول.

لوما - رافعة على عربة (شاريو) - LOUMA

اللوما رافعة مركبة على عربة (شاريو) يحمل ذراعها المتداخل (التلسكوبي) الكاميرا. ويتم التصوير بتحكم عن بعد وتكون التنقلات الأكثر تعقيداً في منتهى الدقة. وقد استعملها لأول مرة رينه كليمان (René Clément) عام ١٩٧١.

نور - إنارة - ضوء - LUMIÈRE

يكون العمل على النور موكولاً إلى مدير التصوير أو الرئيس المصور. فهو الذي "يبنى" أنوار الفلم ويكيفها، سواء كانت طبيعية أو اصطناعية. وفي الديكور الطبيعي تستعمل مصافٍ لنشر النور ويمكن تقويته بواسطة نوارات. وفي داخل الاستوديو، تنير النوارات المشهد المطلوب تقيمه بنور رئيسي قوي إلى حد ما، ونور مواجه يُسمى نور الجو وهو أخف، ونور جانبي يُسمى النور الملامس، ونور خلفي (balck light) وهو الذي يفصل بين موضوع التصوير والديكور ويشكل هالة.

الماكارتيّة MACCARTHYSME

في أيام الحرب الباردة في نهاية الأربعينيات أخذت لجنة النشاطات ضد أميركا تطارد محترفي السينما المشبوهين بالتعاطف مع الشيوعية، وذلك بدفع من عضو مجلس الشيوخ ماكارتي. وقامت عند ذلك مطاردة حقيقية للساحرات، مع الممارسات المختصة بذلك من تشجيع الوشاية والافتراءات وتشكيل لائحة سوداء تطرد من حلقات الممثلين من تعباً عنهم بطاقات "فيشات". وأحيل العديد من المهنيين، من سينمائيين وعمال تشغيل وكتابة سيناريو إلى البطالة. وغادر بعضهم وطنه (فأخذ جوزيف لوزي (Joseph Losei) - يصور في إنكلترا ابتداء من عام ١٩٥١) واختبأ آخرون تحت أسماء مستعارة (كاتب السيناريو دالتون ترومبو (Dalton Trombo)). أما العشرة من جماعة هوليوود الذين رفضوا التعاون مع اللجنة فوجدوا أنفسهم في السجن. ثم هدأ الوضع وصار طبيعياً حوالي ١٩٥٥.

ماك غوفن MAC GUFFIN

هذه الكلمة التي اخترعها ألفرد هتشكوك (Alfred Hitchcock) تدل على تفاصيل الكلام التي تشكل فحواً سردية تعمل على تحويل المشاهد نحو حل خاطئ للحبكة.

ماكماهونيون MAC MAHONIENS

كانت هذه الكلمة تدل على جماعة من نقاد مجلة "دفاتر السينما" (Cahiers du cinéma) مقيمين في سينما ماك ماهون والذين كانوا في الستينيات يدافعون عن سياسة للمؤلفين، أميركية صرف، تحابي لانغ (Lang) ولوزي (Losey) وبريمنغر (Preminger) وولش (Walsh) وتعاكس الجماعة السائدة أنصار هوكس (Hawks) وهتشكوك (Hitchcock).

c.f. Hitchcocko-hawksien, politique des auteurs. - انظر

مخزن - ملقم - مشط - MAGASIN

المخازن هي العلب - أو الملقمات - المثبتة على الكاميرا وفيها مخزن الفلم. والفلم البكر يكون محمولاً في المخزن المعطي بينما يحتفظ المخزن المتلقي بالفلم المطبوع. وفي خارج ذلك تحمل المخازن وتقرغ في كيس كتيمة للنور.

الأكبر - الكبرى - MAJOR

هذا الاختصار لـ "كبريات الشركات" (the major companies)، كان يدل قبل الحرب على الاستوديوهات الخمسة الكبرى في هوليوود وهي: فوكس (Fox) - "متروغولدن ماير" (MGM) - بارامونت (Parment) - RKO - وورنر (Warner) بالمقارنة مع الصغرى وهم كولومبيا، يوناييتد آرטיست (الفنانون المتحدون) (United Artists) أونيفرسال (Universal).

توثيق صنع الفلم - أو توثيق الفلم MAKING OF

توثيق صنع الفلم (making of) توثيق عن تصويره وصنعه. وكان أحد أوائل هذا النوع عبارة عن فلم قصير تم تقيمه عام ١٩٢٨ على يد جان دريفيل (Jean Dreville) بعنوان "حول المال" عن صنع فلم "المال" لمارسيل لربييه (Marcel L'Herbier). وكان التوثيق الذي حققه أورسون ويلز (Orson Welles) بعنوان "تفليم عطيل" (المنتهي عام ١٩٧٨) حول تفليم فلمه "عطيل" (١٩٤٩ - ١٩٥٢)، مقررًا للتلفزة وكن حصل على لآخروج إلى الصالات. إنه اليوم عمل قائم بذاته.

غير أن توثيق صنع الأفلام، الذي أصبح رائجاً جداً منذ الثمانينيات، يتحقق عموماً لغايات تشجيعية ومرافقة إطلاق الإنتاجات الضخمة.

c.f. transtextualité انظر

تصميم مصغر - MAQUETTE

وهو عبارة عن ديكور مبني على قياس مصغر ليجري تقيمه على حدة وإدراجه في صورة مركبة (عن طريق تقنية ساترة - مباشرة معاكسة) مع الممثلين، أو عنصر من ديكور يربط مع الديكور ذي الحجم الطبيعي، المصنوع من أجل التلاعب بعمق المجال ويتم إعادة تناسبه مع الواقع بواسطة جهاز بصري خاص.

مواد التعبير - MATIÈRES DE L'EXPRESSION

c.f. expression- انظر

الراوي الأكبر - MÉGA-NARRATEUR

c.f. énonciation, focalisation, narration, récit. - انظر

ميلودراما - MÉLODRAME

كانت الميلودراما، في المأساة اليونانية وبدءاً من القرن الثامن عشر حيث دلت على الأوبرا، عبارة عن دراما مرفوقة بحوارات واغان. وفي القرن التاسع عشر تطور معناها نحو دراما شعبية قريبة من العنف المحزن في الرواية "القوطية" (gothique) الإنكليزية، التي تقترن عاطفتها المبكية بالمفاجآت المسرحية وبالحبكات التي تفيض من دسائس معقدة ويكون أشخاصها، المُنذجون، هم العاشق الأول الشاب والبطلة المضطهدة والخائن المخادع الوصولي، وكل هذا مدعوم بموسيقى معبرة. وتشهد السينما، مع *أطفال الفريوس* (Les Enfants du Paradis) لمارسل كارنيه (Marcel Carné) (١٩٤٥) - برواج هذا النوع المتمركز خلال القرن التاسع عشر في صالات شارع المعبد الذي تحول اسمه إلى شارع الجريمة (boulevard du Crime).

إن السينما تستعيد منذ البداية هذه الذخيرة الشعبية، وثمة سينمائيون كبار يشتهرون في هذا النوع، من أمثال غريفت (Griffith) في فلم *الزنيقة المحطمة* (Le lys brisé) (١٩١٩)؛ وبورزاج (Borzage) في فلم *ملاك الشارع* (Street Angel) (١٩٢٧) - وسيرك أيضاً (Sirk) في *السر الرائع* (Le Secret magnifique) (١٩٥٤) أو رينر ويرنر، فاسبيندر (Rainer Werner Fassbinder)، أما القوالب السردية فيضطلع بها بعضهم حتى الغنائية، بينما يفككها آخرون ليقوموا تفريقاً؛ وهذا هو حال فاسبيندر (Fassbinder) ابتداء من ١٩٧٠، بدءاً من *تاجر الفصول الأربعة* إلى *جميع الآخرين يدعون علي* "مروراً بـ *إيفي بريست* (Effi Briest).

استعارة - مجاز - MÉTAPHORE

هي استعارة، صورة بلاغية، تنقل معنى الكلمة الأصلي نحو معنى آخر عن طريق مقارنة تبقى ضمنية مثل: "أنت أسدي الرائع الكريم" (هوغو - Hugo).

أما في السينما فإن ما يسمى "استعارة" يكون في كثير من الأحيان مقارنة كلمة بكلمة. وهكذا نرى فريتز لانغ (Fritz Lang) في *"الغضب المستشيط"* (Fury) ويلحق بلقطة لنساء أثناء نشرهن لإشاعة بلقطة لدجاجات تقاقي: والمقارنة هنا صريحة. وبالمقابل نجد الأسود الحجرية الثلاثة التي تبدو وكأنها تنتصب في *"الدارعة بوتمكنين"* (Le Cuirassé Potemkine) - لإيشنشتاين، لكي تعني أن الثورة سائرة، كلاهما يشكلان استعارة. إن الاستعارة التي أعطاها الشكلاينيون قيمتها أيام السينما الصامتة، مثلها مثل أساليب المقارنة، قد تجنبتها السينما الكلاسيكية التي تجدها بالغة الإلحاح والاستطراد.

وعاد الألسنيون والمحللون النفسانيون ابتداء من السبعينيات إلى نظام الاستعاراتي فأصبحت الاستعارة والكناية مراتب في تصوير الفكر بالنسبة للأولين ومبدئين كبيرين خاصين للترتبة الرمزية في نظر الآخرين. وسوف تمزج السينما هذه التناولات بجعلها من الاستعارة والكناية عناصر أساسية في تكوين معنى الصورة.

انظر - c.f. figure, signe.

ما وراء النص - تعليق على النص (نقداً وتحليلاً) - MÉTATEXTUALITÉ

انظر c.f. transtextualité

نهج - طريقة - MÉTHODE

تستعمل كلمة نهج لتشير إلى مدرسة الممثلين (l'Actor's Studio).

مجاز مرسل - MÉTONYMIÉ

هي استعارة، صورة بلاغية، تقوم على تسمية شيء بواسطة كلمة تدل على شيء آخر، بينهما علاقة العلة بالمعلول (عاش من عمله) أو علاقة احتواء (شرب كأساً) أو علاقة تجاور (الجزء عن الكل): "هذا الزند

الذي أنقذ هذه الامبراطورية مراراً كثيرة".

وقد أمكن القول أن الكرة الممرغية التي تطير عند موت الحفيدة في فلم لانغ (Lang) "السيد الملعون" كان في وقت معاً استعارة عن طريق المقارنة مع شكل الطفلة، وكناية لأنه شكل امتداداً لذراعها. وكصورة للتجاوز تعمل الكناية في التجميع (المونتاج) التقليدي القائم على الشفافية وعلى تصور وصل يصون الاستمرارية المكانية والتشكيلية وجو الفلم.

مخرج - (ومعناها الحرفي "واضع في مشهد" لأنه يحوّل الأشياء والأفكار المكتوبة إلى أشياء وأفكار

تشاهد بالعين-المعرب)-METTEUR EN SCENE

إن كلمة مخرج مستعارة من المسرح وهي، قَبْلًا، سيئة التلاؤم مع السينما وذلك بسبب عودتها إلى "مكان للمشهد" لا وجود له في السينما، وإلى التمييز النوعي الخاص بالمسرح الذي تقيمه مع المؤلف؛ ففي السينما ما يزال يُحتفظ أحياناً بالتمييز بين السيناري (كاتب السيناريو) والحوارتي (كاتب الحوار) والمخرج.

انظر - c.f. cinéaste, politique des auteurs, réalisateur.

تقليد - إيماء - MIMESIS

كلمة (ميميسيس) (mimesis) اليونانية تعني "تقليد" بمعنى سرداني وبمعنى تمثيلي معاً.

ففي ميدان السرد تدل "الميميسيس" على شكل من البيان الشفهي الذي يجري فيه تقليد حركات الشخصيات وأفعالهم وأقوالهم؛ وهذا الشكل القائم على التقليد يشجبه أفلاطون الذي يفضل الديجيسيس (diegesis) أي الكلام على لسان الغائب (كالملمحة) والذي لا يقلد الحقيقة. أما الفن "التقليدي" (الإيمائي - المعرب) بامتياز فيؤديه المسرح في أيامنا.

وفي ميدان التمثيل بواسطة الفنون البلاستيكية، فإن "الميميسيس" (التقليد) هو تقليد تمثيلي، هو التشابه الذي يراه البصر، والذي تصوّره أرسطو في مؤلفه "البويطيقيا" (Poétique) كتعبير، كمظهر محسوس لطباع خافية، يدل على الرغبة في المعرفة وليس كتقليد دقيق للمظاهر.

انظر - c.f. diégèse, monstration.

فلم ضمن فلم (حرفياً) "وضع في هاوية" - MISE EN ABYME (EN ABIME)

هذا الاصطلاح المأخوذ من فن الشعارات يشير إلى النقطة المركزية في الترس الذي يحمل صورة مجموع الشعار (علماً أن الإعلان عن جينة "البقرة الضاحكة" (La vache qui rit) هو رمزه الحديث). وقد أعاد أندريه جيد (André Gide) استعماله في قصته "بالود" (Paludes) ليشير إلى شكل من القصة ضمن القصة مع ارتداد فعل الشخص على ذاته. وهذه الكلمة، في الأدب وفي السينما، تطرح المشاكل ذاتها من حيث التصنيف والبحث عن معايير ملائمة.

إن "الوضع في هاوية" لا يمكن أن ينفصل عن أسلوب "الفلم في الفلم" أو السينما في السينما، بمقدار ما يظهر الفلم الثاني عموماً كانعكاس للفلم الأول.

انظر c.f. film dans le film, transtextualité.

المزج الصوتي - مزج الأصوات (في شريط واحد) - (مكساج) - MIXAGE

هذه العملية التركيبية في قاعة التسجيل تقوم على تأمين توازن مختلف أسرطة الفلم الصوتية في شريط

صوتي واحد. والمازج يعير، على الأخص، حجم الأقوال بالنسبة إلى ضجيج البيئة، ويصحح التأثيرات ويضبطها.

نموذج MODÈLE

انظر c.f. cinématographe

حديث - عصري MODERNE

يرتبط مفهوم الحداثة في اواخر القرن الثامن عشر بمشروع "الأنوار" ويمولد فلسفة الفن. وهو يتميز في الميدان الجمالي بتحرر الفن من السيطرة المؤسساتية والأخلاقية التي كان يعاني منها - أي أنه تكوّن كمجال (بورديو Bourdieu) - كما يتميز بإرادته الانقطاع عن التقاليد. وفي بداية القرن العشرين أصبح تجدد الرسم يتمثل بالتكعيبية والتجريد.

وفي السينما، كفن جديد يغلب فيه التصوير والسرد، يكون مفهوم الحداثة أصعب على من يريد الوصول إلى لبّه. وتجري عموماً مجابهة الفترة الكلاسيكية الهوليودية، المؤسسة على جمالية الشفافية، بالتجريبات الشكلانية الطبيعية خلال الستينيات في أوروبا، والتي تعمل بوجه خاص على تفكيك القصة لإلقاء الضوء على أساليب إنتاجها. غير أن بعضهم يصفون سينمائيين مثل روسيليني (Rossellini) بالعصريين رغم أن هؤلاء يرفضون كل شكلانية.

انظر - c.f. déconstruction, dysnarratif, post moderne.

تبيان - إظهار - MONSTRATION

بوحى من مقارنة أفلاطون بين التقليد (الإيماء) والجو التخيلي، فإن هذا التعبير الجديد، الذي اقترحه بعض السردانيين، يعني شيئاً بسيطاً هو تبيان وإبراز فعل أو حدث ما بتمثيله من قبل شخصيات كما في المسرح. وهذا التعبير الذي فكر به أندريه غودرو (André Gaudreault) لإبراز الشكل البدائي للتمثيل السينمائي (أفلام تعتمد نقطة واحدة، تسجيل مناظر ومشاهد) إنما يتعارض مع السرد مع أنه يشكل الدرجة الأولى منه، أي "الفعل المؤسس الذي لولاه لما وجد السرد الفلمي" (غارديس Gardies).

انظر - c.f. cinéma des premiers temps, diégèse, narration.

تجميع (مونتاچ) (تعمير - ترتيب - توليف) - MONTAGE

يقوم التجميع من الناحية التقنية على لصق اللقطات المفلمة وعناصر الشريط الصوتي بعضها بعد بعض بحسب الترتيب الذي حدده المخرج بالاتفاق مع المجمع. وقد تطورت عملية التجميع تطوراً سريعاً جداً أثناء السنوات الأولى من وجود السينما. وكانت مرئي لوميير (Lumière) تمثل لقطة واحدة بالكاميرا الثابتة. غير أنه جرى قبل العام 1905 لصق أطراف لقطات يمكن أن تنتظم في قصة. وحوالي 1910 تم اكتشاف ما يعادل التجميع الحالي أي تقطيع مشهد إلى لقطات مفلمة من مختلف نقاط النظر، والذي يقيم علاقات سيميائية وشكلانية معاً بين اللقطات المتتالية عن طريق تتابؤ نقاط النظر (في الحقل والحقل المعاكس، مثلاً) وعن طريق الوصلات.

وكل فلم هو فلم مجّمع - رغم الحالة القصوى المتمثلة في فلم "المشقة" (La Corde) لهتشوك، ١٩٤٨، الذي تم تقليمه تقريباً في لقطة -متتالية واحدة، ولكن عدد اللقطات متغير؛ وهذا العدد الكبير جداً في الأفلام الصامتة، وبوجه خاص لدى السينمائيين الروس، أخذ يقل في كثير من الأحيان ابتداءً من ١٩٤٥ بفلم "أجمل أعوام حياتنا" (Les plus belles snnies de notre vie) لولر - Wyler - (١٩٤٦) يعدّ بالكاد أكثر من /٥٠٠/ لقطة تدوم ١٧٠ دقيقة. غير أن الأفلام في السينما الحديثة، حوالي ١٩٧٠، لم تعد تعدّ سوى حوالي عشر لقطات (عند فيليب غاريل Philippe Garrel - ميكلوس جانكسو Miklos Jancso - أندريه تاركوفسكي Andréi Tarkovski).

إن هذا التباين يتفسر بتصورات مختلفة عن دور التجميع (المونتاج)، إذ أن له في أكثر الأحيان وظيفة سردية؛ فتغيير اللقطة يوجّه تفهمنّا للمشهد حتى أنه يفرض علينا المعنى (سواء عن طريق لقطة مضخمة لشيء تفصيلي أم عن طريق تجميع متناوب يسمح بفهم الحدث فهماً إجمالياً). وبالعكس فإن التجميع يمكن أن يزجنا في خطأ - في الفلم الأسود مثلاً. إن الخطاب العسير السرد يتكفل على وجه الدقة بتفكيك هذه المهمة السردية، هذا الانتظار الذي ينتج التوهم، كما يتكفل بإثارة عدم ثقنتنا عن طريق تجميع غير مفهوم تصبح مهمته استطرادية وقوية التعبير. وقد استمرت طويلاً مقارنة بين مفهوم الشفافية في السينما الكلاسيكية وبين تجميع استطرادي منتج للمعنى بشكل صريح، يستعمله الروس وينظره ايشنشتاين (Eisenstein) في القصد إلى خطاب إيديولوجي. أو في الحداثة (غودار Godard - روبّ غرييه Robbe-Grillet). أما اليوم فقد تم تجاوز هذه المقارنة إذ أصبحت الأفلام الأكثر سردانية تتضمن أساليب تجميعية مدعومة جداً.

وللتجميع، بصرف النظر عن دوره السردية، مهمة نحوية (تتعلق بتركيب الفكرة - المعرب) وتدقيقية. إنه يشد بنية العمل، مهما كان نوعه (إلا الخيالي)، أكان فلماً وثائقياً، أو تعليمياً أوحتى شاعرياً، إنه عنصر أكبر في الأساليب إذ أنه ينتج أيضاً مؤثرات إيقاعية ومؤثرات تشكيلية.

انظر - c.f. grande syntagmatique, "montage interdit". punctuation, raccord.

تجميع متناوب - تجميع تناوبي MONTAGE ALTERNÉ

هذا الشكل من التجميع يناوب بين لقطات من متتاليتين أو عدة متتاليات، بحيث يخرج أفعالاً تقع في أماكن مختلفة في وقت معاً. وهكذا يمكن إظهار ملاحظين وملاحظين كلاً بدوره وهم ينطلقون في أماكن متقاربة إلى حد ما دون أن تكون كلها في ميدان واحد، أو إظهار أعمال تتراقق علاقتها الزمنية بعلاقة تماثل (وهي علاقة تستعمل في التجميع المتوازي) كما في فلم لانغ الملعون" (Le Moudit 1931) حيث البوليس واللصوص يضعون خططاً للعثور على القاتل.

انظر c.f. grande syntagmatique

تجميع قصير - MONTAGE COURT

يمكن عن طريق تعاقب لقطات قصيرة جداً، إحداث مؤثر يوحى بالتسارع؛ ففلم هاييل غانس (Abel Gance) "الدولاب" (La Roue) يمزج في عام ١٩٢٠ بين حبكة ميلودرامية ومعالجة للصورة المجددة، وخاصةً عن طريق إيقاع التجميع الذي يعطي في بعض المتتاليات انطباعاً شديداً بالسرعة.

التجميع التكعبي - MONTAGE CUBISTE

تشبيهاً بالتكعبيية التحليلية، نطلق هذه التسمية على نمط من التجميع يجعل اللقطات المتعاقبة تغطي

بعضها بعضاً في الزمن بحيث يفكك الصورة إلى قطعة موزاييك لا تعبر عن أية ديمومة. وبعد أن كان هذا النمط من التجميع يستعمل عند إيشنشتاين (Eisenstein)، أخذ يلاقي حالياً بعض الرواج بمبادرة من ماتريكس (Matrix) (ل. واشوفسكي L. Wachowski) في نوع يستحق المشاهدة؛ حيث نجد عدة صور مأخوذة لنفس الحركة، في نفس الوقت ومن نقاط نظر مختلفة، بواسطة عدد كبير من آلات التصوير، وبعد ذلك عولجت هذه الكليشيات معالجة رقمية وجمعت تعاقبياً بحيث تخفف سرعة اللحظة.

تجميع بين اللقطات MONTAGE DANS LE PLAN

المعنى الحرفي لتجميع في اللقطة؛ عبارة غريبة إلى حد ما فكيف يمكن التجميع "في" اللقطة بينما التجميع يجري "بين" اللقطات؟ إن هذا التعبير يعني أيضاً ما نسميه أحياناً بالمشهد المزدوج، حيث لقطة طويلة تقدم لنا في عمق المدى فعلان كان من الممكن تجميعهما بطريقة الحقل والحقل المعاكس. إن فلم ويلز (Welles)؛ "المواطن كين" (1941) يضم عدة مشاهد من هذا النوع، سواء كان الحصول عليها قد تم بواسطة العدسية الشبئية أو بواسطة خُدع.

إن إيشنشتاين (Eisenstein) (في فلم "إيفان الرهيب" - Jvan le terrible - 1945) وأنجيلو بولوس (Angelopoulos) يستعملان كثيراً هذه الطريقة.

تجميع المسليات MONTAGE DES ATTRACTIONS

في نظرية إيشنشتاين (Eisenstein) أن تجميع (montage) المسليات يدل على "وضع سينمات" (كوميديات صغيرة) شبه مستقلة جنباً إلى جنب، سواء كان أسلوبها كاريكاتورياً أو هزلياً، كمسليات مسرح المنوعات الذي استعير منه الاصطلاح (أومون/ماري Aumont/Marie) وهذا الشكل، بعكس ما نقرؤه أحياناً، لا يرتبط بأي تجاذب بين اللقطات.

"تجميع محظور" - "MONTAGE INTERDIT"

هذه الصيغة الاستقزائية، ولكنها لا تعني البتة حظراً للتجميع، تشكل عنوان مقالة لأندرية بازن (André Bazin) في الخمسينيات. في ذلك الوقت، وقبله بنحو عشر سنوات، ومع مؤلفات رينوار (Renoir) وولز (Welles) أخذت الواقعية الجديدة، أوجمالية التجميع، تعترف بقيمة العلاقة مع الحقيقة المفلمة، ويذكر بين النقاد الفرنسيين أن بازن (Bazin) كتب يقول: "عندما يتوقف الشيء الجوهرية في حدث ما على وجود عنصرين في وقت واحد يصبح التجميع محظوراً" والشيء الجوهرية في حدث ما هو بالتأكيد شيء ذاتي ولكنه يعطي كمثل على ذلك تبادل نظرات ذات معنى محمل بالرمز أشد التحميل، بحيث أنه لم يكن ينبغي تجميعه بطريقة "الحقل - الحقل المعاكس"، وبمقدار ما يتوقف المعنى على التجاور الفيزيائي. ولهذا يضيف عندما يتعرض لسينما الأطفال، أنه يحق للتجميع في بعض الأحوال، وحتى للخدع، أن يبقيا على المؤثر الخيالي.

تجميع خفي MONTAGE INVISIBLE

يقال عن التجميع أنه "خفي" عندما تخفي الوصلات انقطاع القصة المكاني الزمني، وينتسب هذا الشكل إلى السينما الكلاسيكية وإلى جمالية الشفافية.

انظر c.f. discours/récit, énonciation.

تجميع متوازي MONTAGE PARALLÈLE

التجميع المتوازي، خلافاً للتجميع المتناوب، يُناوب سلسلات من الصور ليست بينها أية علاقة تزامنية. ولكونه استطرادياً ولا سردياً فهو يُستعمل لأغراض نظرية ترميزية في كثير من الأحيان، بغية خلق مؤثرات تتعلق بمقارنة أو بتضاد.

وإذا كان هذان الشكلان من التجميع يبدوان مختلفين جداً على الصعيد النظري، فإن ممارستهما العملية أكثر صعوبة لأن بعض المتتاليات المتناوبة التي تبدو وكأنها تقدم، في الأساس، علاقة زمنية، إنما تقيم بالفعل بعداً استطرادياً واضحاً جداً؛ وهذه هي حال مقدمة فلم "علاقات خطيرة" (Liaisons dangereuses) لستيفان فريرز (Stephen Frears) (1988) الذي يؤدي بنا تقديمه المتناوب للبطلين إلى أن نقرأ باصطلاحات تزامنية متتالية مدخلية تطرح في وقت معاً علاقات الأشخاص وغرض الاقتباس.

انظر. c.f. grande syntagmatique.

تجميع مع لازمة (اللازمة شيء يتكرر - المعرب) - MONTAGE PAR LEITMOTIV

هذا النوع من التجميع يناوب بين متتالية من لقطات متعاقبة وبين صورة متواترة حول موضوع ما بقصد الدلالة على فكرة أو انطباع أو شعور؛ وهكذا نرى صورة الدفتر والفلم تتكرر بانتظام في "يوميات خوري ريفي" (Le Journal d'un curé de campagne) لروبير بريسون (Robert Bresson) (1951).

تجميع افتراضي - MONTAGE VIRTUEL

يحصل هذا التجميع منذ السنوات 1990 على منبه فيديو انطلاقاً من "صور مع صوت" مرقمة من الفلم الذي يقومه المجمع ويرتبه على الحاسوب. وهذه الطريقة تتيح إلغاء معالجات الفلم باليد وبالتالي تتيح إزالة تشويهاً محتملة.

التشكيل - التشكل - MORPHING

كان الانتقال التدريجي لصورتين مختلفتين تمثلان موضوعاً واحداً، يتم سابقاً بواسطة الخدع وطبع صور على صور أما الآن فهويتم عن طريق معالجة معلوماتية، ويستعمل التشكيل كثيراً في الأفلام الخيالية، بدءاً من "الذباب" (Lamouche) لديفيد كروننبرغ (David Cronenberg) (عام 1986) إلى "المغارة الناعسة" (Sleepy Hollow) لتيم بورتون (Tim Burton) عام (1999).

انظر. - c.f. effets spéciaux, numérique.

حركة آلة التصوير - تحريك الآلة - MOUVEMENT D'APPAREIL

نحصل على حركية آلة التصوير، عند النقاط الصور، إما بتدويرها حول محورها، أي "بالاستحوار" في حال التصوير الشامل (البانورامي)، وإما بتقليلها في المكان أو بتحريكها عمودياً (travelling). أما "البانو-ترافيلين" (pano-travelling) فهو يجمع هذين الفعلين من أجل حركات معقدة تتحقق بوسائل نقل بالغة التقانة (رافعه مع عربة، لوما...). أو نحصل عليها بواسطة كاميرا محمولة (على الكتف إذا كانت ثقيلة وباليد في حال الكاميرات الفيديوية الرقمية، وهي خفيفة). أما "الظوم" (Zoom)، كتحريك بصرياتي، فلا يعتبر حركة للآلة لعدم

وجود تتقل في المكان.

وأحياناً تكون الحركات مبهمة، وليس من السهل دائماً إعادة تشكيلها انطلاقاً من الصورة.

فلم متوسط الطول - MOYEN MÉTRAGE

لا نجد الفلم المتوسط الطول في النصوص الرسمية غير أننا نطلق هذه التسمية على الأفلام التي يتراوح طولها بين ٩٠٠ و ٦٠٠ متر، والتي تدوم بين ٣٠ دقيقة وساعة.

صامت - صامتة - MUET

لم تسمّ السينما الصامتة بهذا الاسم إلا عند ظهور السينما الناطقة، ابتداءً من العام ١٩٣٠، ونظراً لعدم اعتبار غياب الصوت عيباً أو نقصاً.

أما من الناحية الجمالية فهي تختلف جداً عن السينما الناطقة، إذ أن نوعيتها تعود إلى:

- تعبيرية الممثلين بواسطة الحركات والإشارات.
- أهمية مظهر اللقطات البصري وتركيبها.
- أهمية التجميع من أجل إنتاج المعنى وأهمية الإيقاع أيضاً.
- الأفضلية المعطاة لبعض الأشياء (وجه أو شيء في لقطة مضخمة) وبعض المواضيع (أحلام اليقظة، التوهم الخيالي) وبعض الأنواع (الهزلي والميلودرامي والغنائي).
- تكرار بعض بدائل المؤثرات الصوتية (كالعناوين الداخلية واللقطات المضخمة والمعتراضات (أو المدرجات) والمؤثرات التسجيلية).

ومع هذا فليست الأفلام الصامتة كلها تعتمد على المؤثرات المعبرة في اللقطة المضخمة والتجميع وقد استمر بعض السينمائيين على عمل ذلك بعد ١٩٣٠. فالتفاوت الجمالي يمر إذن بين الصامتة والناطقة بأقل منه، كما يقول بازن (Bazin) بين السينمائيين "الذين يؤمنون بالصورة" و"الذين يؤمنون بالحقيقة".

N

متمول - "أمير مالي" - NABAB

انظر c.f. producteur

راوي - قصاص - سارد NARRATEUR

انظر c.f. focalisation, narration

راوي مندوب أو راوي مندوب - NARRATEUR DÉLÉGUÉ

تُبنى بعض الأحاديث على ندب السرد إلى شخص، يكون في نقطة داخلية، يروي ما يعرفه وأحياناً ما رآه وما سمعه. فعلى غرار "المواطن كين" (Citizen Kane) لولز (Welles) (١٩٤١)، نجد "الكونتيسة الحافية" (La

(Contesse aux pieás nus)، لمانكيفتش (Mankiewicz) (1954) مصمماً على نظام يقضي بندب السرد إلى ثلاثة أشخاص يروون بالرجوع إلى الوراء، أثناء جنازتها ما يعرفونه عن حياة النجمة ماريا فارغاس (Maria Vargas) تمثلها آفا غارديز (Ava Gardner). وخلافاً لفلم ولز المصمم على الكلام الزائف فإن الرواة المنتدبين يروون ما شاهدوه "حقاً".

انظر - c.f. focalisation, narratologie.

سردانية - (فن السرد) - NARRATOLOGIE

هذا الفن، الذي تنامي عن طريق الدراسات الأدبية ثم نقل إلى السينما، يحلل القوانين العامة للسرد. وهناك نمطان من التناول السرداني: الأول اهتم بالرواية تبعاً لمضمونها؛ وابتدأ بالبنيوية وبأعمال بروب (Propp) ثم تطور على يد غريماس (Greimas) مع دراسة مخطط الفعل. ثم تركّز على الآليات السردية، ومهام شخصيات القصة (موضوع البحث، المعاون، المعارض، إلخ)، فهو لا يحسب حساباً للإعلام الخاص بالقصة.

أما التصور الآخر، الذي يمكن القول أنه نمطي، فيحلل أنماط السرد؛ من يروي القصة ومن أية وجهة نظر؟ أنه يعمل على البيان ويأخذ في الحسبان صفة العاني المادية؛ المشكلة من وجهة النظر الجسمانية الفيزيائية (مكان الهدف) الهام جداً في السينما ولا وجود له بنفس الوثاقفة في الأدب.

إن الجانب النمطي من السردانية يتعلق أيضاً بدائرة التلقي، مع "الذرائعية - السيميائية" (sémio-pragmatique) التي تدرس العلاقات بين النص ومُتلقيه والمشاكل العقائدية والطريقة التي ينعقد بها عقد القراءة.

انظر - c.f. Esthétique de la réception, focalisation, pragmatique.

طبيعية أو طبيعانية - NATURALISME

أرادت الطبيعانية، في أدب القرن التاسع عشر، المتأثرة بالنزعة الوضعية (زولا - Zola - موباسان Mopassant) أن تكون بحثاً موضوعياً عن العالم، بحثاً مصمماً على نمط العلوم. وإذا كانت جمالية طبيعانية للأفلام لم تُقترح قط بطريقة ملائمة فقد أثّرت مسألة الطبيعانية الأساسية للسينما والتي تشكل جوهرها بالذات وصفتها النوعية.

الواقعية الجديدة - الواقعية المحدثّة NÉORÉALISME

ولدت هذه الحركة السينمائية الإيطالية أثناء الحرب متأثرة في وقت واحد بالسينما الواقعية الفرنسية عند رينوار (Renoir) وكليير (Clair) وغريمييون (Grémillon) وبالتقاليد الأدبية الحقائقية الإيطالية (veriste). وتكوّن التفكير النقدي حول المجلّتين "سينما" و "بيانكو إي نيرو" (bianco e néro) مع مثقفين قريبين من الحزب الشيوعي الإيطالي: بربارو (Barbaro) و شياريني (Chiarini) وزافاتيني (Zavattini) الذي سيصبح كاتب السيناريو فتوريودي سيكا (Vittorio de Sica) ودي سانتس (de Santis). وفي أواخر الفترة الموسولينية التي تميزت بإنتاج سينما التسلية، أخذت بعض الأفلام في الحسبان، دون نزعة مثالية، حقيقة إيطاليا الأخلاقية والاقتصادية أي هويتها الثقافية: مثل أفلام "أوسيسيوني" (Ossessione) لفسكونتي (Visconti) 1942 - "أربع خطوات في الغيوم" (Quatre pas dans les nuages) لبلازيتي (Blasetti) 1942 - "الأطفال ينظرون إلينا" (Les enfants nous regardent) لدي سيكا (De Sica) 1944. وعند التحرير أتاحت فوضى الاستديوهات للسينمائيين أن يصوروا بالوسائل المتاحة وأن يفلتوا من رقابة النظام العام. ومن 1945 إلى 1948 تحققت أفلام "روما مدينة مفتوحة" (Rome ville ouverte) "بايزا" (Paisa) ألمانيا السنة صفر " (Allemagne année zéro) على يد روسيليني (Rossellini) ثم "سكوبيسيا" (Scuiscia) و "سارق الدرجات" لدي سيكا (De Sica) و "الأرض تهتر"

(La Terre tremble) لفسكونتي (Visconti). كان المقصود تصوير مواضيع راهنة دون نزوع مثالي، والعمل بأقصى ما يمكن من الموضوعية لإبراز مجتمع أفسدته الفاشية والحرب. وما أن مرت تلك المرحلة حتى توجه المخرجون نحو سينما أكثر شخصانية وأخلت الواقعية الجديدة مكانها للواقعية الناقدة.

انظر c.f. réalisme, téléphones blancs, calligraphisme.

٩.٥ مم 9.5 MM

هذا القياس الصغير المخصص للهواة سوّقته شركة باتي بيبى (Pathé Baby) عام ١٩٢٢.

"مسرح النيكل" - نيكيلوديون - NICKELODEON

كانت صالات السينما الأولى في أميركا تقام في هنكارات وتسمى "ستور شوز" (أي مخزن المشاهد) ثم سميت "نيكلوديون" وقد تألفت هذه الكلمة من قطعة الخمس سنتات أي نيكل، وهي تعرفه الدخول ومن الكلمة اليونانية أوديون التي تعني مسرح. كان المشهد يدوم ربع ساعة في البداية ولكنه زيد بسرعة إذ زخرفوه بشتى التسلّيات.

"طلقة على لا أحد" - "تويدي شوت" NOBODY'S SHOT

هذه العبارة في الإنكليزية تدل على تصويرات "حيادية" في نقطة الصفر. لا علاقة لها بأية نظرة من ضمن جو الفلم.

انظر - c.f. diégétique, focalisation.

أسود وأبيض NOIR ET BLANC

الأفلام التي بالأسود والأبيض تعطي فعلاً صورة بدون لون في مجموعة رمادية. وقد حاولت السينما الصامته في وقت مبكر أن تعوض غياب الألوان بتلوينات على المرسام (صفحة الرسم - المعرب)، وخصوصاً تلوين المشاهد الليلية بالأزرق. واشتغلت النزعة التعبيرية الألمانية ثم الأفلام السوداء الأميركية، بطريقة جمالية جداً على الظلال والأنوار. غير أن الأسود والأبيض أهمل عند تعميم الألوان، إلا لأسباب اقتصادية. وهكذا بدأت "الموجة الجديدة" تصور بالأسود والأبيض. وستعود إلى الرواج في السنوات الثمانينية وخاصة على يد جيم جرموش (Jim Jarmush) (في فلم "غريب في الجنة") الذي استعمل إمكانياته بطريقة متصنعة.

الموجة الجديدة - NOUVELLE VAGUE

الموجة الجديدة التي ولدت من عبارة أطلقها فرانسواز جيرو (Françoise Giroud) بصدد شببية السنوات الخمسينية، هي حركة سينمائية محدودة نوعاً ما في الزمن، من ١٩٥٨ إلى ١٩٦٣، وهي فترة بدأ فيها ارتياد السينما في فرنسا هبوطاً جدياً.

وتعرّف الموجة الجديدة معاً بانتساب المؤلفين إلى مدرسة انتقادية، هي مدرسة "نفاثر السينما" (Cahiers du cinéma) بإدارة أندريه بازن (Bazin)، وجمالية مشتركة ترتبط بممارسات أكثر منها بتشابهات شكلية وخصوصاً بحدائتها في الميدان الاقتصادي للإنتاج وبسبب الإذاعة (ميشل ماري - Michel Marie).

وانطلاقاً من نصوص أستروك (Astruc) وتروفو (Truffaut) التي ترنّ كبيانات (ولا سيما "اتجاه ما في السينما الفرنسية" في ١٩٥٤) شجب النقاد الشبان اتجاه السينما الفرنسية الأكاديمية الذي لا يسمح بأي تجدد، وأقاموا نظرية - هي سياسة المؤلفين - كما وضعوا اقتصاداً جديداً يظهر وكأنه بيان جمالي يقول أن الفرق القليلة العدد، والتصوير خارج

الاستوديوهات ضمن ديكور طبيعي وإشارات طبيعية، حول مواضيع معاصرة هي أمور تساعد على الحد من موازنات الأفلام. أما ريسني (Resnais) الآتي من النوع الوثائقي فيعرض عليه فلم يخلد ذكرى مأساة هيروشيما - فكان فلم "هيروشيما حبيبتني" (Hiroshima, mon amour) - بينما شايرول (Chabrol) الذي أقام شركته الخاصة للإنتاج، عرف بعض النجاح مع فلم "يا سرج الجميل" (Beau Serge) و "أبناء العمومة" (Les Cousins)، ويشرك أصدقاءه في التسهيلات التي عرضها عليه CNC (المركز الوطني للسينما). وهكذا تم تنفيذ "الأربعمئة طلقة" (Les Quatre Cents coups) و "اللهات" (A bout de soufflé) لغودار (Godard) ثم فلم "باريس لنا" لريفيت (Rivette) و "برج الأسد" لروهمر (Rohmer).

c.f. caméra-stylo, hitchcocko-hawksien, politique des auteurs. انظر

اقتباس من الأفلام - تجديد قصصي - اقتباس كتب من الأفلام - NOVELISATION

إن هذه الممارسة التي تقوم على كتابة كتاب انطلاقاً من فلم سبق إخراجها، متواجدة منذ زمن طويل، فهكذا كتب جان كلود كاريير (Jean-Claude Carrière) "عطلة السيد هولو" (Les Vacances de M. Hulot) المأخوذة عن فلم "تاتي" (Tati) وفي ٢٠٠١- كانت "أوديسة الفضاء" (l'odyssée de l'espace) على التوالي قصة ثم فلماً لكوبريك (Kubrick) - ١٩٦٨- ثم رواية. كما أن برونو دومون (Bruno Dumont) كتب مؤخراً بنفسه كتاباً مأخوذاً عن فلمه "الإنسانية" (l'Humanite) - ١٩٩٩.

إن التجديد القصصي مستعمل كثيراً اليوم لا في السينما فقط بل وللمسلسلات المتلفزة وألعاب الفيديو.

c.f. adaptation انظر

ليل اميركي NUIT AMÉRICAINNE

ويسميه الأميركيون "نهار بدل الليل" (Day for Night)، فالليل الأميركي عبارة عن تأثير ليلي في وضوح النهار بواسطة مصافي خاصة توضع أمام العدسية الشبئية للكاميرات (مصفاة حمراء أو جمع مصفائين حمراء وخضراء).

وتعود شهرة هذه الطريقة إلى فلم فرانسوا تروفو (Francois Truffaut) "الليل الأميركي" (La Nuit Américainc) في ١٩٧٣، المكرس للتصوير.

رقمي NUMÉRIQUE

تقنية في تكويد الإعلام بواسطة الحاسوب على النمط الثنائي، تسمح إما بنقل فلم على شريط (رقمنته) أو تصويره مباشرة (بواسطة كاميرات رقمية أو DV) وإما بالمداخلة على الشريط لمعالجته باليد (إيجاد مؤثرات خاصة، أو ترميم أفلام تالفة) وإما، أخيراً، بإنتاج صور مبنية بناء رياضياتياً بواسطة الحاسوب، دون المرور على أشياء من العالم: أي الصور المركبة تركيبياً، إنها تتطلب حالياً حسابات على الحاسوب طويلة جداً ومكلفة جداً وتعمل في السينما على إنتاج مؤثرات خاصة، من الصورة المركبة إلى التشكيل (morphing). ولا تتوقف التقنية عن تزايد واقعيتها بدءاً بالجيوش الافتراضية في "حرب النجوم" (stars war): "الجزء الأول" لجورج لوكاس، إلى الاستتساخ الرقمي لمشاهد معارك "المصارعين" (Gladiator) أيام روما القديمة (ريدلي سكوت Ridley Scott) وإلى ديكورات "سيد الحلقات" (Seigneur des anneaux) (بيتر جاكسون Peter Jackson).

c.f. image, montage virtuel. انظر -

O P

هدف - غرض - موضوعي - شبحية - عدسية شبيئية - OBJECTIF

جهاز بصري مؤلف من عدسات زجاجية ينقل الأشعة الضوئية التي تتيح تشكيل صورة مقلوبة في قاع العلبة أي الغرفة المظلمة. وتكتمل الصورة بفضل حلقات تفتح السجاف وتغلقه بقصد ضبط الدفق الضوئي. وتتميز الشبيئية بمسافتها البؤرية، من الزاوية الكبيرة إلى البؤرية الطويلة: فالشبحية المسافية لها مسافة بؤرية طويلة جداً والشبيئية الكبيرة تغطي حقولاً ضيقة أما "عين السمكة" فلها، بالعكس، حقل يصل حتى ١٨٠° وأما "الظوم" (Zoom) فيسمح بالانتقال من بؤرية إلى أخرى.

إبراز للعيان - بصرنة - OCULARISATION

انظر c.f. focalisation, narration

عين مشاهدة - OEIL SPECTATORIEL

انظر c.f. dispositif, identification

خارج - خارجي - من خارج OFF

هذه الكلمة اختصار للاصطلاح "off screen" (أي من خارج الشاشة) وتستخدم بوجه خاص للصوت الذي نرى مصدره على الشاشة ولكنه حاضر في خارج حقل الرؤية، بخلاف الصوت الذي لا يمكن أن يكون مرتبطاً بالمشهد المنظور لأنه صادر من "موقع" آخر. فيكون المقصود عندئذ هو التعليق الذي يصدر "بَعْدِيَا" (aposteriori) حول السرد عن شخص يبقى عنصراً من ضمن جو المشهد (حتى ولو كانت الاستكمالات التخيلية لجو المشهد، والتي تحدد بالفسحة الزمنية، غير متطابقة)، أو عن التعليق بصوت من خارج جو المشهد؛ وهذا هو الحال في الأفلام الوثائقية بل وفي الفلم الخيالي من المكان الذي تشغله الموسيقى. أما النماذجيات فشتى بحسب المؤلفين: فكثيراً ما نميّز بين "الصوت الداخلي" ("son in") (أي من ضمن حقل الرؤية) وبين "الصوت الخارجي" ("son off") (أي من خارج حقل الرؤية) و"الصوت الفوقي" ("son over") (أي من فوق كموسيقى الفلم والتعليق). أما ميشل شيون (Michel Chion) فيستعمل كلمتي ضمن (in) بمعنى (من خارج حقل الرؤية) و "off" بدلاً عن "over" (أي بدلاً من فوق الحقل).

المصوّر (أو شغّل التصوير) - OPÉRATEUR DE PRISES DE VUES

المصور أو المؤطر الذي كان سابقاً يدعى "رجل الكاميرا" (caméra man) (وفي صيغة الجمع cameramen)، وهو مكلف بالإطار أي (بالتأطير أو تضبيط الإطار - المعرب) ويتحرك الكاميرا.

لصق الأطراف (بقصد التجميع - المعرب) - OURS

انظر c.f. bout a bout

انفتاح السجاف (في آلة التصوير) - OUVERTURE A L'IRIS

انظر c.f. effet de liaison, iris.

فوق - فوق (من فوق) - OVER

تستعمل هذه الكلمة الإنكليزية لدى بعض المؤلفين للدلالة على الأصوات التي تبعثها مصادر ليست من الجو الذي يتحكم في الصورة المتكونة، ضمن فسحة زمانية ومكانية. فأقوال شخص عن صور من الماضي، الذي يتكلم عنه، تعود فعلاً إلى فسحة مكانية - زمنية أخرى، إلى جو آخر (ويقال عنها أحياناً أنها غريبة عن جو الفلم). وبالعكس فإن الموسيقى الفلمية أو التعليق على الفلم لا يأتيان من أي مصدر يدخل ضمن جو الفلم (فهما خارجان عن جو الفلم) ولكنهما من خطاب السرد.

طرس (رق - جلد مصنع للكتابة قديماً - ممسوح ثم مكتوب عليه ثانية) - PALIMPSESTE

هو اصلاً رق حُذِفَ عنه النص الأول بغية إعادة استعماله. ويستعمل جينت (Genette) هذه الكلمة بصدد علاقات ما وراء النص ليبدل على علاقات نص أول - يدعى "النص الزائد" - (hypertexte) بنص سابق أو "النص الزائل" (hypotexte).

انظر c.f. adaptation, transtextualité, remake

"ضبط مع الحذف"، "تضييق بالحذف" PAN AND SCAN

هذه العملية التي تجدد تأطير الأفلام العريضة عند ردها إلى أفلام فيديو، تزيل الشريطين الأسودين فوق الصورة وتحتها، ولكنها تحول الفلم تحويلاً جذرياً بقطعها حتى ٤٠٪ من حروفه وبإجراء حركات بانورامية لاستعادة بناء الصورة.

استحوار PANORAMIQUE

كثيراً ما يستعمل الاختصار "باتو" بغية الإشارة إلى هذا الاستحوار لآلة التصوير حول محورها. فالاستحوار الأفقي يكتس المكان من اليمين إلى اليسار أو من اليسار إلى اليمين. أما الاستحوار الشاقولي (أو العامودي) فيظهر من أعلى إلى أسفل أو من الأسفل إلى الأعلى. أما مسارها بشكل قوس دائري فيجعل منها حركة قابلة لتجسيد نظرة شخص لا يتحرك بل وإلى استعادة مجال واسع بسرعة. أما استحوار المرافقة فيتبع شخصاً أو شيئاً متحركاً.

والاستحوار المفتول (Ponoramique filé) عبارة عن انتقال سريع جداً من إطار إلى آخر، فلا تكون الصورة الوسيطة دائماً ممكنة القراءة.

وأما الاستحوار الأفقي الشاقولي فيجمع مؤثرات الأفقي إلى مؤثرات الشاقولي.

انظر - c.f. mouvement d'appareil

تحريك أفقي وشاقولي - PANO-TRAVELLING

انظر - c.f. mouvement d'appareil, panoramique

بانراما - PANRAMA

هذه الطريقة المعتمدة على شاشة بكاملها، والتي اخترعها فرنسي، قد تمّ تقديمها منذ ١٩٦٧. وأعيد العمل بمبدئها في سينما جيود Géode في باريس. الصورة مسجلة على فلم ٣٥ مم مع شبيئية "عين السمكة" (fish eye) ومُسقطة على شاشة عملاقة نصف كروية تعطي المشاهدين انطباعاً بأنهم في الفضاء.

نموذج تصريفي PARADIGME

ينتكون النموذج التصريفي في الألسنية من مجموع الوحدات التي تبقى بينها علاقة افتراضية من الإبدال. علاقة افتراضية (in absentia)، إذ أن ظهور وحدة ينفي وجود الوحدة التي يمكن أن تحل محلها؛ وهكذا فاختيار كلمة، أو شكل من أشكال الفعل، شيء يمكن تصوره انطلاقاً من النموذج التصريفي (من الجدول) المفتوح إلى حد ما الذي يضم العناصر التي يمكن تبادله معها. فكل خطاب إنما يبني على محورين، محور تصريفي (شاقولي مثال ou-ou) وتركيبية تعبيرية، أفقي (مثال et-et).

وفي السينما "وهي خطاب بدون لغة" (متز Metz) نجد إمكانيات الخيار شبه غير محدودة. إذ يكفي أقل تغيير في محور التصوير أو في الإنارة أو في حبيبة الفلم أو في وضع شيء ما لتحصل على صورة مختلفة. ومع هذا فإن مجموع الموارد التعبيرية للسينما يكون بالفعل نموذجاً تصريفيًا. إن مختلف أنواع التجميع التي تسمح بالدلالة على التعاقب أو على التزامن ومؤثرات تفصيل الجملة، وتضبيطات الصور، كلها تشكل نماذج تصريفية يمكن دائماً إغناؤها بدلالات جديدة.

وفي عبارات السيناريو بالذات، نجد أن مجموع الخيارات السردية التي يجب العمل بها ينتظم في نموذج تصريفي؛ وهذا ما أوحى لألعيب الأدوار أو ألعيب الأفلام مثل "يدخن لا يدخن" (Smoking / No smoking)، لأن رسني (Alain Resnais) ١٩٩٣- و "الصدفة" (Le hazard) لكريزيتوف كيبسولوفسكي (Krzysztof Kieslowski) ١٩٨٤.

انظر - c.f. langage, syntagme

شبه حرفي (قريب جداً من النص) - PARATEXTUALITÉ

انظر - c.f. générique, transtextualite

ناطق PARLANT

أول فلم ناطق "مغني الجاز" (Le Chanteur de jazz) لآلان كروسلان (Alan Crosland) عرض في نيويورك عام ١٩٢٧ وكان الصوت مسجلاً على أسطوانة؛ أما الطريقة التي حوِّظ عليها بعد ذلك فهي تسجيل الصوت بطريقة منطوقة بصرية على الأفلام، أما المساحة التي تحتلها الصورة فتتناقص لتترك المكان للمساحة الصوتية.

وكان للناطق ثالبوها بين الطليعيين لا سيما الروس والفرنسيين، الذين كانوا يخشون أن يؤدي تأثير الشعور بالحقيقية إلى فرض الاتجاه الواقعي نحو "المسرح المفلّم" على حساب سينما شاعرية ذات أبحاث شكلانية، تعتبر فنّاً كامل الحقوق.

وبقي عدد كبير من ممثلي السينما الصامتة لم يستطيعوا التحول إلى الناطقة بسبب صوتهم، بينما كان فن جديد يفرض نفسه في هوليد هو الكوميديا الموسيقية.

فن الرسم على الفلم - رسامة على الفلم PEINTURE SUR FILM

انظر - c.f. dessin sur film, noir et blanc

"بلورة"، غشاء بلوري - PELLICULE فلم

نطلق اسم غشاء بلوري أو فلم على الشريط الشفاف المرن المطلي بهلام يسجل الضوء فيتم عليه تسجيل الصور وحفظها.

كما تستعمل أيضاً كلمة "بلورة" بدلاً من فلم بقصد الدلالة على عمل سينمائي.

ملحفة PÉPLUM

فن الملحقة، الذي يطوّر حيلة من العصر القديم اليوناني اللاتيني، ولد في إيطاليا أيام السينما الصامتة وهي فترة باذخة بالنسبة للسينما الإيطالية. إن فلم "كابيريا" (Cabiria) الذي أخرجه باستروروني (Pastrone) بتعاون قليل جداً، ولكنه مدهش، من قبل دانونزيو (d'Annunzio) في السيناريو، هذا الفلم (كابيرا) أثر على السينما الأميركية وعلى غريفيث (Griffith). وعند ذلك أكثر المنتجون الكبار من الأفلام التي تعيد رسم المغامرات شبه الأسطورية للأبطال والملوك القدماء. ثم أهملت السينما الناطقة النوع فعاد بقوة في الخمسينيات مع إنتاجات كبرى (بن حور" لوليم وايلر (William Wyler) - 1959 - آخر أيام بومبيوس" لسرجيو ليون (Sergio Leone) 1959) ومع كثير من "أفلام الفئة B" وأفلام تعظيم العجائز من السينما الشعبية مثل تنمة "الماسيست" الإيطاليين بين 1960 و 1964.

شخصية - (شخصية مسرحية أو روائية أو تاريخية) - PERSONNAGE

كانت كلمة "برسوننا" اللاتينية (persona) تعني القناع الذي يلبسه الممثل في المسرح أي الدور. ونعود لنجد هذه الإزدواجية شخصية - ممثل في مسرح بريخت (Brecht) القائم على التفريق بينهما، بينما نظريات ستانلافسكي (Stanlavski) ومدرسة الممثلين (Actor's studio) في السينما تتجه نحو تماهي مزدوج، تماهي الممثل مع دوره وتماهي المشاهد مع الشخصية.

أما في السينما فإن الشخصية تتكون في عمليتين: إنها تزوّد بسمات جسمانية ونفسانية، وبحركات وسلوكيات وصوت وأسلوب في التعبير، وبهذا يتم تمييزه عن الشخصيات الأخرى، على أساس التكامل والمقارنة بل حتى التشابه. إن السردانية، مع مخطط تقطيع المشاهد (غريماس Greimas) قد قصّرت الشخصية على مهمة بسيطة حيث لا يحمل المخرج سوى المراهنات السردية الموجودة في النص مع منطوق الأفعال والأحداث.

إن تصوير الشخصية على الشاشة يأتي بمؤثرات مجهولة لدى الأدب: ففي حال النجمة يصعب أحياناً تمييز الشخصية عن الممثل. فكما كانت غريتا غاربو (Greta Garbo) في العشرينيات، نجد جيراردياريو (Gerard Depardieu) اليوم يبدو غير قابل للانفصال عن أدواره، إلا في استثناءات نادرة تلتصق حالته لتوظيفها بقوة في مكان آخر (لوجارسو" - Le Garçu - لموريس بيالات Maurice Bialat - 1995). وبالعكس هناك شخصيات مثل جيمس بوند (James Bond) - أو طرزان Tarzan - أدى دوره ممثلون مختلفون دون ضرر بقدر ما يكونون منمذجين وفق نموذج معين لكي لا يكونوا سوى ناقلين للفعل.

راجع - c.f. actant, acteur, corps, star system.

تصويرية - PHOTOGÉNIE

هذه الكلمة بمعناها الأصلي "إنتاج الضوء" جرى توظيفها في مجال التصوير الضوئي والسينما للإشارة إلى الأشياء، والمقصود عموماً بعض الوجوه، التي تعكس الضوء بصورة جيدة، وجوه تبرز قيمتها وتبدو في مظهر شاعري، وتطلق اليوم صفة "تصويري" على ممثلين ونماذج للتصوير الضوئي "تمسك" النور جيداً فيسبغ عليها التصوير مسحة من روعة.

إن "التصويرية" في المفهوم الجمالي للطليعيين، عند ديللوك - Delluc - وإبشتاين - Epstein - تعطي بتقليهما زيادة محسوسة على الحقيقة، يمكن الحصول عليها بالتصوير البطيء والإنارات واللقطة القريبة (المضخمة).

صورة جزئية (من الفلم) - PHOTOGRAMME

1 - تعني هذه الكلمة في التصوير الضوئي صوراً تحصل من فعل الضوء فقط. دون عدسة شبيئية، بوضع

شيء ما على بلورة حساسة. وقد حقق مان ري (Man Ray) بهذه الطريق عدداً كبيراً من الصور الضوئية المسماة عن طريق تلاعب لفظي باسمها، "صوراً شعاعية" ("rayogrammes").

2 - وفي السينما يشكل "الفوتوغرام" صورة مفصولة عن سلسلة من تصوير ضوئي مسجل على الفلم. (أي صورة جزئية - المعرب). علماً أن الفلم يمر بسرعة ٢٤ (أربع وعشرين) صورة جزئية في الثانية. وتستعمل هذه الكلمة أيضاً عند نسخ صورة من الفلم على ورق.

تصوير ضوئي- PHOTOGRAPHIE

يتم إنتاج التصوير الضوئي بواسطة غرفة مظلمة بتأثير النور على لوحة حساسة مطلية بهلام. وكاميرا التصوير الضوئي عبارة عن جهاز تصويري يسمح بتسجيل الصور المتباعدة تباعداً منتظماً بتواتر سريع. والتصوير الضوئي على الخشبة يتم أثناء تصوير الأفلام وهو مخصص لإخراج الفلم. وهكذا نجد أن الصورة الأوسع شهرة "للمواطن كين" (Citizen Kane) لويلز - Welles - (كين واقف وساقاه مستقرتان جيداً على أرض مغطاة بالجرائد) لا وجود لها في الفلم.

"لذعة" "لقطة جميلة"- PIQUÉ

يقال عن الصورة أنها "لقطة ناجحة" عندما تكون واضحة جداً ومنجزة بصورة جيدة: ويقال لها لقطة جميلة.

انظر- c.f. définition, point.

مِصَوْت - PISTE SONORE

تطلق تسمية مِصَوْت على الشريط البصري أو المغنطيسي الذي يجري بموازاة الصور. وعلى سبيل التوسع تدل هذه الكلمة على مجموع العناصر التي تكوّن صوت فلم ما أي شريطه الصوتي.

بكسل - (نقطة الصورة)- PIXEL

البكسل هو أصغر عنصر في الصورة الرقمية، ويمكن للصورة الجيدة أن تتكون من آلاف البكسلات.

بِكْسَلَة- PIXILATION

هذه التقنية في التحريك التي استعملها نورمان ماك لارن (Norman Mac Laren) عام ١٩٥٣ من أجل فلم "الأقارب" (Neighbours) تستعمل الصورة فصورة مع مؤدين حقيقيين.

خطة - مخطط - لقطة (في التصوير الفلمي)- PLAN

هذه الكلمة كثيرة المعاني، أما في السينما فإن مفهومها يعود إلى ثلاثة معاني كبرى:

1 - إن صورة الفلم، مثل الصورة الثابتة، تُسقط على مساحة مسطحة وهذه المساحة المسماة سطح الصورة موازية لسطوح خيالية منضّدة العمق الوهمي المفترض على طول محور التصوير. وهكذا نقول أن الشخص أو الشيء يقع في السطح الأول أو السطح الأمامي ثم ما يأتي بعده في السطح الثاني ثم هناك أخيراً ما هو في السطح الخلفي.

2 - وفي ما يتعلّق بسلم الأسطحة ينزل إصطلاح إطار مكان كلمة سطح ما دام الأمر يتعلّق بضخامة موضوع التصوير ضمن الإطار. وكذلك نجد كلمة سطح في عبارة "سطح ثابت" فيكون السطح بمعنى إطار، إن الإطار يبقى ثابتاً وهذه الطريقة في التفليم تتعارض مع حركات الجهاز. أما السطح الموقّف فعبارة عن التوقّف على صورة.

3 - ومن باب الاستطراد صارت كلمة سطح تطلق على أصغر وحدة من الفلم تقع بين لصقتين. إن هذا

التعريف العمليّ من الناحية التقنية يظل أكثر هشاشة على الصعيد النظري لأن تجميعاً قصيراً جداً وطباعة صور على صور لا تسمح دائماً بإبراز كل سطح، ومن جهة أخرى يصطدم متر (Metz) بالمشكلة في محاولته للتجزئ، فاللقطة يمكن أن تختلف مدتها جداً وأن تكون لها مهمة مختلفة جداً في مجموع السرد: فإن فلم هتشكوك (Hitchcock) "المشقة" (la corde) مصور تقريباً في لقطة متتالية لا يساوي معترضة.

انظر c.f. échelle des plans, grande syntagmatique

PLAN AMÉRICAIN - (أي صورة للشخصية حتى منتصف الفخذ)

انظر c.f. échelle des plans

PLAN AUTONOME لقطة مستقلة

في جدول متر (Metz) للتركيبية التعبيرية الكبرى، يكون المقصود لقطة وحيدة مكونة من لقطة متتالية أو من معترضات.

PLAN DE COUPE لقطة قطع

لقطة قصيرة بين لقطتين لضمان الارتباط أي الاستمرارية البصرية أو السردية.

1- لقطة تغطي الديكور كله

2- لقطة تغطي فسحة واسعة جداً

3- لقطة تغطي قسماً من الديكور

4- لقطة للقائمة كلها أو حتى الصدر-PLAN

1- D'ENSEMBLE,

2- GÉNÉRAL,

3- MOYEN,

4- RAPPROCHÉ

انظر c.f. échelle des plans

PLAN-SÉQUENCE لقطة متتالية

اللقطة المتتالية لقطة طويلة إلى حد ما، فيها وحدة سردية تعادل متتالية.

وبالرغم من تعريف مبهم إلى حد ما، فإن هذا المفهوم أصبح ابتداء من عام ١٩٤٠ نوعاً من فسحة واقعية في السينما مع نتيجة طبيعية له هي عمق الحقل، لأنهما يتيحان تجنب التقنيت بسبب التجميع (المونتاج) وتقديم عدة أفعال في وقت معاً بحيث يصح القول لبازان (Bazin) أن الإدراك البصري يقترب من الواقع ويحترم غموضه.

انظر c.f. réalisme, transparence.

PLASTIQUE تشكيلي

انظر c.f. iconique/plastique

PLATEAU - (خشبة المسرح أو مكان التصوير) - الصحن

الصحن الذي يشكل جزءاً من الاستوديو، يشير إلى الهنكار الواسع المخمد الطنين، الحاجب لنور النهار ويستعمل للتصوير. وتقام فيه الديكورات وعبّارات مرتفعة تسمح بتركيز النّوّارات. ومن باب التوسّع يسمى مكان التصوير بالصحن حتى ولو كان خارجياً.

انظر - c.f. photographie, studio

غطسة - (تصوير من أعلى إلى أسفل) - PLONGÉE

انظر - c.f. angle de prise de vue

تضبيب، أو ضبط - POINT

يقال faire le point أو mettre au point بمعنى أنجز وضبط ومعناه هنا جعل الصورة المسجلة أو المسقطة على أكثر ما يمكن من الوضوح.

انظر - c.f. définition, piqué

وجهة نظر - نقطة الإشراف - POINT DE VUE

منذ عصر النهضة ونقطة الإشراف تعني المكان، الواقعي أو الخيالي (وبالمعنى المجازي وجهة نظر - المعرب) الذي يجري منه إنتاج تصوير، والذي يقوم منه رسام يستعمل المنظور الخطي بتنظيم لوحته. اما في السينما فإن نقطة الإشراف تعني أيضاً مكان الكاميرا ويمكن أن تكون محايدة أو مماثلة لنظرة شخصية ما.. بينما نقطة الإشراف في الأدب تعني المكان الذي يشغله الراوي، ويمكن مماثلتها مع الذي يروي القصة، أو السرد السينمائي وهي تبرز نوعين من نقطة الإشراف، الواحدة فيزيائية (برى / يسمع) والأخرى معرفية (يعلم) وهذان النوعان يمكن أن يتطابقا أو أن لا يتطابقا: الذي يروي القصة ليس دائماً هو صاحب النظرة.

انظر - c.f. focalisation

بوليسي - بوليسية - شُرطي - POLICIER

كلمة بوليسية تعني رواية، وبالتوسع تعني كلمة بوليسي فلما نوعياً يصوّر أشراراً يقاومون الشرطة، ليروي أحياناً شيئاً مختلفاً تماماً عن عملية تحقيق. وفي فرنسا، في الستينيات، عاد جان - بيير ملفيل (Jean-Pierre Melville)، إلى الكودات الأميركية، فأنشأ مآسي حقيقية في فلم "دولوس" (Le Doulos) ١٩٦٢، أو "الساموراي" (Le Samourai) ١٩٦٧.

سياسة المؤلفين (المخرجين) - POLITIQUE DES AUTEURS

إذا كان من المسلّم به اليوم كبدئية أن مؤلف الفلم هو مخرجه، فإن هذا قد كان مع ذلك موضوع معارك مرة نظرية وانتقادية. فبحسب العهود وأنماط الإنتاج، أو حتى الأفلام، اعتُبر السيناري هو المؤلف، الذي يخترع القصة. أو المخرج الذي يجعلها سردية، أو المنتج وهو صاحب مبادرة الانتقاءات الاقتصادية الحاسمة، بالنسبة للمشروع الجمالي.

وعند ظهور السينما الناطقة تطور النقاش كرد فعل على *النظام النجمي* "الأميركي غير أن وضع المخرج أصبح مركزياً في الخمسينيات، تحت تأثير "الموجة - الجديدة" (Nouvelle Vague) فاعتُرف به كمصمم وحيد للعمل. وحتى نقاد "دفاتر السينما" (Cahiers du cinéma) أنفسهم، وهم سينمائيون في الكثير من الأحيان،

أنشؤوا صورة

مخرج _ مؤلف، حيث أن أسلوبه وشخصيته يكتفان العمل ويضمنان جودته بعكس ما كان فرانسوا تروفو (François Truffaut) يسميهم "موظفي الكاميرا" الذين يخرجون بناءً على الطلب ما يقترح عليهم من مواضيع. وانطلاقاً من سياسة المؤلفين، نجد "نظرية المؤلف" (Author Theory) التي قال بها النقاد الأميركيون، تمحو تطرفات هذا الموقف الذي يؤدي إلى تشييد "بانتيون" ضيق من المؤلفين المرفوعين إلى الذروة مهما كان الفلم، وهي تطرفات لحظها أندريه بازن نفسه (André Bazin). أما "السينما الحرة" (Free Cinéma) الإنكليزية، فتضع مكان التطرف مفهوماً أكثر جماعية، هو مفهوم المشاهد.

انظر - c.f. adaptation, caméra-stylo.

سياسي خيالي - POLITIQUE-FICTION

ضمن نوع العلمي - الخيالي نجد الأفلام السياسية - الخيالية تهتم بمستقبل قريب.

إن وسواس حرب عالمية ثالثة والعلاقات بين الشرق والغرب قد غدتا زمنياً طويلاً هذه السينما، في أسلوب شبه موقر ومناضل عند بيتر وتكنز (Peter Watkins) (القنبلة - La Bombe - ١٩٦٥)، وأسلوب أكثر سردية بالنسبة لجون فرانكنهيمر (John Frankenheimer) - (٧ أيام في أيار - ١٩٦٤) وفكاهي كئيب في "دكتور فولامور" (Docteur Folamour) لستانلي كوبريك (Stanly Kubrick) (١٩٦٤).

تدقيق - ترقيم بالعلامات (وضع النقاط والفواصل وغيرها من العلامات الكتابية) - PONCTUATION

إن قواعد وضع العلامات في اللغة قواعد دقيقة سواء تعلق الأمر بالإشارات الكتابية (نقطة، فاصلة، أقواس...) أو الرجوع إلى سطر جديد عن طريق فسحة بيضاء تدل على فترة جديدة بمعنى الانتقال إلى مجموعة أخرى من الأفكار.

إن محاولات مماهة السينما بخطاب - قواعد السينما ثم السيميائية - قد طرحت على نفسها مسألة التعادل بين هذه العلامات الشكلية وأساليب السينما، لا سيما مؤثرات الارتباط بين المتتاليات، التي تم تكويدها بقوة حتى أصبح من الممكن الاعتقاد بأنها وحيدة المدلولات. وهكذا جرت مقارنة التسويد التدريجي في آخر متتالية، بالرجوع إلى أول السطر (أو إلى فقرة جديدة - المعرب) أو بتغيير الفصل (أي الانتقال إلى فصل جديد - المعرب) غير أن الملاحظة جرت بأن هذه المؤثرات ليست قابلة للمقارنة مع الترقيم إلا بحسب المكان الذي كانت تشغله.

فليس هناك إذن منظومة ترقيمية في السينما، بل عادة ترقيمية للمؤثرات البصرية. وهناك اليوم اتجاه نحو التفكير بأن كل مؤثر خاص التوكيد (مع خدعة أو بدون خدعة) يمكن اعتباره ترقيماً.

انظر - c.f. coupe franche, effet, segmentation.

ما بعد العصري (أو ما بعد الحداثة) - POST MODERNE

ظهر مفهوم ما بعد الحداثة في السبعينيات ليعني نهاية الحداثة كما فكر فيها مشروع الأخوين لوميير (Lumières) في القرن الثامن عشر وهو مشروع اعتبره بعض الفلاسفة (ليوتار - Léotard) مهماً واعتبره آخرون غير مكتمل (هابرماس Habermas).

وبعكس الطليعيين المتهمين بتعجيل انحطاط الفن، فإن نزعة ما بعد الحداثة تصور نفسها (في مجال الهندسة المعمارية والرسم والأدب) كجمالية تجمع بين التقليد والتجديد بحكم الاستشهاد والدرجة الثانية بحكم

التغيير الثقافي واختلاط الأنواع. وتتميز على الخصوص بهمّ التواصل مع الجمهور، الغريب عن المشروع الحديث. وإرادة التواصل هذه تترجم في العمارة والرسم والأدب بتنضيد عدة مستويات عانية؛ وهكذا نجد فلم "اسم الورد" (Le Nom de la rose)، لومبرتو إيكو (Umberto Eco) يضم حبكة بوليسية (كيفية جان جاك أنو - Jean Jacques Annaud - مع السينما في 1986) وفكرة من النوع السرداني، أي جمع واسع من المعلومات حول البدع (الهرطقات) في القرون الوسطى.

أما في السينما فإن هذا المفهوم تصعب محاصرته (ألا يمكن وصف غودار - Godard بالحديث وبما بعد الحديث معاً؟) إن بعض المؤلفين يجمعونه بفكرة السينما - المشهد وإضعاف السرد، في الطريق إلى فكرة حول أنماط جديدة من التلقي السينمائي، ولكن دون أن يأخذ في الحسبان إرادة تواصل على شكل طبقات منضدة.

إنتاج لاحق - POST PRODUCTION

الإنتاج اللاحق يعني كل العمليات التي تتبع التصوير، سواء ما يتعلق بصنع الفلم (تجميع أو مونتاج - خلط أو مكساج) أو بسحب النسخ.

إصوات لاحق - POSTSONORISATION

انظر -c.f. postsynchronisation

المزامنة اللاحقة - POSTSYNCHRONISATION

المزامنة اللاحقة تعني مجموع التقنيات التي تسمح بمزامنة الصورة والصوت بعد تسجيلهما (الإصوات اللاحق).

كما أن الكلمة تدل أيضاً بوجه خاص على تسجيل نص منطوق بعد التصوير، ويجب أن يكونا متزامنين: فالمطلوب هو الحصول على التطابق بين الأقوال وحركات الشفاه.

انظر -c.f. bande, doublage

واقعي، عملي، نفعي، ذرائعي، إنفاذي، الإنفاذية - PRAGMATIQUE

الإنفاذية فرع السيميائية الذي يؤكد في كل عمل خطابي على التفاعل بين المحدث (المتكلم) وسامعه (المتلقي) وعلى سياق إنتاج السرد.

أما إنفاذية الفلم فنقوم على ربطه بالسياق الاجتماعي الذي فيه يظهر: أي ربطه معاً بالسياق المؤسساتي (من نظام اقتصادي وأنماط إسقاط، وبت)، وبالتناول الذي يرمي إليه المخرج في عمله، كما يربطه أيضاً بأنماط تلقي المستهلك الذي

يتطور هو أيضاً في جو اجتماعي معين.

وفي رؤية سيميائية - إنفاذية، وضعها روجيه أودن (Roger Odin)، أن الفلم ليس له معنى بذاته، فإننتاج المعنى لنص ما لا ينشأ من مكان الإخراج ومن مكان القراءة معاً، بل ثمة أساليب تحت تصرف المرسل والمتلقي في الجو الاجتماعي - أي السياق - الذي يعملان فيه. فالدراسات الإنفاذية تهتم إذن بالطريقة التي بها يتوصل الفلم إلى برمجة متلقيه (ديان Dayan - كازيتي Casetti)، إلى حثه على نمط ما في القراءة، بل وعلى الطريقة التي يستطيع بها المتلقي، على العكس، أن يخلخل هذه القراءة ويؤثر على النص.

ويفترض أودن (Odin) مسبقاً أن ثمة في مجتمع معين عدداً من أنماط إنتاج المعنى أو المؤثرات التي

تقودنا بها السينما إلى نمط خاص من التجريب. فإذا كان النمط الوثائقي يرمي إلى الإعلام والنمط البرهاني إلى الإقناع (الأفلام التعليمية)، فإن النمط المشهدي يرمي إلى الإلهاء، والنمط الخيالي إلى الإرعاش على إيقاع الصور وليس تبعاً لسرد ما (فلم "الألعاب النارية" - المعرب) فإن النمط الفني يرمي إلى إلقاء الضوء على مشروع يضعه مؤلف، والنمط الجمالي إلى إثارة الاهتمام بالشكل.

افتتاح PRÉ-GÉNÉRIQUE

متتالية قصيرة كافتتاح للفلم، قبل المقدمة، لتجعل المشاهد يغوص في سير الأحداث.

دفتري صحافي - PRESS - BOOK

1 - الدفتري الصحافي للفلم عبارة عن ملف يوزع على الصحافيين عند العروض الخاصة بالصحافة تسهيلاً وتوجيهاً لعملهم.

2 - أما بالنسبة لممثل ما فالمقصود هو الصور والمقتطفات الصحافية التي تساعده لأن يكون معروفاً لدى المخرجين والمنتجين.

سابق - آنف (عرض مسبق) - PREVIEW

يقوم العرض المسبق على عرض الفلم قبل عرضه الأول للتعريف به وإيجاد تمويلات مكملة محتملة، والحصول على انتقاء له في مهرجان ما، وإعلام الصحافيين به. أما "العرض المسبق السري" (sneak preview)، وهو ممارسة مستعملة جداً في الولايات المتحدة، فتقوم على عرض الفلم بغية أخذ رأي الجمهور على أمل اتقان التجميع (المونتاج)، وهذا ما يؤدي أحياناً إلى تصوير تكميلي.

بدئي - بدائي - PRIMITIF

انظر c.f. cinéma des premiers temps

تسجيل الصوت - PRISE DE SON

يمكن أن يتم تسجيل الصوت متزامناً مع التصوير (تسجيل الصوت مباشرة) أو لا (تسجيل الصوت لوحده).

أخذ المشاهد - تصوير - PRISE DE VUES

التصوير هو التسجيل على فلم، لسلسلة من الصور الضوئية المتتالية. وتستعمل الكلمة للصور الضوئية انطلاقاً من حقيقة ظاهرة، وليس في حالة التحريك أو الصورة المركبة.

منتج - PRODUCTEUR

وضع الفلم قيد العمل يضمه المنتج الذي تقع عليه مهمة إيجاد الرساميل وتشغيل فريق الإخراج ومراقبة التحضير ثم الإدارة وإدارة التصوير وهي مهمات توكل عموماً إلى منتج تنفيذي أو منتج منتدب في إطار إنتاج مشترك.

ويختلف دور المنتج جداً حسب نموذج الإنتاج - فلم صغير الموازنة أو إنتاج ضخم - بل وحسب نمط تصور العمل وقد عرفت هوليد عصر "الناباب" (nabab) (كبار الممولين) أو التيكون (tycoons) (ملوك المال) - (التيكون الأخير - The Last Tycoon - غاتسيبي الرائع - Gatsby Lemagnifique لكلايتون Clayton عن فترجيرالد (Fitzgerald) وهم منتجون يتحكمون كسيد مطلق على الاستوديوهات - وأكثر المنتجين الحاليين مرتبطون بشركات كبرى للإنتاج والتوزيع. غير أن البعض يظلون مستقلين، ويحدث أحياناً أ، يقوم منتجون بإنتاج لأنفسهم.

إنتاج-PRODUCTION

هو نشاط يقوم على إنجاز مشروع فلم بتجميع الرساميل والفريق وبضمان استمرارية المشروع. فالإنتاج هو المرحلة التي تتواصل عادة حتى توزيع الفلم واستثماره.

أما الإنتاج المشترك فيجمع عدة شركاء يكونون أحياناً من جنسيات مختلفة. وأما الإنتاج الضخم فيجند وسائل هائلة بشرية (توزيع الأدوار، تقنيون...) ومالية (سندات خاصة...).

معدات الفلامة - (أشياء معدة للفلامة)-PROFILMIQUE

هذه الكلمة في مصطلحات الفلامة (صناعة وإنتاج الأفلام - المعرب) تدل على مجموع العناصر المخصصة للتصوير (ديكورات، لوازم...) وتسمح بتمييز الأفلام الخيالية بالمقارنة مع الأفلام الموثقة التي يميزها المظهر اللافلمي.

عمق الحقل-PROFONDEUR DE CHAMP

يدل هذا الاصطلاح التقني على قطعة المكان التي تكون الصورة فيها واضحة. ولا يجوز خلطها مع عمق المكان المصور. فمن الممكن تصوير مجال عميق مع القليل من عمق الحقل؛ ويمكن أن يصبح مبهماً أو ضبابياً منذ اللقطة الثانية ولا نعود نميز تفاصيل الصورة. ويمكن الحصول على عمق كبير للحقل باستخدام عدسات ذات مسافات بؤرية قصيرة وإغلاق السجاف (أو بواسطة الخدع).

واختيار عمق الحقل يكشف عن بنية السرد لأنه يدل على ما تجب رؤيته - وهكذا يخلق سرداً بتكثير الأفعال في السطح الأول وفي السطح الخلفي... دون أن يظهر مع ذلك فرضه فرضاً (وهذا ما يفعله التجميع - المونتاج). لقد كانت السينما البدئية تحتاج إلى عمق المكان لأن المشاهد، حتى ولو تم تجميعها بلصق الطرف بالطرف، كانت لها زاوية وحيدة للتصوير؛ وابتداء من اللحظة التي تم فيها تحليل مشهد وتقطيعه إلى عدة لقطات، بدأ العمق يظهر أقل فائدة. أما استعماله ابتداء من الأربعينيات على يد ولز Welles أو رنوار Renoir أو ويلر Wyler فقد بدا أنه إنما أثارته رغبة في الواقعية لأن رؤية مكان عريض (واسع) وواضح في العمق تسمح بإنتاج إدراك بصري قريب من الواقع الحقيقي، الأمر الذي يحول دونه تقطيع اللقطات، وبالتالي تسمح باحترام "الغموض الاونطولوجي للواقع" (بازن Bazin)، إن هذه الموضوعات الواقعية قد تعرضت للنقاش، لا سيما في حالة ولز (Welles).

نؤارة - مسلاط-PROJECTEUR

- 1 - عند التصوير، تشكل النوارات الإنارة سواء كانت على قائمة أو مثبتة على عبات الاستوديو، وهذه العلب المعدنية المزودة بمصابيح، قابلة للتوجيه وتسمح بتقنية دفع النور وتكييفه بجنيحاتها بواسطة عدسات.
- 2 - وعند الإسقاط، هي الجهاز الذي يسقط الصور على الشاشة (المسلاط - المعرب).

رد مسبق - دحض مسبق-PROLEPSE

انظر -c.f. flash-forward

ناريّ (خاص بالألعاب النارية)-PYROTECHNIQUE

في رأي ليوتار (Lyotard) أن الفلم الناري يفصل حاملة الصورة على حساب المضمون، بالإفراط في استعمال الطاقة والحركة. هكذا ينعنون اليوم الأفلام المذهلة من طراز "حرب النجوم" (La Guerre des étoiles) - لوكاس (Lucas - 1977).

Q R

QUALITÉ FRANÇAISE-

إن علامة "جودة فرنسية" معروفة بشكل غريب التناقض لدى هواة السينما بمعناها التحفيزي، ومع دلالتها على جودة التقليد السينمائي الفرنسي فقد استعملها تروفو (Truffaut) عام 1954 في "نفاتر السينما" (les cahiers du Cinéma) ليشرح التصلب والإتباعية في هذا التقليد؛ ولينتقد في الوقت نفسه السينمائيين (أوتان - لارا Autant-Lara وديلانوا Delannoy - وكليمان Clément) وسناريهم (وعلى رأسهم أورانش Aurenche - وبوست Bost) الذين وصفهم تروفو (Truffaut) وبازان (Bazin) بأنهم فيولي - لي - دوك في الاقتباس (Viollet le -Duc) (اسم مهندس معماري فرنسي اهتم كثيراً بالكاتدرائيات والقصور القديمة - المعرب) وهكذا قاطعت "الموجة الجديدة" ما سمته "سينما بابا" وفعلت تصوراً جديداً هو سياسة المؤلفين.

انظر - adaptation - c.f.

وصل - وصلة - RACCORD

تقوم الوصلات في التجميع (المونتاج) بتأمين التواصلية البصرية والسينمائية بين لقطتين. وهناك على العموم تمييز بين:

- الوصلات في المحور: عند تغيير سلم اللقطات (مثلاً بالانتقال من لقطة متوسطة إلى لقطة قريبة) تحتفظ الكاميرا بمحور نقطة الرؤية ذاته لكي لا تزج إدراك المشاهد؛

- الوصلات الاتجاهية: تجري التنقلات في الاتجاه ذاته خلال لقطات متتالية أما أيشنشتاين (Eisenstein) فهو يصعد في "الدارعة بوتمكين" (1925) (Le Cuirassé Potemkine) من لقطات مراكب شرعية تسير في اتجاهات مختلفة.

- الوصلات الحركية والتأشيرية: إن الحركة البادئة في لقطة تستمر في التالية. ويمكن أن يعني الأمر وصلة تتعلق بجو الفلم تبين تأشيريات الشخص ذاته أو بوصلة تشكيلية تتعلق بشخصيتين مختلفتين: ففي فلم "السيد الملعون" (M. le maudit) يقوم لانغ بوصلة تشكيلية وصوتية على التأشيرة وأقوال شخصيتين في تجميع متناوب ليدل على مقارنة.

- الوصلات التشكيلية الصرف التي تستعمل الكناية، مؤثر تجاوري بين الأشكال والألوان: ففي "المواطن كين" (Citizen Kaine) لويلز (Welles) (عام 1941) يتحول الورق الأبيض إلى تلج ليعود ورقاً عند اختتام المتتالية

- الوصلات بالنظر: بعد لقطة أولى للشخص يعقبها حقل معاكس يبين ما يراه. وهكذا تكون نقطة الإشراف قد أصبحت من حيز الفلم والشخص هو الذي يتكفل بذلك، وهذا ما يؤمن تعاقب الأحداث ويحض على

التماهي. إن السينما الكلاسيكية مؤسسة على تقنية الوصل التي تؤمن تماسك الخطاب وتناسقه ومحو آثار السرد، كما تؤمن جمالية الشفافية. أما التجميع (المونتاج) الاستطراذي لدى السينمائيين السوفيتيين فهو، كالسينما الحديثة، يرفضان الخضوع لهذه القواعد.

انظر - c.f. faux raccord, sauté.

مُبَطَّأ - بطيء - RALENTI

يحصل هذا التلاعب بالزمن، بعكس المسرّع، عن طريق زيادة وتيرة التصوير المرفوقة بوتيرة عادية عند الإسقاط.

واقعية - المذهب الواقعي - RÉALISME

تقوم الواقعية في الفن على الفكرة القائلة بأن إدراكنا قادر أن يضمن صحّة وصدقّة تصوّر العالم الحقيقي، فهي بهذا تعاكس حذر أفلاطون من "التقليد" (mimesis). وقد مر هذا النزوع في الرسم والأدب، بإنزال النماذج الحقيقية (الواقعية) في مكان النماذج المثالية التي قالت بها آثار القدماء. إن التناقشات بين بوسن (Poussin) وليكارافاج (Le Caravage)، والقطيعة التي أحدثها كوربه (Courbet) في أواسط القرن التاسع عشر، أو التصور الروائي لدى بلزك (Belzac)، ثم لدى الطبيعانيين، كل هذا جعل من الواقعية الشغل الشاغل للفن والأكثر فأكثر مركزية حتى القرن العشرين حيث سينحرف عنها الرسم انحرافاً حازماً.

وورثتها السينما، حتى يكاد يصح القول أن ذلك جرى بحكم طبيعتها، بسبب قابليتها للتصوير والإظهار التي حاول الطليعيون استبعادها. وبالرغم من ميول أكثر واقعية من غيرها أيام السينما الصامته (فون ستروهم Von Stroheim) فإن النزوع الواقعي تماثل طويلاً مع تقنيات الخطاب حيث تسيطر جمالية الشفافية لدى السينما الكلاسيكية. وقد أعطت السنوات الأربعينية دفعة جديدة للواقعية السينمائية بتساؤلها حول الأشكال - عمق المدى، اللفظة - المتتالية، زوال الراوي - وحول المواضيع أيضاً حيث وضعت الواقعية الجديدة الإيطالية يدها على مواضيع اجتماعية كانت محرمة أثناء العهد الموسوليني.

وإذا كان مفهوم الواقعية نسبياً وعرضة لتبدلات الجو الاجتماعي، فإن الواقعية تسعى في وقت معاً إلى بناء عالم مشابه لعالمنا، ينتج تأثيراً قوياً كواقع (وبهذا تشكل الواقعية أوج النزعة الخداعية التوهيمية) بل وإلى إعطاء إعلام صادق عن العالم: إن الأمر يتعلق، مثالياً، بالاعتقاد في قدرة السينما على كشف الواقع.

الواقعية النقدية (أو الانتقادية) - RÉALISME CRITIQUE

مفهوم الواقعية الانتقادية مفهوم استنبطه الفيلسوف الهنغاري جيورجي لوكاش. إنه يخالف الشكلانيين، لبرتولت بريشت (Bertolt Brecht)، الذين يعتبرون أن تفهم حقيقة معاصرة لا يمكن إلا أن يمر بتجدد الأشكال، ويعتقد بأن الإنشاءات السردية في القرن التاسع عشر هي وحدها القادرة على إبراز الحقيقة الاجتماعية بشكل إجمالي. فالمطلوب إذن هو استخدام هذه الأشكال الموروثة من الماضي لشحنها بمضمون جديد.

وفي السينما يمكن لمفهوم الواقعية النقدية أن يمر عبر الاقتباس: وهكذا استخدم فسكونتي (Visconti) رواية القرن التاسع عشر، في "سنسو" (Senso) (1954) ليجعل تاريخ إيطاليا الماضي والمعاصر موضع دراسة.

انظر - c.f. contenuisme

الواقعية الشعرية - RÉALISME POÉTIQUE

انبثقت هذه الواقعية الشعرية من حركة الواقعية السحرية (المرتبطة في البداية مع "الموضوعية الجديدة" (Nouvelle Objectivité) التي انطلقت من ألمانيا العشرينيات فأحاطت الرسم والفلسفة والأدب في العديد من البلدان (فرنسا وبلجيكا وبلدان اللغة الإسبانية....) أما الواقعية الشعرية في السينما فقد اتسمت بعناية كبيرة بالصورة و"بشعرنة" تزيل الصفة الواقعية بشكل ناضج عن أوضاع قذرة منفرة، عولجت في كثير من الأحيان بوسواس شبه توثيقي. فالحبكات تعرض شخصيات محكومة بقدرها، وتصل بهذا العرض إلى حدود المقولات؛ فالظروف الاجتماعية لا توضع لديها في منظور تاريخي أو سياسي بل تبقى خاضعة لحنمية شاملة. وأبرز أعمال تلك الفترة "الأطلنط" (L'Atlante) لجان فيغو (Jean Vigo) (عام ١٩٣٤) - و"الشارع الذي لا اسم له" (La Rue sans nom) لبيير شينال (Pierre Chenal) (١٩٣٣) - و "رصيف الضباب" (Quai des brumes) لمارسل كارنيه (Marcel Carne) (١٩٣٨).

تلقي - استقبال - RÉCÉPTION

انظر c.f. esthétique de la réception

قصة - حكاية - نبال - رواية - سرد - RÉCIT

السرد في رأي جينيت (Genette) هو "النص المنطوق السردى الذي يؤمن رواية حدث أو جملة من الأحداث". ولا بدّ من فصله عن القصة (أو الخرافة أو التاريخ) كتعاقب أحداث تجب روايتها (أو سردها) بشكل مستقل أيضاً عن الإعلام الذي سينظمه بشكل حكاية أو نبالاً.

وانطلاقاً من هنا اقترح كريستيان متر (Christian Metz) تعريفاً يستند إلى معايير مختلفة:

- السرد مغلق: له بداية ونهاية حتى ولو كانت الأحداث التي يرويها لم تنته بعد.
- للسرد زمانية مزدوجة: فهي زمانية الشيء المروي، والذي يمكن أن يجري طوال سنين، و زمانية السرد ذاته الذي سيدوم في حالة فلم / ٩٠ دقيقة/ وفي حالة كتاب زمن قراءته.
- السرد هو دائماً نوع من الخطاب: فثمة دائماً شخص يسرده (يرويه)، أي مرجع خارجي؛ خلافاً للعالم الذي لا يرويّه أحد.
- السرد (أو القصّ) يروي أحداثاً، وهو لا يستطيع أن يرويها إلا لأنها مضت؛ فالسرد يبدأ عندما يكون الحدث قد انتهى.

أنقص - قتل - خفض - اختصر - حوّل - أنزل المرتبة - قَصَرَ على RÉDUIRE

انظر c.f. gonfler

انعكاسية - (قابلية الانعكاس) - REFLEXIVITÉ

انظر c.f. film dans le film, mise en abyme

نظرة كاميرا - نظرة كاميراتية - REGARD-CAMÉRA

النظرة الكاميراتية تصور التبادل والتواصل الممكن بين جو الخيال (التوهم) وبالتالي جو التعبير الموضح، وبين جو المشاهد. وهل، في هذا، صورة تحظرها السينما الكلاسيكية وجمالية الشفافية: إنها تكشف وتشير إلى ظل الفلم. ويستعملها المخرجون العصريون لهذه الغاية بغية إزالة التوهم بوجود مرجع فعلي.

بدل - بديل - مرَّحَل (في تقوية البث الرادي) - مقوِّي (في الكهرباء) - RELAIS (FONCTION DE

RELAIS)

انظر - c.f. ancrage

نتوء - بروز - (خاصية ما هو نافر أو مجسّم) - RELIEF

انظر - c.f. Imax 3D, stéréoscopie

نسخة ثانية (عن فلم) - "تكرار الصنع" (حرفياً) - REMAKE

اصطلاح مبهم إلى حد ما يخصّص عموماً للأفلام التي تستعمل سيناريو فلم سابق، عندما لا يكونان مقتبسين عن عمل أدبي مشهور قبل الإخراج. وهكذا فإن فلم "جرمنال" (Germinal) لبرِّي (Berri) (١٩٩٣) لا يشكّل "ريميك" عن فلم آليغريه، (Alligret) ولكن فلم "كيب فير" (Cape Fear) (les Nerfs à vif) (١٩٩١) لسكورسيز (Scorsese) يعتبر نسخة ثانية من الفلم الذي يحمل نفس الاسم لجاك لي طومبسون (١٩٦٢) بالرغم من مصدرهما الأدبي المشترك ولكنه غامض.

والنسخة الثانية لا تظهر دائماً هكذا، حتى ولو كانت السينما الكلاسيكية قد مارستها علناً، ضمن استراتيجية تجارية. ويشكّل "بسيكو" (روح) (Psycho) لغوس فان سانت (١٩٩٨) (Gus Van Sant) حالة قصوى إذ يستعيد فلم هتشكوك الذي أنتجه عام ١٩٦٠ القطة فلقطة.

انظر - c.f. adaptation, transtextualité.

وسم - موضوعة (تعيين موضع شيء ما) - كَشْف - استدلال - معاينة - REPÉRAGE

الموضوعة هي بحث مساعد المخرج ورسم الديكور عن الديكورات الحقيقية، الخارجية والداخلية، التي تساعد في تصوير الفلم.

تمثيل - تصوير - REPRESENTATION

إذا أخذنا كلمة مثل بمعناها الحرفي فهي تعني "تصرّف مثل" - والصورة، سواء كانت رسماً أو صورة ضوئية (فوتوغرافية) أو فلمية هي عبارة عن "قائم مقام" ومن المعتبر أن الصورة، حتى الأكثر شبهاً (أي التي تشبه صاحبها تماماً) تستخدم اصطلاحات هي في وقت معاً تقنية (فالخط، مثلاً، اصطلاح في الرسم لا يتواجد في الواقع) وثقافية اجتماعية؛ فنحن لا نرى إلا ما تعلمنا أن نراه، وفقاً لفهم المجتمع الذي نتطور ضمنه.

وقد فكّر بعضهم، مقتفياً أثر غومبريش (Gombrich)، أن هناك "اصطلاحات طبيعية أكثر من أخرى"، هي التي تتطلق من التمثيل المأمول؛ بينما لا يرى آخرون فرقاً في الدرجة ويفكرون بأن التمثيل يشكل دائماً نمطاً من أنماط التبدليل عن طريق الترميز.

انظر - c.f. analogie, figuration.

ترميم - إصلاح - RESTAURATION

ترميم يعني مجموع الوسائل التي تستعمل لجعل الفلم أكثر ما يمكن مطابقة لحالته الأولية. وهذا يتعلق أيضاً بالأعمال الواجب القيام بها على فلم تالف كما يتعلق بإعادة تشكيل وترتيب اللقطات والمنتاليات.

ستار - ستارة - RIDEAU

هذا المؤثر الارتباطي نوع من الجنيحات.

فلم الطرقات (حرفياً) - ROAD MOVIE

تكاثرت في الستينات أفلام الطرقات، وهي أفلام تروي تسكعات زمر من ركاب الدراجات النارية على الطرقات الأميركية، خَلدَها فلم "Easy Rider" عام ١٩٦٩ وهو فلم دعائي لدينس هوبر (Dennis Hopper)، إنها أفلام تصور فئة هامشية تواجه عدم تسامح الأهلين.

ثم أطلقت تسمية Road Movie على تسكعات غير عنيفة وأكثر شخصية (أي تتعلق بفرد أو أفراد قلائل) لا سيما أفلام وندرز (Wenders) (حركات عائرة" عام ١٩٧٤ - Faux mouvement - و "على مر الزمن" Au fil du temps) عام ١٩٧٥.

عروض تجريبية - RUSHES

هي "الأطراف"، والصور التجريبية، والصور المصورة والمسحوبة، التي تُعرض أمام الفريق حسب ترتيب أرقام التقطيع. والمقصود هو تلمين العمل وإعادة التصوير عند الحاجة.

* * * S

إشباع - تشبّع SATURATION

يدل الإشباع على درجة نقاء إشباع ملون تبعاً لكمية الأبيض التي يحتويها: فالصورة المشبعة تكون ذات ألوان كثيفة وإذا أزلنا منها الإشباع تصبح بيضاء.

قفزة - تغيّر مفاجئ - SAUTE

هذا الاصطلاح يعني كل وصل خاطئ يشكل نقصاً في استمرارية الرؤية، سواء كان متأتياً من عيب في التجميع (المونتاج)، أو عند الإسقاط (العرض)، من غياب بعض الصور ناتج عن تلف أو عطل في الفلم؛ وهذا في كثير من الأحيان حال الأفلام القديمة التي لم يجر ترميمها بصورة تامة أو لم ترمم البتة.

وقد يتعلق الأمر أيضاً بشكل من (القطع القافز) يحصل بقطع بضعة صور في وسط لقطة، بصورة غير ملحوظة. وهذه التقنية التي تتيح إبعاد الأوقات الميته، يستعملها الوثائقي والمحقق في التلفزيون.

وقد أصبحت القفزة عادة استدلالية ومعلنة بل نوعاً من الأناقة في التوقيع (أو التوقيع المتأنق)، مع فلم "اللهات" (À bout de souffle) لجان لوك غودار (Jean-Luc Godard) عام ١٩٥٩، فحركات الأشخاص لها مظهر التقطع بينما يفقد الانتقال من لقطة إلى لقطة سلاسته نتيجة لخلخلة الوصلات الخاطئة.

انظر. c.f. ellipse, moderne, montage.

سَيْنَت (كوميديا إسبانية) - SAYNÈTE

السَيْنَت أصلاً عبارة عن مسرحية هزلية قصيرة في المسرح الإسباني. أما في الفرنسية فقد دلت على عروض هزلية تُمثل على خشبة، ثم عنت في السينما مشاهد صغيرة تشكل وحدة كاملة سميت "سكتشات" (جمع سكتش). وتستعمل الكلمة أحياناً لتدل في فلم معين على متتالية قصيرة تبدو مستقلة.

"صورة السيناريو" - صورة سينارية - SCÉNARIMAGE

انظر c.f. storyboard

مخطط الفيلم - كلام الفيلم - سيناريو-SCENARIO

من الإيطالية "سيناريو" وكانت تعني "ديكور". أما سيناريو الفيلم فهو المخطط المكتوب لأجزاء حلقات الفيلم، مع تخطيط الحوارات أحياناً، ولا يعطي تأشيريات تقنية أو يعطي القليل منها (فهذه التأشيريات من دور التقطيع).

أما السيناري فهو اختصاصي كتابة السيناريو الذي يعمل على سيناريو أصيل أو على اقتباس، وأما عمله فيكمله الحواراتي.

مسرح - مشهد (جزء من أحد فصول مسرحية)-SCÈNE

أصل الكلمة "سكينه" "skêné" اليونانية هو بناء خشبي في وسط حلبة التمثيل. ويتوسع الاستعمال أصبحت كلمة مسرح تدل على حلبة التمثيل هذه. أو "الصحن"، ثم المكان الخيالي الذي تجري فيه الأحداث. ومن هذا المدلول المادي، جرى الانتقال إلى سير الأحداث نفسه؛ ثم أصبحت تعني جزءاً من فصل أو مشهد. أما في السينما فنجد المعنيين؛ فالإخراج يترجم بتنظيم الممثلين في المكان والمشهد يعرف بوحدة أحداثه.

وفي نماذجية التركيبية التعبيرية الكبرى لشريط الصور، يميز متر (Metz) بين (Scène) "مشهد" و (séquence) "منتالية" اللتين يعرفهما كلاهما كتركيبين تعبيريين زمنيين؛ فالمشهد يقوم على تواصل سلسلة اللقطات وبالتالي فهي ديمومة حقيقية، خلافاً للمنتالية التي تتميز بإجازات زمنية.

لقد أعادت الجمالية الواقعية في الخمسينيات تقييم مفهوم المشهد، الذي يسمح بإعادة رسم حدث ما في كنيته واحترام الحقيقة الواقعة (بازن Bazin - كراكوير Kracauer)

مخطط أو رسم لدور البطل أو لسير الأحداث-SCHÉMA ACTANCIEL

انظر.- c.f. narratologie, personnage.

تخيل علمي - (الآثار العلمية المستقبلية)-SCIENCE-FICTION

خلاقاً للخيالية المتجهة بأغلبها نحو الماضي، نجد التخيل العلمي (أو العلم التخيلي ويرمز إليه بحرفي SF)، يتصور مستقبلاً بعيداً إلى حد ما فيخرجه باختراع ديكور ومكلمات مستقبلية مثل روبوتات "متروبوليس" - (Métropolis) (لانغ - Lang - ١٩٢٧).

إن بعض أفلام التخيل العلمي تستعمل هذا الفن كأمثال حكمية متشائمة لتتحدث عن عالمنا (فلم زارروز Zardoz - لجون بورمان Jhon Boorman - ١٩٧٤ وفلم "شمس خضراء" - Soleil vert - لريشار فليشر - Richard Fleischer - ١٩٧٣) وهناك مخرجون معروفون بتشدهم صوّروا أفلاماً من النوع العلمي - التخيلي، مثل غودار - Godard - ("ألفا فيل" - Alpha-ville - ١٩٦٥) وكريس ماركر - Chris. Marker - "الجسر" - La Jetee - ١٩٦٣). غير أن قسماً كبيراً من أفلام التخيل العلمي، وعلى الأخص فلم "أوبرا الفضاء" Space Opera حيث الشخصيات يسافرون في الفضاء، يتجه إلى اختراع مؤثرات خاصة ويتطور نحو المذهل، وهذا ما يسمى أيضاً السينما النارية (أو سينما الألعاب النارية) (فلم "حرب النجوم" - La Guerre des étoiles للوكاس Lucas - ١٩٧٧).

سكوب SCOPE

سكوب اختصار "سينما سكوب" وتعني طريقة لعرض فلم عادي على شاشة عريضة باستخدام جهاز مزيج (anamorphoseur).

سكوبيتون SCOPITONE

كان هذا الجهاز رائجاً في الحانات خلال الأعوام الستينية وهو يتيح، على مبدأ "صندوق جوك" (juke-box) للموسيقى، أن تشاهد كوميديات مفلّمة بالألوان على شريط ١٦ مم مقابل دفع نقدي أو بواسطة "فيشة".

"كوميديا مفتولة" (حرفياً) SCREWBALL COMEDY

الكوميديا المفتولة" أحد فروع الكوميديا الهوليوودية مع الفرعين الآخرين (العصا القوية slapstick) و"الكوميديا المفننة" (sophisticated comedy)، إنها كوميديا مجنونة، مسروقة، تجري في الأوساط الشعبية من النوع الذي أخرجه فرانك كابرا (Frank Capra) في بداياته (بلاتينيوم بلوند Platinum Blonde - ١٩٣١) أو غريغوري لاكافا (Gregory La Cava) (تزوجت سيدها (She married her Boss) - ١٩٣٥).

سيناريو مقطع - سكريبت - مخطوطة للقصة المفلّمة SCRIPT

انظر - c.f. découpage

ثانوياتية - SECONDARITÉ

انظر - c.f. film dans le film, transtextualité

تجزيء - تجزئة - تقطيع - SEGMENTATION

إن تحليل الأفلام (مثل تحليل المؤلفات الأدبية) قد سعى دائماً إلى كشف الترابطات الكبيرة في عمل ما وتنسيق المتتاليات واللقطات تنسيقاً خاصاً. وتحت تأثير الألسنية البنيوية، سعت سيميائية السينما إلى إبراز بنية من شأنها لا أن تتناول فلماً معيناً بل مجموع الأفلام.

وعلى نمط الألسنية قام كريستيان متر (Christian Metz) بتجزيء الجمل الفعلية ليكشف عن الوحدات التي تكوّنها، من أصغرها إلى أكثرها تعقيداً وعن القواعد التي تتحكم في تركيباتها. وحاول أن يقوم نماذجية لتنسيق الوحدات - الأجزاء المستقلة - في عمل الفلم التخيلي الذي سماه "التركيبية التعبيرية الكبرى" في شريط الصور، وبالرغم من أهمية هذا النمط النظري، فإن له نظرة محدودة، وهذا ما يظهره متر (Metz) بنفسه في انتقاداته الذاتية، وهو لا يحل دائماً مشكلة التجزيء الدقيقة.

انظر c.f. langage , syntagme

١٦ مم - 16 MM

قطع مصغّر من فلم (ما تحت النموذج الاعتيادي) سوفّته شركة كوداك عام ١٩٢٣ وهو مصمم أصلاً لجمهور الهواة. واكتسب استعمالاً احترافياً في السينما ثم أصبح القطع المفضل للتلفزيون حتى ١٩٨٠. ومع استعماله في إنتاجات متواضعة اقتصادياً، فإنه قابل للتضخيم إلى القطع النموذجي.

١٩/١٦ - 16/19

قطع شاشة فيديو تتيح نقل صورة تناسب شاشة بانورامية إلى التلفزيون.

سيميائية - SÉMIOLOGIE/SÉMIOTIQUE

المعنى الأصلي لكلمة سيميائية (Sémiologie) هو "علم الإشارات داخل الحياة الاجتماعية" وقد كوّنه العالم الألسني فرديناند دي سوسور (Ferdinand de Saussure). أما كلمة سيميائية (Sémiotique)، التي اقترحها، في ذات الفترة الزمنية وبنفس البرنامج، المنطقي الأميركي شارلز س. بيرس (Charles S. Pierce) وفي

الستينيّات عاد بارتس (Barthes) إلى الكلمة ليستنبط علماً للمدلولات يشمل الإنتاجات الخطابية بل ويتجاوزها. إن السيميائية، التي أقيمت أصلاً ضد التناولات المعيارية، لا تتطلق أصلاً إلى مرمى جمالي. وفي السينما، أوحّت الألسنية البنيوية الأبحاث الأولى التي انبثقت منها السردانية (narratologie). وبعد ذلك جاء التحليل النفسي المستلهم من البنيوية لبلد التحليل النصّي ودراسة البيان عن طريق التفكير حول تماثل (تماهي) المشاهد مع الجهاز. ثم تأتي الإنفاذية (أو الذرائعية) (la pragmatique) لتدرس التأثيرات التي ينتجها التفاعل المتبادل بين المرسل والمتلقي والسياق الاجتماعي، ويؤثر بها على معنى نص / فلم.

انظر - c.f. code, signe, structuralisme

الانفاذية - السيميائية - SÉMIO-PRAGMATIQUE

انظر - c.f. pragmatique

الفن السابع - SEPTIÈME ART

في بداية القرن (العشرين - المعرب)، حين كانت الفنون الكبرى هي الرسم والموسيقى والشعر والعمارة والنحت والرقص، طالب طليعيو السينما بنوعية السينما كنمط جديد من التمثيل (أو في "مصنع الصور" L'Usine aux images - 1917 - 1911) صنع الكاتب ريشيوتو كانودو (Ricciotto Cannodo) للسينما اصطلاح "الفن السابع".

متتالية - SÉQUENCE

المتتالية عبارة عن وحدة عمل، أي جزء من الفلم الذي يروي في عدة لقطات سلسلة من الأحداث التي يمكن عزلها في البنية السردية.

وفي التركيبية التعبيرية الكبرى لدى متز (Metz) يتم تعريفها كمركب تعبيري زمني يتضمن حذفات زمانية. وهذا ما يميزها عن المشهد الذي يقوم على ديمومة حقيقية.

متتالية عادية - SÉQUENCE ORDINAIRE

يعارض متز (Metz) المتتالية ذات المراحل (أو الفصول) بالمتتالية العادية التي "تقدم فيها كل وحدة من وحدات السرد لحظة واحدة فقط من لحظات سير الأحداث التي لم تتجاوزها".

انظر - c.f. grande syntagmatique, segmentation

متتالية في حلقات - SÉQUENCE PAR ÉPISODES

هذه إحدى النماذج التركيبية التعبيرية الثمانية الكبرى التي ذكرها كريستيان متز (Christian Metz) في جدولته لأشكال تجميع (مونتاچ) شريط الصور، والتي تتعارض مع المتتالية العادية، والمقصود هو تجميع مشاهد قصيرة وفقاً للترتيب الزمني ولكنها مفصولة بحذفات زمانية، فتبدو كأنها "المختصر الرمزي لمرحلة من تطور طويل إلى حد ما تكنّفه المتتالية الإجمالية" (متز).

هكذا تعرض لنا هذه البنية خراب العلاقات الزوجية بين كين (Kane) وزوجته الأولى في فلم *المواطن كين* (ولز Welles 1949) أو العلاقات بين أنطوان دوانل (Antoine Doinel) في *المنزل الزوجي* (Domicile Conjugal) (تروفو Truffaut - 1970).

انظر - c.f. grande syntagmatique, segmentation

مسلسل - SERIAL

ولد المسلسل في فرنسا حيث سمي "قلم ذو حلقات" أو "رواية سينمائية"، ("سلسلة" في الإنكليزية) وكانت حلقاته تظهر في الصحافة في وقت معاً، وإنه المعادل السينمائي للحلقات الروائية المسلسلة في الصحف التي يستغل منها مبدأ القلق الذي تثيره: فكل حلقة تتوقف عند لحظة حرجة تتيح إبقاء المشاهد في حالة "النفوس المقطوع" (cliff-hanger). وقد أسهم لويس فيّاد (Louis Feuillade) في نجاح هذا النوع في "فانتوماس" (Fantomas) (1913) واستولى عليه الأميركيون بفلم "أسرار نيويورك" (Les Mystères de New-York) (1915).

سلسلة - SÉRIE

لا يجوز خلط السلسلة بالمسلسل، فالفلم الذي ينتسب إلى السلسلة يشكل كلاً واحداً. بحيث نجد فيه بطلاً تتصرف مغامراته من فلم إلى آخر (إنديانا جونز - Indiana Jones - جيمس بوند James Bond، الح).

الفئة الثانية (أو السينما الرخيصة) - SERIE B

ظهر الفلم من فئة "ب" (B) في أميركا خلال الثلاثينيات مع رواج البرامج المزدوجة؛ بحيث يعرضون الفلم (A) باعتباره الأفضل درساً وصنعاً والأفضل اختياراً للممثلين ثم يعرضون الفلم الثاني، فلم الفئة الثانية ذا الموازنة الصغيرة. عند ذلك أخذت بعض شركات الإنتاج تتخصص في صنع هذه الأفلام. وبقيت من ذلك هذه التسمية - سلسلة (B) أو الفئة الثانية - التي بقيت بعد عادة البرمجة والتي تُستعمل للإشارة إلى إنتاج أفلام شعبية صغيرة ورديفة، غير أن بعض أفلام الفئة الثانية أصبحت أفلاماً تحظى بتقدير كبير.

علامة - إشارة - SIGNE

العلامة تمثيل لشيء ما تردنا إليه، إنها بديل يمثل غائباً. وفي الألسنية نطلق تسمية علامات على أصغر وحدات في اللغة تكون لها معنى. وتدرس السيميائية العامة جميع فئات العلامات التي بينها شيء مشترك هو أنها تربط عنصراً مادياً صرفاً، سواء كان صوتياً أو كتابياً أو إيمائياً أو بصرياً هو العاني، بمدلول ما، هو المعني.

إن العلاقة القائمة بين العاني (الشكل) والمعني (أو المعنى) والمرجوع إليه في الحقيقة الواقعة قد شكلت معيار تصنيف المنطقي الأميركي تشارلز س - بيرس (Charles S. Pierce) ثلاث فئات من العلامات: - الإيقونة (l'icône)، وتتميز بالعلاقة المعلّلة، بالتشابهية بين هذه العناصر الثلاث: ففي صورة الهر نتعرف على المرجوع إليه. وكذلك الأمر في تسجيل الصوت في السينما، فنحن نتعرف إلى ضجيج سيارات (وإن كان ناتجاً أحياناً عن أي شيء آخر مختلف تماماً) والأصوات التي تنتجها الأقوال، وأن بعض كلمات اللغة، هي الحاكيات الصوتية (أي الكلمات التي يحكي صوتها صوت الشيء الذي تعنيه - المعرب) - تشكل صوراً صوتية (كوكو - تيك تاك مثلاً).

- الرمز (le symbole) وهو ذو طبيعة اصطلاحية يحكمها العسف (أو التعسف). فكلمات اللغة ليست لها على العموم أية علاقة مع مرجوعها (ولهذا نجد كلمة mur (جدار) في الفرنسية تقابل كلمة Wall (جدار أيضاً) في الإنكليزية، مع الاحتفاظ بنفس المعنى). كما أن بعض العلامات البصرية تشكل رموزاً أيضاً: فأيقونة الحمامة يمكن أن تصبح رمزاً لتعني السلام أو الروح القدس، ولكنها لا تكف عن كونها تصويراً لطائر؛ - المؤشر (l'indice)، أخيراً، ويتميز بعلاقة العلة والمعلول (أو السبب والنتيجة - المعرب) بين العاني والمعني: فالدخان لا يشبه النار ولكنه مؤشر إليها، كما أن أثر القدم لا يشبه القدم ولكنه يشهد بمروره.

إن الصورة الضوئية والفلمية، كالتسجيل الصوتي، تُعرّف بوضعها الأيقوني (أيقونة) ولكنها تعرّف أيضاً بطبيعتها المؤشرة (كمؤشر) بقدر ما تكوّن أثر ما قد توجد.

انظر - c.f. analogie, iconique/plastique, image.

عاني / معني - SIGNIFIANT/SIGNIFIÉ

انظر - c.f. signe

اسكتش (مشهد مسرحي قصير) - فلم قصير - SKETCH-

يقال فلم ذو استكتشات عن فلم طويل مؤلف من عدة أفلام قصيرة، قد يكون إخراجها من عمل سينمائيين مختلفين، حول موضوع مشترك. فلم "الأغوال" (*Les Monstres*) يضم تسعة عشر اسكتشاً لدينوريزي (Dino Risi) (1963) بينما "الساحرات" (*Les Sorcières*) (1966) يتألف من خمسة أفلام أخرجها كل من روسي (Rossi) وبولونيني (Bologneni) وباسوليني (Posolini) وفسكونتي (Visconti) وديسيكا (De Sica).

"ضربة عصا" - SLAPSTICK

"السلابستك كوميدي" (Slap stick Comedy) (Slap = ضربة و Stick = عصا) تتحدر من سلفها "كوميديا الفن" (commedia dell'arte) وميزتها كثرة الهزل المرفوق بحركات وإشارات، والإضحاك، والتهريج، التي تتبنى حركات قسرية من السينما الصامتة كما من الناطقة. وهذا النوع يمثله لورل وهاردي (Laurel et Hardy) والأخوة ماركس (Marx Brothers) وماك سينت (Mack Sennet) وشابلن (Chaplin) وكيون (Keaton).

(العرض) "المستبق السري" - SNEAK PREVIEW

انظر - c.f. preview

٦٥ مم / ٧٠ مم - 65 MM/70 MM

انظر - c.f. format

فلم التعذيب والقتل - SNUFF MOVIE

هذا النوع يفلم حالات التعذيب والقتل الحقيقية. ومنذ الثمانينيات، وكثيراً ما تستخدم أفلام الرعب والقلق، هذا الشكل الذي ليس سوى ظاهر كما نأمل! إن فلم "هنري، صورة قاتل بالجملة"، (*Henry, Portrait of a serial killer*) (جون ماك نوفتون - John Mac Naughton - 1986) قد بنى قسماً من نجاحه على شائعة تتهمه بأنه يستعمل أفلام تعذيب وقتل حقيقية.. ومنذ ذلك الحين ركز فلم "الشجاع" (*The Brave*) لجوني دب (Johnny Depp - 1997) أو فلم "تيزيس" (*Tesis*) لاميبابار (Amenabar) ما يكتبان من سيناريو على هذه الممارسة.

"إباحي ملطف" - SOFTCORE

انظر - c.f. hardcore, X.

صوت - SON

الصوت حركة اهتزازية تسبب إحساساً سمعياً.

لدى التصوير، يمكن التسجيل بشكل صوت مباشر بتزامن مع الصورة، أما إذا أدت ظروف العمل إلى جعل ذلك مستحيلاً، فيجري التسجيل على طريقة "الصوت الشاهد" بغية تسهيل التزامن لاحقاً. كما يمكن تسجيل

الصوت لوحده، دون العمل على مزامنته، بغية إغناء الشريط الصوتي فيما بعد: فسوف يساعد كصوت مرافق (أي الأساس الصوتي بدون الحوارات) يمكن أيضاً تجديده في قاعة الاستماع. إن الصوت المزامن لاحقاً يسجل بشكل منفصل عن الصورة؛ ثم يتم جمعهما على طاولة التجميع (المونتاج).

أما طريقة تسجيل الصوت وإعادة إنتاجه فيمكن أن تكون مغنطيسية أو صوتية أو رقمية.

مَصَوْتَةٌ (على وزن مكتبة - مكان تواجد الكتب - المعرب) - SONOTHÈQUE

المصوتة هي المكان الذي تحفظ فيه التسجيلات الصوتية ذات الطابع التاريخي أو الوثائقي. كما أن الكلمة تدل أيضاً على المكان الذي يمكن أن نشترى منه شتى تسجيلات الضجيج.

الكوميديا المبتذلة - SOPHISTICATED COMEDY

الكوميديا المبتذلة تميز الثلاثينيات (من القرن العشرين - المعرب) في هوليوود.

وخلافاً للكوميديا المفتولة، نجد الحكمة تتطور في أوساط ميسورة حيث الكلام المنمق والتصنع شيء مقبول. وسيد هذا النوع أرنست لوبنتش (Ernst Lubitsch) عن طريق "سيريناد ثلاثية" (*Sérénade à trois*) (1933) و "الزوجة الثامنة لصاحب اللحية الزرقاء" (*La Huitième femme de Barbe-bleue*) (1938). غير أن "السيد الطفل الذي لا يحتمل" (*L'Impossible Monsieur Bébé*) لهوكس (Hawks) (1938) يشكل قمة في هذه الكوميديات الفكاهية.

متتالية ثانوية أو فرعية - SOUS-SÉQUENCE

يستعمل اصطلاح "متتالية فرعية" بغية إظهار تطور الحدث داخل متتالية، وهذا الاصطلاح يسمح بتقسيم عمل متواصل لمدة طويلة إلى حد ما، إلى فترات أقصر، فمتتالية "حفلة الفهد الراقصة" (*Bal du Guépard*) لفسكونتي (Visconti) (1962) أمكن تقسيمها إلى اثني عشر متتالية فرعية (ميشيل لانيي (Michèle Lagny)).

حاشية سينمائية - عنوان فرعي أو داخلي - SOUS-TITRE

الحاشية هي النص الموضوع في أسفل صورة الفلم والذي يترجم الحوارات في اللغة الأصلية. وفي عهد السينما الصامتة كانت الحواشي تسمى العناوين الداخلية (أو الفرعية) أو كرتونات الأفلام.

أوبرا الفضاء - SPACE OPERA

أوبرا الفضاء نوع فرعي من الفلم العلمي التخيلي. ويقوم الموضوع المركزي على عرض الإنسان خارج كوكب الأرض، أي السفر في الفضاء. ومنذ 1902 أخرج ميليبس (Méliès) فلم "السفر إلى القمر" (*Voyage dans la Lune*) وهو سلف "أوبرا الفضاء" وفي 2001، جاءت "أوديسة الفضاء" (*L'Odyssée de L'espace*) لكوبريك (Kubrick) (1968) لتكون المرجع في هذا المجال.

شاشة مقسومة - (شاشة مزدوجة) - SPLIT SCREEN

تقوم هذه الطريقة على تقسيم الإطار إلى عدة قطع للحصول على صورة مركبة. وقد استعملت سينما هوليوود الشاشة المقسومة عمودياً لتظهر متخاطبين على الهاتف، بحيث خلفت تأثيرات مضحكة. وقد قدر ستيفان فريزر (Stephen Frears) عظيم التقدير هذا التأثير الذي غمره النسيان زمنياً، وقسم أفقياً إطار فلم "سامي وروزيتا يتبادلان في الهواء" (*Sammy et Rosie s'envoient en l'air*) (1987).

نموذج - نموذجي - STANDARD

- القطع النموذجي يدل على الفلم 35 مم.

- النسخة النموذجية هي النسخة الموجبة التي تحمل الصوت والصورة.
- الوتيرة النموذجية في السينما هي 24 صورة في الثانية، وفي التلفزيون أو للفيديو 25 صورة في الثانية.

المنهج النجمي - نظام النجوم-STAR SYSTEM

منذ أيام السينما الصامتة، قام المنطق التجاري لكبار الاستوديوهات الهوليوودية على انجذاب الجمهور نحو الفنانين، النجوم (كما يجري الحديث عن نجوم الرقص) فصورتهم التي كان يتماهى معها الأكاير، كانت ضماناً للنجاح لفلم ما في عهد كان اسم المخرج مجهولاً لدى الجمهور في أكثر الأحيان. وكانوا يربطونهم بهم بعقود مدهشة ولكنها قاسية. فكان أمثال غريتا غاربو (Greta Garbo) - رودولف فالنتينو (Rudolf Valentino) - إيليزابت تايلر (Elizabeth Taylor) - جيمس دين James Dean - رموزاً لعالم اختفى جزئياً في الخيال الجماعي. وبالرغم من أن الممثلين الكبار اليوم ملاحقون أكثر من أي يوم مضى من قبل معجبيهم والصحافيين بعد أن جعلهم الإعلام أقرب مما كانوا، فإنهم خسروا تلك الهالة الأسطورية التي تصنع النجمة.

مثبت الكاميرا-STEADICAM

إن جهاز التثبيت هذا، المستعمل للكاميرا المحمولة، مزود بجهاز مضاد للارتجاج يربط الكاميرا والمصور بمجموعة سيور.

نسخة مجسمة - STÉRÉOCOPIE

النسخة المجسمة تعيد الانطباع بصورة نافرة، ثلاثية الأبعاد. وهذه الطريقة التي تتطلب وضع نظارات، تسقط على الشاشة سلسلتين من الصور، مع تفاوت قليل، كل واحدة منهما مخصصة لعين. وهذه الطريقة المعروفة منذ نهاية القرن التاسع عشر كانت قليلة الاستعمال بسبب الصعوبات التقنية حتى الإيماكس (Imax 3D) غير أن هتشكوك Hitchcock أخرج بهذه الطريقة فلماً مشهوراً هو: "الجريمة كانت شبه تامة" (1954) (Le Crime était Presque parfait).

تجسيم الصوت - STÉRÉO PHONIE

يكون الصوت المجسم / مسجلاً على عدة أفنية وترجعه مكبرات للصوت موضوعة على جانبي الشاشة بغية تشكيل الفسحة الصوتية للفلم وموضوعة مختلف الأصوات والضجبات.

محفوظات للبيع - صور للبيع - STOCK-SHOT

المقصود هو صورة من الأرشفة يمكن شراؤها لإدراجها في فلم. ويتعلق الأمر في أكثر الأحيان بصور لفلم قصير عن أحداث الساعة.

لوحة القصة (حرفياً)-STORYBOARD

لوحة القصة وبالفرنسية "صورة السيناريو" (Scénarimage) نوع من شريط يخرج المخرج إيشنشتاين (Eisenstein) - فليني (Fellini) أو ناشر دعاية، يضع أمامك صور الفلم قبل تصويره اعتماداً على التقطيع التقني. ويستعمله السينمائيون الذين يخافون الارتجال (هتشكوك Hitchcock) أو من أجل الأفلام ذات الموازنة الضخمة والتأثيرات الخاصة؛ بغية تفادي أخطاء التصوير. غير أن السينما ذات المؤلف (بريسون Bresson - كاسافيتس Cassavetes - دالون Doillon) التي تحاصر ما هو محتمل وغير متوقع، قلماً نلجأ إلى ذلك.

قياس سرعة الدوران أو التردد-STROBOSCOPIE

هناك تأثيرات بصرية غريبة تتعلق بسرعة الدوران والتردد (دولاب يبدو أنه يدور بالعكس - مثلاً) تنشأ عن

العلاقة بين تردد حركات مستمرة وإيقاع عملية التصوير .

كان جهاز قياس السرعة والتردد (الستروبوسكوب) الذي اخترع عام 1932 مؤلفاً من قرصين دوارين متقبيين بشقوق ويتيحان رؤية صور متعاقبة كما لو كانت متحركة.

بنوية - STRUCTURALISME

كان الإناسي (الإناسة علوم الإنسان وأصوله وأعراقه وتطوره وعاداته ومعتقداته - المعرب) كلود ليفي - سترأوس (Claude Levi-Straus) منشئ التيار البنوي المستوحى من أعمال الألسني فرديناند دي سوسور (Ferdinand de Saussure). فانطلاقاً من دراسة علاقات القرابة، ثم بالعمل على القصص الأسطورية (1955)، لاحظ أن المضمونات الرمزية، مثلها مثل الوقائع اللغوية، إنما تتحكم بها أنظمة خفية رغم لا عقلانيتها الظاهرة وأن معناها يعود إلى الطريقة التي تركبت بها العناصر.

عند ذلك امتد التحليل البنوي إلى جميع الانتاجات الاجتماعية كعلم الأساطير (الميثولوجيات) المعاصرة و "نظام الزي - الموضة" (بارتس Barthes)؛ وكذلك الإعلان (إيكو Eco) وبنى الخيال (دوران Durand)، واللاوعي المركب كخطاب" (لاكان Lacan). ويشكل الأدب لنفسه عن طريق السردانية، نظرية عن "الممكنات الأدبية"؛ فالمؤلفات لم تعد موضع النظر كلاً على حدة بل في قرابته، في تداخل نصيَّاتها (بروب Propp - جينيت Genette - غريماس Greimas).

وأخذت السينما هذه المفاهيم لكي تمتلكها عبر إنشاء السيميائية المستهلكة من ألسنية متر (Metz) ومع التحليلات النصية (بللور Bellour - كونتزل Kuntzel).

انظر - c.f. analyse, transtextualité, langage.

استوديو - STUDIO

تشكل الاستوديوهات المجمع التقني الضروري لتصوير الأفلام (مشاغل - مستودعات - مقصورات - أروقة - أمكنة التمثيل...). كما أن هذه الكلمة تدل على شركات الإنتاج الأميركية التي تمتلك بنية تحتية مدروسة.

"تور الشمس" أو نور شمسي - نوارات شمسية - النوارات الشماسية أو "الشماسة" - SUNLIGHT

النوارات الشمسية أو الشماسة عبارة عن نوارات للاستوديو ذات قوس كهربائي قوي جداً. وهذه الكلمة تذكر بسحر السينما الذي يوجه إليه فيليب غاريل (Philippe Garrel) نظرة ناقدة في "لقد قضت الساعات الكثيرة تحت النوارات الشماسة" (١٩٨٥) - (Elle a passé tant d'heures sous les sunlights)

سوبر - ٨ مم - SUPER-8

هذا القياس المصغر من الأفلام سوّفته كوداك عام ١٩٦٥ ليحل مكان الفلم ٨ مم لدى جمهور الهواة.

سوبر - ١٦ مم - SUPER-16

قياس من الأفلام جرى تسويقه عام ١٩٧٠ وبيح تسجيل صورة شمولية على قياس نموذجي (١٦ مم).

طباعة فوقية - SURIMPRESSION

هذه الخدعة التي تتيح الحصول على صورة واحدة مكونة من تضديد صور متعددة، خدعة تمارس عند التصوير (حيث تستعمل المسودة مرة ثانية) وفي المخبر.

سريالية - "فوق الواقعية" (حرفياً) - SURREALISME

كانت الحركة السريالية بمجموعها أقرب إلى الصمت إزاء السينما كفنّ جماعي، رغم أنها بدت لها تقنية ملائمة لاستكشاف اللاوعي. ويعد الإلهام الدادائي للأفلام القصيرة التي أخرجها مان ري (Man Ray) أو مارسل دوشان (Marcel Duchan) ﴿في السينما فقيرة الدم﴾ (Anemic Cinema) أو هانس ريشتر (Hans Richter) جاءت الصّدفة والفّسّيس " (La Coquille et le clergyman) لجرمين دولاك (Germain Dulac) (١٩٢٦) مبنية على سيناريو كتبه آرتو (Artaud) غير أن خلفهما أدّى إلى شجب الجماعة، وبعد فلم "كلب أندلسي" (Un chien andalou) من إخراج بونويل (Bunuel) عام ١٩٢٨ المبني على سيناريو كتبه دالي (Dali)، أصبح فلم "العصر الذهبي" (L'Âge d'or) للمؤلفين ذاتهما، الرائعة الوحيدة التي تعترف بها الحركة، بينما لم شاعر " (Le Sang d'un poète) لكوكتو (Cocteau) (١٩٣٠) سيستتكره السرياليون أيضاً.

إثارة قلق التوقع - قلق التوقع - قلق الانتظار - هواجس - SUSPENSE

هذه الإثارة عبارة عن فن جعل المشاهد يقطع أنفاسه بإثارة قلق الانتظار الذي يختلف عن المفاجأة (وهذا هو شرح سيّد هذا الإقلاق - هتشكوك (Hitchcock) في محادثاته مع تروفو (Truffaut): نحن نمتلك بفضل البنية السردية معرفة أعلى من معرفة الشخص المعرض للخطر والذي تتماهى معه بقوة، معرفة تسمح لنا بان نستيق الحدث القادم والإحساس معه بالخوف والسرور معاً.

c.f. focalisation-انظر

SYMBOLE-رمز

c.f. signe-انظر

مزامنة - تزامنية - تزامن - SYNCHRONISATION, SYNCHRONISME

الصورة والصوت في السينما يكون كل منهما على العموم مسجلاً على حاملتين مختلفتين (إلا في حالة التصوير مع الصوت مباشرة) والمطلوب من التجميع (المونتاج) إيجاد حدوثهما في زمن واحد أي مزامنتهما. غير أن عدم التزامن أو التفاوت أو التداخل يمكن أن يكون مقصوداً، مثلاً من أجل تمديد الصوت ليصل إلى اللقطة التالية أو جعله يسبق اللقطة السابقة.

c.f. postsynchronisation-انظر

SYNOPSIS-خلاصة السيناريو

وصف مختصر لعرض فلم ما وهذه الخلاصة تكون في بضعة أسطر ومخصصة للإنتاج بصورة رئيسية.

SYNTAGME-تركيب تعبيرى

التركيب التعبيري، في الألسنية البنيوية، يدل على مجموعة من الكلمات التي تشكل وحدة داخل الجملة (تركيب تعبيرى اسمي أو فعلي، إلخ...) وفي الخطاب الشفهي تكون العلاقات بين التراكيب التعبيرية، بصورة رئيسية، في ترتيب تعاقبي؛ إنها تشكل جزءاً مما نسميه تركيب الجملة (syntaxe).

أما في سيميائية السينما، فالتركيب التعبيري (متر Metez) هو مجموعة من اللقطات التي تكوّن وحدة، وتتعلق كما في اللغة، بالعلاقات الحضورية (in praesentia)، التنافسية؛ والمحور التركيبي التعبيري هو محور تركيب وتنسيق الوحدات (محور أفقي)، ويعارض المحور النماذجي (الشاقولي) الذي هو محور الاستبدال (أو الاستعاضة) بين العناصر. وهذه العلاقات يمكن أن تقوم على نمط التعاقب، كما في السلسلة المنطوقة، بين الصور الجزئية واللقطات والمتاليات. كما يمكنها أيضاً أن تقوم على نمط التزامن، نمط الحضور المكاني معاً،

مثلاً بين المعطيات البصرية والصوتية في نقطة من السلسلة الفلمية، بقدر ما يكون شريط الصور وشريط الصوت عائدتين إلى محورين زمَنيين مختلفين..

انظر- grande syntagmatique, paradigme- c.f.

تركيب تعبيرى تعانقي- SYNTAGME EN ACCOLADE

انظر- accolade- c.f.

تركيب تعبيرى موازي- SYNTAGME PARALLÈLE

في جدول التركيبية التعبيرية الكبرى لمتز (Metz)، يكون التركيب التعبيري المتوازي عبارة عن نمط من التجميع (المونتاج) الذي يعرض بالتناوب مجموعات من اللقطات دون علاقة زمنية ولكن بينها علاقة من النوع الرمزي.

انظر- montage alterné, montage parallèle, segmentation. c.f.

T

طاولة التجميع (المونتاج)- TABLE DE MONTAGE

طاولة التجميع تُسقط شريط الصور وشريط الصوت من الفلم المراد تجميعه، على شاشة في حالة تزامن. وهي مزودة بعداد يتيح جميع قياسات الشريطين. ثم يجري لصق الصور المحتفظ بها على لصاقة.

انظر collure- c.f.

لون تقني (حرفياً) - تكنيكلر - فلم بالألوان (أو فلم ملون)- TECHNICOLOR

هذه الطريقة في السينما الملونة، واسمها من اسم الشركة الأميركية العائدة إلى هربرت ت. كالموس (Herbert T. Kalmus)، اكتمل تصنيعها في 1934 كطريقة ثلاثية الألوان، وهي تشكل مآل أبحاث أجريت منذ 1915، ثم جرى استبدالها في السبعينيات بـ "إيستمن كولور" (Eastman color).

في الكاميرا مكعب قاسم بصري يطبع ثلاثة أفلام حساسة للأزرق وللأخضر وللأحمر. وهذه المسودات، بالأسود والأبيض تُنتج نسخة ملونة بفضل معالجة خاصة في المخبر. ويظهر التكنيكولور بألوان حادة جداً نتيجة تفضيل رائج بل وتحقيري أحياناً.

هواتف بيضاء (حرفياً)- TELEPHONES BLANCS

يدل هذا الاصطلاح على السينما الإيطالية في السنوات 1930 إلى 1940. خلال تلك الفترة، وبسبب الرقابة الاقتصادية التي أقامها الحكم الموسوليني والفاتيكان معاً، كان القسم الأساسي من الإنتاج يتألف من كوميديات تصوّر في كثير من الأحيان أوساطاً مميّزة في ديكورات كانت الهواتف البيضاء تشكل فيها المرجع الذي لا بد منه إلى هوليوود.

السينما الجديدة (خاصة في الأرجنتين)- TERCER CINE

انظر- cinéma novo- c.f.

قلق - (مقلق) - رعّاد (يسبب الارتعاد)-THRILLER

هذه الكلمة مشتقة من كلمة to thrill الإنكليزية ومعناها ارتعد (قلق - ارتعش). والفلم الذي من هذا النوع يمكن أن ينتسب إلى أنواع شتى (الأفلام البوليسية، أفلام الكوارث...). وهو يتميز بالقلق والتوقع والخوف (الذي يثيره في المشاهد).

سحب-TIRAGE

السحب هو العملية التي تجري في المخبر بواسطة "ساحبة"، تسمح بالحصول على نسخ من الفلم: صورة موجبة تسحب من مسودة. صورة سلبية (مسودة) تسحب من موجبة، موجبة تسحب من موجبة أيضاً. والساحبات نوعان: ساحبة بالتماس، يطبع فيها الشريط السليبي الفلم البكر المعرض للنور، وساحبة بصرياً (أو تروكا) لجميع التلاعبات بالفلم (تشويه الشكل، نفخ أو تكبير، تصغير...).

عنونة (عنونة فلم)-TITRAGE

العنونة هي كتابة النصوص المكتوبة المدرجة في الفلم: المقدمة - العناوين - الحواشي أو كرتونات مغلقة في حقل العناوين.

شفافية - صفاء - نقاء-TRANSPARENCE

1 - وتسمى أيضاً "إسقاط راجع" (back projection)، إنها خدعة تتيح استعمال ديكورات طبيعية في الاستوديو. فالديكور المفلم يُسقط بواسطة الشفافية خلف المجال الذي يحتله الممثلون. وبعد أن كان مستعملاً كثيراً في الستينيات (من القرن العشرين) أصبح اليوم يستبدل في كثير من الأحيان بساترة متحركة هي الـ travelling matte.

2 - وفي منظور واقعي، نجد مفهوم الشفافية يعرف بسينما يجعلك فيها العمل العاني، على مستوى تضبيب الصورة (الكادراج) والتجميع (المونتاج) وأداء الممثل، تنساه لصالح توهم الحقيقة، والأمر هو إخفاء العمل السردي ليدعك تظن أن الفلم، مثله مثل العالم، لا يرويه أحد. ويرى بعض المنظرين (بازن - Bazin) أن أمحاء العلامات هذا يتيح للصورة الضوئية - التي نتصورها كبصمة - أن تكشف معنى الواقع الحقيقي. وفي الستينيات تعرضت مثالية هذا المفهوم القائل بأن العالم يمكن أن يتحدث عن نفسه، لهجوم النقاد الماركسيين.

انظر - "c.f. classique, énonciation, "montage interdit".

ما وراء النص - باطن النص-TRANSTEXTUALITÉ

على أثر ميخائيل باختين (Mikhail Bakhtine) ومفهومه عن الحوارية (تعدّد الأصوات الراوية ضمن عمل ما)، أصبح هذا الاصطلاح يعني في السردانية العلاقة - (الحوار) - التي يقيمها نص معين مع مجموعة من النصوص. وقد اقترح جيرار جينيت (Gérard Genette) للأدب في عام 1981 دراسة للعلاقات عبر النصوص، أخذت بها النظرية السينمائية:

- النصية الداخلية (l'intertextualité) أو وجود نص فعلاً ضمن نص آخر.

- النصية الجانبية (la paratextualité) أو علاقة نص بما يرافقه (النص المرافق)، العنوان، والمقدمة، والملاحظات، والإعلان، والملف الصحفي والتوثيق، إلخ.

- ما وراء النص (la métatextualité) أو التعليق على العمل؛ نقد - تحليل.

- النصية النوعية (l'architextualité) أو انتساب نص إلى نوع ما، أو إلى فئة من المؤلفات وهذه العلاقة حاسمة

بالنسبة لعقد القراءة الذي ينعقد مع المشاهد.

1 - النصية المفرطة (l'hypertextualite)، علاقة نص أول (hypertexte) بعمل سابق، نص ناقص (hypotexte)، يمكن أن تحدث على سبيل - جذي أو على سبيل اللعب - أو الاستشهاد أو الانتقال أو المحاكاة الساخرة. أما في السينما فيمكن أن يتعلق الأمر بنسخة ثانية عن فلم، باقتباس: إن "موقف" (Parking) لجاك ديمي Jacques Demy (1985) هو النص الأول لـ "أورفه" (Orphée) لكوكتو (Cocteau) (1950) وهو نفسه مستوحى من نصوص لفرجيل (Virgile) وأوفيد (Ovide).

انظر c.f. réception

تنقل - تنقل (نقل) - ترحل - تحريك - TRAVELLING

يشكل التنقل نقلاً مكانياً لجهاز التصوير. ويمكن تحقيقه بوسائل شتى للغاية، من العربة (شاريو) على سكة إلى السيارة أو إلى الكاميرا المحمولة.

والتنقل يمكن أن يكون انتقالاً إلى الأمام أو إلى الورا أو جانبياً، من أعلى إلى أسفل أو من أسفل إلى أعلى، أو دائرياً؛ ويمكن أن يرافق شخصاً في حالة انتقال (تنقل للمرافقة) أو أن يكون مجموعاً مع تصوير شمولي (تحريك استحواري).

انظر c.f. mouvement d'appareil.

ساترة متحركة - TRAVELLING MATTE

انظر c.f. cache, transparence.

بصرية متحركة - TRAVELLING OPTIQUE

انظر c.f. zoom

٣٥ مم - 35 MM

شكل فلم نموذجي يمكن أن تدخل فيه أشكال وقياسات صور شتى.

٣٠ ° (٣٠ درجة) - 30 °

تساعد قاعدة الثلاثين درجة على تفادي طبع قفزة عندما نغير المحور على موضوع (شخص أو شيء)؛ فالانتقال من لقطة إلى أخرى، يجب أن يتم مع زاوية تربو عن ٣٠ °.

خدعة (سينمائية) - TRUCAGE

انظر c.f. effets spéciaux.

أمير مالي - ملك إنتاج - TYCOON

انظر c.f. Producteur.

نمذجة - إنمائية - تنميط - TYPAGE

تقوم النمذجة في سرد ما (وهي مستعملة كثيراً في السينما السوفييتية الصامتة) على تقديم أشخاص

مميزين شديد التمييز تساعدك خصائصهم الخارجية (الأجسام، الملابس، السلوكية) على مآهاتهم فوراً مع جماعة أو مع طبقة اجتماعية ما.

* * *

UV

سري-UNDERGROUND

هذه الكلمة الإنكليزية التي تعني "تحت الأرض" استعملها جوناس ميكاس (Jonas Mekas) لأول مرة عام 1961 استعمالاً سجالياً ليقصد بها الأفلام التي لا ترى في الدارة التقليدية. وقد جمعت هذه الحركة خلال عشر سنوات جميع السينمائيين التجريبيين من ميكاس (Mekas) - ستان براكاج Stan Brakkage وبروس بايبي Bruce Baillie - إلى كين جاكوبس Ken Jacobs وأندي ورهول (Andy Worhol) - الذين يتميزون، رغم مشاغل جمالية شتى، برفضهم للدارات التقليدية، وباستقلالهم عن المنظومة الهوليوودية (ويسمّون أيضاً "المستقلون النيويوركيون") وبهامشية مطلوبة

انظر- c.f. avant-garde.

وحيد النقطة-UNIPONCTUEL

يميز هذا الاصطلاح الأفلام البدائية التي لا تتضمن سوى لقطة واحدة ووحدة مكانية - زمانية واحدة.

بديلة-VERSION

تدل الكلمة على إحدى بدائل فلم معين، بحسب نمط ما من المعايير:

-الصوت: عند بداية السينما الناطقة، كانت الأفلام تصور في عدة لغات مع تعديلات الفرق والمؤدين؛ وهكذا كانت هناك بديلة فرنسية وبديلة إنكليزية وبديلة إيطالية... أما اليوم فالنسخة الأصلية (version original-VO) والنسخة الأصلية ذات الحواشي (VOSTT) تتضمنان مبدئياً تسجيل أصوات الممثلين. وأما ترجمة الفلم (الدبلجة) فنتيح إنتاج بدائل في لغة البلاد التي ينشر فيها الفلم (في فرنسا بديلة فرنسية VF).

- طول الفلم ومضمونه: يمكن نشر الفلم في نسخته التامة أو في بديلة قصيرة (البديلة الطويلة - ٢,٣٧ ُ - "الصباح" - Le matin - لينيكس - Beinex - بعد نجاح الفلم في نسخته العادية). وهناك عدد أكبر فأكبر من الأفلام تعرض في وقت واحد بديلة بالقطع التلفزيوني وبديلة طويلة للسينما: وهذا هو حال "الماء البارد" - L'Eau froide - (1994) لنيقولا اساياس (Nicolas Assayes)، في نطاق مجموعة تلفزيونية أو "بولا إكس" - POLA-X- (2000) لليوس كاراكس LÉOS CARAX - وأعيدت تسميته "بيير أو المبهمات" (Pierre ou les ambiguities) - لنسخته التلفزيونية في جزئين.

ربما لم يمكن الحصول إلا على النسخة المراقبة من فلم ما (كما هو حال العديد من الأفلام المصنوعة في الولايات المتحدة تحت مراقبة قانون هابس (Hays)). ولهذا أو بسبب مختلف المشاكل التقنية أو الإبداعية، يمكن للفلم أن يعود إلى الخروج فيما بعد على الشاشات في نسخة مرمّمة مع إضافة مشاهد لم تكن في النسخة الأولى.

وأخيراً نجد لأسباب اقتصادية، أن بعض الأفلام تُستثمر في بدائل مختلفة عن السحب الأصلي؛ في

الأسود والأبيض لفلم ملوّن، أو بشكل أصولي بدلاً من فلم (سينما سكوب).

فيديو مراسلة - رسالة بالفيديو VIDEO CORRESPONDANCE

هذه الممارسة الهوائية لرسائل بالفيديو، التي كثيراً ما تستعمل في الوسط المدرسي، وجدت تمثيلها في السينما مع نوع من الفلم "الرّعاد" مؤلف من رسائل شقيقين، "فيديو بلوز" Vidéo blues لأرباد سوبستس Arpad Sopsits - (1992).

c.f. film d'amateur. - انظر

نسخة أصلية - VO

صوت (بشري) - VOIX

كان "المداحون" في السينما الصامتة يعلقون على الفلم. وعندما جاءت السينما الناطقة أصبح الصوت ملكاً للممثل، في النسخة الأصلية أو البديل الذي يحل محله، مع تأثيرات مستغربة أحياناً؛ ففي 1983 كان فينّوريو ميزوجيورنو (Vittorio Mezzogiorno) وبديله جيرار ديبارديو Gerard Depardieu في فلم "الرجل الجريح" (l'Homme blessé) لباتريس شيرو (Patricie Chireau) قد استعاد صوته ليمثل معه في فلم "القمر في مجرى الماء" (la lune dans le caniveau) لجان جاك بينكس (Jean-Jacques Beineix).

وسواء كان الصوت صوت "المداح" الذي يستمر في الفلم الوثائقي، أم صوت الراوي في الفلم الخيالي، أم صوت الشخصيات، فإنه يتموضع دائماً بالنسبة إلى العناصر البصرية في التمثيل. وبالتالي فإن تحليله يجري ضمن علاقته بعالم الفلم (فهو من داخل عالم الفلم أو من خارجه).

والصوت، من جهة أخرى، يحدد هوية الشخصية، بفضل رنّته الخاصة، ونبرته وقوته، وهو يشكّل تمييزاً طبيعياً ومعنوياً واجتماعياً معاً للشخصية.

جنّيح (في آلات التصوير) - مصراع (في أبواب البيوت والغرف) - VOLET

1 - الجنّيح صفيحة معدنية م مفصّلة ومثبتة على النّوّارة، وتسمى أيضاً قاطع - الدفق، وهو يسمح بتقنية النور عند تصوير الفلم.

2 - والجنّيح كاصطلاح في الخدع السينمائية، مؤثر ارتباطي بين لقطتين يُجرى في المخبر يفضل سائر متحرك يطرد الصورة من جانب ليضع صورة أخرى مكانها. إنه يتيح الانتقال بين اللقطات مع إيجاده أيضاً انقطاعاً في مجرى الصور. لقد كانت السينما الكلاسيكية تثمن عالياً هذا المؤثر ولكن "الموجة الجديدة" تخلّت عنه إلا في بعض الاستعمالات.

c.f. ponctuation. - انظر

مختصر نسخة أصلية ذات هوامش - VOST

مرأى - مشهد VUE

كانت تسميه مرأى تطلق في سينما الآونة الأولى على المشاهد التي يتم تصويرها في لقطة واحدة دون حركة من الكاميرا وعلى محور واحد. وكانت مرأى لوميير (Lumière) تسوّق تحت هذا الاسم وتمثّل تسجيل العالم في الخارج، خلافاً "للوحات" التي تصور في الداخل.

* * *

WXYZ

وسترن (أفلام عن رواد أميركا ورعاة البقر) - WESTERN

منذ بدايات السينما الأميركية وهي تروي مراحل احتلال أراضي الغرب الأميركي وانتزاعه من الهنود حتى زوال الحدود عام 1890. غير أن نوع الوسترن لا يقتصر على إقليم معين (فهناك أفلام كثيرة تجري في نطاق المكسيك) ولا على فترة تاريخية من أواخر القرن التاسع عشر؛ بل أن هناك بعض الاختصاصيين جمعوها على أثر جان لويس ريو بيروننت (Jean-louis Rieuepeyrount) حول جولات: مثل الإسكان، والحروب الهندية، والحدود، والقطعان، وحرب الانفصال، والنزاع المكسيكي - التكساسي. وقد كشف "جان لويس لوترا" (Jean-Louis Leutrat) عن التحالف القصير العمر بين هذا النوع وبين المضحك والميلودراما والمسرحية الهزلية الخفيفة (vaudeville).

إن تعظيم الأمة الأميركية، الذي يتخذ نبرات ملحمية في أفلام الوسترن الكلاسيكية الكبرى (الهجوم البطولي (la Charge héroïque) لجون فورد 1949) يخلي مكانه تدريجياً لتبديد الأوهام حول الغرب والعودة إلى الرشد "رجل ضخم صغير" (Little Big Man) لأرثر بين (Arthur Penn) 1969، وإلى "الوسترن - سباغيتي" (Western Spaghetti) المصنوع في "سينيستا" (مدينة السينما في إيطاليا - المغرب) الذي يُدرج الخرافات الأميركية في عمل عنيف ومذهل. وقد أصبح سرجيوليون (Sergio Leone) سيد هذا النوع منذ فلمه قبضة من الدولارات" (Une poignée de dollars) - عام 1964.

دراسات نسائية - WOMEN'S STUDIES

انظر - c.f. feminisme.

الأفلام الخلاعية - X

الأفلام الخلاعية أو أفلام "التحريض على العنف"، المصنفة في الفئة X من قبل "لجنة المراقبة" محظورة على القاصرين، تطبيقاً لقانون 1975. ولا يمكن عرضها إلا في صالات متخصصة. كما أنها تخضع لضريبة شديدة ولحظر الإعلان عنها.

"زوم" - ZOOM

"الزوم" أو التحريك البصرياتي عبارة عن عدسية شبيئية ذات مسافة بؤرية قابلة للتغيير دون نقل الكاميرا.. وقد تخطى عنها المخرجون السينمائيون بسبب كثرة استعمالها من قبل التلفزة والهواة، باستثناء ملحوظ هو فسكونتي (Visconti) الذي يستطيع أن يستعمل عدم الحاجة إلى التنقيط الفعلي ليوحي بحركات داخلية إلى الشخصيات - كعلاقة بالذاكرة مثلاً.

* * *