استخدام مفهوم البعد المكاني في الصورة السينمائية لتشكيل تصورات وعواطف المشاهد

Using the concept of the spatial dimension in the cinematic image to form the perceptions and emotions of the viewer

د/ ياسر الشامي

أستاذ مساعد، قسم الوسائط، كلية اللغات والاتصالات، القرية الذكية، الأكاديمية العربية للعلوم والتكنولوجيا والنقل البحرى، القاهرة،
yasser.el-shamy@aast.edu

ملخص البحث Abstract:

تُعد هذه الدراسة محاولة لاستخدام مفهوم البعد المكاني في الصورة السينمائية بهدف تشكيل تصورات وعواطف المشاهد، حيث ركزت الدراسات السابقة على مدى تأثير خصائص الشخصيات فقط مع ترك تأثير البيئة المحيطة جانبًا بشكل عام، ومع ذلك فإن عواطف المشاهد لا تنبع من مجرد خصائص هذه الشخصيات، بل تتأثر إلى حد كبير بما يتم تصويره في البعد المكاني، وتشير الدراسة إلى أن ظهور نقاط ربط من العالم الواقعي في الإطار السينمائي يؤدي الى تشكيل الإدراك لدى المشاهد، ونجد أن هناك عواطف مختلفة تتعلق بالأبعاد المكانية العامة مقابل الأبعاد المكانية الخاصة، حيث تُستخدم مختلف إعدادات وزوايا التصوير لتشكيل البناء البصري للبيئة المحيطة لإثارة عواطف مختلفة، وقد يتغير كيفية فهم الجوانب الثقافية للأبعاد المكانية في جميع أنحاء الإطار السينمائي، وتشير النتائج إلى أن البعد المكاني في الصورة السينمائية هو مفهوم تم التقليل من قيمته بالرغم من قدرته على إثارة العواطف. وتتجسد مشكلة البحث في إيجاد إيجابه للسؤال: ما هو مدى تأثير استخدام مفهوم البعد المكاني على تشكيل التصورات وعواطف المشاهد في الصورة السينمائية ؟ وقد اعتمدت الدراسة على المنهج التجريبي والتحليلي لدراسة مدى التأثير العاطفي للبعد المكاني في الإطار السينمائي، وبناءًا عليه تم العثور على نتائج هامة تشير إلى إمكانية استخدام مفاهيم البعد المكاني والزمن من أجل إثارة العواطف لدى المشاهد، فضلًا عن أهمية ما يطلق عليه البعد الثقافي المكاني لفهم الهويات والثقافات المختلفة وغيرها من الجوانب الاجتماعية، وتم الإشارة إلى أن البعد المكاني في الصورة السينمائية هو مفهوم غير مُقدر بشكل كافي بالرغم من قدرته على إثارة العواطف المختلفة، لذلك كان من الأهمية دراسة مدى نجاح هذا التأثير بشكل تطبيقي، والرجوع للأسس النظرية القائمة على ذلك، وتهدف هذه الدراسة أيضًا إلى تسليط الضوء على طرق إنشاء الأبعاد المكانية العامة والخاصة والثقافية في مجال الصورة السينمائية.

كلمات دالة Keywords:

البعد المكاني
spatial dimension
الصورة السينمائية
cinematic image
البعد المكاني الثقافي
The spatio-cultural dimension,.
البعد المكاني العاطفي.
the emotional spatial dimension

Paper received 7th April 2021, Accepted 5th June 2022, Published 1st of July 2022

مقدمة Introduction

من المثير للاهتمام دراسة الآليات النفسية التي تعمل ضمنيًا وتكمن وراء ما هو واضح للوهلة الأولى، فقد تناول فيلم INCEPTION للمخرج كريستوفر نولان Christopher Nolan مناقشة فكرة إمكانية الدخول للعقل الباطن والتحكم في الأحلام وقابلية الإيحاء بالعقل الباطن في الأحلام، ولوحظ أن المشاعر لم تكن مرتبطة بمغامرة الممثلين أو الخطر الذي يشكله أعداؤهم فحسب، بل كانت مرتبطة ارتباطًا عميقًا بما تم عرضه في البعد المكاني المحيط، فنجد أنه كلما تغيرت البيئة عن المألوف كلما أصبحت مخيفة، وهذا يقودنا إلى البحث عن ما إذا كان تصوير خصائص الشخصيات فقط هو الذي يجعل المشاهد يتفاعل مع مواقف معينة، أو إذا كان البعد المكاني المصور له علاقة بذلك أيضًا.

تشكل الصورة السينمائية جزءًا كبيرًا من الأنشطة الترفيهية في ثقافتنا وهي قادرة على نقل المشاهد إلى أماكن أخرى والسماح له بالمشاركة في تجارب حياتية مختلفة، وعلى غرار أنواع الوسائط الاتصالية الأخرى تعد الصورة السينمائية أيضًا أحد الأدوات القوية التي يمكنها نقل بعض الأخلاق والقيم والمعتقدات إلى المشاهد، وقد تُستخدم لخلق صورة للأعداء والتهديدات المشتركة، والتي نتيجة للمشاعر التي يختبرها المشاهد خلال المشاهدة يمكن الميل إلى نقلها إلى العالم الحقيقي، والذي بدوره يقود إلى تنمية مشاعر التضامن.

وكثيرًا ما يركز الباحثون في الدراسات الأدبية للفيلم ذات النهج التاريخي والاجتماعي تحليلاتهم للصورة السينمائية على التشكيل المرئي للفيلم، ويبدو أن تحليلات عناصر الصورة السينمائية لها أهمية أكبر من عناصر الإخراج الفني mise-en-scène، وتعد من الأسئلة السائدة في المناقشات حول شكل الفيلم: هل كان الممثلون قادرين على إقناع المشاهد بالدور الذي يتعين عليهم القيام به ؟ وهل شكلت الصورة السينمائية قيمة للمجتمع المعاصر ؟، وتكمن مشكلة التركيز على هذه الأسئلة في أننا نميل إلى التغاضي عن الأشياء غير الواضحة، ويبدو أن الدراسات الأكاديمية المتعلقة بمعالجة الصورة السينمائية تركز على خصائص الشخصيات التي تشارك في هذه الحالة، بينما يُترك البعد المكاني جانبًا بشكل عام، وقد حاولت الدراسات السابقة في الغالب تحديد السمات الخاصة بالشخصيات في القصة.

ومع ذلك نجد على سبيل المثال أن السبب الرئيسي لعدم الشعور بالراحة تجاه حدث تهديدي يكمن وراء ظهور الممثلين الرئيسيين في حيز مكاني معين، وبالتالي يتجاوز المعنى الصريح للفيلم، فعندما يتم تصوير مشاهد الحركة يعد البعد المكاني المحيط عاملًا مهمًا أيضًا، وتنشأ مشاعر الخوف من الأماكن المغلقة عندما يجد الأبطال أنفسهم في بيئات لا يمكنهم الهروب منها بسهولة، وسوف يتم البحث عن كيفية استخدام البعد المكاني في الصورة السينمائية وكيفية تشكيله

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

لمشاعر المشاهدين، وذلك من أجل فهم العمق النفسي للصورة السينمائية، وتسليط الضوء على المسؤولية الاجتماعية الاتصالية المقابلة التي يتحملها البعد المكاني، وهو أمر بالغ الأهمية لأنه قد يعزز خلق مشاعر مختلفة موجهة إلى فئات معينة من المشاهدين، ولذلك ستكون نتائج هذا البحث مفيدة للمناقشة الجارية بشأن تعريف البعد المكاني.

لم يعد تعريف البعد المكاني ثابتًا ومقتصرًا فقط على الأبعاد الجغرافية، بل يعتمد إلى حد كبير على منظور دراسة البعد المكاني، وقد تشكل البيئة حياة الإنسان بطريقة توفر موارد معينة للبعض بينما تحجبها عن الآخرين، ومع ذلك يجادل معارضو هذا الرأي بأن البيئة هي مجرد بناء اجتماعي وثقافي تم تشكيله بواسطة الإنسان، ومن غير المدهش إذن أن تثير هذه المناقشة فكرة وجود علاقة قائمة بين البعد المكاني والمفاهيم الأخلاقية، فتشير الجغرافيا الأخلاقية moral geography كما حددها Driver, (1988) إلى مجموعة من القواعد والتوقعات داخل منطقة جغرافية تسمح لنا بالتمييز بيننا وبينها، والمقصود من ذلك أنها تنطوي على ركائز واقعية من العالم الحقيقي، مثل المباني المعروفة والمدن والأبعاد المكانية العامة وما إلى ذلك، ويشكل الاستخدام والتغيير والتلاعب بتصوير الأبعاد المكانية المفهوم الرئيسي لهذه الدراسة.

.2 الواقع في الفيلم

نجد أن الأحداث الأكثر انتشارًا في الأفلام وخصوصًا النوع التشويقي منها هو أن الممثلين الرئيسيين بحاجة إلى محاربة خصومهم الأشرار وبالتالي إنقاذ أكبر عدد ممكن من الأرواح، وهذا النوع من السرد القصصي منتشر إلى حد كبير في جميع أنحاء العالم حيث يشاهده الكثيرون، بالإضافة إلى ذلك تنقل الصورة السينمائية عند النظرة الأولى مزيدًا من المعلومات إلى المشاهد بشكل أكبر مما يتم روايته، وقد تتعامل الأفلام مع أماكن أو مدن شهيرة، أو حتى تلك الأشياء الصغيرة التي تُذكرنا بحياتنا اليومية، مما يجعلنا نخلق رابطًا لا شعوريًا بين حياتنا والقصة المقدمة، ومن أجل الفهم الكامل لمحتوى هذه الرسائل ومدى إقناعها، وبالتالي المشاعر التي تثيرها من المهم استيعاب المفاهيم الرئيسية للبعد المكاني، ولذلك سيتم وضع تصور للبعد المكاني أولًا واستخدامه في الصورة السينمائية، ثم فحص ما يشكل الواقع داخل الفيلم، لأنه يشكل أساس مفهوم البعد المكاني، وأخيرًا يتم الإشارة إلى المبادئ التوجيهية لتحليل الصورة السينمائية.

2.1 تحديد البعد المكاني

يركز هذا البحث على استخدام البعد المكاني في الفيلم القصير، ويُعد البعد المكاني مفهومًا معقدًا إلى حد ما ويحتاج إلى توضيح أولًا، حيث يعتبر مفهوم نابع من دراسات الجغرافيا الثقافية التي تعتبر حقل فرعي في الجغرافيا البشرية، حيث ظهرت كدراسة أكاديمية كبديل للنظريات الحتمية البيئية في أوائل القرن العشرين، حيث يُعتقد أن المجتمعات تتحكم فيها البيئة التي يتطورون فيها' وتتعامل مع الطريقة التي نفهم بها جوانب مختلفة من حياتنا اليومية، يعتبر البعد المكاني مفهوم رئيسي في مناقشة أُعيد اكتشافها حول المعرفة والقوة فيما يتعلق بالتخيلات الجغرافية التي ينتج عنها عوالمنا الاجتماعية، ونجد أن أسئلة مثل كيف يفهم الأفراد والمجتمعات أنفسهم وعلاقاتهم مع بعضهم البعض عبر البعد المكاني؟ قد أثارت اهتمام العديد من العلماء، ويحاول مصطلح البعد المكاني الثالث Third Spatial Dimension الكشف عن فهم الإنسان للبعد المكاني فيما يتعلق بالمفاهيم العقلية للمكان والموقع والبيئة والمنزل وما إلى ذلك، ويوصف البعد المكاني بأنه أحد أكثر الكلمات تعقيدًا في اللغة نظرًا لوجود مجموعة واسعة من المعاني المرتبطة بهذا المصطلح، وكما يأتي لاحقًا في سياق هذا البحث يمكن أن يخضع البعد المكاني للتعديل ويعتمد على مجموعة واسعة من السياقات التي يتم استخدامها لفهم ذلك، ويُصنف مصطلح البعد المكاني إلى ثلاثة مستويات، فهناك مفهوم مطلق للبعد المكاني، والذي يرتبط بالجوانب الهندسية للبعد المكاني، وهو الجانب الثابت الوحيد للبعد المكاني المرتبط بالإطار الذي نختبر فيه الأحداث أو نخطط لها، ومن ناحية أخرى تتعلق الفكرة النسبية للبعد المكاني بالطريقة التي يرتبط بها الوقت والبعد المكاني ببعضهما البعض، بينما يسلط المفهوم العلائقي للبعد المكاني الضوء على أهمية التأثيرات الخارجية التي تخلق إطارًا للبعد المكاني، وتُعد الجوانب الجغرافية للبعد المكاني مسؤولة عن إنشاء الحدود الاجتماعية التي تميز بين الأبعاد المكانية الخاصة والعامة، ويعتبر البعد المكاني بُعد نسبي ومن ثم فهو قادر على خلق حقائق جغرافية متعددة، ويعتمد بشكل حاسم على ما يجري تفسيره بشكل منطقي وعلى من يقوم به، مما يعني أن البيئة تحدد إلى حد كبير كيفية تصور الواقع المادي الذي نعيش فيه، وتعود هذه الفكرة إلى اعتقادنا أن البيئة المباشرة لديها القدرة على التأثير على التجارب الإنسانية، وفي نفس الوقت تتشكل من خلال التجارب الشخصية، فعلى سبيل المثال فإن العيش في منطقة حضرية يقدم لنا المعرفة حول شكل المباني وحركة المرور، في حين أن العيش في بيئة ريفية يمكن أن يزودنا بالمعرفة عن الريف، ويُنظر إلى البعد المكاني على أنه نتيجة للعلاقات الاجتماعية، وهو شيء يولد ويستهلك من قبل المجتمع في نفس الوقت، وبما أن التفاعلات الاجتماعية ليست ثابتة بمرور الوقت، فإن البعد المكاني لا يمكن أن يكون كذلك، وفي الواقع فإن البعد المكاني يعتمد إلى حد كبير على الزمن وبالتالي فهو مفهوم ديناميكي للغاية، لأن الأحداث لا تحدث في أبعادها المكانية بل في إطار زمني مكاني، والمقصود بذلك ببساطة هو أنه في الحالة التي يشعر فيها الشخص بالأمان والإيجابية، فإن البعد المكاني المحيط به يتم اختباره بطريقة مماثلة، فإذا كان هناك تهديد وشعر شخصًا ما بعدم الأمان والخوف تصبح البيئة غير آمنة له بعد الآن، وبالتالي فإن البعد المكاني ليس ديناميكيًا فقط بطريقة يمكن أن تتغير مع مرور الوقت، ولكن يمكن أن يتغير أيضًا بسبب الوقت ويمكن أن تتغير المشاعر والمعتقدات والعواطف وبالتالي فهي قادرة على تغيير ما نصنعه من البيئة المحيطة، وهذا يرتبط بالجانب الثاني من البعد المكاني المادي ووظيفته إبراز الاختلافات وتشكيل مشاعر الانتماء، وبدلًا من النظر إلى الهوية باعتبارها شيئًا فرديًا، فنجد أن الهوية تستند إلى العلاقات عبر حدود اجتماعية معينة بحيث تميز بين الشمول والاستبعاد، وبالتالي فإن مصطلحات العرق والإثنية ترتبط ارتباطًا وثيقًا بمصطلح المكانية: فنجد أن البعد المكاني يساعدنا على تحديد من نحن، بينما يستطيع في الوقت نفسه تحديد من هم.

وينبع جانب آخر من البعد المكاني من الجوانب العاطفية والنفسية والجغرافية، حيث يتم التمييز بين البعد المكاني العام والخاص، وفي حين أن البعد المكاني الخاص يرتبط في كثيرٍ من الأحيان ببيئات المنازل والأوطان، فإن البعد المكاني العام هو ما يقع خارج هذا الملاذ الآمن، وكثيرًا ما يُنظر إلى البعد المكاني العام على أنه يشكل تهديدًا ما، ففي حياتنا المعاصرة نشهد شعورًا متزايدًا بالتهديد من قبل الآخرين، ولأسباب ليس أقلها ما نسمعه في الأخبار قد يخشى الأشخاص في الأبعاد المكانية العامة أنهم تحت رحمة من يشكلون تهديدا للمجتمع، مما يؤدي إلى زيادة الوعي بالأخطار في الأبعاد المكانية العامة، ومن ناحية أخرى توفر لنا الأبعاد المكانية الخاصة ملاذ آمن ومساحة من التحكم، وقد تكون هذه الأبعاد المكانية متمثلة في المنازل حيث يشعر الأشخاص بكامل بالسيطرة، أو أبعاد مكانية عامة ذات طابع خاص مثل مراكز التسوق على سبيل المثال والتي بسبب طريقة بناؤها تجعلنا نشعر بالأمان، وقد يصل الخوف من الأبعاد المكانية العامة إلى حد الخوف من الآخرين الذين يتعدون على البعد المكاني الشخصي في الأماكن العامة، ففي مجتمعنا على سبيل المثال هناك مسافة معينة نبقيها عن الآخرين في الأماكن العامة، فنجد إننا نشعر بالعجز وعدم الأمان إذا تعدى شخص ما بشكل مفاجئ البعد المكاني دون توقعنا، وغالبًا ما نرغب في أن

نكون قادرين على إخراج أنفسنا من هذا الموقف.

وكما نرى فإن البعد المكاني مفهوم معقد وصعب إلى حد ما، وهو لا يستند إلى التفاعلات الاجتماعية فحسب بل يعتمد عليها أيضًا، ويعد أمرًا ضروريًا من أجل فهم الجوانب الجسدية والعاطفية للحياة اليومية، ويجمع البعد المكاني بين كلا العنصرين في صورة ذهنية والتي يتم استخدامها للتواصل مع العالم الخارجي، وهو بالتالي مفهوم يستخدم لتشكيل الواقع الشخصي (الملموس)، وسيكون لذلك المفهوم الشخصي للبعد المكاني أهمية في وقتٍ لاحق من هذه الدراسة، حيث سيتم النظر في الجوانب العاطفية للبعد المكاني.

2.2 البعد المكاني من خلال الشاشة

يعد تكوين اللقطة في الصورة السينمائية عنصرًا هامًا لتوصيل معنى المشهد المقدم للجمهور، حتى أن Bordwell and Thompson قاموا بمقارنة اللقطة السينمائية باللوحة المصورة، وذلك من خلال عملية تسمى التأطير Framing، حيث يفكر صانع الأفلام في نقاط الاهتمام المحتملة للمشاهد قبل التقاط لقطة معينة، وحسب Gocsik et al., (2013) فيما يتعلق بالأطر المفتوحة Open Frames فإنه يُفترض من الناحية النظرية التلميح للجمهور بوجود بعد مكاني مفتوح يمكن فيه للشخصيات أن تدخل وتخرج من الإطار بشكل حر، ومن ناحية أخرى تُستخدم الأطر المغلقة Closed Frames لخلق الشعور بالأسر، حيث لا تستطيع الشخصيات أن تتحرك بحرية داخل الشاشة أو خارجها، وتشير الإطارات إلى وجود شيء مثل البعد المكاني داخل الشاشة وخارج الشاشة، في حين أن البعد المكاني على الشاشة هو الموجود بالفعل داخل الإطار، أما البعد المكاني خارج الشاشة فيرتبط بالقدرات التخيلية للمشاهد حيث يقع خارج الإطار.

وبالتالي فإن صانعي الأفلام يضعون افتراضات في الغالب حول ما سيركز عليه المشاهد، على سبيل المثال النصف العلوي أو السفلي من الشاشة لتحديد كيفية تصوير المشاهد أو الشخصيات، وعن طريق التلاعب بالألوان لتركيز الانتباه على أجزاء معينة من الشاشة، واستخدام الحركة لخلق مفهوم العمق أو المركزية وذلك حسب Bordwell & Thompson, (2010) وهو الجانب الذي يمثل نقطة حاسمة لهذه الدراسة، حيث يمكن استخدامه بطريقة مختلفة أيضًا، حيث يمكن لصانعي الأفلام بسهولة استخدام الحركة لإعادة تشكيل البعد المكاني في المشاهد، فيمكن على سبيل المثال أن يؤدي الانتقال من الإطارات المفتوحة إلى الإطارات المغلقة إلى إثارة المزيد من العواطف المقيدة لدى الأشخاص من خلال التعاطف معها، وإذا كان البعد المكاني الذي يظهر داخل الشاشة يشير إلى أن الشخصية تقف في مكان خارجي ما، فقد يشير البعد المكاني خارج الشاشة إلى أن هذا المكان يقع في مدينة كبيرة أو صغيرة، في حين أن غرفة ضيقة أو ربما معزولة أو مغلقة لا تقدم بيئة أكبر للبعد المكاني الخارجي، ولذلك فإن التقلص والحرية يرتبطان ارتباطًا وثيقًا بما يظهر داخل الشاشة وخارجها.

بالإضافة إلى البعد المكاني للشاشة، يأخذ صانعو الأفلام أيضًا في الاعتبار البعد المكاني للمشهد، حيث تخلق الأبعاد الثنائية للصور المصورة عمقًا وتركيزًا، وتمكن المشاهد من فهم البعد المكاني المصور باعتباره بُعدًا مكانيًا واقعيًا، ويعد استخدام كل من الظلال والمنظور والمقدمة والخلفية من الأدوات شائعة الاستخدام في الصورة السينمائية لخلق العمق، وتتيح التكوينات المحددة للمشاهدين تحويل انتباههم إلى ما هو مهم في المشهد، وفهم ما يرونه فيما يتعلق بمكان وجودهم كمشاهدين وما ينظرون إليه.

2.3 الواقع الخيالي

من أجل فهم سبب تمتع الصورة السينمائية بالقدرة على إثارة بعض المشاعر لدى المشاهدين، من المهم فهم كيفية تصميمها، ومن العناصر الحاسمة في القدرة الإقناعية للفيلم أن الإحساس بالمكانية يتم من خلال البيئة التي يتم فيها عرض السرد القصصي، ولو كانت الصورة السينمائية تحدث فقط في ظروف لا تذكرنا بالواقع بأي شكل من الأشكال لما وجدناها مثيرة للاهتمام كما يحدث، ونجد أن هناك ثلاثة عوامل رئيسية في وضع وإعداد الفيلم هي التي تحدد مدى الارتباط بالقصة وبالتالي التأثر بها، وهي نقاط أساسية تساعد على فهم ما يتم رؤيته، أولًا لكي يتمكن المشاهد من التعاطف مع الشخصيات ومن خلق علاقات عاطفية عميقة مع المشهد، يقوم صناع الأفلام بإدراج سمات العالم الحقيقي في الصورة السينمائية، وذكر De Graaf, (2014) أنه كلما زاد عدد المشاهدين الذين يتعرفون على بيئة أو موقف معين أو خصائص شخصية مقدمة كلما زادت هذه الروابط العاطفية ، وحسب Black, (2002) فقد أفاد Kracauer, (1960) أنه يمكن لصانعي الأفلام الاختيار بين تصوير أجزاء من الصورة السينمائية في بيئات حقيقية، أو قد يقررون إعادة إنشاء بيئة معينة من أجل إنشاء نقاط الربط المطلوبة.

وقد ذكر كل من Yacavone, (2008) و Perkins, (2005) أنه عند مشاهدة الفيلم، كثيراً ما يشعر المشاهد بأنه جزء من العالم الذي يتم تقديمه ، وبالتالي فإن أحداث الفيلم والبيئة المصورة يمكن اعتبارهم عالماً في حد ذاته، ولكنه غالباً ما يكون تمثيلاً للعالم الذي نعيش فيه بالفعل حسب ما ذكر Bordwell & Thompson, (2010)، وهذا يعني أن هناك عاملان يشكّلان معًا عالم السينما، وهما العالم الممثل وهو الذي يشير إلى العالم الذي نعيش فيه بالفعل، والعالم المعبر عنه وهو العالم الخيالي الذي يتم تقديمه للمشاهد وذلك حسب ما أفاد كل من Yacavone, (2008) و Walters, (2008)، ويتواجد كلا العاملان ويرتبطان ارتباطًا وثيقًا ببعضهما البعض في الصورة السينمائية الذي تعتبر محورًا في هذه الدراسة.

وذكر Black, (2002) أن هناك عامل آخر يتعلق بالجانب المحدد للمكانية والذي يحدد الدرجة التي يمكننا بها الارتباط بالقصة وهو الموقف الذي يحدث، حيث تمتلك الأفلام القدرة على إنشاء صورة مرئية للمشاهد لأنها تعرض القصص بشكل مباشر وحيوي بشكل كبير، وفي الأفلام عندما نكون قادرين على مشاهدة الآخرين وهم يسعون لتحقيق الأهداف، أو يقومون بالأعمال اليومية الروتينية وكيفية مواجهة الصعاب والمعوقات الحياتية مما يجعلنا نتذكر حياتنا الخاصة، ويتيح لنا ذلك الغوص بعمق في الموقف الي يتم تصويره واختبار وتجربة نوع من الترابط مع الشخصيات، . وحسب Harvey, (2008) تدعم المراجع الزمنية هذه التصورات للحالات والأحداث كما لو كانت حقيقية بالفعل، ويتعلق هذا الجانب بالطريقة التي يتم بها فهم ما يحيطنا، وهو أمر بالغ الأهمية لفهمنا للبعد المكاني ، ويرتبط الممثلون في الصورة السينمائية ارتباطًا وثيقًا بالمواقف المعروضة، وهم أيضًا جزء من هذا الواقع الخيالي، وذكر De Graaf, (2014) أن المشاهد يتعرف بشكل أفضل على موقف معين عند الشعور بأن خصائص الشخصية المقدمة تتطابق مع خصائصه.

ونجد أن مفهوم الواقع في الفيلم مرتبط ارتباطًا وثيقًا بالبيئة التي يتم تصويرها والوضع والشخصيات المعنية، ويمكن هذه الواقع مشاهدي الفيلم من النظر إلى تمثيل للعالم الذي نعيش فيه، والتعرف على ما يتم عرضه على الشاشة إلى الحد الذي لا يمكننا معه تحديد الخط الفاصل بين الواقع والخيال، في الوقت نفسه فإن هذا الواقع الذي يتم تخيله هو ما يزود الصورة السينمائية بالقدرة على إقناع المشاهدين بالقصة.

3. تحليل الصورة السينمائية

يشمل الجانب التطبيقي من هذا البحث تحليلات لبعض المشاهد التي تم إنشائها من خلال الفيلم القصير DWAM، بهدف تسليط الضوء على الاستخدام المادي والعاطفي للبعد المكاني والذي يُستخدم لخلق المشاعر لدى المشاهدين، وسيُجري التحليل باستخدام المبادئ التوجيهية العامة لـ Karen Gocsik, Richard Barsam & Dave Monahan, (2013)، حيث يشير عملهم إلى أن معنى الفيلم يتم التعبير عنه من خلال التفاعل المعقد لعناصره التشكيلية العديدة، وقد تم الاعتماد على تقييم العناصر البنائية للمشهد -mise

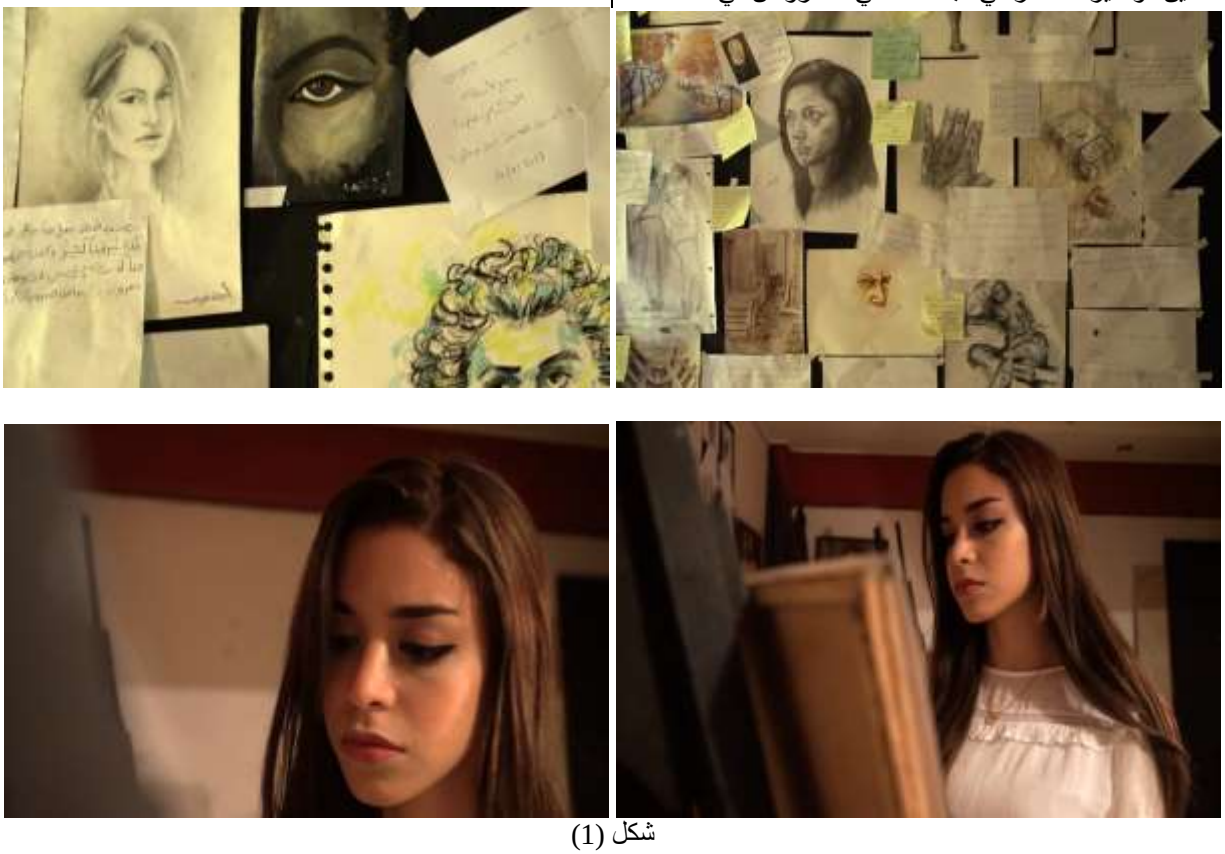
This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

en-scene من خلال هذه الدراسة وذلك لدعم تحليل البعد المكاني بشكل أفضل، ويرتبط هذا المصطلح ارتباطاً وثيقاً بمفهوم الواقعية، ويعتبر الجانب من جوانب السينما الذي يلعب دوراً نشطاً للغاية في صناعة الفيلم وذلك حسب Bordwell & Thompson, (2010)، حيث يصف ما يتم تصويره في المشهد والطريقة التي يتم بها إنشاء الإطار وكيفية وضع جوانب الإطار، وهو يتألف من أربعة مجالات عامة، وهم الأزياء والمكياج The costumes and makeup، والإضاءة Lighting، والتكوين Staging، فضلًا عن الإعداد Setting، ويكون لهم دورًا رائدا في بناء المشهد، وكلما كان إعداد الصورة السينمائية أكثر واقعية للمشاهدين، كلما زاد ارتباطهم بالمشهد، فضلاً عن ذلك من الممكن للمراجع المكانية في الإطار أن تشكل فهم المُشاهد لمشاهد معينة، حيث نجد في المشاهد التي تتيح عرض لعناصر نشطة في الخلفية، أنها قد تدخل في التركيز الرئيسي لاهتمام الجمهور.

ومع ذلك فنجد أن الجوانب السينمائية التي تصف كيفية تصوير المشاهد لا تقل أهمية عن عناصر المشهد عندما يتعلق الأمر بالبعد المكاني، وسوف ننظر أيضًا في استخدام زوايا الكاميرا في المشهد، وذكر Gocsik et al., (2013) أنه على الرغم من أن الزوايا العالية تتيح رؤية الحركة من أسفل وتتصل في كثير من الأحيان بخلق مشاعر من القوة والأفضلية لدى الجمهور، واللقطات ذات الزاويا المنخفضة التي تؤخذ من أعلى الفعل وهي معروفة بوضع المشاهد في وضع أدنى ويوحي بمظاهر من الضعف، إلا أنه يمكن استخدام هذه الزوايا في الصور السينمائية لخلق مشاعر معينة من القلق حين وقوع الحدث أو عند التعبير عن نجاح أو انتصار الشخصية، ويمكن لصانعي الأفلام أن يقودوا الجمهور إلى الارتباط الوثيق بالشخصيات والمواقف من خلال إظهار سمات وملامح محلية من البيئة المحيطة، ومن ناحية أخرى يمكن استخدام اللقطات المقربة من أجل تقييد الإطار وتقريب مشاعر الشخصية من المشاهدين، وأخيرًا سننظر في البعد المكاني المعروض في المشاهد باستخدام تقنيات الإطارات المفتوحة والمغلقة جنبًا إلى جنب مع الأبعاد المكانية على الشاشة وخارج الشاشة لأنها ضرورية لفهم البعد المكاني في الفيلم.

3.1 طبيعة البعد المكاني

يعتبر إنشاء البعد المكاني المادي من الشروط الأساسية للبعد المكاني العاطفي، بالإضافة الى أن مفهوم البعد المكاني يتسم بالغموض إلى حد ما، وتهدف هذه الدراسة التطبيقية إلى تسليط الضوء على طرق إنشاء الأبعاد المكانية العامة والخاصة والثقافية في مجال الصورة السينمائية، فنجد أن الصورة السينمائية تقوم بإنشاء البيئة الأوسع أولا قبل إدخال الموقع الأصغر الذي تجري فيه القصة الفعلية، حيث تم الاعتماد على إبراز مواقع نموذجية هي في الأساس جزء من حياة الأشخاص اليومية، بهدف حث المشاهد على التعرف على الشخصيات الرئيسية، وعلاوة على ذلك ربط البعد المكاني الثقافي بعملية تحديد السمات الشخصية من خلال أساليب الصور السينمائية المختلفة للكشف عن أماكن حدوث القصة، حيث اعتمد المشهد الافتتاحي للفيلم القصير على توصيل ملامح الرفاهية، و تم عرض ذلك من خلال عدد من اللقطات المتوسطة الى القريبة باستخدام معالجة بصرية ونمط إضاءة بحيث يعبر عن حالة الرفاهية من داخل المرسم الخاص بالشخصية الرئيسية للفيلم بدعم من معالجة لونية حالمة تعبيرًا عن البعد المكاني الخاص بها كما في شكل (1)، وتم التركيز على اختلاف طريقة تقديم باقي الشخصيات من خلال بيئة محيطة مختلفة تعبيرا عن اختلافها عن الباقي الذين تم تقديمهم من خلال لوحات متحركة بالأبيض والأسود تحاكي تقنيات الطباعة البارزة مع التخلص بشكل كبير من تأثير وجود البعد المكاني رغبة في التركيز على السمات الشخصية المختلفة لباقي الشخصيات كما في الشكل (2).



شكل (1)

شكل (2)

3.2 الأبعاد المكانية العامة في الصورة السينمائية

تسمح لنا الجوانب المادية للبعد المكاني بفهم المكان والزمان والهوية، وفيما يتعلق بالصورة السينمائية يشير مفهوم البعد المكاني المطلق إلى أن المشاهدين يتصورون البعد المكاني كموقع مميز ومحدد بنقاط ربط تشير إلى البيئات التي ستتطور فيها القصة وذلك حسب Hubbard, (2005)، وقد يتم أخذها من بيئة حقيقية أو تشير ضمنيًا إلى بلدان أو مدن أو غيرها من الأماكن المعروفة، علاوة على ذلك يبدو أنه ليس من المهم أن يتم عرض هذه النقاط المرجعية أو ذكرها فقط، فحسب Soja, (1998) و Hubbard, (2005) يجب إظهار المكان كتشكيل معين من البعد المكاني الذي يتم إنشاؤه وكذلك من خلال الأنشطة والتصورات المميزة المرتبطة بأبعاد مكانية اجتماعية معينة ، حيث أن تصوير هذه الأماكن يُمكّن المشاهد من الارتباط بالقصة والتعاطف مع شخصياتها.

وإلى جانب تحديد البيئة الأوسع التي تقع فيها الصورة السينمائية، فإن المشاهد قادر أيضاً على إيجاد البيئة الفرعية التي تجري فيها القصة، ولا تزال هذه البيئات الفرعية الأصغر ذات صلة بالجوانب العامة الأوسع للبعد المكاني، ولكنها تُستخدم لحصر مكان العمل الفعلي بشكل أكبر، ويرتبط هذا بما يعيشه الأشخاص في حياتهم اليومية أيضاً، فبرغم فهمنا النظري للمكان الذي نعيش فيه، فإننا لا نميل إلى التفكير بهذه المصطلحات العريضة، والواقع أن بيئتنا المباشرة هي التي لها تأثير أكبر على فهمنا للمكان، وتُسمى هذه العملية بالتخطيط العقلي Mental Mapping، وحسب Cosgrove, (2008) تشير عملية التخطيط العقلي إلى حقيقة أن الأشخاص يرتبطون بالعالم من خلال المعرفة العامة الخاصة بوجوده، وبعبارة أخرى فإن بيئتنا المباشرة مثل الحي الذي نعيش فيه، أو المقهى الذي نجلس فيه أو غيرها من الأماكن التي يمكن إدراكها بشكل مباشر، هي أكثر أهمية بكثير لفهمنا للبعد المكاني على أساس يومي، نظرًا لأن الصورة السينمائية تعتبر تصورًا للواقع كما نعرفه، ويشارك هذا التصور أيضًا الحاجة لتقسيم البيئة الواسعة إلى أجزاء أصغر يسهل إدراكها.

من خلال الأساليب التي تم ذكرها لم يقم صانعوا الأفلام بتأسيس عالم الصورة السينمائية فحسب، بل تمكنوا أيضًا من مساعدة المشاهد على التعرف على الشخصيات والأماكن، و ذكر Cosgrove, (2008) أنه بينما يتم عرض البيئات الفرعية غالبًا من خلال لقطات مقربة، يتم تصوير البيئة الأوسع في الغالب من لقطات واسعة، وقد يكون هذا بسبب حقيقة أنه يوجد لدى الجمهور هذه الصور الذهنية والتي تساعد على فهم البيئة المحيطة، وقد يكون لدى المشاهد أيضًا ضمن هذه الصور الذهنية صورة لمكان معين، يتم مقارنتها بعد ذلك بما يتم رؤيته على الشاشة، وباستخدام اللقطات الواسعة يتم تقديم نقاط الربط الرئيسية والتي تكمن المشاهد بعد ذلك بربطها بالصورة الذهنية الخاصة، فإذا تطابقت نجد أنها تخبر ذهن المشاهد أن هذه هي بالفعل المكان المعين، ويتم تصوير البيئات الفرعية في لقطات قريبة تشبه الطريقة التي يتم بها إدراك البيئة المباشرة حول المشاهد، فضلًا عن ذلك فنجد أنه من خلال استخدام لقطات مقربة، يتم دفع البيئة الأوسع إلى الخلف مما يجعلها ضمنية بشكل متزايد ويحولها إلى بُعد مكاني خارج الشاشة وذلك حسب Bordwell & Thompson, (2010).

ويُعد استخدام الزمن في الأفلام من العناصر الهامة في فهم البيئة المادية، ووفقًا لتعريف Harvey, (2008) فإن البعد المكاني لا يمكن أن يكون موجودًا دون الإشارة إلى الزمن، ويمكن للأطر الزمنية أن تغير ما يتم الشعور به وكيفية اختبار البيئة، وكثيراً ما يُنظر إلى الزمن على أنه مرن للغاية، حيث يدرك الشخصيات الموجودة بالفيلم الزمن على نحو مماثل من حيث التباطؤ أو التسارع أو زيادة الوعي بالزمن أثناء لحظات التشويق حسب ما ذكر Haanstad, (2009)' ويبدو أن الزمن يشكل نقطة حساسة للغاية في التشويق، ليس فقط من خلال أهمية كل ثانية خلال المشاهد، حيث تتحول المغامرة التي تبحث عن المجهول إلى سباق مع الزمن أيضًا، ويولي الجانب التطبيقي اهتمامًا خاصًا لاستخدام مفهوم الزمن، ويتضح ذلك من خلال الاعتماد على التصوير خلال فترات زمنية مختلفة من اليوم، بالإضافة لمعالجة الإضاءة بحيث تتسق مع الحالة النفسية المنشودة حتى يتضح التطور الزمني للأحداث، مما يؤدى لإظهار مدى القلق الذي يصاحب ظهور الشخصيات في الأبعاد المكانية العامة التي تتسم بملامح الدمار والتي بدأت من خلال مشاهد ليلية يغلب عليها الغموض والحيرة، والتطور للوصول لدرجات ضئيلة من الإضاءة النهارية يتضح من خلالها مرور الزمن وتقدم الأحداث بالإضافة لظهور سمات وملامح محلية من البيئة المحيطة مع الاعتماد على لقطات تقوم بتقييد الإطار وتوجيه الانتباه على مشاعر الشخصيات وحالة الخوف المرتبطة بالبيئة المحيطة كما في الأشكال (3) و (4).

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

شكل (3)

شكل (4) أ

شكل (4) ب

3.3 الخصوصية العامة والمفهوم الثقافي في البعد المكاني

نجد من خلال التطبيق العملي أن البعد المكاني العام يُعد هو المقابل للبعد المكاني الخاص، والذي وفقًا لـ Sibley يتصل في الغالب بالمنازل وبيئات الاستيطان، وكما ذُكر سابقًا فإن الأبعاد المكانية العامة كثيرًا ما تحث على الإحساس بالتهديد نتيجة عدم الشعور بالسيطرة على الحيز المكاني، ومن ناحية أخرى توفر لنا الأبعاد المكانية الخاصة شعورًا بالأمن ومساحة من التحكم، وغالبًا ما يتم السعي إلى الراحة والأمان في الداخل، ولكن عند التواجد في العلن فغالبًا ما يتم البحث عن أماكن مريحة بنفس القدر من خلال تحديد بقعة معينة ذات سمات تحث على الشعور بالأمان، ورغم أن هذه الأبعاد المكانية الخاصة لا توجد إلا على أساس مؤقت إلا أنها ذات أهمية حاسمة للتعبير عن السمات الخاصة للبعد المكاني، لذلك نجد أن الأبعاد المكانية الخاصة في العلن على الرغم من أنها لا توفر إلا خصوصية مؤقتة، إلا أنها ذات أهمية كبيرة ويبدو أن كل شخص يمكن أن يوجدها لنفسه، سواء عن قصد أو دون وعي وذلك كلما تم الاحتياج إلى التأقلم مع الوجود في الأماكن العامة، فضلًا عن توضيح الجوانب الثقافية للأبعاد المكانية والتي وفقًا لما يشير إليه Sibley et al. هي الهوية والنوع ولون البشرة والتراث، وهي تسمح بخلق حدود للمجتمع والثقافة، وعندما يتم تحديد نوع المكانية يجب أيضًا التزويد بمعلومات حول ماهية وطبيعة البيئة المحيطة، وهذا ما يُشار إليه بالبعد المكاني الثقافي الذي يسمح بالتفكير من حيث القوميات والأعراق والدرجات الاجتماعية وغيرها من الجوانب الاجتماعية، وقد نشاهد هذا الجانب الثقافي من البعد المكاني عندما يتعلق الأمر بمشهد معينة من القصة، حيث كثيراً ما نجد توقعات معينة من حيث قدرة الصورة السينمائية على تسليط الضوء على من هم "الجيدون" في مقابل من هم "السيئون"، وذلك من خلال وضعهم محط تركيز مشاهد معينة من خلال إعدادات مكانية وإطارات مغلقة اعتمادًا على عناصر التشكيل المكاني بحيث تعكس السمات الخاصة بالشخصيات كما في الشكل (5).

شكل (5) أ

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

شكل (5) ب

والدمار المفاجئ، وذلك من خلال التعبير عن حدث درامي يرتبط بدمار العالم الذي نعرفه من خلال توالي الكوارث الكونية، وهو نوع من التعبير عن العواقب المحتملة في الواقع الذي نعيشه نتيجة لتمادي الممارسات المجتمعية السيئة وذلك حسب السياق القصصي للفيلم، والتي تم التعبير عنها من خلال التعليق الصوتي في المشاهد الافتتاحية، ويتضح ذلك من خلال نمط معالجة عناصر الإعداد المكاني من خلال تجسيد حالة البعد المكاني واستخدام الأحجام المختلفة للقطات بدعم من المعالجة اللونية، فضلًا عن التركيز على بعض الدلالات المكانية التي تعبر عن فقد قيمة الأشياء الثمينة التي لم يعد لها قيمة كما في الشكل (6).

3.4 تغيرات عناصر الإعداد المكاني Mise-en-scene Changes

استنادا إلى Bordwell & Thompson, (2010) نجد أنه بمعلومية أن البعد المكاني يمكن أن يؤدي دورًا هامًا في تشكيل تصور الأشخاص للحالة التي يجدون أنفسهم فيها، فسوف ننتقل إلى إسهام الإعداد المكاني في هذا التصور، حيث سيكون التركيز الرئيسي للتحليل هو خلفية المَشاهد، ولهذا السبب سوف ننظر إلى الإضاءة فضلاً عن وضعيات العناصر التشكيلية للخلفية في المشهد، وفيما يلي سيتم التركيز على التغييرات التي أُدخلت على البيئة الأوسع والبيئة الفرعية على النحو المبين سابقًا، حيث اعتمد التطور السردي للقصة على الانتقال من حالة الترف الى حالة الخراب

شكل (6)

5. استخدام الزوايا

كما ذكر Gocsik et al., (2013) فإن الجوانب السينمائية للتصوير التي تتحدث عن كيفية تشكيل الصورة السينمائية، مهمة أيضًا عندما يتعلق الأمر بتصوير البعد المكاني، من خلال إمكانية وضع الشخصيات والجمهور في موضع أعلى أو أدنى، من خلال استخدام اللقطات العلوية أو اللقطات من أسفل، لذلك يعد تحديد الإطار جانبًا بالغ الأهمية في تكوين المشاعر ليس فقط من خلال تحفيز المُشاهد بالشعور بالتعاطف مع الشخصيات، بل يمتد الى وضع المشاهد نفسه في الموقف حرفيًا من خلال استطاعته الانغماس فيه، وقد تم التعبير عن الشخصية الأساسية للفيلم والتي تمثل القيم والتقاليد المجتمعية الإيجابية، وجاء ذلك من خلال الاعتماد على لقطات متوسطة منخفضة الزاوية بحيث تعبر عن قوة الشخصية رغم الدلالات المكانية التي تشير الى ملامح الدمار ولكن جاء ذلك رمزًا عن سمات الشخصية، وقد تم التأكيد على هذا المفهوم من خلال إظهار الظل بشكل كامل للشخصية كما في الشكل (7).

شكل (7)

تم تقديم باقي الأشخاص عن طريق لقطات شديدة التباين في مفهوم البعد المكاني بالمقارنة مع اللقطات الافتتاحية كدلالة عن تطور السياق القصصي زمنيًا ومكانيًا، وتم ظهور كل شخصية بشكل متتالي من خلال التواجد في بعد مكاني مختلف يتفق مع المعني المراد توصيله بخصوص حالة كل شخصية مع الاعتماد على اللقطات المتوسطة من زوايا مرتفعة بحيث تلائم الحالة والسمات الخاصة بالشخصيات كما في الشكل (8).

شكل (8)

4. المناقشة Discussion

كان الهدف من إجراء هذه الدراسة تسليط الضوء على قدرة إعداد عناصر تشكيل البعد المكاني في الصورة السينمائية على إحداث تأثير كبير على تصورات وعواطف المشاهد، ومن خلال التحليل البصري للجزء التطبيقي تم التأكيد على أهمية البعد المكاني بشكل خاص لتحقيق هذا التأثير، وذلك عندما يتعلق الأمر بالآليات الفنية التي يعتمد عليها صانع الفيلم لتوجيه هذه المشاعر في اتجاهات متنوعة، وتظهر أهمية هذه الدراسة في مجال الفيلم بسبب اقتصار معظم الدراسات السابقة على مدى تأثير خصائص الشخصيات فقط مع ترك تأثير البيئة المحيطة جانبًا.

الاستنتاج

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

حاولت هذه الدراسة معرفة كيفية الاعتماد على البعد المكاني لتشكيل مشاعر المشاهد في الفيلم، وقد نجد أن المفهوم نفسه موضع جدل ونقاش مع العلم بأن هذا المفهوم يكتسب أهميته من كل جانب من الجوانب الحياتية، ويمكن لنقاط الارتكاز أن تشير إلى أماكن معينة في الواقع أن تقود المشاهد إلى فهم أفضل للبعد المكاني الذي يُجرىَ فيه الصورة السينمائية وتحديد طبيعة الحالة المعروضة، تم تسليط الضوء على كيفية تكوين البعد المكاني المادي من عدة طبقات: بيئة الشخص والمكان الفعلي الذي يوجد فيه الشخص، فضلاً عن الإشارات الزمنية التي يتم وضعها للإشارة إلى البعد المكاني، علاوة على ذلك نجد أن تعقيد الأبعاد المكانية العامة قد يؤدي إلى انعدام الأمن والشعور بالتعرض للخطر من قبل للآخرين ، ومن ناحية أخرى توفر لنا الأبعاد المكانية الخاصة الشعور بالأمان المفقود في الأبعاد المكانية العامة، على الرغم من أن هذه الأبعاد المكانية الخاصة لا تدوم إلا لفترة محدودة من الوقت، ونجد أن الأبعاد المكانية الخاصة والعامة تخضع للتغييرات، وتظهر تقنيات التصوير السينمائية أن البعد المكاني الخاص في العلن على سبيل المثال، يمكن أن يتحول إلى مكان خطير للغاية في غضون فترة زمنية قصيرة، وهذا يوضح كيفية استخدام صناع الأفلام مفاهيم البعد المكاني والزمن من أجل خلق الشعور بالقلق لدى المشاهد، وعلاوة على ذلك نجد مدى أهمية البعد الثقافي المكاني لفهم الهويات والثقافات المختلفة، وتشير النتائج إلى أن البعد المكاني في الصورة السينمائية هو مفهوم غير مُقدر التقدير الكافي، وهو مفهوم قادر بالفعل على إثارة العواطف المختلفة.

وُجد أن بعض الزوايا والإعدادات الخاصة باللقطات مهمة جدًا عندما يتعلق الأمر بإثارة مشاعر المشاهد، حيث تهدف الزوايا التي يتم فيها تصوير المشهد إلى إثارة القلق ومشاعر الفقد عند وقوع الحدث، ويمكن لزوايا التصوير أيضًا خلق مشاعر النجاح في المواقف التي يتم فيها الفوز، علاوة على ذلك يتم استخدام الإطارات المفتوحة والمغلقة لإظهار حرية الشخصية أو تقييدها داخل المشهد، ونظرًا لأن الجمهور يبني روابط عاطفية مع الشخصيات المعروضة ويتعرف عليها، فيمكن نقل هذه المشاعر إلى العالم الحقيقي، ويمكن أن تؤكد عناصر الإعداد المكاني أيضًا على العوامل المهددة لتغيير الأبعاد المكانية في الصورة السينمائية.

حدود البحث Limitations

تم إجراء التجربة من خلال الاستعانة بفريق تمثيل من طلاب كلية اللغة والإعلام بالأكاديمية العربية للعلوم والتكنولوجيا، وقد استندت هذه الدراسة إلى عدد محدود من المشاهد نتيجة صعوبة الاعتماد على موازنة إنتاج منخفضة، ومن أجل الفهم الكامل لكيفية استخدام مفهوم البعد المكاني في الفيلم نجد أنه من الضروري إجراء بحث مكثف مستقبلًا مع توفير الموازنة الإنتاجية المناسبة، ويجب اعتبار هذه الدراسة نظرة أولية في كيفية ارتباط مفهوم البعد المكاني بتشكيل تصورات المشاهد واستجاباته العاطفية.

الخلاصة Conclusion:

بناءًا على ما تم مناقشته من الدراسات السابقة ذات الصلة الوثيقة، بالإضافة الى الجمع بين دراسة المفهوم النظري والتطبيقي خلال هذه الدراسة، فنجد أن النتائج بعد عملية تحليل العناصر البنائية للبيئة المحيطة للمشهد السينمائي تدعم قدرة البعد المكاني في تشكيل مشاعر المشاهد في الفيلم، وتبين أن التحكم في تشكيل الأبعاد المكانية في الصورة السينمائية مفهومًا شاملاً يمكن نقله إلى العالم الواقعي نظرًا لتعرف وإدراك المشاهد للشخصيات والبيئات المحيطة، ويمكن أن تكون الأساليب الفنية المستخدمة في الجزء التطبيقي لخلق الاستجابات العاطفية مصدر للعديد من المخاوف للمشاهد مثل رهبة الأماكن المغلقة والمظلمة والخوف من الآخرين، وكما تم مناقشته من قبل فإن الحقيقة التي تنشأ من خلال صناعة الفيلم تجعل من الصعب على المشاهد التمييز بين الخيال والواقع بما يشكل مسؤولية كبيرة على صناع الفيلم، ونجد أن التقدم التكنولوجي الهائل في صناعة الصورة السينمائية والاحتياجات الضرورية لتشكيل تصورات وعواطف المشاهد يمثل تحديًا كبيرًا لصناع الأفلام، حيث أن التعرف على الأساليب والمتطلبات الفنية المختلفة لتشكيل تصورات المشاهد واستجاباته العاطفية المطلوبة في سياق الفيلم وكيفية تمثيلها من خلال دعم الأبعاد المكانية يعد من أهم الصعوبات التي تتطلب دراسة متعمقة.

المراجع References

1. Bordwell David., & Kristin Thompson., (2010) Film Art: An Introduction, 9th edition, New York: McGraw Hill.
2. Black Joel., (2002) The Reality Effect: Film Culture and the Graphic Imperative, New York: Routledge.
3. Cosgrove Denis., (2008) Cultural cartography: Maps and mapping in cultural geography, Annales de géographie, 660-661. Doi.org/10.3917/ag.660.0159.
4. De Graaf, A., (2014) The effectiveness of adaptation of the protagonist in narrative impact: Similarity influences health beliefs through self-referencing, *Human Communication Research, 40*(1), 73–90, doi.org/10.1111/hcre.12015
5. Driver, F. (1988). Moral Geographies: Social Science and the Urban Environment in Mid-Nineteenth Century England. Transactions of the Institute of British Geographers, 13(3), 275–287. https://doi.org/10.2307/622991
6. Gocsik, Karen, Barsam, Richard, Monahan, Dave., (2013) Writing About Cinematography, 3rd edition, New York: W.W. Norton & Company.
7. Haanstad, Eric., (2009) Violence and Temporal Subjectivity, Anthropology and Humanism, 34. 71-82, doi.org/10.1111/j.1548-1409.2009.01025.x.
8. Harvey David., (2008) Spatial dimension as a Keyword, doi.org/10.1002/9780470773581.
9. Hubbard, Phil & Kitchin, Rob & Valentine, G. (2005) Editors' Reply to book review forum: Review essays on: Key Thinkers on Space and Place, Environment and Planning A.37. 161-187.
10. James Walters., (2008) Alternative Worlds in Hollywood Cinema: Resonance Between Realms, Film-Philosophy, 14. 310-317,

Los Angeles and other Real-and-Imagined Places, Capital & Class, 22(1), 137–139, doi.org/10.1177/030981689806400112.
14. Yacavone Daniel., (2008). Towards a Theory of Film Worlds, Film-Philosophy; Vol 12, No 2, doi.org/10.3366/film.2008.0017.

doi.org/10.3366/film.2010.0013.
11. Perkins, V.F., (2005) Where is the World? The Horizon of Events in Cinematography Fiction, In John Gibbs
12. & Douglas Pye (eds.), Style and Meaning: Studies in the Detailed Analysis of Film, Manchester UP, 16-39.
13. Soja, E. W., (1998) Thirdspace: Journeys to

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License