وزارة التعل
جامعة ديا
قسم الفنون

عناصر البناء التشكيلي في اللقطة العامة في الفيلم السينمائي

بحث تخرج مقدم كجزء من متطلبات الحصول
على درجة البكالوريوس في الفنون السينمائية ،تخصص اخراج

تقدم به الطالب
ابراهيم عبد الستار حمد
أشراف
م .د. نبيل وداي

1442 هـ 2021 م

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

رَبِّي» رِسَالَةَ أَبْلَغْتُكُمْ لَقَدْ قَوْمِ يَا وَقَالَ عَنْهُمْ « فَتَوَلَّىٰ

صدق الله العظيم

الأعراف﴾ ﴿٧٩

الإهـــداء

إلى من أُفضِّلها على نفسي، ولِمَ لا؛ فلقد ضحَّت من أجلي

ولم تدَّخر جُهدًا في سبيل إسعادي على الدَّوام

(أُمِّي الحبيبة).

نسير في دروب الحياة، ويبقى من يُسيطر على أذهاننا في كل مسلك نسلكه

صاحب الوجه الطيب، والأفعال الحسنة.

فلم يبخل عليَّ طيلة حياته

(والدي العزيز).

إلى أصدقائي، وجميع من وقفوا بجواري وساعدوني بكل ما يملكون،

وفي أصعدة كثيرة

أُقدِّم لكم هذا البحث، وأتمنَّى أن يحوز على رضاكم.

ابراهيم

شكر وتقدير

أشكر في هذا المقام العلمي من له الفضل الكبير بعد الله سندي والديّ العزيزين حفظهما الله ورعاهما وجعلهما ذخراً باقياً لي ولإخوتي . كما أتقدم بعظيم الإمتنان والشكر لجامعتي جامعة ديالى التي أحاطتني بالرعاية ، ويطيب لي في هذا المقام وأنا أنهي هذا الجهد المتواضع أن أتوجه بوافر الشكر والتقدير لأساتذتي الافاضل في قسم الفنون السينمائية في كلية الفنون الجميلة –جامعة ديالى ، لما بذلوه معي من جهود طيلة فترة الدراسة . كما أتقدم بوافر الشكر والعرفان الى أ. م . رباب كريم المشرفة علىهذا البحث لما بذلته معي من جهود علمية مخلصة ونصائح وتوجيهات .وكذلك أتقدم بالشكر الجزيل الى الاستاذ الدكتور علاء شاكر محمود عميد كلية الفنون الجميلة ،لمؤازرته وتشجيعه لجميع الطلبة وفقه الله دائماً وابداً حسن فليح لمتابعته .كما اتقدم بالشكر الجزيل الى السيد رئيس قسم أ.د. سماح واهتمامه المستمرين فجزاه الله خير الجزاء كما انني لا أنسى ان اتقدم بجزيل الشكر الى جميع زملائي وزميلاتي في القسم الذين رافقوني اخوة اعزاء في فترة دراستي في الكلية وفقهم الله في حياتهم المستقبلية القادمة .

والله الموفق

الباحث
ابراهيم عبد الستار حمد

المحتويات

الموضوع	رقم الصفحة
– الاية القرأنية	أ
– اقرار للجنة السمنار	ب
– الاهداء	ج
– الشكر والتقدير	د
– ملخص البحث	هـ و
– المحتويات	ز – ح
الفصل الاول / الاطار العام للبحث	**-1**
• مشكلة البحث	-1
• اهمية البحث	
• هدف البحث	
• حدود البحث	
• تحديد المصطلحات	
الفصل الثاني / الاطار النظري والدراسات السابقة	
• المبحث الاول :	
• المبحث الثاني :	
• المبحث الثالث :	
• المبحث الرابع :	
• مؤشرات الاطار النظري	
الفصل الثالث / منهجية البحث	
• منهج البحث	
• مجتمع البحث	
• عينة البحث	

• اداة البحث	
الفصل الرابع / مناقشة النتائج	
• النتائج	
• الاستنتاجات	
• التوصيات	
• المقترحات	
الملاحق	
المصادر	

الفصل الاول

اولا : مشكله البحث

تسيطر الصوره في السينما على الدوافع المعرفيه والفنية ، فهي صائغه الافكار والرؤى الى جانب قدرتها التوثيقية . وهي تشكل العنصر الاساس في العمل الفني كونه (قصه تروى بالصورة) الاهتمام وعليه فان الاهتمام ببناء الصوره يشكل ثقل الرئيسي في بناء العمل. تتوقف مقومات العمل على الصوره فهي العنصر الحامل لكل القيم الجماليه والتعبيرية من اخبار وإعلام مباشره ايحاءات وتلميحات التي تعمل على تحفيز وأثاره مخيلة المتلقي استحضار صوره ذهنيه مضافة الى الصور المرئية التعمق في دلالاتها ومعانيها. لكل الفنون معامل العنصر مكونات في نسق معين معاني خاصة ودلالات محدده ، غير ان الانسان اكثر استجابة للمرئيات الناتجة عن تناسق معين بسطح الاشياء شكلها وكتلتها ، لان ذلك التناسق يعمل على خلق الاحساس بالمتعة بينما يؤدي الافتقار على مثل هذا التناسق الى (هايلوكس شعور بعدم الارتياح واللامبالاة او حتى عدم الرضا والنفور) وعليه فان التناسق والانسجام في ترتيب وتنظيم عناصره صور التلفزيون يؤدي الى خلق حاله الارتباط التوحد فيها .

اذا ما تتبعنا الاعمال سينمائيه لوجدنا ان بناء الصوره فيها يكون سريعا ، زعيم من الفنان القائم بالتصوير الحصول على جماليات الصوره مستبعدين الجوانب التعبيريه يمكن ان تتوفر عليها الصوره معتمدا في ذلك على امكانية الصوت متمثلا بـ (الحوار ، التراث الصوتيه ، الموسيقى) في تحقيق تلك الجوانب يوصف بها عناصر قادرة على اظهار تلك القيم التعبيريه لها وعلى ذلك فمن اليسير ملاحظات اخفاق قدره الافصاح عن المعنى الذي يمكن لعناصر التشكيل تأمينه بفعالية كبيرة ، قد يؤدي تسيد عنصر من تلك العناصر هلا بيان الاستخدام الشكلي فقط دون

الحصول على الافصاح عن الامكانيات التعبيريه والتي تسهم في تأكيد المعنى ما احتفاظها بالقيمة الجماليه لتلك العناصر العمل السينمائي ، فأن **مشكله البحث تتمثل في الاجابة عن ما دور عناصر البناء التشكيلي في اللقطه العامه في الفيلم السينمائي ؟**

ثانيا : هدف البحث

يهدف البحث الى: بالتعرف على دور عناصر البناء التشكيلي في اللقطه العامه في الفيلم السينمائي .

ثالثا : اهميه البحث

يسهم هذا البحث في :

1-ايجاد علاقة بين عناصر البناء الشكلي والنفط العامه في السينما تحقيق اضافه معرفيه لصناعه الاعمال السينمائيه عبر تحليل الافلام السينمائيه وتشكيلاتها.

2- تنمية الحس التشكيلي في مشاهده الصورة .

3- تقييم جانب نظري في مجال البناء الشكل الصورة .

رابعا : حدود البحث

الحد الموضوعي : يتحدث البحث بدراسة البناء تشكيلي اللقطه العامه في الفيلم السينمائي وتحديدا فيلم (طروادة) للمخرج ولفغانغ باترسون .

الحد الزماني : انتاج الفيلم سنة 2004م

الحد المكاني : الولايات المتحدة الامريكية .

الفصل الثاني

المبحث الاول : تشكيلية الصورة (بنية الصورة)

لابد من الاشارة اولا الى مفهوم البنية الذي يشير الى الحالة التي تنتظم فيها عناصر الاشياء التي تشكل وحدة واحدة وهي بذلك لا تعني العناصر ذاتها بقدر ما تشير الى طبيعة ارتباطها لتشكل نسيجاً موحداً وعليه فأن ((كل شكل محدد ومستقل ومنضبط ذاتياً ينطوي على بنية))[1] وما الصورة إلا بناء وتركيب مجموعة من العناصر منتظمة وفق تشكيل معين وسياقات دالة على معنى ، وعليه فلابد من التطرق لطبيعة تركيب وتفاعل العناصر داخل بنية الصورة حيث تشكل تلك العناصر جزء من المرئيات المتراكمة في الخزين الفكري على هيئة صورة قابلة للاستدعاء في اللحظة التي تظهر بها ضمن سياق صوري حاملة معها الدلالات التي اكتسبها بالعرف والتي تمثل المعنى السطحي والدلالات العميقة التي يسعى اليها الفكر . كما يعمل الفكر على خلق التوازن اللا مرئي بين العناصر وعلى أغناء الصورة بالخيال وغزارة المعاني والدلالات . وان تفاوت المستوى الفكري وتراكمات لدى الانسان العادي والفنان على وجه الخصوص هو الذي يخلق حالة التفاوت في عملية خلق المعاني ذي الدلالات العميقة والمعاني ذات الدلالات السطحية لكون أن عناصر التشكيل واحدة ووسائل تنظيمها مشتركة . فللعناصر التشكيلية أذن قدرة عالية على التعبير لكونها قادرة على الايحاء بالمعاني بنفس قدرتها على التصريح

بتلك المعاني ، فالعناصر قادرة على ((الايحاء بأنواع من المعاني العامة والمتجسدة التي قد تتحقق عن طريق استخدام العناصر المكونة للشكل بانتقاء واختبار))[2]. وغير ذلك فهناك عناصر متجسدة في الصورة و اخرى يخلقها الذهن بناًء على تمازج وتفاعل العناصر المتجسدة لتستحضر معاني جديدة ، كما أن هناك عناصر مهيمنة على الصورة وعناصر أقل اهمية وعناصر ساندة و اخرى تابعة ،ويمكن ان يتم تبادل المواقع وحسب طبيعة الصورة والغرض منها .

ان تنظيم عناصر الصورة الثابتة يمكن ان يتحقق العلاقة التفاعلية بين العناصر التشكيلية ودلالاتها عبر مبدأ العلاقات المكانية للموضوعات المحسوسة أو المتخيلة مضافا لإبداع الفنان من اجل خلق تكوينات معبرة حاملة الدلالات والمعاني وان ذلك ممكناً لكي يصبح متجسدا فهو بحاجة الى اختيار دقيق لزاوية الكاميرا التي من خلالها تتبين رؤية الفنان وتميزه ((قد يظل المصور المحترف يعمل عدة ايام حتى يوفق الى اختيار الزاوية المناسبة للكاميرا ،وإنك ان مصور والتلفزيون يضطرون الى اختيار الزاوية في ثوإن قليلة))[3] وبناًء على ذلك فان التعليق على الصورة نفسها قد يختلف باختلاف الزاوية المعتمدة في التصوير وقد تعطي الصورة معاني مغايرة على الرغم من كونها اخذت للمنظور نفسه ، فالزاوية تعمل على تغيير مدلولات الصورة على الرغم من أن المدلول واحد (لنفس المنظور) . يتبين من ذلك ان الصورة الفوتوغرافية وعلى الرغم من كل ما يُقال عن واقعيتها في كونها مجرد عرض للواقع بشكل محدد ، هو قول يبتعد عن الدقة لان ((كل صورة في حقيقتها تجريد لموضوع أو حادثة))[4]، حتى الصورة الشخصية (البور تريه) تحمل شيئا من التجريد لكون ان لون البشرة قد لا يطابق الواقع أو أن الصورة لم تستطع نقل حقيقة الانطباع السيكولوجي للشخصية.

وعلى ذلك فأن الحديث عن تشكيلية الصورة نابع من قدرة الصورة على التجريد لتصبح الصورة والرمز سواًء بسواء لان التطابق التي مبين الصورة والواقع سيعمل على انكماش الصورة وانغلاقها على نفسها فتصبح ذات معنى واحد يفتقد الى التواصل والانبعاث والتي تسمى احيانا بالصور ذات المعنى الواحد والتي ((لا تحتاج في قولها الا الى كلمة ذات معنى واحد وهذا اسلوب يفِقد الفلم أجنحة خياله العلمي))[5]، واذا ما استخدمت الصورة ذات المعنى داخل العمل التلفزيوني وبشكل متكرر فلن يكون فيه ما يدعو للتواصل والمتابعة ، فصورة رجل يقود سيارة تساوي جملة – رجل يقود سيارة - غير اننا ((بصدد فرجة يمكن الثرثرة حولها طويلا))[6] ، لكون ان العمل السمع بصري تشترك فيه اللوحة والكلمة والموسيقى والحركة فهي تحتاج الى المخرج الماهر الذي يستخلص من كل هذه العناصر معاني مضافة تدعم المعنى أو الفكرة الرئيسية في العمل التلفزيوني .

الصورة السينمائية واللوحة التشكيلية

إن مجال المقارنة بين الفنون وتتبع مواضع الشبه والاختلاف بينها لا يعني جعل احدها يملي قواعده على غيرها ومحاولة أزلة الفروق بينها أو القضاء على استقلال أيمنها. إن مواطن الشبه بين الصورة السينمائية واللوحة يكمن في امتداد المعنى الذي يحملانه ضمن حدود إمكانية معينة ومن ثم يلتقيان في مواضع مشتركة مع بقية الفنون في مسألة التكوين بوصفه الأساس في خلق العمل الفني حيث يلتقيان بعناصر مشتركة كالخط والكتلة واللون والفضاء وغيرها من العناصر . وان مواضع الاختلاف بينها تبقى كثيرة وتبدأ من كون اللوحة عملاً فنياً متكاملاً بينما لا يتكامل العمل الفني في الفيلم إلا في ارتباط كم هائل من الصور لتؤدي المعنى الذي يحمله العمل الفيلمي ، وعليه يتبين الدور المزدوج للإطار،فهو من جانب يمثل عنصر مهماً يعمل على احتواء عناصر التشكيل

في كل من الصورة السينمائية واللوحة ومن جانب آخر يعمل في اللوحة على اقتطاع شريحة من العالم ويلفظ البقية ، وبالعكس يجب إن يظل إطار الصورة الفيلمية تقديريا وغير ملحوظ أو محسوس وأن لا يلفظ قط الفيض الدافق من كل ما يحيط بالصورة)[7]. لذلك فإن الصورة تميل للاتجاه إلى الخارج وتبدو كأنها نافذة على العالم بينما اللوحة التشكيلية تجذب العين نحو الداخل وبالذات إلى مركز الصورة ، ثم تبدأ درجة الاختلاف بأنواع اكبر من جوانب الأخرى.

1- ان السينما بفضل أصلها الفوتوغرافي ، تضل خاضعة للواقع ، بينما يملك التصوير الزيتي حرية مطلقة لذا يمكنه إن يحطم كل القيود التي تربطه بالطبيعة .

2- الصورة في السينما فن ديناميكي تستطيع أن تحلل الحركة كما تستطيع إن تركبها أما التصوير الزيتي فهو فن استاتيكي .

3- إذا نظرنا إلى الصورة السينمائية معزولة عن سياقها نجدها لا تعدو أن تكون صورة فوتوغرافية ومع ذلك فان تكوينها ليس هو تكوين الصورة الفوتوغرافية ،لأنه تكوين في الحركة بينما يمثل

التصوير الزيتي وجودا حقيقيا والتكوين فيه كامل محدد داخل الإطار .

4- والسينما فن زماني لا يمكن للإنسان أن يغير تدفق اللقطة دون أن يغير معناها بينما التصوير الزيتي فن في المكان فقط.

5- السينما تخلق (إيهاماً بالبعد الثالث عن طريق عمق المجال بينما يظل عالم التصوير الزيتي عالما من بعدين فقط رغم خداع المنظور)[8].

إن الاختلاف بين الرسم والصورة السينمائية إنما هو أساسا اختلاف بين وسيطين تعبيريين ، فاللوحة التشكيلية تمتلك موضوعاً يفسح المجال أمام المخيلة للتعبير عن موضوع فتحت آفاقه أمام المشاهد. أما الصورة السينمائية فهي تحمل معاني فكرية متكاملة شديدة الارتباط بالواقع فالتناقض بين الرسم والصورة السينمائية يأتي من كون الرسم (فن يعبر عن الواقع بالرموز ، والسينما فن يعبر عن الواقع بالواقع نفسه)[9]. بمعنى آخر أن اللوحة تنقل لنا قمة الحدث أو ذروته تاركة المجال أمام المخيلة لاستحضار كل مكملات ذلك الحدث من جذوره إلى تفرعاته. فإذا ما نظرنا إلى لوحة (الحصار) للفنان علاء بشير سنلاحظ أن الوقوف أمام هذه اللوحة لابد وان يؤدي بالمخيلة إلى استحضار المسببات التي أدت إلى هذا الحصار المتمثل في الجدار العالي ومن ثم صار عال إنسان مع هذا الجدار و الوصول إلى حالة من القدرة على تهميشه وما سينتج عن تداعي ذلك الجدار .هذه اللوحة هي صورة واحدة ذات طول وعرض ولكنها متقطعة الجذور. لذلك فان تطبيق كل عناصر وقواعد اللوحة التشكيلية على كل لقطة من لقطات الفيلم السينمائي هو أمر غير مجدٍ لأنه مبني على وحدات صغيرة متراكبة مع بعضها ليشكل وحدة واحدة لها جذور و امتدادات و تشعبات كثيرة كلها تدعم الموضوع الرئيسي ، وبذلك فان اللقطة هي جزء من كل ولا يمكن أن تبنى كل الأجزاء كما تبنى اللوحة التي تمثل ذروة الحدث . لذلك يرى اندريه بالزن الصورة الفوتوغرافية تتوصل إلى الشكل الخارجي للظاهرة بينما اللوحة تتوصل إلى الجوهر. غير أن البناء التشكيلي للقطة لابد أن يستحضر كل عناصر التشكيل وقواعدها من اجل استثمارها في الصورة السينمائية إلى الحد الذي يدعم التشكيل في الصورة أو اللقطة اللاحقة لتشكل مع ابنأء تشكيلياً متكاملا. كما أن البناء

التشـــكيلي لا يخضـــع خضـوعا تامـا للأســـس التـي تعتمدهـــا اللوحـة وإنمـا يعتمـد تشـــكيلها أيضـــا علـــى طبيعـــة الموضـــوع وموقـــف الفنـان منـه ، أي أن شـــكل المعالجـة الصوريـــة يختلـف مـن فنـان لآخـــر (لـــدى صانـــع الفلـم طريقتـان يســـتغل مادتـه شـــكليا الأولـى علـى مســـتوى الصـورة وفيهـــا يمكـن أن يكـــون إمـــا متفقـــا مـع الشـــيء أو طاغيـا عليـــه بتصـويره الفنـي والثانيـة علـى مســـتوى البنـــاء وفيـه يضـع صـــورة مـــن إطـــار ويوضـــح نوايـــاه تجاههـا)[10]. فصـــورة الســـجين او الزوجـة الخائنـة مثـــلا تحمـل طـابع تشـــكيلي يختلـــف مـــن عمـــل لآخـــر وموقفـه حيـــال ذلـك الموضـوع وكـذلك حســـب الســـياق العـــام لطبيعـة ذلـــك الموضـــوع ضمـــن العمـــل. فـــإذا كـان الهـدف مـن تلـــك الصـورة هـو إخبـــار وإعـلام فقـط فـان تشـــكيلها ســـوف يختلـــف عندمـــا يـراد منهـــا إدانـة ذلـك الموضـــوع فيبنـى التشـــكيل باعتمـــاده إضـاءة وكتـــلاً وألوانـاً مختلفـــة فـــي كـل مـــرة .لذلـــك يـرى كاركـــور أن صانع الفلم(وينطبـــق هذا على العمـــل التلفزيوني) يعمل

فـــي مادته حســـب ثـــلاث نوايا هي :

1- يريـــد أن ينظـــم أي مـــادة اختارهـــا ليســـتخدمها حســـب إيقاعـــات مـــن نتـــاج دوافعـــه الداخلية أكثر منها تقليـد الأنماط الموجـــودة في الطبيعة.

2- يريد أن يبتكر أشكالا بدلا من أن يسجلها أو يكتشفها.

3. يريـــد أن ينقـــل عـــن طريـــق صـــور محتويـــات كانـت إســـقاطا خارجيـــا لرؤاه أكثـــر منها مغـــزى لتلك الصـــورة نفســـها) .

ولابـــد مـــن الإشـــارة إلـــى أن نوايـا صـانع العمـــل السـينمائي أيـا كانـــت فهـي لابـد وان تبـــدأ مـن اللقطـة التـــي تشـــكل جـــزء مـن المشـــهد (المصـــور مـن نقطـة واحـــدة متحركـــة أو غيـــر متحركـــة)[11]. وكـــل لقطـــة بحـــد ذاتهـــا لهـــا عناصرهـــا المشـــكلة ، الإطـــار والخـــط والكتلـــة واللـــون وغيرهـــا. غيـــر أن

تكوين العمل لا يتحدد بتكوين اللقطات فقط وإنما كيفية ربط هذه اللقطات لتصبح وحدة واحدة. ومن ذلك يتبين لنا أن تكوين العمل متحصل من تكوينات جزئية هي اللقطات التي تعتمد في أساسها على التشكيل المرئي و حركته ضمن زمن محدد مع مراعاة دور كل لقطة في الإسهام بتقدم الحدث الدارمي ، وعليه فان الاهتمام بالبناء التشكيلي للقطة سيكون في صلب اهتمام البناء التشكيلي للصورة السينمائية بشكل عام.

مستويات الحركة في الصورة

لم يضع الباحث عنصر الحركة ضمن العناصر التشكيلية مع أن الصورة المفردة مع كل ميزاتها التشكيلية لا تدرك إلا من خلال حركتها وتطورها مع الزمن لكون أن هذا العنصر يبدو للوهلة الأولى وكأنه مرتبط بالبناء التشكيلي للصورة التلفزيونية دون اللوحة التشكيلية والتي هي ليست بالضرورة تركيباً ثابتا استاتيكيا بل هي تتضمن عناصر حركية على أنحاء مختلفة من اللوحة منها حركات العين وانتقالها على عناصر اللوحة (فالعين في تجوالها الصوري من نقطة إلى نقطة تغير من العلاقات بين أجزاء اللوحة وهكذا ينشأ أثر الحركة)[12].حيث تعمل العين تماما كما تعمل الكاميرا وهي تستعرض عناصر الصورة. (وإذا ما أطلقنا اسم الصورة المتحركة ، فليس لأنها تعيد حركة الشئ المصور فقط ، بل لأنها تحرك وجهة النظر)[13] لوحة تمثل فرساً تعدو في ارض فسيحة فان الحركة الثابتة التي ظهرت بها الفرس في اللوحة إنما يضاف إلى ذلك ما توحي به اللوحة أو بعض من عناصرها من أثر للحركة ، فحينما نشاهد تمثل جزء مقتطع من الحركة الكلية وهي بذلك توحي بكامل حركة الفرس فينشأ أثر الحركة داخل المخيلة فالحركة إذن ليست في تحريك ما 936 موجود من شخصيات

ومرئيات داخل اللوحة فقط وإنما ما يستحضره الذهن من الشكل المماثل لتلك الحركة في الواقع. وبناًء على ذلك فان عنصر الحركة يشكل واحداً من العناصر التشكيلية في البناء التشكيلي في اللوحة والصورة (إن الحركة تبدل من طبيعة النقطة والخط والمسافة وتجعل منها عناصر أساسية في بناء الفضاء التشكيلي)[14]. وهذا ينطبق على الصورة التلفزيونية تماماً مثلما ينطبق على اللوحة .وإذا كانت حركة العين وانتقالها على عناصر اللوحة تماثلها وتقابلها حركة الكاميرا و انتقالها على عناصر التشكيل في الصورة التلفزيونية فان حركة الشخصيات الفعلية و حركة الموضوع وحركة المونتاج غير متجسدة في اللوحة وهي التي تمثل نقطة الانفارج والتباعد بين الصورة التلفزيونية والفن التشكيلي الذي تتفوق عليه في هذا الجانب . لذا فان طبيعة استثمار الصورة لعنصر الحركة في الفن التشكيلي يعد غير مثالي لكون الصورة أكثر فاعلية في توظيف هذا العنصر من بقية الفنون الأخرى.

عناصر التشكيل

الخط يعد الخط واحدا من اهم العناصر و اكثرها حساسية في الفنون المرئية حيث يشكل هذا العنصر مع بقية العناصر التشكيلية : الكتلة ، الاطار ، الفضاء ، اللون والملمس الوحدات البنائية والتعبيرية الاساسية ، اضافة الى كونه يمثل اقدم العناصر التي عرفها الانسان متخذا منه وسيلة للتعبير عن الاشكال التي يراها ويتفاعل معها في الواقع .ويضفي الخط على الشكل المرئي بفعل الاواصر التي تخلقها الخطوط فيما بينها فغالبا ما يكون سببا عمليا في تعميق الجمالية التي يراد للشكل ان يتمتع بها حيث يظهر بكيفيات عدة ، فتارة يبدو سميكا أو دقيقا مستقيما او منكسار مجعدا أو صلباً مضيئاً أو مظلماً ، وبذلك فهو يعمل على قيادة العين للدلالة الى طبيعة

احجام و اشكال المرئيات ، فالخط (قد يكون محيطاً لمساحة معينة أو شكلا أو أداة للتحديد ، ويقوم أيضاً بتحديد اتجاه الحركة وامتداد الفارغ ،وأحياناً يكون الخطو صفياً كما يساعد على ايجاد الاحساس بالصدق اتجاه الطبيعة)[15].

لكل نوع من انواع الخطوط دلالته الخاصة فقد يكون الخط رمزاً تعبيريا أو أثار جماليه او قد يكون اساسا لتكوين الفني من حيث تحديد الحركة و جماليتها واتجاهها و الكتلة تكون الخطوط موزونة مريحة تثير متعة جمالية لدى المتلقي أو قد تكون على العكس من ذلك وهي بهذا تثير احاسيس المتلقي بنفس الكيفية التي يعمل بها الضوء واللون ، فقد تعبر وحدها عن العمق الفارغي وتحمل رسالة و فكرة ،فالخط يمكنه (أن يستثير شعور بالفضاء من خلال المنظور الخطي أو ان يخلق تقسيمات هندسية او أن ينقل المعلومات مباشرة كما في الرسم البياني او الكتابة)[16].

أن التعبير الفني للخط يتوقف على عوامل مختلفة من تلك العوامل (اتجاه الخط رأسي او افقي او مائل، مدى استقامة الخط مستقيم او منحني ، لون الخط ، سمك الخط و طوله او قصره ، العلاقات بين الخطوط المتجاورة من حيث الاتجاه و الاستقامة و لونها و سمكها)[17]. و في ضوء ذلك ترى أهمية هذا العنصر من الناحية الجمالية و التعبيرية و التكوينية مما يدفع بالفنان بليك الى القول (كلما كان الخط اكثر تحديدا وحدة وبروازا ، كان العمل الفني اكثر كمالا ، وكلما كان أقل برواز وحدة عظم الدليل على ضعف الخيال والانتحال و الاهمال) [18]. وعلى الرغم من أهمية الخط كعنصر أساسي في كل الفنون المرئية إلا إن الباحث يرى ان هذا القول لا يشكل قاعدة عامة لكل الفنون وحتى لكل نتاجات الفن الواحد . ان عددا كبيرا من اللوحات التي حظيت بشهرة واسعة ولم تكن محددة بخطوط بارزة وحادة بل كانت الخطوط المحيطة متداخلة لا تشكل

وسيلة عزل لتكوين عن آخر بل اكثر من ذلك ان الخطوط في بعض تلك اللوحات متنحية جانبا تاركة الفرصة امام التباين اللوني لعزل التكوينات .إن عملية تحديد القطرات الذائبة على جذع الشمعة لا يمكن ان تحدد بشكل بارز و حاد وذلك لكي لا تبدو تلك القطرات السائلة وكأنها ملصقة على جذع الشمعة وهذه واحدة من أولويات تعلم الرسم . وللخط اهمية كبيرة في اعطاء التأثير الحركي ضمن الصورة التلفزيونية وقد تعمل الخطوط (تحديدا للفواصل بين مناطق ضليلة وأخرى شديدة الاستضاءة ، أو قد تكون ممثلة لموضوعات ذات طبيعة خطية مثل قضبان السكة الحديدية)[19].

إضافة الى أن الخط دائما هو وسيلة مختصرة ومجردة لانهاء موضوع ما أو لتكثيفه وكثيرا ما يستخدم في التلفزيون كما في الواقع لوضع الخطط الحربية على النماذج المصغرة (الماكيت) لتحديد اتجاه الحركة ولا ازحة المسافات وكذلك استخدام اطوالها لتقديرية للدلالة على معٍإن عميقة.وتستخدم طاقة الخط للتعبير عن اهداف رمزية اقترنت به بسبب ارتباطها الوثيق بالحياة . عبد الفتاح رياض مثلا يعين لكل نوع من الخطوط تأثيرا محدداً خاصاً به فهو يرى بالخطوط المنحنية ايحاءاً بالوداعة والرشاقة و الطاروة و الليونة وهذا ما يمكن أن نشاهده في الفن التشكيلي بصورة واضحة من خلال تأثير الاحساس الرومانسي على الخطوط .

إن رؤية شارع مستقيم يوحي بالسرعة مثلا توحي ناطحات السحاب المنتصبة على شكل خطوط شاقولية بالقوة والصلابة (الخطوط المستقيمة والرفيعة أو الحادة تعطي الانطباع بالسرعة والقوة والحيوية بينما الخطوط المنحنية بنعومة توحي بالتمهل)[20]. وقد تكفي الخطوط وحدها للدلالة على احداث وافعال غير منظورة ، فرؤية خطوط عجلات سيارة على الشارع توحي

بسرعة الانطلاق أو التوقف في ذلك المكان من الشارع أو رؤية خط سحب جثة على الأرض تشير الى وقوع الجريمة . كما يعمل الخط ضمن سياقات الصورة على الايحاء بمعطيات سايكلوجية فخط زحف سجين بعيدا عن سور السجن يوحي بالانعتاق ويولد شعور نفسيا لدى المتلقي يتناسب مع طبيعة تعاطفه مع الشخصية. اما خط سحب الشخصية نحو الداخل فيوحي بشعور مناقض لكون الخط المتجه نحو الداخل يوحي بالسيطرة والحرمان من الحرية.

الكتلة : هي التي تحدد هيئة المادة من جميع جوانبها المرئية ولكل كتلة حجم ،وللكتلة علاقة مع الفضاء ولها في التكوين الفني دلالات تحددها طبيعة موقعها مع عناصر التكوين الاخرى ، وتختلف الكتلة المزدحمة شعورا بالقوة والصلابة وبعكسها الكتلة المخلخلة ويعرف جوزيف ماشيللي الكتلة (هي ما تحمله الصورة من وزن للجسم الموجود بها أو المساحة أو الشخصية أو المجموعة المكونة من هذه العناصر معاً ، مكونة من عنصر منها فقط)[21] ، وتؤثر العناصر الاخرى في زيادة حجم ووزن الكتلة من خلال اللون والفضاء والمستوى او في مقارنتها مع عناصر اخرى تسهم في إعطاء حجم اكبر أو أصغر وهذه يتطلب أن لا يوضع ممثلا رئيسيا مثلا في موقف مهم قرب كتلة ضخمة وبألوان متقاربة لان الكتلة الكبيرة سوف تبتلع الكتلة الصغيرة إلا إذا كان هناك تفسير ضمن الحدث نفسه لهذا الشكل . وتأتي صعوبة التعامل مع الكتل كونها تحتوي كتلاً ثابتة (ديكور _ اكسسسوارت) واخر متحركة (شخصيات) و لا جل عقد موازنة لهذا التوزيع الكتلي ضمن الكادر ينبغي ان تتجاور الكتل الثابتة مع الكتل المتحركة من اجل خلق بناء تشكيلي مترابط يفصح عن معنى تعبيري و آخر جمالي و يحدد فرج عبو العلاقات المتعددة التي تخدم نجاح التركيب الجمالي والتباين للكتل:

1- نسب الكتل والمجسمات.

2- الانسجام الشكلي فيما بينها .

3- الايقاع اللوني ومدى نجاحه في خدمة الوحدة العامة المساندة لرؤية المضمون .

4- الخطوط المساعدة في تكوين هذه العلاقات.

5- التركيب الملمسي.

6- الموازنة بين الوحدات بالتكافؤ وعدم التكرار)[22].

إن التباين في أحجام الكتل لا يشكل عائقا لعملية تشكيل الكادر ، فعملية التوازن التي يتطلبها الكادر يمكن أن تعالج بالاعتماد على الاختيار الصائب لزاوية التصوير فتوازن كتل كادر يتضمن شخصاً وجبلاً سوى دارية وقدرة على اختيار الزاوية المناسبة للتصوير (تسيطر الكتلة الضخمة على المنظر اذا ما وضعنا في مقابلها كتلة أو أكثر من الكتل الصغيرة ، ويمكن زيادة حجم الكتلة داخلا لإطار بالاختيار الدقيق لزاوية الكتلة في الصورة)[23].ان العناصر المساهمة في العمل الفني كلها ذات وظيفة تعبيرية وجمالية تعمل معاً بتآزر وإسناد لتشكل وحدة متماسكة تتمثل في الصورة أو أي من الفنون المرئية الاخرى ، وإن تفكك أي من تلك العناصر يؤدي الى تشتيت المعنى أو جزء منه ففي الصورة (نرى ترتيباً للكتل والإشكال والخطوط والحركة ... وان لكل من هذه العناصر بنية داخلية عميقة وابتعاد احدهما يعني هدم تلك البنية التي تولد الدلالة المناسبة)[24].

<u>اللون :</u> إن الحديث عن اللون لابد أن يكون عبر الفهم الواعي لطبيعة الضوء لكون الالوان هي في الواقع الوان الضوء وان القدرة الفائقة على تميز الالوان هي الخاصية الثانية المهمة من خصائص الابصار ، فنحن نرى الاجسام ملونة لان كل جسم واعتمادا على طوله الموجي يعكس الضوء الخاص به - كالأحمر مثلا - من مكونات الشعاع الابيض الساقط عليه

ويمتص باقي مكوناته فنراه باللون الأحمر منها جاء الترابط الوثيق بين الضوء واللون.

ومنذ القدم للون عند الناس دلالات للشعور بدلالات خاصة للإفراد فالشعور باتخاذ من الالوان رمزا عاطفيا لكيانها أو سياسيا كالآريات بينما يشكل عنصرا رمزيا في مرجعية كالفرد .ولا بدأ نعطي لعنصر اللون كفايته من الاهتمام بما يوازي العناصر السابقة لكون اللون فضلا عن قيمته الشكلية فهو يتدخل في التشكيل فالخط والكتلة والفضاء كلها ألوان. ان التدرج اللوني هو أحد الخصائص الاساسية للون ، وهو يخدمنا في خلق الظل والضوء مما يؤثر على الايحاء بالشكل وإبعاده ألثلاثة ، كما أن درجات اللون وتوازنه عامل مهم في تحديد قيمة كل كتلة إضافة الى تحديد صفاتها ، كما يشكل اللون (ضوء وصبغة) كتلة معلومة تتحسسها العين وتؤثر فيها وتضفي من ثم عليها المعنى والأهمية (ان التدرج اللوني هو الوسيلة المستخدمة في التخطيط والرسم من أجل خلق تأثير الإضاءة من خلال ايجاد الظل وتصوير الاسطح وفي النهاية خلق وهم الشكل)[25].

وقد يكون للون دوار هادفا في خلق انفعالية معينة ،أو لأبارز قيمة رمزية أو إيحاء معين ،أو إيجاد تأثيرات خاصة داخل فضاء التشكيل ،وطبقاً لهذه الرمزية وإيحائها (تلبس مريم العذراء حينٌ تّمثل جالسة على عرشها بصفتها ملكة السماء رداءاً أحمر ، بينما تلبس آخر أزرق حين تمثل كأم). وذلك لان المتلقي في الفنون المرئية لأبد وأن يسعى الى استحضار المعاني المغيبة حتى لا يبقى متلقياً سلبياً يتلقى كل المعاني عبر حاسة ألبصر ففي الرسم مثلا (يجب على المرء ان يطلب الايحاء أكثر من الوصف كما في الموسيقى)[26]. ولكل هذه الأسباب على المخرج أو المصور أن يختار الصيغة العلمية المقبولة لألوان الازياء والإكسسوارات

والكتل الاخرى بما ينسجم وطبيعة موضوعه ، فالألوان تكتسب خواصها الجمالية مما يحيط بها . وقد يحدث أن تتضاءل قيمة الشكل حين يجري وضع لون يسلب لحيويته اللون المجاور له أو يحدث العكس ، ثم إذا وضع اللون ذاته مرة تحت ضوء ساطع وأخرى تحت ضوء باهت سيكون هناك اختلاف بين اللونين في ميل الأول الى الفاتح بينما يميل الثاني الى اللون الداكن مثلما تفعل المسافة على تغيير اللون وتغيير طبيعة اللون وقوة نصوعه بشكل عكسي فكلما ازدت المسافة قلّ النصوع .إن الألوان الحارة والباردة والتي أُشتُقت تسميتها من مظاهر الطبيعة الحارة كألوان الشمس والنار وغيرها بالنسبة للألوان الحارة فتمثلت بالبرتقالي والأحمر والأصفر ، والباردة مشتقة من الوان السماء والماء والثلج وهي الأخضر والأزرق ودرجاتهما ، هذه الالوان (الحارة والباردة) لها دور بارز في ترتيب مواضع الكتل ضمن التشكيل حيث أن (الألوان الدافئة تعطي تأثير بالقرب وتعرف الالوان الأمامية أو القريبة وبالعكس تعطي الالوان الباردة بتباعدها وتعرف بألوان الخلفية أو المبعدة)[27].

لذا تتطلب عملية الاختيار المناسب لتخلق الانسجام اللوني المطلوب فلا يمكن استخدام الألوان الحارة في مقدمة الكادر مثلا والباردة في العمق لان الالوان الحارة وكما تمت الإشارة إليها تعطي التأثير بالتقرب فوضعها في مقدمة الكادر سوف يعطي قرباً مضافاً ويقِصر من المسافة الفاصلة بين كتل المنظور وعين المشاهد وان وجود هذه الالوان الحارة في الخلفية كفيل بجعلها تبدو وكأنها الوان أمامية أو متفاعل موضوعه في مستوى الالوان الباردة. بمعنى ان الالوان الحارة توحي بالتقدم الى الامام على عكس الالوان الباردة التي تميل الى التراجع الى الخلف كما أن الفهم

الـواعي لطبيعـــة تفاعـل الالـــوان كـافي لحـل اشـــكالات اســـتخدام الالـــوان داخـــل الكـادر. فاســـتخدام لـون حـــار فـي مقدمـة الـــكادر لا يعـد مشـــكلة كبيـرة إذا مـــا ادرك المخـــرج أو المصـــور طبيعـــة عمـــل الالـوان حيـث يمكـــن وضـع هـذا اللـون الحـــار فـي مقدمـة الـــكادر و مجـــاوره بلـــون آخـر اكثـر حـرارة ليتحـــول الاول الـى لـون بـارد فيكـون موقعـه منســـجماً مـن طبيعـة (فـــان مـا يكـون لونـا حـار يتحـول الـــى لـون بـارد إذا مـا وضـــع بجانبـه لـون أكثـر حـــرارة)[28]، غيـــر ان الحلـــول اللونيـــة التـــي تتطلـــب مـــن المخـرج أو المصـــور داريـة كاملـــة لا تتمثـل فـي عمليـــة تناســـقا لألـوان فحســـب بـل علـى طبيعـة اســـتخدام الالـــوان المترافقـة مـع طبيعـــة الموضـــوع (فمـثلا تـــم إضافـــة كميـــات وافـــرة مـــن الاحمـــر الـــى التلويـــن الطبيعـــي للمنـاظر الخارجيـــة ، بينمـا تحتـــاج الروايـة الموســـيقية التـــي تمثـــل احتفـــالا أو مهرجانـــاً فـي تشـــكيل متســـع المـــدى مـن الالـــوان المشـــبعة الملفتـة للنظـــر وفـــي العـــادة يـتم تضميـــن منـاظر الفلـم الكوميـدي خلفيـــات ناصـعة مـع لـوازم لونيـــة حـادة)[29]. وقـد حـــدد هربـــرت ريـد ثلاثـة اســـاليب لاســـتخدام اللـــون في الفنـــون المرئية هي :

1- الاســـلوب الرمـــزي للـــون:وهو أشـــبه باللغـــة الرمزيـــة التـــي لا تحمـل أكثـر مـــن معناهـــا ،بمعنى أن الاخضـــر صـــار رمز لـــكل يحمل للـــون الاخضر.ً
2- الأســـلوب التناغمـــي :وهـو الـذي يكـون اســـتخدامه داخـــل الكـادر اعتمـاداً علـــى علاقاته بما يجاوره من عناصـــر التكوين الأخرى كالضـــوء والظل والكتلة.
3- الأســـلوب التقنـي : وهـو عنـدما يســـتخدم اللـون لأجـل اللـون نفســـه ولـيس مـن أجـل ان يكـون اللـون منســـجماً مـع الشـــكل العـــام للتكـوين وإنمـا يرمـز إليـه هـــذا اللـون فعلا[30].

بمعنـــى ان الاســـتخدام الرمـــزي للـــون هـــو اســـتخدام الألـــوان كمـــا هـــي أو ارق الأشـــجار بـــاللون الأخضـــر ، والســـماء بـــاللون الأزرق ، بينمـــا الاســـتخدام التـــاغمي

هو أن يبغي صانع العمل الجانب الجمالي فقط ، في حسن ان الاستخدام النقي للون هو ما يراد من توظيف لون معين لخدمة هدف محدد كإظهار الجانب النفسي ، كما في الرجل الوطواط حيث تم صبغ خلفيته بالأحمر شيئا فشيئا مع ازدياد انفعاله.

الفضاء : إن كل الأجسام المادية بما فيها الإضاءة تتوقف فاعليتها بدون وجود فضاء مناسب تعيش أو تسبح فيه لكون أن (مجمل الضوء ينقسم بدوره إلى واقعين مستقلين : المادة من جهة ، والضوء من جهة اخرى)[31] لان الفضاء كحيز يسمح للحجوم والأشكال من أن تجد طريقها بيسر إلى السطح اتصوري المرئي بمساعدة الضوء. ان الفضاء يمنح الاشياء طابعها الخاص ، فهو يسمح للحجوم و الاشكال من ان تجد طريقها للظهور بعد أن تبني حياز جديد اذا أبعاد ثلاثة بعد أن وجدت الكتل و الاشكال طريقها اليه. وبذلك يتوافق مفهوم الفارغ في الفنون التشكيلية حيث الفارغ (الحيز الذي يشغله حجم)[32].

ان تفاعل الانسان مع الواقع يمثل ضربا من النشاط العلمي الشاغل للفضاء ولهذا فإن (لاهتمام الانسان بالفضاء جذور وجودية ، انه ينبع من الحاجة الى ادارك العلاقات الحيوية في بيئته الى أن يضفي معنًى و نظاما على عالم من الوقائع و النشاطات)[33]. وبناًء ذلك فان تفاعل الانسان مع الفضاء لابد وان يكون محصلة خبرات متراكمة مما سيتيح له وللفنان على وجه الخصوص بإظهار أو بناء تطبيقات بصرية في تشكيل الفضاء بما يناسب تحقيق أغراضها لفكرية و الجمالية على السواء. وبذلك يؤدي الفضاء دوار فاعلا في التنسيق الجمالي للتشكيل في الفنون المرئية (وكلما اتسعت الفجوة كانت الصورة أعمق فيضا بالشعرية و اكثر ثراًء)[34]. ان هذا العنصر كبقية عناصر التشكيل الاخر ويمكن أن يساء فهمه و أن

يعطي معاني مغايرة اذا ما أساء المصور (الفنان) استخدام المساحات كأن يترك فضاءً واسعا لا يعبر عن معنى أو لا يترك فضاءً كان من الواجب ايجاده ،فايجابياته و فاعليته حين تشكل الاحجام داخل الفضاء بطريقة تدلل على معانٍ أخرى موحية تضاف الى المعنى الظاهري لذلك التشكيل فيكون الفنان قد ابدع في إضافة المعنى الجديد غير الظاهري الذي يترك للمتلقي مهمة البحث عن ذلك المعنى الذي يوحي بها لتشكيل اعتمادا على خزينة الفكري .ولابد من مراعاة عملية الانسجام و التناغم في عملية وصف الكتل داخل الفضاء ومراعاة تأثير كل عنصر على الاخر و الالمام بسلبيات وإيجابيات تحاور عنصر وما يجاوره من العناصر الاخرى ، فيمكن ان يخلق حشد الكتل في الفضاء سواء بطريقة منتظمة أو غير منتظمة الشعور بالضيق لدى المتلقي في حين ان خلق هذا الشعور لم يكن ضمن أهداف القائم على التشكيل لكن ذلك الوصف المكثف للكتل ولد الشعور دوندارية أو قصد مما يولد نتيجة عكسية.

فلا بد من مراعاة أن لكل كتلة أو عنصر داخل الفضاء فضاءه اخاص الذي يضيف (عمقا لحقل الرؤية أو امتداد خارج الحقل)[35]. إن الفضاء واحد من الوسائل الرئيسة للتعبير في الصورة . والطريقة التي يتم ترتيب الناس فيها ضمن الفضاء يمكن ان نعرف منها الشئ الكثير ، فيقسم ادوارد تي هال (العالم الانتروبولوجي) العلاقة بين الناس ضمن فضاء معلوم وفق اربعة انماط تجاورية هي:

1- المسافة الحميمة : تبدأ من التماس الحقيقي البعد 1,5 قدموه بمسافةُ تَعِبر عن الحب والارتياح بيننا لافارد كما أن وجود الغريب ضمن هذه المسافةُ يَعدُ امراً دخيلا.

2- المسافة الشخصية : والتي تمتد من قدم و نصف الى اربعة اقدام وهي مناسبة للأصدقاء والمعارف وإفراد العائلة الواحدة .

3. المسافة الاجتماعية : وتمتد من 4-12 قدم تقريبا وهيُ مَعدة للصداقات واللقاءات الاجتماعية العابرة.

4. المسافات العمومية : تمتد من 12 قدم الى ما هو أكثر و هي المديات الرسمية وتتميز بأنها مديات محايدة)[36].

ويجدر بنا الحديث عن كل عناصر التشكيل لكونها تتجاور في الفضاء لتفصح عن المعنى غير أن الحديث عنها سيكون أكثر فاعلية عندما يؤطر ذلك الفضاء ويصبح حيز داخل إطار المرئيات .

الاطـــــــار: لعل اهمية الاطار تكمن في كونه العنصر الذي يميز العمل الفني عن الاعمال غير الفنية (ان واحد من اوضح الفوارق بين العمل الفني والموضع الطبيعي هو ان الاول اطارا ،أما الثاني فلا)[37].فالإطار ينظم الموضوع الفني ويوحده و هو يربط بين اطار فالموضوع الفني ، أما المنظر الطبيعي فلا يحدد بالإطار (يفتقر المنظر الطبيعي اى إطار فلا تستطيع العين والذهن ان تحيط به إلا عندما ندرك بطريقة جمالية فعندئذ يفترض المشاهد ذاتها أطار الى المنظر الطبيعي فيختار ما سينتبه اليه جماليا ويضع هو ذاته حدودا له)[38]. وعليه فان كلً ما ينتج عن العناصر التشكيلية للعمل الفني على المستوى التعبيري والجمالي هو انما يحدث داخل حدود ذلك الاطار ، وان آلية اشتغال تلك العناصر مرتبطة بإبعاده . وإذا ما أردنا الحديث عن الاطار في كل من اللوحة والصورة التلفزيونية فلابد ان نستعرض بعض العناصر التشكيلية ودور الاطار في تنظيمها . ان تشكيل محتوى المنظور يتم عبر ما يسمى بنقطة الثقل التي لولا الاطار لما امكن

وجودها لان القياس يتم من النقطة الى الاطار . ان هذه النقطة التي يرتكز عليها جوهر موضوع اللوحة أو العنصر الاساسي فيها هي ذاتها في الصورة التلفزيونية و إن اختلفت التسميات فالأجزاء الوسطى من الشاشة حيث إطار الشاشة هو إطار الصورة التلفزيونية تنطوي عادة على اكثر العناصر المرئية أهمية وهذا الامر سائد في الصورة الفوتوغرافية واللوحة وكل منظور محكوم بإطار ثابت حيث تَعد هذه المنطقة نقطة الجذب الاولى وبشكل غريزي لدى الانسان لذلك يفضل فيي العمل التلفزيوني استخدام هذه الحقيقة لأنها اكثر تطابقا مع الواقع ويسمح للمشاهد عندها ان يركز على مادة الموضوع بدون أن يشتت انتباهه (اما المساحة في أعلى الاطار فترمز للسلطة والقوة والطموح والجسم الموضوع هنا يبدو وكأنه يسيطر على كل العناصر الصورية تحته ولهذا السبب فان الملوك والحاشية تصور بهذه الطريقة)[39]. وعلى العكس من ذلك يرمز القسم الاسفل من الشاشة (اما الحافات اليسرى واليمنى من الاطار توحي بالتفاهة اذا هي الابعد مسافة من مركز الشاشة)[40].

وان كل هذا التقسيم جاء بفعل حدود الاطار الذي يحدد المنظور . والاطار في التلفزيون يؤدي وظيفته كوسيلة تعبير جمالية بطرق مختلفة كأن يتم الاهتمام بخارج الاطار بالاهتمام نفسه بما داخل الاطار كما يعمل الاطار على جزء منتخب من الواقع ليمثل الكل حيث ينتظم في هذا الجزء كل فوضى الواقع ليقدم بشكل فني (فالسينما صنو للفنون الاخرى انها تغير الفوضى التي لامعنى لها في الدنيا الى بناء متماسك)[41].

فالصورة التلفزيونية تنطلق من القواعد نفسها التي تعتمدها الصورة واللوحة (فالفلم يوظف العناصر التكوينية للفنون البصرية ، الخط والكتلة والتركيب على غرار الرسم الزيتي و التصوير الفوتوتغارفي، و يستغل االفلم التفاعل

الدقيق الحاذق بين الظل و النور)[42]. ويؤكد ذلك ايضا ارلف ستيفينسون في كتابه – السينما فنا – بقوله (التكوين في السينما له قواعد مماثلة لقواعد الرسم و التصوير الفوتوغرافي مع فارقه و ان التكوين الحي في السينما يعتمد اساسا على الحركة)[43]، مع مراعاة التحديد الذي تفرضه طبيعة الاطار في التلفزيون المتمثل في الشاشة حيث ان الاطار في الفنون التشكيلية يخضع لطبيعة الموضوع ، فرسم ناطحات السحاب مثلا يمكن ان يجعل من إطار اللوحة عمودي لذلك فان المخرج التلفزيوني (لا يقوم بتركيب الاطار على التكوين بل التكوين على اطار ثابت الحجم يتفق فيه عادة النسب الافقية الى العمودية خلال الفلم)[44] وتتخذ الالوان في المنظور أو اللوحة اضافة الى وظيفتها الجمالية والرمزية طابع مكاني مهم اعتمادا على الخصائص اللونية لكل لون فبعضها يتخذ سعة مكانية تتجاوز الاطار (فاللون الاحمر مثلا يبدو انه يتقدم اتجاه العين ويمتد خارج حدوده ، بينما يبدو ان اللون الازرق يترجع وينطوي على ذاته ، كذلك يعطي التدرج في اللون الاحساس بالبعد ، اما على نحو واضح وأما على نحو خفي)[45]. وهذا الطابع المكاني للون مثلما استخدم في اللوحات الزيتية استخدم في كل الفنون المرئية ويمكن ان نرى ذلك بشكل جلي في المسرح متجسدا بالإضاءة ذات الالوان الصافية في مقدمة المسرح الذي الستارة المازحة للمسرح الاطار المثال للمنظر المسرحي .

اما الاضاءة الداكنة فموضعها في المؤخرة وعلى المنوال نفسه نرى استخدام الالوان المتعارضة هي احدى الوسائل الرئيسية التي توحي بما في الاحجام من تباين. ولعل واحدا من التطبيقات العملية على حقيقة ما سبق هو استخدام الاضاءة التي تميل الى اللون الاحمر في مقدمة المسرح كلون . ان هذا اللون يتقد باتجاه عين المشاهد ويمتد الى خارج حدود إطار

المنظـور المســـرحي فيـوهم باتســـاع المـــكان الـــى خـــارج حـدوده الثابتـة ، ولعـل الســـؤال الـذي يطـرح نفســـه هـو كيـف يســـهم الاطـار فـي تكـوين الجانـــب الجمالـــي ؟ ان ذلـك يـتم اولا بالإطـار ذاتـه حيـث شـــكل وطبيعـــة ذلـك الاطـار تعطـي جماليـة للصـورة أو المنظـــور والجانـــب الثانـــي هـــو ان التحديـد الـذي يقـوم بـه الاطـار يعمـل علـى زج المتلقـي بنفســـه داخـل الاطـــار ليستكشـــف ضمـــن تلـــك الحـدود فتكـون مشـــاعره فـي حـــدود مـا موجـــود داخـل ذلـك الاطـــار فتتولـد مشـــاعر المتعـــة بشـــكل مكثـــف ، فلـولا الاطـار لضـاع جـزء غيـر يســـير مـــن المتعـة مـع الامتـداد والتوســـع الـلا محـــدود للمنظـــر المرئـــي. لـــذا فـالترابط وثيـــق مـا بـين الاطـار المحتـــوي علـى المســـتوى الجمـالي مثلمـا هـــو تـرابط صـميمي علـــى المســـتوى التعبيـــري حيث يقـوم الاطـــار و من خـــلال علاقته بالمـــادة على:

1- بيان العلاقات المكانية للموضوعات المحسوسة .
2- تحديد وجهة النظر التي هي واحدة في اللوحة التشكيلية.

هنـــاك تـرابط بيـــن المحتـــوى (داخـــل الإطـــار) والمحتـــوى الخارجـــي لـــه بمعنـــى انـــه إطـــار مفتـوح أمـــا وجهـــة نظـــر الكاميـــرا (روايـــة العمـــل) فهـــي وجهـــة النظـــر الشـــارحة والمفســـرة لمـــا يـــدور داخـل الإطـــار(الـــكادر) والتـــي يســـميها بـــارون بالنظـــرة الموصوفـــة)[46]. لكونهـــا نصـــف المنظـــور الـــذي هـــو صـــوب وجهـــة النظـــر. ويبـــدو أن تســـمية الـــكادر المغلـــق والمفتـــوح اكثـر مـــن تســـمية وجهـة نظـر الشـــخصية و كذلـــك فـــان وجهـــة نظـــر الكاميـــرا صـــوب نوافـــذ مضـــادة أو أبـــواب نصـــف مغلقـة تشـــكل كـادر مفتوحـــ لأنهـا وجهـــة نظـــر مرتبطـــة بمعالجـــة المـــكان الواقـع خـــارج الإطـــار المرتبط بمـــا داخله.

وسائل التنظيم : لا يمكن لعناصر التشكيل التي تمت الإشارة إليها في المبحث السابق ان تعبر عن دلالاتها السطحية والعميقة الناتجة من ترابطها إلا من خلال القدرة على خلق نظام مبني على اسس علمية دقيقة يخضع النظام أو عملية تنظيم العناصر الى وسائل تعمل على رص تلك الوحدات أو العناصر بطريقة تفصح عن المعاني والدلالات المارد استحضارها ، ومن وسائل التنظيم تلك ، الايقاع والوحدة والتوازن والسيادة وما الى ذلك ، هذه الوسائل التي تقاد على وفق السياق العام الذي يتهجه الفنان وأيضا الاتجاه الفني الذي يختطه فان وسائل التنظيم التي يتبعها الفنان الواقعي لابد وان تكون مختلفة عن وسائل التنظيم التي يختصها الفنان الانطباعي وصولا إلى الرؤية الجمالية المحددة للعمل الفني ، ومن خلال ذلك التنظيم يصبح بمقدور الفنان بث الموقف الجمالي وما يحمله من مضامين وتصورات ابداعية.

الإيقاع: الإيقاع واحد من وسائل التنظيم على بث الحياة داخل الاشكال او العناصر ويجعل منها اكثر رسوخا و جمالا فهو يولد تواترا في حركة العناصر و بنائها (فالإيقاع نمط يتكرر في عدد من المواضع في العمل ويؤكد فيه عنصر ثم يعقبه سكون .. وإذا نرى التأكيدات المتكررة لخطوط أو أشكال أو ألوان معينة في اللوحة فان العمل يصبح ديناميكيا)[47] ، وليس بمقدور المتلقي التمتع بالعمل الفني دون الإيقاع لكونه (الإيقاع) يعمل على توحيد تجربتنا والربط بينها فنحن إذ نتذكر ما حدث من قبل نستطيع ان نتعرف على التكرار في مجالات متعددة للعمل و لو لم تفعل ذلك لبدا كل شيء جديداً تماما بلا اربطة تجمع بين اجزائه وعندئذ يكون انتباهنا مشتتاً .ان الايقاع مثل كل وسائل التنظيم الاخرى يبقى رهن دارية الفنان بها وان لخصب المخيلة والحس المرهف والخبرة المتراكمة في عملية

الترتيب تجعل العمل الفني يتسم بالنضج الكافي ، إذ إن بفعل المهارة في الترتيب والتركيب تكون الكتل و الاشكال ذات صيغة جمالية بمقدورها جذب الانتباه وتحقيق أعلى قدر من الاستجابة الجمالية. والإيقاع في التلفزيون له تنويعات اكثر من بقية الفنون فهو يظهر في تركيبه السمعية والبصرية والحركة فهناك إيقاع حركة الممثلين وهناك إيقاعات المناظر والأزياء والإضاءة ، يربط الإيقاع بين أجزاء العمل في مجموعة موحدة وعمل متوافق والإيقاع (هوليس إدارك العلاقات الزمنية بين اللقطات بلا لتوافق بين مدة كلقطة والحركات و الانتباه التي تبعثها وتشبعها)[48].

فمدة كل لقطة هي المظهر الطولي للإيقاع ، وما يثيره الإيقاع من انتباه هو نتيجة للمكونات التشكيلية ، كما يحدد ذلك مارسيل مارتن ، وعلى الرغم من إن المكونات التشكيلية للإيقاع هي ما يهمنا في بحثنا هذا إلا أن الإشارة إلى كيفيات تمثل المظهر الطولي من خلال اللقطات ضرورية للتفريق بينها وبين المكونات التشكيلية للإيقاع . ففي حالة اللقطات الطويلة امام إيقاع بطئ ينشأ عنه إحساس الإطالة أو بالفارغ والضجر و على العكس من ذلك تعطي اللقطات القصيرة إيقاعا سريعا عصبيا وحركيا ، وإذا كانت اللقطات متدرجة من أقصر إلى أقصر فإننا نحصل على إيقاع يعطي إحساساً بالتوتر المتزايد ،بينما اللقطات المتدرجة من أطول إلى أطول تعيد الهدوء وتحدث استرخاء متزايد بعد الأزمة . أما سلسلة اللقطات القصيرة أو الطويلة فلا ضابط بينها على ايقاع ، اما المكونات التشكيلية فهناك :

1- حجم المنظر المرتبط بطوله فسلسلة من مناظر كبيرة تخلق توترا دراميا مستمرا بينما توحي العامة بإحساس أليم ينتقل من الانتظار القلق

الـــى الجـو الخانـــق والانتقـال المباشـــر مـن لقطـة عامـــة الـــى لقطـــة قريبـة يعبـــر عن صعود مفاجـــئ في التوتر النفســـي .

2- التتـابع العكسـي للقطـات فانـه يولـد تـأثير بـالعجز و بحتميـة القـدر فهـو يطـابق حركـة سريعة جدا من الكاميرا.

<u>الوحـــدة والتنـــوع :</u> إن الوحـــدة هـــي الـــكل المتكامـــل وان أي خلـل فـــي أي جـزء منهـا يـــؤدي الـى تخلخـل فـــي النظـــام الكلـــي للصـورة وتنتـــج عنهـا تكوينـات مشـــوهة لا تعطـي المعنـى الكامـل للصـــورة بـل قـد تـؤدي إلـــى نظيـــره (إن الحكـــم علـــى الأثـر الفنـي إنمـا يعتمـــد علـى مهـارة الفنـان فـي الجمـــع بـين عناصـر عمليـة فـــي كل موحـــد وخيالـــه الذي يضيف تنويعا إلى وحدة العمل الأساســية)[51].

ويعطـي جوزيـف مارشـــيللي بعـــض الأمثلـــة التطبيقيـــة للتعبيـــر عـــن كيفيـــة تحقيـــق الوحـــدة (فلتصـــعيد التأثيـــر النـــاتج عـــن مشـــاهد ســـباق الســـيارات أو العـــرض العســـكري يمكـــن وضـع الحركـــة داخـل الصـورة فـــي خطـوط مائلـــة وللتعبيـر عـــن الرشـــاقة فـــي انحنـاءات المتزحلـق علـــى الجليـد اثنـاء هبوطـه مـن أعلـى الجبـل يمكـن اســـتخدام حركـة كاميـــرا تأخـــذ شـــكلا منحنيـــا فـــي متابعتـه الحركتـــه)[52]. و حينمـــا تتحقـق الوحـــدة ينبغـــي ان يراعـى فيهـا عامـــل التنويـــع لكـــون ان العمـــل الفنـــي يحتـــاج الـــى الوحـــدة ولـــيس التشـــتت ، وعليـــه فـــان التنوع(يجـب ان يكـون بقـدر يكفـل لنـا ان نـتخلص مـن الملـل الناشـئ عـن تكـرار او تماثـل الوحـدات البصـرية)[53]. لان التكـرار غيـر المتنـوع أو الايقـاع الرتيـب يـدعو الجمهـور لتشـتيت انتباهـه و شـروده ، لـذا فـأن (لـم تتغيـر التشـكيلات و الحركـة و الشـغل بـذات الصوت و و الخطوط بين لحظة و أخرى شتت انتباه الجمهور)[54].

<u>التـــوازن :</u> تتمثـــل الموازنـــة واحـــدة مـــن اهـــم الصفـــات التـــي تتمتـــع بهـا حركـــة الكـون ، والتـــوازن هـو (ترتيـــب العناصـــر بحيـــث يكـــون كـل منهـا

يكمل الآخر أو يعوضه)[55]، بمعنى ان الحالة التي تتعامل فيها القوى المتضادة أو حتى المتشابهة ويشمل جميع العناصر الموجودة في حقل مرئي معين عن طريق تنظيم هذه العناصر ،الوحدات و الألوان و تنسيق علاقاتها مع بعضها بعضاً و بالفارغات المحيطة بها وذلك يتطلب وجود محور مركزي تتوازن حوله جميع القوى المتضادة (لان التشكيلية الجديدة تسعى إلى تحقيق التوازن والانسجام فعدم التوازن يخلق مأساة هي بمثابة اللعنة على الإنسانية)[56].

إن الوصول إلى تحقيق التوازن لا يتم بمجموعة من القواعد أو عن طريق نظام معين ، ولكي يصل إليه الفنان بإحساسه العميق بتنظيم العمل الفني واندماجه فيه ، وهكذا نحس بعدم الراحة عندما تنعدم هذه الموازنة لا لأنها أساس فني و لكن لأنها مستمدة من توازن الواقع ، وبذلك فان الحصول على نزع من التوازن في العمل الفني يعتمد على مدى إحساس الفنان بالإبداع والجمال ، وهنا يدخل جانب الذوق الفني والمخيلة الابداعية في ابتكار وسائل توازن تبعا لمتطلبات الصورة أو المنظور وبالاستعانة بالجوانب العلمية والعملية المتاحة من هذا المجال (فالطابع المميز لكل عنصر يلفت انتباهنا إلى طابع العنصر المقابل له)[57].

والفنان حينما يشرع بتشكيل عمل فني سواء أكان كادرا تلفزيونيا أم تشكيليا سيدفعه الإحساس الطبيعي بالتوازن الى اقتراح أو إعادة ترتيب الوحدات المرئية بما يجعل العمل الفني متوازنا ، ذلك أن أية خلخلة في الموازنة ستبعث على عدم الارتياح ، فالتوازن في الصورة التلفزيونية مثلا هو عملية احداث توازن في تلك الصورة ويتم ذلك عبر توزيع الشخصيات والألوان و الخطوط و الأحجام و الإكسسوارات وغيرها من العناصر بحيث يتم التوفيق بين هذه المكونات أو العناصر لكي تكون عوامل خلق لمقومات عاطفية

وجماليـــة تثيـــر فـــي المشـــاهد معـــاني الارتيـــاح والتركيـــز أو قـــد تعطـــي نتـــائج عكســـية إذا مـــا أُريـــد خلـــق ذلـــك بشـــكل مقصـــود . التـــوازن بمفهومـــها لمـــادي ان هـــو إلا ثقـــلا يقابـــل ثقـــلاً بحيـــث نتصـــور الكـــادر وقـــد اصبـــح ميزانـــا كبيـــرا مرتكـــزا فـــي أي نقطـــة علـــى خـــط وهمـــي يقســـمه نصـــفين متســـاويين وهـــذا لا يعنـــي ان تعتمـــد الـــوزن الحقيقـــي للأشـــياء أو التـــوازن الحقيقـــي كمـــا فـــي الطبيعـــة بـــل ان نخلـــق وهمـــا يـــوحي بـــان هنـــاك وزنـــا حقيقيـــا ، ويمكننـــا ان نســـتعين بالقاعـــدة التـــي وضعهـــا هينـــتج للتـــوازن فـــي المســـرح فيقـــول إذا بـــدا أي تشـــكيل غيـــر متـــوازن خلـــق نوعـــا من التأكيد شـــبيها بما تخلقه صـــورة منبعجة .

القاعـــدة هـــي : انظـــر للمســـرح وكأنـــه أرجوحـــة كتلـــة صغيـــرة عنـــد الطـــرف تســـاوي كتلـــة كبيـــرة قـــرب المركـــز وهـــذا يعـــادل القانـــون الفيزيـــاوي **{القـــوةxذارعهـــا =المقاومـــةxذارعهـــا}**[58] .ان توزيـــع الكتـــل مـــن اجـــل الموازنـــة يمكـــن توظيفهـــا بواســـطة الإضـــاءة والألـــوان والفضـــاء حيـــث تســـتخدم كـــل عناصـــر التشـــكيل مـــن اجـــل الموازنـــة أو التـــوازن المقصـــود ولا يعنـــي التـــوازن كتلـــوي فقـــط {(كتلـــة مقابـــل كتلـــة) بـــل يمكـــن لعنصـــر ان يقابـــل عناصـــر تشـــكيلي آخـــر فـــي حـــدث موازنـــة فـــي الـــكادر أو اللوحـــة لان اللجـــوء الـــى التكـــرار الـــدائم الـــى اللـــون نفســـه والحجـــم والخـــط يـــؤدي الـــى الملـــل الحتمـــي ثـــم الاهمـــال }[59]، لـــذا قـــد يلجـــأ الفنـــان الـــى أشـــكال متماثلـــة فـــي الهيئـــة اذا اقتضـــت الضـــرورة ولكنهـــا غيـــر متماثلـــة فـــي اللـــون وبـــذلك يخفـــف مـــن شـــدة ورتابـــة التماثـــل الكامـــل . وللتـــوازن تأثيـــر علـــى الديكـــور وألوانـــه والإضـــاءة وألوانهـــا فلـــو تـــم وضـــع لـــون أزرق علـــى مســـاحة كبيـــرة نضـــع لإكمـــال عمليـــة التـــوازن لونـــا برتقاليـــا بجانبـــه علـــى ان تكـــون مســـاحته اقـــل مـــن مســـاحة الأول . فـــالتوازن يقـــوم علـــى لـــونين احـــدهما بـــارد والآخـــر حـــار وعلـــى مســـاحتين أحـــداهما كبيـــرة و الاخـــرى صغيـــرة (إن موازنـــة للـــون تتوقـــف علـــى مـــدى تنســـيق درجاتـــه وكذلـــك تتوقـــف علـــى

مدى توسع المساحة أو السطح الذي تشغله)[60]. ان التوازن من شروط اكتمال الصورة شريطة أن يكون منسجما بين سائر الكتل والأجسام المرئية ضمن جغرافية و فضاء الكادر لتحقيق اكبر قدر ممكن من الاحساس الجمالي لدى المشاهد ، الاحساس الناتج عن استشارة المخيلة للربط بين طرفي المنظور المتوازن . ان توازن محسوب يعمل على استشارة المخيلة للربط بين جانبي الصورة ولابد من الاشارة إلا إن توازن الصورة أو الكادر لا يحتم وجود كتل أو عناصر متكافئة على طرفي الكادر أو اللوحة بل إن الكتلة الواحدة التي تتوسط الكادر قادرة على بناء توازن شكلي ظاهري وآخر دلالي .

<u>السيادة {التركيز} :</u> يعد التركيز طرفا اساسيا في تركيبة العمل الفني ، ذلك انه من الطبيعي ان تتجانس العناصر المحققة للتكوين بما يجعل منها مركز جذب تبعث المتعة الحسية و من اجل ان يبدأ العمل الفني مقنعا بصريا فعلى الفنان ان يسلط الضوء على عنصر ما من عناصر العمل الفني وقد يتعلق هذا الموضوع {السيادة أو التركيز} على شخصٍ ما ، أو كائن معين ،أو كتلة من الجماد . ولتحقيق هذا الغرض الفني والجمالي لابد للفنان ان يولي هذا المحور عناية بما يجعله متوافقا أو مميزا على بقية المحاور أو العناصر سواء أكان ذلك عن طريق اللون و الخط و الإيقاع و غيره .وهكذا يبدو العمل الفني مقنعا حينما يجري التفريق بين الأدوار التي تلعبها العناصر الفنية كل حسب موقعه وطاقته داخل نطاق بنية العمل الفني وليس بالضرورة أن يكون مركز السيادة في العمل الفني مسلطا على الإنسان وحسب ، فقد تكون مستويات اخرى يمكن ان تفعل فعلها المؤثر وليس شرطا أن يكون مركز السيادة عنصرا ايجابيا فهو قد يكون فارغا سلبيا و يمكن الوصول الى سيادة عنصر معين عبر استخدام العناصر الاخرى

فيمكن توظيف التباين اللوني أو الضوء والظل و الملابس والإكسسوارات في تسيد عنصر على العناصر المجاورة (المهم في الامر هو خلق تصميم هندسي يتميز في صميمه بأنه يجذب العين ويأسرها)[61]. اضافة الى ما تقدم فان السيادة في الصورة التلفزيونية (قد تكون في بعض الاحيان هي الحركة نفسها)[62] ، ومع ذلك فان الاعتماد الكبير على الحركة في تجسيد سيادة الموضوع يبدد امكانية البناء التشكيلي للصورة في القدرة على خلق حالة تسيد الموضوع (كون الحركة هي دائما ... تباين طاغي آلي ولهذا السبب يعتمد أغلب المخرجين الذين يعوزهم الخيال الى الحركة ويهملون الامكانية الثرية لصورهم)[63]. ويشير عبد الفتاح رياض الى اهم الوسائل التي يمكن بواسطتها تدعيم سيادة الموضوع والتي يمكن اجمالها بما يأتي :

1- الخطوط المرشدة الى مركز الاهمية (السيادة) .
2- السيادة عن طريق التباين في الالوان أو درجة اللون .
3- السيادة عن طريق الحدة في الوضوح .
4- السيادة عن طريق القرب .
5- السيادة عن طريق الانعزال .
6- السيادة عن طريق الملمس .
7- السيادة عن طريق الحركة والسكون .
8- السيادة عن طريق توحيد اتجاه النظر .
9- السيادة عن طريق اختلاف شكل الخطوط أو عناصر التكوين)[64] .

اخيرا يرى الباحث وسائل التنظيم الأربعة (الايقاع،التوازن،الوحدة،النتوع والسيادة) تمثل الوسائل الجوهرية اما وسائل التنظيم الاخرى كالتتابع / الثبات /الاستقرار/الجد والمازح/التناظر والتماثل /الايحاء والتضمين /فتمثل عناصر ثانوية لكونها تنطوي ضمن الوسائل

الاربعة الاولى فالتتابع او الايحاء أو التضمين متجسد في الايقاع بينما يتجسد الثبات و الاستقرار في التوازن لذا فان الاشارة الى وسائل التنظيم الاربعة يحمل اشارة صريحة الى بقية الوسائل الاخرى .

المبحث الثاني : احجام اللقطات

اللقطات القريبةClose up shot

تساعدك اللقطات القريبة على توضيح تفاصيل الأشياء، أو إظهار ردود الفعل كتعابير الوجه، أو لفت النظر إلى أشياء محددة في الكادر، ويعتبر هذا الحجم من أقوى أدوات المخرج.

اللقطة المتوسطةMedium shot

هي لقطة بين اللقطة القريبة والبعيدة وتصور شخصًا من صدره حتى أعلى رأسه ضمن الكادر.

يستخدم هذا الحجم في التعرف على إشارات وحركات الجسم كالأرجل والأيدي، ويساعد في الانتقال ما بين اللقطات القريبة والبعيدة.

اللقطة العامةVery long shot

تستعمل أحيانًا كلقطة تأسيسية (Establishing shot) في بداية مشهد ما، لتوضيح المكان الذي يتم التصوير فيه، وللسماح للمتفرج بفهم المكان وأماكن الأشخاص فيه.

اللقطة الواسعةLong shot

وهي اللقطة التي تحتوي صورة شخص بكامل هيئته، من أخمص قدمه إلى أعلى رأسه، مع جزء كبير من المكان الذي حوله.

يمكن أن تستعمل هذه اللقطة لصرف انتباه المتفرج عن شيء ما، أو لإضفاء الإحساس بعزلة الشخصية المراد تصويرها وتقلل من تأثير الحركة التي يقوم بها.

اللقطة المتوسطة الكبيرةMedium long shot

وهي اللقطة التي تصور شخصًا من ركبته حتى أعلى رأسه، وأحيانًا تسمى اللقطة الأمريكية American shot.

اللقطة المصاحبةFollow shot

تصور هذه اللقطة بوضع الكاميرا والمصور فوق عربة متحركة تتابع حركة الموضوع أو الشخصية الذي يجري تصويرها، وتقوم الكاميرا بالتصوير طوال وقت الحركة دون توقف.

اللقطة الاعتراضيةInsert

لقطة كبيرة أو متوسطة تملأ الشاشة وتعترض السياق، توضع بين لقطتين لتوضح شيئًا عن قرب، مثل فقرة مهمة في خطاب أو بطاقة على باقة زهور، أو مانشيت في جريدة، أو غيرها من اللقطات التوضيحية التي لا يظهر فيها أحد من الممثلين او الشخصيات المراد تصويرها، وهي تفيد في الإيضاح أو لتغطية عيوب الترابط بين اللقطات في المشهد.

لقطة فوق الكتفOver shoulder

تؤخذ هذه اللقطة من خلف كتف الممثل أو الشخصية المصورة، فيظهر بالصورة كتفه وطرف رأسه من الخلف مع ظهور وجه الشخص الذي يقابله.

وفي هذه اللقطات يجب ألا ندع رأس شخص ما يغطي جزءًا من وجه شخص آخر مقابلًا له ويتحدث معه. (65)

وتستخدم اللقطة بكثرة في المقابلات والحوارات.

تعدد الأحجام

"يمكن للتكوين أن يحتوي على أكثر من حجم في نفس الوقت، فمثلًا يمكن أن يظهر شخص في حجم قريبClose UP ، بينما يظهر في لقطة بحجم كبيرlong shot ، ويسمح هذا للمتفرج بمتابعة الأحداث في خلفية ومقدمة الكادر في نفس الوقت.

تغيير الحجم

يمكن لحجم الكادر أن يتغير خلال اللقطة سواء بتحريك الكاميرا، أو بتحريك العناصر أو الشخصيات نفسها، فمثلًا إذا كان الممثل يظهر في لقطة متوسطة يمكنه التحرك بعيدًا عن الكاميرا، فينتقل إلى لقطة بعيدة long shot أو يتحرك باتجاه الكاميرا فينتقل إلى لقطة قريبة close up.

يجب أن يكون المخرج واعيًا أن المصطلحات المستخدمة للتعبير عن الأحجام ربما تتغير من مدير تصوير لآخر، لذلك يفضل الاتفاق على معاني هذه المصطلحات قبل بداية التصوير". (66)

الفصل الثالث

اولاً: منهج البحث

قرية الوصول الى نتائج علميه دقيقه ومرضيه اتباع المنهج الوصفي الذي ينطوي عليه التحليل للعينة الوصول الى فهم دقيق وواضح ما يتضمن الوصول الى النتائج المرجوة تحقيق اهداف البحث ، اعتماد دراسة النص الملحمي وصف اليه العمل الاخراجي خطواته في تحليل النص الوسيط السينمائي الملائمة هذا المنهج وطبيعة البحث يعتمد على التحليل وكاداة ، والتي هي ادوات المنهج الوصفي.

ثانياً: مجتمع البحث

بحث تمثل بالأفلام السينما وتحديد الافلام الملحميه التي اعدت عن نصوص هوميروس الملحميه وتحديدا رياضه والاوديسه تحويلهما الى الوسيط السينمائي ، تنوعت هذه الافلام باحتوائها ملامح واضحة وبارزه للفيلم الملحمي وابرز خطوات المعالجه الاخراجيه المخرج السينمائي مع تفاوت اختلاف للتطور الزمن لانتاج الافلام هي:

ثالثاً : عينة البحث

نظرا لساعات مجتمع البحث تم اختيار عينه قصديه بالتحديد فيلم (طرواده) اخراج ولفغانغ باترسون انتاج عام 2004 .

رابعاً : اداه البحث

محاوله ايجاد مقاييس علميه تحدد مضامين الابداع وخطواته على مستوى من الموضوع الخروج من مؤشرات اسفر عنها الاطار النظري تتبنى واستماره الباحث (ذفاك) .

فيلم طرواده (TROY)

اخراج : والفغانغ باترسون

سيناريو : ديفيد بتنوف

تمثيل : براد بيت (اخيل)

انتاج: والفغانغ باترسون ، ديانا روثبون ، كولن ويلسون

سنه الانتاج : 2004

زمن العرض : 185 دقيقه

ملخص قصه الفيلم

تدور احداث الفيلم حول حرب طرواده التي استغرقت معارك عديده بين الطرواديين والاغريق وحصار للضروره دام عشر سنوات، قيام الحرب بسبب مباشر حين سعى الملك بريام سلام مع الاسبارطه اهداء مماليك اليونان يرسل ولديه الاميرين هيكتور وباريس رسل السلام.

خلالها يقع باريس في حب هيلين زوجه الملك مينيلايوس و يقيم علاقه معها، اشهر دكتور بذلك ويحذرهم من تبعات هذا السلوك قررنا العوده الى بلده ، وبلغ قائد السفينه بسرعه للاستعداد وتقيم القربان للالهه بوسيدون .

مينيلايوس يكتشف هروب هيلين مع الطرواديين ثور ثائرته ويستعين بشقيقه اجاممنون قائد قوات الاغريق ويطلب منه الهجوم على طرواده لاعاده هيلين وقتل باريس الذي استباح شرفه ، يمثل هذا لاجاممنون لغز وطرواده والاستيلاء عليها ، حشد الجيوش اليونانيه مع قاتدها .

هيلين تصل الى طرواده الملك بريام بلان ومعه برسيز ابنه اخيه التي تحولت الى كائن خادم المعبد اندروماك زوجه هيكتور طفلها التركيز على المحبه والاخلاص بين هيكتور واندروماك . اخيل اشجع ابطال اليونان الممثل العاقل الذي يقف بوجه اجاممنون لكنه لا يطير عواد ممنون ولا يحترمه اجاممنون يعرف هذه الحقيقه لكنه بحاجه اليه فلم يجد امامه ارسال الرسائل الى اوديسيوس لجعله وسيط يقنعا اخيل فكان له ما اراد .

ذهب اخي الى طرواده بسفينه منفرده معا 50 مقاتل تحت قيادته وبرفقه صديقه ابن عمه بتروكلوس الذي يدربه على القتال، يصل قبل الجيش اليوناني الذي يغطي وجه البحر بالف سفينه حربيه مع جنوده بغزو المعبد وقتل الكهنه واسر برسيز يصل هيكتور مع جنوده ويلتقي اخيل . تدور عده معارك ويتم فيها قتل الكثير من الجنود، في احد المعارك يطلب الملك مينيلايوس المبارزه مع باريس يتردد اجاممنون التونه يريد القتال اوسع تمكن من السيطره على طرواده يفكر مينيلايوس بالاحتيال طالبا منح الفرصه يقتل باريس والانتقام منه وبعدها الهجوم الكبير الذي يقضي على الجيش طرواده، مباراه باريس ويحتمي مقدمين هيكتور الذي يسرع بقتل مينيلايوس .

من اسباب الخلاف بين اجاممنون واخيل اجاممنون باخذ برسيس خيمه اخيل ومنحها الى الجنود فكره القطيع هذه سببت اخفاقاً في الجيش اليوناني لامتناع اخيل عن القتال وسيطره الطرواديين على الموقف ، يتوسط اوديسيوس بين اجاممنون واخيل وتتم اعاده برسيس الى ان اخيل يضل ممتنعا عن القتال . يقوم بتروكلوس بارتداء ملابس اخيل وخوذته ويقوم بقياده جنودا خيل الى القتال ، تشتد المعركه و يقتل الكثير من الجانبين هيكتور يقتل بتروكلوس ظنن انه اخيل ،يفاجئ اخيل بما حدث ويحزن قرر القتال انتقاما لبتروكلوس يذهب الى ساحه القتال الخاليه الا منه هيكتور الذي يقرر خوض المعركه اتوقع المواجهه واستعد لها قبل وصول اخيل ، تتم المواجهه بقتل هيكتور بيد اخيل ، يقوم اخيل بربط هيكتور في عربه ويسحبها .

يذهب الملك بريام ليلى المتنكر او متسللا الى اخي لطلب جثه ولده ، اتصرف اخي البلبل ويعيد جثه هيكتور بعد ان يودعه يعيد برسيس مع عمها ، يتفقان على هدنا اثنتي عشره يوما، يغضب اجاممنون هذه الهدنه و اديسيوس يقوم بصنع حصان خشبي يخبئ فيه الغد القاده الاغريق وبينهما جاملون واخيل وا ديسيوس ،ليلا خرج الجميع من الحصان وقتل الحرس وافتح البوابه الجيش اليوناني الذي يقوم اجتياح المدينه والقتل والحرق وسبي النساء ، يقوم باريس بقتل اخيل الذي عاده بحثاً عن برسيس التي احبها وعاد من اجلها وعند قتله يموت بين يديها ويسحبها باريس مسرعا و يهرب من ممر خفي هو ما تبقى من العائله ومنها اندروماك وطفلها وتتم محرقه اخيل بين انقاض طرواده وحين تكون العائله بعيدا عن طرواده تلتفقت برسيس لتنظر الى طرواده التي ترتفع منها دخان احتراق اخيل .

خامسا : تحليل العينة : عناصر التكوين في اللقطة العامة

(فلم طروادة انموذجاً)

1- **<u>الشكل</u>** هو أحد عناصر التكوين الذي يظهر بشكل واضح في اللقطة العامة ، و يأتي الاهتمام بالشكل لأنه مصدر أساسي للمتلقي في التعامل مع تفاصيل الخطاب السينماتوغرافي ، لان الشكل أكثر العناصر التأثيرية ظهوراً فهو يشكل من العلاقات التحاورية و البنائية لبقية العناصر ، و لو تتبعنا اللقطات العامة في فلم طروادة نلاحظ أن المخرج ركز على الاشكال المنفتحة و خاصة في المشاهد التي ليس لها علاقة بالمعارك، أما في المعارك فكانت الاشكال السائدة هي المائلة او المتقاطعة التي تعبر عن القلق و الاضطراب، و أستخدام قليلاً الاشكال المغلقة مثلاً لقطات من خلف الاسوار اي وجهة نظر المقاتلين للجيوش المتحشدة خلف الاسوار ، أو من قبل الطرف الاغريقي نحو الجيش طروادة ، ونلاحظ بعض اللقطات العامة داخل القصور و المعابد في أثينا او طروادة كانت الاشكال مشدودة و تم اعتماد الاشكال المثلثة بأتجاهات مختلفة تعبر عن الفعل الدرامي ، أي حينما تكون الشخصية و الفعل مهم يكون الشخص في رأس المثلث (مقدمة الصورة) و الاشخاص الاخرين في

الخلف ، و أحياناً تكون الشخوص الثانوية في المقدمة و الشخصية الرئيسية في الخلف دليل على ضعفها او محاصرتها ، كما استخدم المخرج الاشكال الدائرة أثناء الاجتماع او اللقاءات ، و كذلك أستخدم الحشود و الكتل بشكل متماسك خاصة في تقدم الجيوش للتعبير عن القوة و الصلابة . وظهرت اشكال أخرى مثل الاشكال العمودية و خاصة للبنايات و الجبال و كذلك الاشكال الافقية مثل الحركة داخل المدن و تقدم السفن في البحر.

2- **الخطوط :** لعبت الخطوط دوراً مهماً في عناصر التكوين و سادة في اللقطات العامة الخطوط العمودية و المائلة، و خاصة لقادة الجيش من الطرفين أو أثناء المعارك، أن الخطوط المتقاطعة و المتداخلة ينتج أشكال متعددة يكون الغرض منها عرض بناء متماسك سواء كان مألوف او غير مألوف ، و في المعارك نلاحظ تقاطع السيوف و الرماح او سقوط بعض الاشجار و البنايات مما يولد هذه الاشكال المتقاطع أو المائلة غير المستقرة التي تعبر عن طبيعة الصراع الموجودة داخل اللقطة، كما ظهرت الخطوط العمودية و خاصة للبنايات التي تعبر عن قوة الدولة و هيبتها كما ظهرت الخطوط المنحنية في المشاهد التي تعبر عن الحب و الرومانسية و خاصة في المشاهد التي تدور بين باريس و عشيقته، و هيكتور و زوجته، أما الخطوط الافقية من اليمين الى اليسار أو بالعكس فأنها تعبر عن القوة و الاستقرار كما في المشاهد التي تظهر تقدم الجيوش من كلا الطرفين، و كذلك في المشاهد التي تظهر تقدم السفن على سطح البحر، و ظهرت تقدم السفن على سطح البحر، و ظهرت في بعض المشاهد لقطات عامة تتميز فيها الخطوط المتعرجة و خاصة بداية الفلم و نهايته التي تظهر حركة الشخصيات بين الجبال و الطرق الوعرة و عادة تعبر الخطوط المتعرجة عن عدم الاستقرار.

3- **الكتلة:** هي الوزن الصوري للجسم و المساحة أو الشخصية أو المجموعة المكونة من هذه العناصر. و قد ظهر أغلب اللقطات العامة في فلم طروادة كتل كبيرة هيمنت على

الاشكال داخل الصورة. مثل الجبال او القصور و السفن و غيرها من الكتل المتباينة الحجم و التي ظهرت بشكل قوي و مؤثر داخل الصورة . ففي القطات العامة التي ظهرت فيها الجبال و الصخور الجرداء التي لا توجد فيها نباتات و هذا يوحي بعدم الجدوى من هذه الحرب التي لا يحصدون فيها سوى الموت و الدمار، اما كتل الاعمدة و اشكال القصور فأنها كانت تعبر عن الهيمنة و القوة لكلا الطرفين اليونانيين و الطرواديين ، وفي ساحات المعارك تعمد المخرج بأظهار الجيش الكبير و كأنه رجل واحد عملاق ، و كتل التماثيل التي توجد في داخل المعابد و خارجها للتعبير عن القوة و القدسية ، و حاول المخرج أستخدام المشاعل و النار للفصل في توزيع الكتل و خاصة في المشاهد الليلية، و كانت السيادة للكتل المظلمة في بقعة مضيئة و أحياناً تظهر كتلة لشخصية أو أثاث في منطقة مظلمة يفصلها بعض الضوء عن الخلفية، بهدف التركيز عليها و جعلها مركز أهتمام . و ختم الفلم بكتلة كبيرة و هي الحصان الخشبي الذي تسلل عبره المقاتلين اليونانيين ، و بسببه تم أحتلال و تدمير مدينة طروادة.

4- **<u>الحركة:</u>** تمتاز الحركة بخصائص نفسية و جمالية تستطيع ان تترجم مختلف الدلالات الشعورية و الشكلية ، فالحركة العرضية او الافقية تعبر عن الارتجال و الازاحة ، و في بداية الفلم بعد التقاء الجيشين نلاحظ أن حركة جيش طروادة من اليمين الى اليسار و هذا تعبير عن قوة الكتلة و سيادتها أما الجيش اليوناني فكان يتقدم بالعكس من اليمين الى اليسار في أتجاه اليمين و هذه الحركة لا تعبر عن القوة، لكن الذي غير ميزان القوة هو حركة (آخيل) عندما قتل اقوى رجل في جيش طروادة ، و بعد مشهد المبارزة و أنتصار (آخيل) لم يستسلم جيش طروادة مما أدى الى حصول معارك لاحقة أنتهت بتدمير مدينة طروادة و أستخدم المخرج في اللقطات العامة حركات مختلفة و خاصة في مشاهد المعارك، فحركة الجيش عندما تكون من الاعلى الى الاسفل فأنها تعبر عن السقوط و الانحدار أما أذا حصل العكس فأن الصعود يوحي

بـالقوة و الانـدفاع للأعلـى، و قبـل مشـهد مقتـل (هيكتـور) أبـن زعـيم طـروادة ظهـر (آخيـل) يقـود عربـة فـي لقطـة عامـة بعيـدة و يبـدوا (آخيـل) نقطـة فـي صـحراء، امـا حركـة (هيكتـور) فأنهـا تـوحي بـالقوة و خاصـة أنـه يقـف فـي منطقـة عاليـة فـوق الاسـوار ، و لكـن أثنـاء المبـارزة بـين (آخيـل و هيكتـور) نلاحـظ أن المخـرج اعتمـد اللقطـات العامـة القريبـة و التنويـع فـي وزايـا التصـوير ظهـر فيهـا قـوة آخيـل الـذي اسـتطاع قتـل هيكتـور، و فـي مشـاهد النهايـة أعتمـد المخـرج الحركـات السـريعة و القطـع السـريع للقطـات التـي ازداد فيها ايقاع العمل للتعبير عن السقوط السريع لمدينة طروادة.

الفصل الرابع

النتائج

1. ان اللقطه العامه الفيلم السينمائي تسعى الى استثمار وتوظيف عناصر الفن التشكيلي من اجل بناء كوادر قادره على الافصاح عن المعاني والدلالات .
2. ان استثمار عناصر الفن التشكيلي بالشكل الامثل يؤدي الى تكثيف لغه القول او الحوار في الفيلم السينمائي .
3. يضفي توظيف عناصر الفن التشكيلي جوانب جماليه على الصوره السينمائيه فضلا عن خلق المتعه الحسيه لدى المتلقي .
4. تساهم العناصر التشكيليه من خلال توظيفها في الصوره السينمائيه في الافصاح عن البنيه العميقه للصوره فتعمل على خلق معاني مضافه الى الشكل الظاهري للصورة .
5.

الاستنتاجات

1. ان عناصر التشكيل قادر على الافصاح عن معاني السطحيه والعميق في ان واحد .
2. ان الاستخدام العلمي و المبني على تراكم الخبره لعناصر التشكيل يؤدي الى تكثيف لغه القول في الفيلم .

3. استخدام الحد الادنى من عناصر التشكيل يكمل اكبر قدر من المعاني والدلالات.
4. لعناصر التشكيل دار خلاف في بناء وتجديد الاجواء والمعطيات النفسيه.
5. . الاستخدام الامثل لعناصر التشكيل و وسائل تنظيمها على خلق حاله التشويق والرغبه في التواصل .

التوصيات

يوصل باحث بدراسه دور وسائل التنظيم في عمليه بناء صوره تلفزيونيه متميزة .

الاقتراحات

يقترح الباحث عمل دراسه حاول عناصر التشكيل الفني الصوره التلفزيونيه .

قائمة المصادر:

1- سـمير علـي ، الصـورة فـي التشـكيل الشـعري ، دار الشـؤون الثقافيـة، بغـداد /1992 ص51.

2- نافـان نـوبلر، حـوار الرؤيـة ، ت/ فخـري خليـل ، دار المـأمون للنشـر ، بغـداد ،1987، ص 14.

3- شوقي فهيم ، لغة الصورة ، مجلة الفن الاذاعي ، العدد/24 ، 1968 ، ص 94 .

4- شوقي فهيم ، المصدر السابق ص95.

5- بيجـي تيوبليتز/ايقـاع الكلمـة فـي جماليـات اللغـة السـينمائية /تـن محمد ضـياء / مجلـة ثقافـة اجنبية /عدد/2ن ص90.

6- كرستيان ميتز، لغة السينما /ت، محمد علي ، مجلة الثقافة الاجنبية ، العدد/3/ص35

7- مارسـيل مـارتن، اللغـة السـينمائية ،ت- سـعد مكـاوي ، المؤسسـة المصـرية للتـأليف، مصـر 1964ص21.

8- هاشـم النحـاس ، دراسـات سـينمائية ، الـدار الوطنيـة للتوزيـع ،العـراق ، 1977،ص 175-174.

9- عدنان مدانات، بحث في السينما ، دار القدس ، بيروت ، 1975، ص 159.

10- ج. دادلـي انـدرو ، نظريـات الفلـم الكبـرى ، ت – جـرجيس فـؤاد ، الهيئـة المصـرية للكتاب ،، ص 115

11- ميخائيل روم ، أحاديث حول الإخراج السينمائي ، ت- عدنان مدانات ، دار الفارابي ،بغداد 1981 ص 57.

12- اتشاردز،بادي ،النقد الأدبي ،مصطفى بدوي ،المؤسسة المصرية للتأليف ،مصر 1963،ص.3

13- بييرمايو،الكتابة السينمائية ، ت-قاسم المقداد، المؤسسة العامة للسينما ، دمشق1997 ص139

14- فارييه،الفن الإسلامي ،ت عفيف بهنسي ، مطبعة وزارة الثقافة ، دمشق 1968 ص 91 .

15- كاظم حيدر،التخطيط والالوان ، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي ، بغداد 1994 ص8.

16- فردريك مالنز، الرسم كيف نتذوقه، ت- هادي الطائي،دار الشؤون الثقافية، بغداد 1993،ص38

17- عبد الفتاح رياض ، اتكوين في الفنون التشكيلية ، دار النهضة العربية،القاهرة 1973 ، ص65.

18- هربرت ريد، معنى الفن ت- سامي خشبة ، دار الشؤون الثقافية، بغداد ، ص 183

19- عبد الفتاح رياض، مصدر سابق ،ص66.

20- جوزيف ماشيللي ، التكوين في الصورة السينمائية ، ت- هاشم النحاس ، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة1983 ص33-3.

21- جوزيف ماشيللي ،اللغة في التكوين في الصورة،ت-هاشم النحاس،مجلة السينما،ع/13 1970،ص51.

22- فرج عبو، علم عناصر النجاح، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي،بغداد،ص 69.

23- جوزيف ماشيللي، المصدر السابق،ص44.

24- طـه حسـن، تجنـيس السـيناريو،اطروحة دكتـوراه، كليـة الفنـون الجميلـة، بغـداد 1997ص111

25- فردريك مالنز، مصدر سابق ، ص136 .

26- هيجـل، فـن الرسـم، ط1،ت-جـورج طرابيشـي، دار الطليعةللطباعـة، بيروت1983ص75-76.

27- هربـرت ريد،حاضـر الفـن،ت-سـمير علـي –دار الحريـة للطباعـة، بغداد1983ص41

28- كاظم حيدر ، مصدر سابق.

29- سـعد عبـد الـرحمن ، جماليـات اللـون فـي السـينما ، الهيئـة المصـرية للكتـاب ،1975،ص140.

30- المصدر نفسه ،ص106 .

31- انظر ، هربرت ريد ، مصدر سابق ، ص71-74.

32- بييـر مـايو ، الكتابـة السـينمائية ،ت-قاسـم المقـداد ، المؤسسـة العامـة للسـينما ، دمشق 1997 ص111.

33- فرج عبو ، مصدر سابق ، ص338**.**

34- كرسـتيان سـولز ، الوجـود وفـن العمـارة ،ت-سـمير علـي ، مطبعـة الاديـب ، بغـداد 1996 ص9.

35- كمـال أبـو ديـب ، فـن الشـعرية ، مؤسسـة الابحـاث العربيـة ، بيـروت 1987- ص27.

36- عبـد الـرزاق الزاهيـر ، السـرد الفلمـي، قـراءة سـينمائية ، دار توبقـال ، المغـرب 1994 ص27.

37- لـوي دي جـانيتي ، فهـم السـينما ،ت- جعفـر علـي ، دار الرشـيد للنشـر، بغـداد ،1981ص113-115.

38- جيـروم سـتولينز ، النقـدالفني ، ت/فـؤاد زكريـا، مطبعـة عـين شـمس ، مصـر 1974ص64.

39- المصدر نفسه ص 65.

40- لوي دي جانيتي ، فهم السينما ص 84 .

41- المصدر نفسه ص86.

42- ج دادلي اندرو ، نظريات الفلم الكبرى ، ص17 .

43- المصدر نفسه

44- جوزيف م بوجز ، فن الفرجة على الافلام ، ص11

45- رالف ستيفنسون و جان ديوي ، السينما فنا ، ص107.

46- لوي دي جانيتي ، مصدر سابق ، ص77.

47- جاك ادمون ، تحليل الافلام .

48- جيروم ستولينز، النقد الفني ، مصدر سابق ، ص100 .

49- مارسيل مارتن ، مصدر سابق ، ص344.

50- جيروم ، مصدر سابق ، ص344.

51- المصدر السابق نفسه ، ص345.

52- ناثـان نوبلـر ، حـوار ارؤيـة مـدخل الـى تـذوق الفـن والتجربـة الجماليـة ،ت- فخـري خليل ، دار المأمـون ،بغداد ، 1987 ص10.

53- جوزيف مارشيللي ، مصدر سابق ، ص 69-70 .

54- عبد الفتاح رياض ، مصدر سابق ، ص 180 .

55- هينج نيلمز ، مصدر سابق ص127.

56- جيروم ستولينز ، مصدر سابق ص352.

-57 الان مـارنس ، الفـن الاوربـي الحـديث ، ت، فخـري خليـل ، دار المـأمون ، بغـداد ،1990، ص214

-58 جيروم ستولينز، المصدر السابق ، ص352 .

-59 هنـنج نيلمـز ، الاخـراج المسـرحي ، ت،أمـين سـلامة ،مكتبـة الانجلـو المصـرية ، القاهرة ،1961 ص92 .

-60 فرج عبو – مصدر سابق 281 .

-61 فرج عبو ، مصدر سابق،ص272 **.**

-62 جيروم ، مصدر سابق ص20.

-63 لوي دي جانيتي ، مصدر سابق ،91.

-64 المصدر نفسه ،ص91**.**

65- أبـراهيم نعمـه محمـود، محاضـرات فـي الاخـراج التلفزيـوني ،المطبعـة المركزية،جامعة ديالى،2017،ص160-164.

66- عقـل، نشـوان سـلمان، الاخـراج الاذاعـي و التلفزيـوني، القـاهرة،دار العربيـة للنشر و التوزيع،2009.