

عناصر لغة الصورة وفق الاتجاهات الفنية :

تمثل تلك الوسائل الادوات التقنية التي يستخدمها مخرج العمل الفني ويشرف عليها خلال تكوينه للمنجز المرئي فبواسطتها يمكن من وضع كافة الحلول الازراجية التي رسمها خلال معالجته للنص الدرامي من اجل توظيفها على وفق رؤية ابداعية فلسفية تتم عن دراية ومعرفة بكل تلك الوسائل التقنية وامكانياتها وقدرتها على الانجاز وفق ما يقتضيه العمل الدرامي من امكانية توظيف المنهج الفني الذي رسمه كاتب النص الدرامي والقدرة على تكيف والوسائل الذي بني على اساسه العمل الدرامي لكي يصل الى تحقيق هدفه والتاثير في المتلقي بحيث تصبح تلك الوسائل التقنية هي الاساس في تشكيل المنجز المرئي وفق المنهج الفني الذي حدده كاتب النص الدرامي ومهما تعددت الوسائل التقنية ومدى تطورها من خلال مواكبتها للعصر وتطور الاساليب الازراجية المعبرة وتنوع الاعمال الدرامية التلفزيونية (فالسلسلة خيط يضم مجموعة من الاحداث كل منها كامل بذاته وان انتظمتها جميعاً فكرة واحدة، لذلك يمكن بمجرد وضوح الشخصية او الموضوع للمشاهدين ان تتشابه حلقات السلسلة الى ما لا نهاية وكذلك هناك نوع اخر من الاعمال التلفزيونية يحمل سمات وخصائص لها كيانها وبنائها الدرامي وهي المسلسل ما هو الا تمثيلية مقسمة الى مجموعة من الحلقات المتتالية بحيث يؤدي كل منها للاخرى في تسلسل ومنطقية ، ودور الوسائل التقنية في تجسيد المشاهد المرئية التي تتطلب علوم تكنولوجية متطورة لذلك فان لمخرج العمل الفني اسلوبه في توظيف تلك الوسائل التقنية داخل المنجز المرئي ودور العناصر المرئية والسايكولوجية في دعم ركائز المنجز المرئي الذي يتجسد من خلال تركيبية وفق عناصره التي تعمل على ابراز القيم الابداعية وتجسيدها للواقع الافتراضي الذي صنعه واشرف على تنفيذه مخرج العمل الفني من جعل التراكيب والمكونات الاساسية التي وظفها على وفق المنهج الفني المعبر عن روح الفكرة الاساسية التي طرحها كاتب النص الدرامي للوصول الى الاهداف الاساسية من خلال بناء مفهوم اساسي للمنهج الفني الذي استند اليه كاتب النص الدرامي ومن ثم تحويله وفق الاساليب الفنية والتقنية التي يمتلكها صانع العمل الى منجز مرئي يؤثر في المدركات الحسية للمتلقي عند

مشاهدته للمنجز المرئي ويتفاعل معه ويشارك في فك رموزه وتحليله وهذا ما يسعى الى تحقيقه.

الكاميرا:

الكاميرا هي اداة العمل عند مخرج العمل الفني وبغض النظر عن التطور التقني عبر الزمن لصناعة الكاميرا فان مبدأ هذا التطور هو ما فرضته المفاهيم والاساليب السردية للمناهج الفنية في تصوير المسلسلات الدرامية التلفزيونية سواء ما كان منها خيالياً ام واقعياً لذلك فان الحديث عن الكاميرا ودورها التقني في تجسيد العمل الدرامي الفني ترتبط بشكل اساسي بموضوع المسلسل وما يحمله المسلسل من قيم ومفاهيم رصينة تعبر عن المعنى العام للحدث الدرامي وفق المنهج الفني داخل المنجز المرئي.

لذا فان اللقطة (هي ما يظهر لنا على شاشة التلفزيون في اية وهلة وقد تتغير اللقطة دون ان نلاحظها او تتغير بصورة ملحوظة اذا ما تحركت الكاميرا او تحرك المرئي ، وهذه الصورة المرئية التي تحفز الاثارة والانفعال لدى المتلقي انما هي نتيجة حتمية، حيث يقوم المخرج بتجسيد افكاره وتصويراته وفق رؤية فنية تحمل من المعاني والدلالات النفسية والفلسفية للتعبير عن الموضوع وفق المنهج الفني عند معالجته للنص الدرامي وبذلك فان المتلقي ينقاد لا شعورياً الى متابعة الاحداث الدرامية التي جسدها داخل المنجز المرئي وتوظيف عناصره السايكولوجية والدرامية والعناصر الفنية عبر وسائله التقنية التي تجسد الحدث الدرامي وفق المنهج الفني وابرار خصائصه من خلال وسائله ومنها الكاميرا التي تكون العين التي تنقل ما يدور من احداث وتجسيدها للمنهج الفني الذي صنعه ووضع اسسه الفنية والتعبيرية. لذلك من فان الكاميرا التي تشتمل على عدد من المحاور الاساسية التي تلعب دوراً رئيسياً وتحتوي على حجوم اللقطات وزوايا التصوير وحركات الكاميرا والعدسات اذ ان ارتباط المنجز المرئي بحجم اللقطة هو ارتباط وثيق لذلك يقال ان قانون العرض المرئي هو تغيير حجوم اللقطات لذا ان الكثير من معنى اللقطة يقوده حجم اللقطة نفسه والزاوية التي يتم التصوير منها.

وبهذا فان اختلاف حجوم اللقطات يكون على وفق المعالجة التي وضعت للحدث الدرامي لكي يوصل الفكرة الرئيسية ومضمون الحدث الدرامي والمحافظة على انسيابية الاحداث الدرامية لذا فان اختلاف حجوم اللقطات يتحدد على اساس المسافة بين آلة التصوير والموضوع المصور أو بنوع العدسة، وعليه يمكن تقسيم حجوم اللقطات الى اللقطة البعيدة جداً- اللقطة البعيدة، اللقطة الكاملة- اللقطة المتوسطة- اللقطة الكبيرة او

القريبة. وهناك حجوم لقطات تتفرع من تلك الحجوم تعتبر ثانوية ، ان حجم اللقطة يتحدد بطبيعة الموضوع وبطابع المنجز المرئي حيث تعمل تلك الحجوم وطريقة تركيبها على تجسيد الاحداث الدرامية في المسلسل التلفزيوني فعندما يتطلب المنجز المرئي حركة مجاميع هائلة من الاشخاص والاحداث التي تجري في زمان ومكان موصول فلا بد هنا من استخدام احجام اللقطات البعيدة جداً وكذلك الحال في حالة الرغبة في الحصول على فراغ هائل يحيط بالشخصية لاعطاء الاحساس بضآلة هذه الشخصية وانعزالها.

ففي المسلسل التلفزيوني (هولاكو) اخراج (حاتم عبد الكريم علي ناصيف)، حيث كانت اللقطات البعيدة جداً هي السائدة في المعارك وكذلك تصوير الاعداد الكبيرة للجيش وهو ينحرك لبيان سعة المكان والاحداث التي تجري فيه، هنا تم استخدام اللقطات البعيدة جداً لاختفاء معالم الشخصيات المتحاربة بحيث لا تظهر بحقيقتها. اما في المسلسل التلفزيوني (البواسل) اخراج (نجدة اسماعيل انزور)، فقد تم استخدام اللقطات البعيدة جداً وذلك لاختفاء المعالم الحقيقية لمكان الحدث الدرامي الذي تدور فيه الاحداث. اما في التعبير عن انعزال الشخصية وللحصول على فراغ هائل حيث تم الاستخدام الامثل لهذه اللقطات في مسلسل (زينة) اخراج (الكس ميشيل). تم التعبير عن انعزال الشخصيات وازهار الفراغ الهائل الذي يحيط بهم في اثناء هروبهم ومطاردتهم من قبل (زينة).

اما في التعبير عن المشاعر والانفعالات النفسية فان استخدام اللقطة القريبة هو الحل الاكثر احتمالاً لانه يمكن نقل تعابير وانفعالات وجه الشخصية لكونه اكثر اجزاء جسم الشخصية تعبير عن حيوية او ضعف وابرار الحالة النفسية.

(ان اللقطة الكبيرة هي ما يميز السينما وكذلك ما يعطي السينما طابعها الشعري الخاص وهي تحقق قرابة وعزلة متميزتين لكنها بشكل خاص تسمح باقتراح حد اقصى من الحس المأساوي بأقل ما يمكن من الوسائل حيث يصبح من السمات الاساسية للشخصية وتصبح لكل حركة عابرة لاي عضلة دلالة وتشير الى الاحداث التي حدثت.

لذلك فان مخرج العمل الفني يلجأ الى استخدام اللقطات الكبيرة للايهام بالحدث الدرامي كأن يصور عين وحدها ثم الاقتراب اكثر من داخلها وهذا بطبيعة الحال يبتعد عن الواقع المعاش وبما ان المنجز المرئي واقع افتراضي فانه يحتمل كل الاشياء التي تبتدعها المخيلة على وفق المنهج الفني اذ يميل الانطباعي الى استخدام تلك الحجوم من

اللقطات عند تجسيده الاحداث الدرامية بينما المخرج الواقعي فانه يبتعد كثيراً من استخدام تلك الحجوم لانه يتعامل مع واقعه وبطبيعة شخصياته في المسلسل التلفزيوني (رسائل الحب والحرب) اخراج (باسل الخطيب) تم استخدام اللقطات القريبة لوجه البطلة لابرار مشاعر الحزن والالم الذي تشعر به البطلة (نيسان) لفقدانها حبيبها ودخوله السجن، لذا ان الاختلاف في احجام اللقطات اهمية كبيرة في عملية التنويع وعملية المونتاج كما انها وسيلة تكوينية مهمة (اللقطات لا تتواجد مع جاراتها استناداً الى الاضاءة بل الى حساب التكوين.

وذلك من خلال اظهار العناصر المرئية وتركيبها داخل المشهد المرئي وعلاقتها بالعناصر التقنية التي تجسد الحدث الدرامي وعليه فان الاختلاف في حجوم اللقطات من اجل تصوير للاحداث الدرامية والتعبير عنها عن طريق زوايا آلة التصوير التي مكنت من ان يجد الكثير من الحلول الاخراجية للاحداث الدرامية اذ تقسم زوايا آلة التصوير على:

١- زوايا التصوير الذاتي

٢- زوايا التصوير الموضوعي.

حيث يمكن لزوايا آلة التصوير من تصوير المشهد المرئي بجعل الكاميرا تعبر عن وجهة النظر الذاتية للشخصية او يجعل التصوير يتم من خلال وجهة نظر مخرج العمل الفني وبذلك يتاح له امكانية تصوير الاحداث من زوايا مختلفة من اجل التأثير في المتلقي وبناء الاستجابة الجمالية لديه لتجسيد الاحداث الدرامية داخل المشهد المرئي وفق المنهج الفني الذي وضعه الكاتب الدرامي للنص (ان استخدام المخرج الواقعي للزوايا ليبدو منقاداً الى الاحتمال الفيزيائي بينما ينقاد الاستخدام الانطباعي للصلاحيية الدرامية والسايكولوجية.

لذا فان الزاوية غالباً ما تعكس موقف صانع العمل الفني اتجاه موضوعه وعادة ما تنقسم الزوايا الى خمسة زوايا اساسية. يستطيع من خلالها ان يجسد الحدث المصور، اذ تعد زاوية نظرة الطائر زاوية نادرة الاستخدام لانها تؤخذ من الاعلى ومن ثم فهي تشوش المنظر من حيث تسطح الاجسام ولاستيعاب المشاهد للموجودات داخل المشهد المرئي يتطلب وقتاً أطول على الشاشة المرئية حيث يتم الخداع بهذه الزاوية من خلال ابتعادها عن الواقع وتكوين واقع جديد افتراضي يمكن تصويره من الاعلى

وعملية التشويش التي تحدث للموجودات هي التي تخلق الخداع بحقيقة الاشياء الموجودة داخل المشهد المرئي. ففي المسلسل التلفزيوني (الجوارح) اخراج (نجدة انزور)، تم استخدام زوايا نظرة الطائر لتصوير المعارك، حيث تسطح تلك الزاوية الشخصيات لذلك يلجأ اليها للايهام بالاعداد الكبيرة من الجماهير التي تشاهد المباراة، وذلك لان استخدام هذه الزاوية تكون واقع جديد افتراضي يمكن تصويره من الاعلى وعملية التشويش التي تحدث للموجودات ويكون الاستخدام الاكثر لهذه الزاوية ضمن الاتجاهات الانطباعية.

اما زاوية مستوى النظر عند استخدامها لا بد من وضع اعتبار لطول الشخصية كونه واقفاً او جالساً وبما ان هذه الزاوية تستوعب الاشياء كما تستوعبها زاوية رؤية العين لذا فهي اكثر الزوايا المستخدمة في المسلسلات التلفزيونية حيث تجسد تلك الزاوية التكوين المرئي وتفاعل الشخصية داخل الحدث الدرامي لا يصلح التأثير السايكولوجي الى المتلقي.

ففي المسلسل التلفزيوني (بيت الطين) اخراج (احمد هاتف)، اذ تم توظيف الزاوية مستوى النظر اذ تمكن مخرج العمل من ابراز الحالة الانسانية والطبيعة التي يعيشها مجتمع الريف باستخدام تلك الزاوية، كذلك في المسلسل التلفزيوني (فوبيا بغداد) اخراج (حسن حسني)، اذ تم توظيف تلك الزاوية لتعبر عن الاحداث المأساوية التي عاشتها بغداد في ظل الاحتلال وعملية الاغتيالات التي تطال الاساتذة واستهدافهم من قبل الجماعات الارهابية، حيث ابرزت تلك الزاوية الواقع المرير والمحزن للمجتمع العراقي. وكذلك زاوية الرؤية المرتفعة حيث يكون لها شأن كبير في تجسيد الاحداث الدرامية حيث تقلل تلك الزاوية من ارتفاع الموجودات وتبطأ الحركة بحقيقة طولها الفعلي الذي يتجسد داخل المشهد المرئي من خلال تفاعل كافة العناصر المرئية والفنية لإبراز خصائص التكوين المرئي وحركة الشخصيات. أما زاوية الرؤية المنخفضة حيث يمكن بناء الخداع البصري بتلك الزاوية من خلال اظهار المبالغة في الحجم وكبر الشخصيات وتزيد من سرعة الحركة عند استخدام هذه الزاوية وعليه فان خداع الزاوية المنخفضة يتحقق من خلال ضخامة التكوين المرئي واطهاره بغير حقيقته وذلك على وفق رؤية وطريقة معالجته للمشهد المرئي.

كذلك أحياناً يلجأ مخرج العمل الفني أحياناً الى استخدام الزاوية المائلة حيث تخلق تلك الزاوية عدم الاستقرار وعدم التوازن وتبتعد عن الواقع في طريقة تصوير اللقطة المرئية.

وندرک من هذا كله أهمية اختيار الزاوية المناسبة للتعبير عن المضمون الدرامي للمنجز المرئي حيث ترتبط الزاوية ارتباطاً مهماً بتجسيد الحدث الدرامي كما يمكن لحركات آلة التصوير ان تضفي على المنجز المرئي جمالية وابداع، حيث يكون للحركة دورٌ كبير في بناء وتجسيد الحدث الدرامي سواء كانت حركة الموضوع او حركة آلة التصوير او الحركة المتولدة نتيجة لعملية المونتاج فهي تنظم لاغراض تعبيرية ويمكن من خلالها ان يوظف وسائله التقنية لإضفاء سمة جمالية وابداعية للتشكيل المرئي الذي تخيله صانع العمل الفني وفق المنهج الفني فالحركة هي احدى الوسائل للتعبير داخل الاطار، الحركة مثل الصورة يتم التفكير فيها عادةً ضمن عمل مادة الموضوع.

لذلك فان المخرج يحاول ان ينتقي الحركة المعبرة ليجسد على الشاشة فعلاً حركياً مؤثراً في الدراما، حيث يكون لحركة آلة التصوير دوراً مهماً في التعبير عن الحدث الدرامي ومنذ ذلك الحين أصبحت آلة التصوير آلة التسجيل المرئية التي نعرفها اليوم فهي أولاً قد وضعت في خدمة دراسة موضوعية للحدث او للديكور .

وقد ادى تحريك آلة التصوير الى تغيرات في احجام اللقطات والى تطور المونتاج وكبر قاعدة زاوية الرؤية واصبح لهذه الحركة دور تعبيرى مهم ويجد مارسيل مارتن وظائف حركة آلة التصوير بما يلي.. مصاحبة شخص او شيء متحرك - بناء وهم الحركة لشيء ثابت - وصف مكان الحدث - تحديد العلاقات - التجسيم الدرامي. تعبير ذاتي من وجهة نظر شخصية متحركة.

ان حركة آلة التصوير ليست لاسباب فيزيائية فحسب بل هي لاسباب نفسية وان اهم ما يواجه هذه الحركة هو الزمن الذي ستستغرقه على الشاشة المرئية لذلك فعند التفكير بحركتها لا بد من دراسة الزمن الذي تستحقه هذه اللقطة المرئية من الزمن العام وكذلك يجب تقرير نوع الحركة وهناك مجموعة من حركات آلة التصوير وهي:

١ - حركة الاستدارة الافقية والعمودية.

٢ - حركة آلة التصوير المحمولة على عربة لقطات متابعة.

٣ - حركة آلة التصوير المحمولة على رافعة.

٤ - حركة الزوم zoom وهي حركة ليست فعلية لآلة التصوير وانما هي حركة عدسة متغيرة البعد البؤري ينتج عنها الايحاء بوجود حركة ذات مدلولات نفسية وفلسفية وفي اظهار قوة وضعف الشخصية.

وبذلك تسهم تلك الحركات لآلة التصوير في تجسيد المشهد المرئي ويمكن تركيب تلك الحركات بما يتلائم وطبيعة المشهد المرئي لبناء وحدة وانسجام بين مكونات المشاهد المرئية وللمحافظة على تسلسل الاحداث الدرامية.

وذلك من خلال ما تمتلكه آلة التصوير من عدسات Lenses التي تمثل الجزء البصري في آلة التصوير وهي المسؤولة عن تكوين صورة الموضوع وقد تتكون من أكثر من قطعة زجاجية واحدة حيث تجمع بنظام معين بحيث تمثل هذه المجموعة عدسة معينة والعدسة هي بمثابة عين آلة التصوير فتلتقط صورة الواقع الافتراضي الذي تخيله على وفق المنهج الفني المناسب وتسقطه على الطبقة الحساسة مكونة صورة مقلوبة تتوقف مساحتها على المسافة بين الجسم المصور والعدسة (فكلما بعد الجسم قلت مساحة الصورة فاذا كان الجسم واقفاً فيما لا نهاية تكونت له صورة تساوي البعد البؤري للعدسة تماماً.

فهناك عدسات ذات ابعاد بؤرية قصيرة وعدسات أخرى ذات ابعاد بؤرية طويلة وهذه الابعاد تتناسب عكسياً مع زاوية رؤية العدسة وهي (الزاوية المحصورة بين أقصى شعاعين يمران خلال مركزهما البصري ويحصران بينهما صورة حادة متساوية في شدة استضاءها .

فاذا كان البعد البؤري قصيراً اتسعت زاوية الرؤية للعدسة والعكس هو الصحيح وتقسم العدسات حسب بعدها البؤري الى عدسة ذات بعد بؤري قصير ذات الزاوية الواسعة، اذ تتسع زاوية الرؤية ويزداد هذا الاتساع كلما قل البعد البؤري حيث تصل الى عدسة واسعة جداً تسمى عين السمكة واستخداماتها قليلة في المسلسلات التلفزيونية نظراً للتشويه الكبير الذي تحدثه هذه العدسة.

وبما ان عمق الميدان يتناسب عكسياً مع البعد البؤري فان لهذه العدسة عمق ميدان واسع وبذلك نحصل على أكثر من مستوى واحد في الصورة المرئية فتدور الاحداث في مقدمة وعمق الصورة المرئية وبهاتين الميزتين تستخدم هذه العدسة عندما يكون مكان الاحداث ضيق.

ومن العدسات الأخرى التي يستخدمها المخرج عند تصوير المشهد المرئي وتجسيد العناصر المرئية والفنية وصياغتها مع الوسائل التقنية باستخدام العدسة ذات البعد البؤري المتوسط، وهذه العدسة تعطي منظوراً شبيهاً لما تكونه العين البشرية من حيث الأحجام والمسافات مع الاختلاف في زاوية الرؤية. كما أن حركة الأجسام باتجاه أو بعيداً عن آلة التصوير تبدو طبيعية في أثناء رؤيتها على الشاشة باستخدام هذه العدسة.

كذلك فإن تجسيد الأحداث الدرامية باستخدام العدسة ذات البعد البؤري الطويل، حيث تمتاز هذه العدسة بأن زاوية الرؤية فيها ضيقة وتزداد ضيقاً كلما زاد البعد البؤري كما أن عمق الميدان يضيق ونرى المسافات المضغوطة نتيجة لذلك مما يؤدي إلى حدوث تقارب ظاهري بين الأجسام بالرغم من وجود المسافات بينهما.

وهناك نوع آخر من العدسات يستخدمها المخرج على وفق المنهج الفني الذي عالجه من خلال ما يمتلكه من خزين معرفي بطبيعة الأحداث الدرامية من أجل إيجاد المعادل الصوري للحدث الدرامي لتأكيد حالة درامية معينة داخل المشهد المرئي. وذلك من خلال استخدام العدسة المتغيرة البعد البؤري **Zoom Lens**.

وتتألف هذه العدسة من مجموعة من العدسات على شكل مجموعتين أحدهما متحركة والأخرى ثابتة والمجموعة المتحركة داخل العدسة تتحرك بمدى معين وبحسابات دقيقة إلى الأمام أو الخلف فيتغير بذلك البعد البؤري ومن ثم تزداد أو تقل المساحة النسبية التي تشغلها صورة الجسم المصور وبذلك نحصل على تأثير مجموعة عدسات ذات أبعاد بؤرية مختلفة وبذلك يمكننا الحصول على تأثير الانقضاظ بواسطة هذه العدسة والتقرب على الموضوع المصور من دون تحريك آلة التصوير وكذلك في حالة الابتعاد عنه ونستطيع الأفادة من هذه العدسة في تصوير حدث أو ممثل دون إثارة انتباه الناس من حوله مثلاً.

العناصر الصوتية.

يمتلك الشريط الصوتي في المنجز المرئي إمكانيات وظيفية وتعبيرية كبيرة فهو أحد الوسائل التقنية المهمة التي يستخدمها صانع العمل الفني.

أذ يعمل الشريط الصوتي بطريقة متزامنة مع الصورة المرئية فيكسبها بعداً جديدة تعمق مضمون الحدث الدرامي فالصوت يعمل على استحضار قيم أوسع داخل بنية المنجز المرئي من خلال إضافة بُعد حسي للصورة المرئية وبما تمتلكه تلك الصورة

المرئية من حدث وحركة فعل درامي متنامي تعبير عن المنهج الفني الذي يتسيد النص الدرامي وفق رؤية كاتب النص ومن ثم اضافة سمات ابداعية جديدة للخروج بعمل ابداعي من خلال توظيف الوسائل المرئية لكي تخدم النص الدرامي ومن ثم الخروج بعمل جديد يؤثر في المدركات الحسية للمتلقي بما يمتلكه هذا المنجز من احداث تتصارع فيما بينها الشخصيات وبما تمتلكه من عواطف وانفعالات تتبلور جميعها في بناء انسجام مترابط بين مكونات بنية الحدث الدرامي لذلك يتكون الشريط الصوتي من ثلاثة انواع هي: الحوار - الموسيقى - المؤثرات الصوتية ويضاف اليهم عنصر رابع على قدر كبير من الاهمية هو عنصر الصمت.

وتستخدم هذه الانواع منفردة او بصورة مشتركة لتسهم في تعميق المعنى والتعبير عن الافكار التي يتضمنها المنجز المرئي والتعبير عن الدلالات والرموز وكذلك التعبير عن الشخصيات والاحداث وحركة الفعل الدرامي من اجل التأثير واثارة الانفعالات الداخلية وتكون محفزة للمدركات الحسية للحدث في الصورة المرئية وهذا ناتج من مكون الشريط الصوتي يمتلك خصوصية كبيرة في بناء الاحاسيس لان الصورة المرئية مهما امتلكت من مقومات عناصر بنائها داخل المنجز المرئي فانها لا تحقق غايتها الفعلية في التأثير والانفعال الا بتدخل الشريط الصوتي لذلك نجد للموسيقى دور مهم في نقل الاحساس والايحاء بالافعال وسحب المتلقي للمشاركة الوجدانية في الاحداث الدرامية ولها القدرة على تغليف الصورة المرئية بطريقة تمنحها قدرة تعبيرية عالية.

وترتبط الموسيقى بعلاقة وثيقة مع المشهد المرئي لكي توصل كافة الافكار والمعنى والاحساس بالافعال الدرامية التي تحدث والتعبير عن انفعالات الشخصية وتكون صور ذهنية عبر مستويات ارتباطها مع الاحداث التي تجري فالموسيقى ليست مستقلة عن النص فحسب انما هي مستقلة ايضاً عن ما تقدمه الصورة فهي تحيط بالاشخاص وحواراتهم وكذلك بالاماكن الداخلية والخارجية لخلفية الصورة او اكثر من خلفية من غير ان ترتبط بمحتوى الصورة انما بالمضمون والاطار العام لها.

حيث تعمل الموسيقى الى تعزيز المشهد المرئي الحالي وربطاً لما كان بما هو كائن لابقاء التوتر قائماً في ديمومته وتعزيزاً لمكونات المشهد المرئي. ففي المسلسل التلفزيوني (الجوارح) اخراج (نجدة اسماعيل انزور)، حيث نشاهد دور الموسيقى في تعميق الاحساس بالمشهد المرئي من خلال اظهار زعيم القبيلة وهو جالس مع زوجته

داخل الخيمة التي يسودها جو شاعري اذ عمقت الموسيقى المشهد وابرز المشاعر التي يكنها الزوج لزوجته. فهي تنقلنا احياناً من الزمن الانى الى زمان ومكان سابقين ومحددين اذ تستدعي عملية تثوير المشهد المرئي بالموسيقى وعي وادراك مخرج العمل الفني في اختيار نوع الموسيقى الملازمة والمرافقة وفق المنهج الفني المؤسس عليه المسلسل التلفزيوني (فالموسيقى تصنع لذاتها زمنأ عادياً تتطلبه الواقعية اضافة الى انها وسيلة مساعدة في الفلم لتحقيق الواقعية الزمنية للمقاطع المجسدة. وذلك من خلال مراعاة السرعة الايقاعية المترافقة مع ايقاع المشهد وفقاً لزمناها المحدد مسبقاً ولما كان الايقاع يخضع لنسبية الزمن فان عملية ضبط الايقاع للمشهد بالزمن الموسيقي يرتبط مع اداء الممثل داخل الحدث الدرامي لتكامل بنية المشهد المرئي.

وعليه فان الاصوات الموسيقية نفسها تصبح مصدراً للفكرة الدرامية ان الموسيقى وسيلة لاستبطان الصورة الداخلية للاحاساس الموسيقي.

ونتيجة لذلك تصبح الموسيقى موقفاً تعاطفياً يتسم بالصفات الجمالية وان هذا التناوب بين الموقفين التعاطفي والجمالي يقودنا الى استجابة جمالية حسية سمعية تضاف كعنصر ساند مؤثر للصورة المرئية التي تتقدم عليها لاكتنازها بالطاقة التعبيرية (وظالما اننا نستخدم موسيقى ارتباطية اي ذات معنى معين وانها تزداد ارتباطاً وتحديداً للمعنى بمصاحبتها للصورة او تسفر عن معنى جديد بمركب الصورة والصوت.

لذلك فهي تسهم في تعميق الاحساس بالحدث الدرامي للصورة المرئية وبطبيعة بنيتها الدرامية داخل المنجز المرئي وعليه بمجرد عرض الاحداث من الناحية الصوتية يكون الصوت مكملاً للصورة بل يجب ان يكون منبعاً للموضوع وباعثاً للحركة أي ان يكون عنصراً درامياً.

لذا تكون الموسيقى احدى الوسائل التقنية التي يستند اليها على وفق رؤية ابداعية من اجل بناء التباين بين المشاهد المرئية ودفع الحدث الدرامي الى الامام عن طريق تعميق الاحساس بالحدث الدرامي مهما كانت غرائبته وفتنازته. لذلك (الموسيقى كبقية عناصر الانتاج الفني يفترض ان تدعم الفكرة الرئيسية للعمل الدرامي

كما ويلعب المؤثر الصوتي sound Effects هو الاخر دوراً مهماً في تحفيز الحالة الحسية للصورة المرئية حيث يكون للمؤثرات الصوتية جانب كبير ومؤثر من اجل تعميق الاحساس في بنية الصورة وما تمتلكه من فعل درامي للحدث ومدى فاعلية

العناصر المرئية والتقنية التي يوظفها المخرج داخل المنجز المرئي وعليه يجب ان تستخدم المؤثرات الصوتية في حدود الغرض المطلوب تماماً وبدقة متناهية وذلك لان استخدامها في غير الموضع المناسب او الضروري لها قد يأتي بنتائج عكسية تماماً من اجل دعم مكانة المشهد المرئي وصيرورته بحيث تعمل على تعميق دور المؤثرات في بناء الاحساس بالحدث الدرامي للصورة المرئية اذ تكون الاحالة الحسية للمؤثر تنقلنا الى تصورات ايهامية للحدث الدرامي واياً كان المؤثر الصوتي او الايقاع النغمي وغيرها من العناصر الموسيقية فلا بد من ان يكون مصحوباً بنشاط ايجابي (ومثل هذه العناصر تسمح بوضع دلالة ايحائية في داخل المشاهد المرئية والصوتية للفضاءات وللأزمان المختلفة او انها توحي بداخلية الشخصية او ما الى ذلك.

حيث تبرز تلك المؤثرات الصوتية الحالة الدرامية للحدث من خلال اعطاء ابعاداً مؤثرة تعزز من القيمة الدرامية وكذلك لتأكيد حالة التوتر والتشويق للمشهد المرئي. ففي الفلم السينمائي (الرؤية المزدوجة) اخراج (وون زوشنك) في المشهد المرئي يتم هروب الفتاة من المستشفى ولجوءها الى المعبد الذي تم بناؤه داخل بناية حديثة. يدخل رجل الشرطة الى المعبد ليطلب من الفتاة ان تسلم نفسها. ترفض وتقوم بالقفز بالهواء وتتعلق في سقف المعبد وتصور منها طاقة كبيرة في التحكم بالآخرين وبعد التركيز عليها نشاهد انه يوجد بؤبوان داخل العين الواحدة تحركهما كيفما تشاء. هنا لعبت المؤثرات الصوتية الجزء الكبير في تعميق الاحساس بالحدث الدرامي وهذا ما يدفع مخرج العمل الى تأكيد اهمية المؤثرات في تجسيد الحدث الدرامي.

وهذا ما يدفع صانع العمل الى تأكيد أهمية المؤثرات في تعميق الاحساس بالحدث الدرامي لكي تكون الانتقالات سلسلة وناعمة يحجب ان يدرس بعناية الاثر الجمالي والدرامي والنفسي لتجاوز وضع صورة الى صورة او صوت الى صوت او صورة الى صوت. وذلك عبر التداخل في مراحل بناء المشهد المرئي ومدى فاعلية المؤثرات الصوتية في تعميق المعنى لكون الفعل الدرامي متغلغل بين ثنايا المشهد المرئي.

ففي امكان المؤثرات الصوتية ان تتداخل مع الموسيقى او تحل محلها من آن لآخر فتخلق سمفونية من المؤثرات الصوتية الطبيعية. وذلك عبر بناء انسيابية لحركة الفعل الدرامي بالموسيقى عندما تحاكيه وتنبه الى وقوعه والايحاء بالاحداث اللاحقة وتركيز الانتباه واثارة الانفعال والتوتر لدى المتلقي عند مشاهدته للمنجز المرئي.

لذا فان اهتمام مخرج العمل الفني في تجسد القيم التي يتمتع بها المؤثر الصوتي وتوظيفه ضمن البنية الدرامية للحدث عبر الوسائل التقنية من شأنه ان يوطد العلاقة بين الصورة المرئية وما تحمله من مضامين فكرية وسايكولوجية.

كذلك فان من العناصر الصوتية التي تدخل في تعميق الاحساس بالحدث الدرامي الا وهو الصمت *silence*. حيث يمثل حضوره مؤثراً في هذا الاتجاه الابداعي الجديد وكذلك يمثل الصمت احد المفاهيم الفلسفية- المعرفية- فهو ينزاح بين، الحيرة- الانتظار- القلق- الوجود- اللاوجود- كارثة. وهو متماثل بقوة داخل المنجز المرئي الذي يحتوي على البنية السمعية والمرئية التي تتحدد عادة بالعلامات البصرية الظاهرة في (العلامات التي يستقبلها المتلقي كونها منظومة علامية مدركة بواسطة الحس وهي في أغلب الاحيان علامات فعالة مكانياً مثل الاضاءة والتكوين والديكور والاكسسوار والمكياج وعلامات سمعية وهي تمثل جميع العلامات التي يستقبلها المتلقي بواسطة حاسة السمع وهي علامات فعالة زمانياً مثل الحوار والموسيقى والمؤثرات الصوتية والصمت كونه بنية دالة.

والصمت هنا يكون متمثل بالحركة والوقفة والسكوت ومن اجل تأكيد حالة درامية معينة لاعطاء الايحاء بها فانه يلجأ الى الصمت كونه لغة تحمل معاني ومضامين فكرية قادرة على ايضاح الفكرة الرئيسية للحدث لذا فان الصمت يأتي لتأكيد الاحساس بالحدث الدرامي ولهذا نقول (عندما يكون شخصاً ما صامتاً فاننا لا نعني بذلك انه لا يكون لديه شيء يقال بل الامر على العكس من ذلك فان الصمت هو في الحقيقة نوع من الكلام.

فالصمت يمثل هنا موقفاً كلامياً يلجأ اليه المخرج عندما يوقع ظلم على الشخصية ولا تستطيع ان تعبر عن موقفها ودفاعها عن نفسها الا باللجوء الى الصمت. لذلك نرى ان (لحظات التوقف دنيامية ملغومة مكتنزة، صاخبة، وفي كثير من الاحيان تشكل هذه اللحظات حالة من حالات تتويج المشهد عندما يحتدم ويتوتر ويتصاعد فالصمت حالة من الوجود والغياب والظهور والاختفاء والسرية والعلانية في آن واحد. فعملية بناء المشهد المرئي ضمن وحدة بناء الحدث الدرامي يعمل على اثاره مقومات عناصره المرئية والوسائل التقنية التي تستخدم في تجسيد المشهد المرئي وما يحمله من معاني يوظف فيه كل امكانيات العرض المرئي من اجل تكوين صورة مرئية

تحمل سمات ودلالات ايحائية للتغلب على سطحية او ضعف الحدث الدرامي وتعزيزاً له في الرصانة وقوة التعبير .
الإضاءة.

ان هدف الاضاءة الفنية اضافة تكوينات جديدة للاشكال تعمل على تقديمها بصورة تتعدى كيانها الشكلي بفعل ما تحققه من ابعاد جمالية فضلاً عن فعالية الضوء في اظهار الصور المرئية في المجال البصري لذا فان مفهوم الضوء ينطوي على حدين في كيفية تعامله مع التكوينات المرئية التي يحققها المخرج ودور الاضاءة في ابراز القيم التي يسعى الى تحقيقها. لذا فايجاد العلاقات بين الخطوط والاشكال والالوان لا يكون الا مع الضوء الذي يربط العناصر المرئية مع بعضها واعطائها ابعاداً سايكولوجية ودرامية وفقاً للمنهج الفني الذي يعتمد داخل الحدث الدرامي. فهي تؤكد الاحساس والاقناع بواقعية ما نشاهد وعندما تصمم الاضاءة بطريقة مقنعة يمكنها ان تحدث تغييراً له اعتباره بالنسبة لشكل المنظر او دلالاته فضلاً عما تتركه في نفسية المشاهد من تأثيرات وانطباعات

اذ تشمل عملية تنظيم مصادر الضوء والظل بما يتلائم مع الجو الدرامي الذي تتطلبه الحالة الدرامية ويعتمد هذا التنظيم على خصائص متعددة ومتنوعة تبعاً لنوع مادة الجسم ملمسه، شكله، نوع الضوء الساقط، اتجاهه، كميته والتناغم في توزيع الاضاءة له اكبر الاثر في الاحداث الدرامية لذلك نجد للضوء معاني ودلالات رمزية مرتبطة به وهذه المعاني تنعكس على فعل الشخصية الدرامية داخل الحدث وبذلك يكون الفعل الدرامي هو العنصر الذي تتحرك من خلاله المعاني كافة والتي يتم تجسيدها عن طريق الضوء والظل داخل بنية الحدث الدرامي ويعرف الضوء بانه (موجات كهرومغناطيسية يسقط على الاشياء ويميزها فيثير حاسة البصر ويقيم في قدرته على النفاذ في الاشياء لاجراج معانيها وعكس ما في داخلها الى الخارج.

اذ تعمل الاضاءة على تفسير معطيات المشهد المرئي داخل البنية الدرامية وذلك من خلال خلق التباين داخل الصورة المرئية وعمل عدة مستويات دالة للنص الضوئي والتركيز على فصل مكونات الصورة المرئية واعطائه ابعاداً جمالية وتعبيرية ذات معنى يخدم الفعل الدرامي وحركته داخل البنية الدرامية لذا فان (الاضاءة هي بعد عمل آلة التصوير العنصر الخلاق الثاني لتعبيرية الصورة ولها اهميتها القصوى التي لا تزال غير

معروفة لان دورها الحقيقي لا يظهر مباشرة لعين المتفرج غير المنتبه بل انها تسهم على الاخص في خلق الجو وهو عنصر التحليل

وهذا يقود الى اختلاف توزيع عنصر الاضاءة داخل المشهد المرئي باختلاف طريقة واسلوب معالجة مخرج العمل الفني وتفسيره لبنية النص الدرامي وفق المنهج الفني ومن ثم وضع رؤيته الجمالية ذات المرجعية الفنية في بناء المشهد المرئي جمالياً تستخدم الاضاءة في التصوير التلفزيوني بهدف الحصول على تكوين مرض عن طريق توزيع الاضواء والظلال والمساعدة في اظهار البعد الثالث او ما يعرف بعمق الصورة . بغية خلق تضاد بين الموجودات وايصال وابرار عدد من الرموز الدالة داخل الصورة المرئية وتوزيع الاضاءة على السطوح وانعكاسها وابرار جمالية الضوء والظل في انشاء حركة متصلة تقود عين المتلقي من منطقة الى اخرى لذا فان انتقال المرئيات وحركتها من مساحة مضاءة الى مساحة اخرى اقل اضاءة او في منطقة الظل التام يوحي لنا بمعاني مختلفة حيث ان الضوء تتعدى مهامه عملية التعويض الضوئي وانما يرمي الى تحقيق قيم درامية قيم جمالية، قيم ذات معنى قيم سايكولوجية.

ففي الفلم السينمائي (بوابة الجحيم) اخراج (وليم أي ليفي)، في المشهد وفي الحالات جميع فان تركيز الضوء على عنصر من دون غيره معناه فصل ذلك العنصر المرئي عن باقي الموجودات لاعطاء الاهمية الدرامية في تلك اللحظة من الحدث الدرامي اي داخل المشهد المرئي بمعنى انها انفصلت فضائياً عن باقي العناصر المرئية الاخرى في تلك اللحظة الزمن لان الزمن جزء لا يتجزأ من عملية توزيع الاضاءة داخل المشهد المرئي حيث تظهر (قدرة الضوء على تجسيد الزمن من خلال اظهار الحالات الطبيعية من فصول الصيف والشتاء والخريف والربيع، الليل والنهار والتغيرات الطبيعية التي تحدث وهذا يتم طبعاً بالاعتماد على الموجودات المادية التي يتمظهر من خلالها الزمن، كذلك قدرة الضوء على تجسيد الزمن الداخلي او لنقل الزمن السايكولوجي للشخصية او للشخصيات الذي يبرز من خلال المضامين الدرامية للاحداث التي يساهم بها الضوء والظل واللون، كما يمكن قدرة الضوء على تجسيد العلاقات الزمانية المكانية للاشياء المرئية كذلك قدرة الضوء على التجسيد والايحاء بمعاني درامية ودلالية بما يتعلق بالزمن كواحدة من التقنيات السينمائية المستخدمة مثل السرعة البطيئة السرعة العالية الطبيعية... الخ

فان مخرج العمل الفني ومن خلال الاضاءة يمكن ان يخلق حالة من التوحد بين الموجودات داخل المشهد المرئي واعطاء علاقة متجانسة وابرار القيم والمعاني وهنا يرتبط المتلقي تلقائياً وينجذب الى متابعة الاشياء والدخول في حالة صراع داخلي من اجل فهم الرموز والدلالات كافة التي يشير اليها داخل المشهد وبالنتيجة المنجز المرئي كوحدة متجانسة تحمل معاني تفسيرية اذ انها تشكل عنصر الوصف والتفسير والتعبير في حركتها داخل منظومة العرض العلامية. وذلك كون الاضاءة تعالج عدة مستويات كأن يبرز الديكور والازياء وتكوين بيئة من الضوء والظل كذلك يمكن ان تكون ملازمة لشخصية من ظهورها داخل المنجز المرئي وتأكيدها من نقطة انطلاق الحدث وتعطي الاضاءة حالة من التحكم في النفسية البشرية والتعبير عن حالة الخوف والقلق والرغبة للشخصيات وايصال المعنى الى المتلقي لذلك يمكن ادراك الضوء من خلال اللمعان والتشبع واللون (وتشير الى اننا لا نستجيب لكمية ونوع الضوء الذي تعكسه الاسطح فحسب بل للطريقة التي تعكس بها تلك السطوح فيكون تعبيرنا عن تلك السطوح بكلمات متعددة مثل ناعم صقيل خشن، بما يدل على الملمس او معتم لامع شفاف بما يدل على المظهر المرئي لها.

كما يمكن للضوء دوراً في استخدام انواع من الانظمة الضوئية كنظام الاضاءة غير المباشر او الاضاءة الموجهة نحو الاعلى او بتوجيه الضوء على بعض السطوح الفضائية دون الاخرى والاضاءة هي حصيلة تجميع مصادر ضوئية مناسبة لتكوين تشكيل معين للعلاقات بين النور والظل وتحقيق صورة تتوفر فيها الاجواء المناسبة للبيئة ومجرى الاحداث وتعد الظلال جزءاً مهماً من مكونات الاضاءة وهي من الامور الاساسية لخلق الجو العام وتوضيح الابعاد للجسام والسطوح يتكون الظل عند وقوع جزءاً او جسم ما في طريق الاشعة الصادرة من المصدر الضوئي منها الضوء والظل لذلك فان هدف الاضاءة الفنية اضافة تكوينات جديدة للاشكال تعمل على تقديمها بصورة تتعدى كيانها الشكلي بفعل ما تحققه من ابعاد جمالية ذات معنى.

اللون.

يمتلك اللون خصوصية مهمة في تكوين الصورة المرئية لما يتميز به من قدرة على ايضاح عناصر التشكيل المرئي وتوظيفها لخلق التباين او الانسجام بين تلك العناصر المرئية لاغراض سايكولوجية لابرار العناصر المرئية بشكل محسوس ومرئي الى جانب القيمة الواقعية التي تضيفها على الصورة التلفزيونية فانها الى جانب ذلك

تلعب دوراً هاماً في التأثير في مشاعر المشاهد وتوجيه نظره الى اشياء بعينها وتشكيل افكاره على نحو معين فضلاً عن استخدامها كادوات جذب واستمرار في المشاهدة عند الانتقال من مكان الى آخر عبر وحدة الزمن لاغراض درامية حيث يعبر اللون عن المدرك الحسي وحركة الشخصيات داخل المنجز المرئي وله دلالات رمزية ومعنوية في حركة الفعل الدرامي الرئيس لاعطاء المنجز المرئي دلالة وقيمة جمالية للحدث على وفق المنهج الفني الذي اعد من اجله النص الدرامي الى توزيع عناصره المرئية بغية خلق التأثير السايكولوجي في المتلقي.

اذ يتضمن اللون في محتواه طاقات تعبيرية حيوية فهو خبرة (سايكولوجية قائمة على اساس فسلجي... واللون لا يؤثر في قدرتنا على التمييز بين الاشياء فقط بل ويغير من مزاجنا واحاسيسنا ويؤثر في تفصيلاتنا وخبراتنا الجمالية شكل يكاد يفوق تأثير اي بعد آخر يعتمد على حاسة البصر او اية حاسة أخرى .

لذلك فان المخرج الفني يستخدم اللون ليس كصبغة جمالية داخل الحدث الدرامي وانما كدلالات رمزية لأضفاء الشعور بالرضى والاستحسان عن الصورة المرئية حيث يسهم اللون في زيادة الطاقة الدرامية والتعبيرية للحدث حتى في حالة عدم اشتغال عناصر التعبير المرئي. ويؤدي اللون وظيفة جمالية مساعدة يشعر بها بالمتعة واللذة الحسية داخل المنجز المرئي ويكون اللون من العناصر الاولية التي تنقل المنجز المرئي واحداثه الدرامية الى المشاهدين من خلال تفاعل اللون مع عناصر العرض المرئية الاخرى لاعطاء دلالات لها اهمية في تجسيد القيمة الجمالية للمنجز المرئي ويسهم اللون في خلق البيئة المرئية فهو يحاكي الحدث والجو العام وله ارتباط دقيق في التعبير عن العلاقات السايكولوجية بدلالات تحفز على الاقتناع في اداء الشخصيات وتأتي اهمية هذه من امتلاك للميزات الاربع الاتية..التدرج اللوني مظهره، القيمة، الصفاء، الحرارة، القيمة هي مقدار الابيض والاسود في اللون، الصفاء هو حدود التدرج نفسه واما الميزة الرابعة فهناك اللون الحار واللون البارد .

وتستخدم هذه الميزات في قياس اللون في الديكور والزي والمكياج والاضاءة لزيادة التأثير النفسي في المتلقي وخلق الاستجابة الجمالية لديه وعن طريق هذه الميزات يتم توظيفها بصورة درامية خدمة للحدث الدرامي كما وتمتاز الالوان (بدلالاتها ورموزها الخاصة فهي تختلف من مكان لآخر ومن زمان لآخر فخصائص التكوين الفني

تتبلور تبعاً للون مع أحداث تأثيرات فعلية فيه فقد يكون دوره هادفاً لخلق درجة انفعالية معينة او ذو قيمة رمزية او احياء معين او ايجاد تأثيرات فراغية من خلال الخواص المتقدمة او المتراجعة لها.

وهذه الخواص تكون مدركة من قبل مخرج العمل الفني في تفسيره ورؤيته الجمالية للون داخل الحدث الدرامي للتعبير عن الشكل والمضمون، اي ان اللون هو الذي يحدد الشكل وكما يحصل اللون على ثراه يحصل الشكل على كماله وسموه.

اذ يدرك الشكل المرئي عن طريق الحواس البصرية وتفسيرها لطبيعة اللون كسمات وحجوم الاشكال وتأثير اللون عليها داخل الصورة المرئية والايحاء بالعمق الفراغي لها من خلال ابراز السمة الجمالية والدرامية لها ضمن خط تتابع الاحداث الدرامية وعلاقة كل عنصر مع العنصر الذي يجاوره لذا يعتبر اللون منبه للدراك البصري وخصوصاً في حالات المشاهد التي تتطلب فعلاً عنيفاً او فكرة مهمة فبوساطة اللون يظهر الشكل على هيئة جذابة تثير في النفس حالة شعورية في تقبلنا له لما يتميز به اللون من اضافة حالة شعورية وسايكولوجية الى الصور الحسية المرئية وانعكاسها على المتلقي لكي يدركها وتخلق لديه استجابة جمالية للمنجز المرئي (فاللون عنصر فعال ومهم في التصوير وتبدأ أهميته في النقطة التي تغطي فيها منطقة من المساحة وحتى يصبح معادلاً للنور ويختلف دوره حسب كثافته ونوعيته ودرجته وتبعاً لاستعمالاته فان لكل حالة تعبير تختلف عن الأخرى.

وبذلك يتم التجسيم وتأكيد الاشكال الدرامية من خلال اللون ودرجته وقيمتة اللونية وتباينه والتأثير في المتلقي وذلك عن طريق صدمه بالالوان المتضادة التي تستخدم لاجل اظهار تباين لوني يشد الانتباه والتركيز حيث يكون (مدرك حسي لان اللون عنصر تركيبى مؤثر يزيد من مساحة الدوال المؤثرة على الانظمة المعرفية للمشاهد.

وهذا يتم من خلال الرؤية التفسيرية لمخرج العمل الفني وطريقة اسلوب معالجته للون درامياً وعلاقته بالشخصيات الرئيسية التي تجسد الحدث الدرامي وعلاقتها بالشخصيات الاخرى ويمكن القول بان (لاستخدام اللون بصورة معبرة اهمية تعادل اهمية الممثل او اي عنصر من عناصر الانتاج بصفته وسيلة تطوير التعبير

وذلك لكون اللون يستطيع ان يعبر عن الحقبة الزمنية للحدث الدرامي ولذلك التجأ بعض صانعي الافلام الى استخدام اللون في المناظر التي تحدث في الزمن الحاضر والابيض والاسود للزمن الماضي او الزمن الافتراضي " الحلم.

وتزداد الحاجة للون كلما تعقدت الحياة او تعقد موضوع النص المرئي واللون يساعد على خلق التعاطف والانجذاب السايكولوجي والدرامي من قبل المتلقي اذ ان الوضوح العاطفي ووظيفة اللون هما اللذان سوف يبرزان من النسق الطبيعي لتأسيس التخيل اللوني للعمل متطابقاً مع عملية تشكيل الحركة الحسية للعمل كله. ولكن يجب ان يكون استخدام اللون من قبل المخرج العمل الفني على وفق اسس الحدث الدرامي وليس الاكثار وغزارة اللون داخل الصورة المرئية فانه يفقدها بنيتها ويستدعي المعاني لنفسه وليس للبنية الكلية للصورة المرئية.

الزمن

بما أن الدراما تعتمد شد الانتباه والتركيز لتجسيد الحدث الدرامي داخل العمل التلفزيوني فهي تتطلب تغييرات منظمة أي خلق أيقاع يشمل حركة الممثل وتوزيع الكتل والأشياء. والزمن يختزل عبر وسائل كثرة منها الحوار عبر الاخبار والوصف أو عن طريق وسائل تقنية في المؤثرات الصوتية والصورية وغيرها من الوسائل التي يعتمدها مخرج العمل التلفزيوني خلال معالجته للانتقالات اللازمة للتعبير عن الزمن وفق المنهج والاتجاهات الفنية التي ينتمي اليها العمل الدرامي، وهناك وسيلة لتجسيد الزمن الدرامي بحيث يكون الزمن هنا منقاد لرؤية مخرج العمل وتفسيره لحركة الفعل الدرامي ومن ثم يكون للزمن طريقة بين المشاهد الدرامية اذ تختلف آلية توظيف الزمن في المنهج والاتجاهات الفنية الواقعية عن الكيفية التي يوظف بها الزمن في المنهج والاتجاهات الانطباعية وهذا الاختلاف في إليه توظيف الزمن تفرضه طبيعة الاحداث الدرامية اذ يكون مخرج العمل التلفزيوني ملزم ومقيد ضمن مجال زمني محدد مما يحيله الى اللجوء الى الوسائل التقنية التي يملكها في التعبير عن حادثة ما. تتطلب سقفاً زمنياً كبيراً لا يمكن تجسيده داخل العمل التلفزيوني الدرامي لذلك يمكن تحديد الزمن ضمن مسار الفعل الدرامي الذي يحصل في صدى معلوم. لذلك يمكن تحسس الزمن منذ لحظة انطلاقه ونموه حسب ما تقتضيه الضرورة والاحتمالية اذ يسير على وفق منطلق الترتيب أو التعاقب بتقدمه الى الامام.

والزمن في الدراما يعطى بشكل معلومة يبيثها مخرج العمل التلفزيوني عبر تقديمه بشكل مباشر فان الزمن في النص الدرامي يخضع الى الفعل الدرامي الذي له بداية ووسط ونهاية، وترتيبه الزمني ماضي- حاضر- مستقبل، لان الزمن الدرامي ينطوي على وحدة الفعل الدرامي ضمن مدة زمنية مقضية مما يحيل الزمن في الواقع أو الحياة الى زمن حسي من ترتيب أزمنه عدة عند تجسيده داخل العمل الدرامي التلفزيوني وهذا يتطلب معالجة درامية لمجمل آليات حركة الفعل الدرامي ووضع الحلول التقنية من أجل تكوين تشكيل مرئي تتجمع فيه كافة العناصر الفنية ضمن حقبة زمنية معلومة قد تطول داخل البناء الدرامي لكنها محددة بطول مدة العرض للعمل الدرامي التلفزيوني وهذا ما يجعل مخرج العمل يركز ويكشف وحدة الزمن لا يصال الفكرة الرئيسة ونجد هنا أن الزمان مدى مابين الأفعال. أي انه مدة زمنية او جزء معلوم من الزمن ومن ثم فانه يرافق حدثاً او فعلاً معيناً لذلك فان (الزمان عنصر ضروري لبناء الحدث وبالتالي تحديد شروط هويته وبدون العنصر الزمني لا يكون الحدث.

اذ نجد ان صياغة الاحداث وتنقيتها وما تتعرض اليه الازمنة داخل العمل التلفزيوني يجعلها محتواه في عمل يستغرق وقتاً محدداً هو قصير بالمقارنة الطبيعية من هنا جاء خضوع الزمان في العمل التلفزيوني الى شرط التابع الذي يعتمد على تكثيف الزمن وأستبعاد الازمنة الضعيفة والاحداث التي لاعلاقة لها بما هو جوهري فضلاً عن تكثيف تطور الشخصيات في الزمن. أن التعاقب الذي يتم بين عناصر البناء الدرامي يحقق زمناً يستلم من خلال الحركة الناتجة من تعاقب العناصر نتيجة مكونات تلك البنية وحركتها. لذلك يجعل الحدث الدرامي المؤثر والناقل لكل محتويات الفكرة سواء كانت توظيفها ضمن المنهج والاتجاهات الواقعية أم الانطباعية فأنها تفرض خصوصيتها على مجمل الاحداث وحركة الفعل الدرامي وتنامي الشخصيات وما تجري بداخلها من عمليات تتفاعل فيما بينها للتعبير عن فكرة الموضوع عبر زمن (يتميز بخصائص رئيسية هي ان يكون مظهراً من مظاهر العمل الدرامي وان يكون الصيغة الزمنية له ، فالزمن هنا يكون ناتج فعل تقني تتمظهر من خلالها جميع العناصر وقد ارتبطت مع بعضها كون الزمن هنا احياءاً به من خلال الحركة والانتقالات التي تتم عبر تتابع الاحداث وتطور الشخصيات وتفاعلها مع العناصر الاخرى محدثاً ايهاً بالزمن يدركه المتلقي فيما بعد عند مشاهدته للعمل التلفزيوني ويتفاعل معه رغم الفترات

الزمنية التي تعبر عن مرور مدة طويلة، حيث يرى المنظر السينمائي هوجو منستر (برج) أن (القصة التي تقدمها السينما تتجرد ومن العالم الخارجي اعتمادا على المكان والزمان والسببية التي تشمل الفلم فقط ولا تتعداه الى الحياة اليومية، لذلك فان الزمن في العمل التلفزيوني ماهو الا زمن خيالي تتجسد فيه الاحداث الدرامية لخلق عالم وهمي افتراضي تتصارع فيه الشخصيات داخل محيط بيئة الحدث الدرامي عبر زمن حسي يلجا فيه مخرج العمل التلفزيوني الى تفسير المعطيات الحسية كافة لتكوين تشكيل جمالي مدرك حسيا من قبل المتلقي عند مشاهدته المنجز المرئي فيما بعد. (وبلاشك فان استحضار الزمان يعتمد كذلك صياغة المكان ومحاكاته واقعا باعادة بناء بنية الحدث واستخدام الديكور والازياء والاضاءة والالوان وصولا الى تحقيق حاضر له تاثير سايكولوجي على المشاهد ليس كما لحاضر الذي يقدمه الفن التسجيلي وهو حاضر موضوعي يفرض على المشاهد كما هو. ويساعد الحاضر الذي يقوم في المنجز المرئي على تقريب المشاهد من الحدث وجعله في قلب الحدث. وذلك من خلال محاكاة الحاضر أي زمن حدوث الفعل الدرامي وحركة الافعال والعناصر الاخرى التي تتفاعل من أجل تكوين الحدث الدرامي وجعل المتلقي يكون استجابة جمالية لدية وتفسيره للمعطيات الحسية التي يفسرها كما هو مدرك لتلك الاحداث ويشكل عناصره وفق تفسيره هو وهذا مايسعى اليه المخرج من خلال تكوينه زمن حسي وتفاعله مع حدث افتراض.

وذلك كون الصورة في العمل التلفزيوني تستمر بان لها زمان ومكان حدوثها من خلال حركة الاحداث وتفاعلها مع العناصر المرئية الاخرى، أما اللوحة التشكيلية أو الفوتوغرافية فانها تتصف بارتباطها بالمكان فقط. لذا فالصورة المرئية نسبة لتدفقها الفرتوغراف تستطيع أن تجعل وحدات الزمن المتناهي في الصغر مدركه ومرئية للمتلقي لذلك (نحن نشاهد ساعتين من الاف الساعات التي تحتويها هذه المساحة الزمنية الطويلة والباقي انما يذهب في الزمن المنصرم بين المشاهد ، وهذا بطبيعة الحال مايفترضه العمل التلفزيوني من خلال تداخل الازمنة وتفاعلها مع بيئة الحدث. أن الزمن يختزل ويعبر عن حالة وقوع الحدث الدرامي وارتباطه بالمكان وعليه. لان (الزمن يجعل الحاضر يمضي ويحفظ في ذاته الماضي. ثمة اذا صورتنا زمن ممكنتين الاولى اساسها الماضي والاخرى اساسها الحاضر

لذلك ففضية الزمن في العمل الدرامي شائكة ومتداخلة وتفسيره وفق الرؤية الاخراجية تتطلب معرفة أدق التفاصيل عن طبيعة العمل إضافة الى تحديد المنهج الواقعي الذي يسير الزمن بصورة تتابعية لسرد الاحداث والزمن يكون طبيعي واقعي من خلال استخدام اللقطات الطويلة للمحافظة على وحدة الزمان والمكان أما الزمن وفق المنهج والاتجاهات الانطباعية فانه زمن متداخل مع بعضه من خلال جعل الزمن يشغل بين الماضي والحاضر والمستقبل (الزمن الاستباقي) أي زمن يسبق الاحداث الراهنة وزمن الحلم والزمن الافتراضي هذا التداخل تفرضه طبيعة الاحداث الدرامية وكذلك الرؤية المفسرة والمرجعية الفكرية والفلسفية لصانع العمل. في تطبيق آرائه ومعتقداته في اخراج العمل التلفزيوني لذا في المسلسل (سموليفيل) أخرج (جريج بيمان وديفيد كارسون) في المشهد المرئي نجد ان مخرج العمل عمل على الاختزال في الزمن وتكثيفه من خلال حركة بطل المسلسل الذي ينتقل بصورة سريعة جدا تعادل سرعة الضوء للوصول الى المكان الذي يريده أو عندما يريد أنقاد حياة شخص ما. في هذا المسلسل جسد المخرج الزمن بصورة خيالية وبعيداً عن الواقع للتعبير عن سرعة حركة الشخصية ومن ثم التعبير عن الزمن بتلك الصورة الجديدة وفق ما يراه وتفسيره لمعطيات النص الدرامي وكذلك عملية تحليل وتركيب مفردات العمل بحيث يكون خيالياً وخارجاً عن المؤلف.

المكان:

الدراما فن أبحاثي تتجسد فيه عناصر البنية الدرامية ويكون لبناء الحدث الدرامي داخل وسط مادي يعبر عن طبيعة مضمون الحدث الدرامي ومعبراً عن الفكرة الرئيسية التي يسعى من أجلها مخرج العمل الفني وانعكاسها بعد ذلك على المتلقي وفق المنهج والاتجاهات الواقعية التي تعتمد الاجواء الطبيعية لتصوير الاحداث فيها مع المحافظة على وحدة الزمان والمكان فانها تنطلق مع الواقع في تصوير الاحداث وفق الاتجاهات الواقعية وطبيعة مضمون الحدث الدرامي أما في المنهج والاتجاهات الفنية الانطباعية فأنها تسعى الى تكوين مكان افتراضي وهمي مدرك حسيا عبر تكوين أماكن خيالية او غرائبية يسعى مخرج العمل الى كسر القواعد الاساسية والبحث عن أماكن تحقق له غايته في إيجاد الحلول المناسبة عبر توظيف الوسائل التقنية والعناصر المرئية بغية تشكل عالم جديد لا يمت الى الواقع بصله لكنه عالم ملي بالمتناقضات لكي يؤثر في المتلقي وجعله في عالم آخر وأبصال الفكرة من خلاله لذلك يعتبر المكان احد العناصر

الرئيسية في تحديد هوية العمل الفني سواء كان واقعياً أم انطباعياً لان سمة خاصة به وهو المصدر الاساسي لمجمل الافكار التي يسعى الى تجسيدها مخرج العمل التلفزيوني لذا فالمكان (هو الشكل العام الجوهرى للحساسية في السينما باعتبارها فنا بصرياً. وهناك ثلاث بنى يتالف منها المكان داخل فضاء العمل الدرامي التلفزيوني تشكل خصوصية من خلال تفاعل وتراكب بنى اساسية وتفاعلها الجدلي. اذا اخذ مثالا للبنية الفضائية كما في مسلسل (الحاج متولي) اخراج (محمد النقلي). في هذا المسلسل الذي جسد مخرج العمل من خلال طرح فكرة تعدد الزوجات وصراعهن من أجل ارضاء الزوج (متولي) (نور الشريف) اذ وظف مخرج العمل المكان الذي يدور فيه الصراع بين الزوج وزيجاته بان جعل البيت أو بان جمع الزوجات في مكان واحد. فمخرج العمل جسد لنا مكان الحدث (البنية) كنموذج للقوة والسيطرة للزوج في قيادة كافة الامور داخل تلك البنية.

أما بالنسبة للبنية الفعالية.. حيث يمكن ان تتجسد في مسلسل (النسر وعيون المدينة) لاجراج (ابراهيم عبد الجليل) في المشهد المرئي الذي جسد مخرج العمل مكاناً يتمثل في المقهى الشعبي فنلاحظ ان المكان يظهر للمتلقي بأثاثه البسيط واواني الشاي على النار والسماور. والاريكات البسيطة. داخل هذه البيئة المكانية نلاحظ ان تصرفات الشخصيات عموماً من المختار والعمال والاشخاص البسطاء تصرفاتهم تؤكد الحالة الخاصة التي يعيشونها في الحي او المنطقة التي يسكنونها.

من خلال الاستماع الى حديثهم ومشاكلهم التي يعبرون من خلالها عن خلجات النفس لكل شخص لذلك فان مخرج العمل الفني جسد السلوك المتوقع ان يتخذه كل شخص وتأثير كل منهم على الاخر. كذلك نجد ان البنية المفاهيمية يمكن ان تتجسد في تمثيلية (الطاطران) اخراج (فارس مهدي). في هذه التمثيلية حيث تدور معظم المشاهد في اروقة حي صغير من احياء بغداد القديمة والبيت الذي تعيش فيه العائلة البسيطة عبارة عن بيت بغدادي قديم ذو فضاء مفتوح ويسكنه عدد من العوائل فان لكل شخص يحمل قيم تعبر عن السلوك الذي ينتهجه والقيم الاخلاقية السائدة في ذلك المجتمع ضمن المنطقة الصغيرة اذ جاءت البنية المفاهيمية لكي يعبر من خلالها مخرج العمل الفني عن القدرات والمتاعب التي تعاني منها الشخصيات والمعانات اليومية التي تعبر عن قلة العيش والحرمان وابداء المشاعر الانسانية الصادقة تجاه الاخر انه مكان

تتجسد في جميع القيم والسلوك الذي تعيشه العوائل في هذا المكان من منطقة (الطاطران) الذي جسده مخرج العمل للتعبير عن الواقع المعاش في تلك الحقبة ابرز مخرج العمل الخصائص الواقعية للاحداث الدرامية. وبناءاً عليه يمثل ارتباط الانسان بالطبيعة القاعدة الاساسية لمفاهيمية المكان والتي تتخذ اشكالاً كثيرة:

١- التجسيد المرئي.. تجسيد الطبيعة والتعبير عن المكان بالتناغم مع اشكالها وتوجهاتها باشكال محاكية لها.

٢- الاتمام.. محاولة الانسان اتمام الوضع القائم وان يكمله باضافة ما ينقصه من عناصر وحسب حاجاته ورغباته وقيمه.

٣- الترميز.. حيث يعمل الانسان على ترميز فهمه للطبيعة وللمجتمع ولذاته من خلال

تحرير المعاني من التمثيلات المباشرة وجعلها رموزاً ثقافية ودلالات معنوية بالنسبة للتجسيد المرئي وتوظيفه داخل العمل الفني من قبل مخرج العمل في مسلسل (نزار قباني) اخراج (هيثم حقي). ففي المشهد المرئي الذي ضم الحدث الشعري داخل الحديقة العامة بين بطل المسلسل (نزار) وحببيته ابتداءً من حضوره الى الحديقة. اذ جسده مخرج العمل اللحظات الشعرية التي تربط (نزار) وحببيته من خلال التعبير عنها بواسطة حركة آلة الكاميرا بلقطات عامة لاطهار خصائص المكان وطبيعة الاجواء التي تحيط بالحديقة وطبيعة حركة الشخصيات ضمن هذه البيئة المكانية داخل العمل الفني.

وكذلك فان عملية الاتمام للمكان الذي جسده مخرج العمل الفني في مسلسل (رأفت الهجان) اخراج (يحيى العلمي) في المشهد المرئي اذ استخدم المكان وهو عبارة عن شركة سياحية ليؤدي هذا المكان دوراً اخر غير وظيفته الرئيسية الا وهي اقامة الرحلات السياحية اذ يستخدم هذا المكان لاغراض التجسس واقامة الاتصالات من قبل بطل المسلسل (محمود عبد العزيز)، فالمتلقي يكون امام استخدامات للمكان موظفة من قبل مخرج العمل الفني لغرض طرح الفكرة الرئيسية للحدث وموضوع المسلسل الا وهي اقامة مكان لاغراض التجسس أي ليس لاغراض سياحية كل هذه العوامل المكانية استفاد منها مخرج العمل الفني من ناحية توظيفه وسائله التقنية في اقامة مكان لاغراض التجسس في داخل الشركة السياحية والتي تعني شركة سياحية بالنسبة للآخرين.

اما الترميز باستخدام المكان وتوظيفه من قبل مخرج العمل الفني كما في مسلسل (الراية البيضاء) اخراج (محمد فاضل) في هذا المسلسل جسد مخرج العمل الفني المعنى الرمزي للطبيعة المكانية من خلال (الفيلا) البيت الكبير الذي يمثل تاريخ مصر رموزه السياسية فان أي ازالة لهذا المبنى فانه بمثابة محو حقبة زمنية من تاريخ مصر لذا فان مخرج العمل استفاد من رمزية المكان ليعمم فكرة او موضوع المنجز المرئي وفق رؤية مفسرة لطبيعة الاحداث الدرامية.

ان المكان لم يعد مجرد خلفية تقع فيها الاحداث الدرامية انه عنصر شكلي وتشكيلي من عناصر العمل الفني واصبح تفاعل العناصر المكانية وتضادها يشكلان بعداً جمالياً. وبذلك نجد ان العلاقة التي تربط المكان مع الفعل الدرامي وحركة الشخصيات تجعلها رموزاً معبرة عن واقع درامي فني مفترض فالاشارات لعناصر المكان اذا لم ترتبط بمعنى الفعل الدرامي، يمكن ان تضيف ما يغير الفهم العميق للفعل وذلك فان مخرج العمل يولي اهتمام كبير لحركة خط الفعل الدرامي داخل الحدث وبما ان الواقع في العمل التلفزيوني يخضع لمكان مفترض تحدده طبيعة الموضوع وفق المنهج والاتجاهات الفنية الذي يتحقق فيه وهذا المكان يخضع بدوره للتنظيم والتحديد ليصبح مكاناً ملائماً للواقع الفني المنجز والذي يمكن من خلاله الحصول على مؤثرات درامية فعالة في تباينها وادهاشها.

والعمل التلفزيوني بما يمتلكه من قوة في التعبير عن حركة الفعل الدرامي والشخصيات وتفاعلها مع الوسائل التقنية انما تؤسس من خلال المكان الذي يشكل قوة كبيرة تتداخل فيه كل العناصر المرئية المجتمعة والمحيطة به فيصبح المكان مدركاً حسياً.

في المسلسل التلفزيوني (لوست Lost) اخراج (جي. جي. ابرامس) في هذا المسلسل جسد مخرج العمل الفني المكان بصورة مفترضة من خلال سقوط طائرة على جزيرة نائية اذ يتخلل هذا المكان الكثير من الرموز والاسرار والغموض الذي يحيط بهذه الجزيرة، اذ اصبح المكان هو العنصر الذي يحتوي الشخصيات التي تعيش على ارض الجزيرة بحيث اخذت تلك الشخصيات تبحث عن ذاتها وابرار المشاعر والاحاسيس كلا حسب غايته بين البحث عن اسرار الجزيرة وبين الراغبين في المغادرة. اذ جعل مخرج العمل المكان واقع مفترض لجعل الفكرة الرئيسة للعمل الفني ويرتبط المكان من حيث

الدلالة والوظيفة بعلاقة عميقة داخل العمل الدرامي التلفزيوني لذا ان بإمكاننا ان نفرغ الصورة المرئية من أي حقيقة الا من حقيقة واحدة هي المكان. لانه يمثل الوسط المادي الحاوي للفعل الدرامي والذي تتحرك فيه الشخصيات ويعبر عن افكارها وهواجسها ومن ثم فهو يؤثر في البناء الدرامي ككل. اذ لا يمكن تصور الشخصيات وفعالها من دون حقيقة المكان لذلك يرتبط الموضوع ارتباطاً وثيقاً بالية تشكيل المكان وفق المنهج والاتجاهات الفنية التي يبني عليه موضوع العمل التلفزيوني وعملية تحليل وتركيب الخطاب الصوري المرئي للحدث الدرامي اذ تتشكل جغرافية المكان المفترض على اساس نوع الموضوع وطريقة المعالجة التي يراها مخرج العمل الفني مناسبة لابرار فكرة الموضوع الرئيسية وبناء الاحداث الدرامية فيه (فلا يمكننا الكلام عن المكان الا من خلال ارتباطه بما هو داخل وخارج الشاشة).

فالعالم المرئي المرتبط بتكوين المنجز مرتبط تماماً بالعالم المتخيل خارجها وهذين المكانين ينتميان الى ما هو متخيل على نحو خالص وهو ما نطلق عليه المكان الفلم ، لذا فمخرج العمل يفترض وجود مكان مجازي يؤسس وفق شبكة العلاقات السائدة بين الشخصيات انطلاقاً من وصفه الاطار الذي تقع فيه الاحداث. اذ تقوم الشخصيات باعطاء الالحاء عبر الحوار للاشارة اليه أي ان (المكان يصور اتفاقياً او يوحي بحيث لا يتطابق وحدوده المادية العينية اذ يبنيه الحضور ذهنياً استناداً الى المفاتيح البصرية التي يتلقاها ، ففي مسلسل (ستاتريك) اخراج (سيتورت بايرد) في المشهد المرئي الذي يجسد الطبيعة المكانية داخل العمل الفني عن طريق الشخصيات التي تعرض امام المتلقي حيث بإمكاننا ان ندرك ان المكان الذي تدور فيه الاحداث الدرامية هو احد عوالم الفضاء اذ عمد مخرج العمل الفني الى تكوين مكان افتراضي وهمي وفق المنهج الانطباعي لرؤيته الذاتية وتفسيره للمعطيات التي استند اليها في تصميم المكان وان طبيعة الحوار في داخل غرفة قيادة المركبة الفضائية اوحى بطبيعة المكان الذي تدور فيه الاحداث الدرامية بجعل المتلقي يدرك بان مخرج العمل كان قد استفاد من الاستعمال الدلالي للمكان من خلال حوار الشخصيات للدلالة على غرفة القيادة للدلالة المركبة الفضائية للدلالة الفضاء الخارجي، وهذا التفاعل بين المتلقي وما يشاهده عبر العمل التلفزيوني من خلال التأثير فيه سيكون على وفق ما يمتلكه من ثقافة او نتيجة لتراكم الخزين المعرفي فانه يدرك الصورة الذهنية المراد ايصالها من خلال ما يشاهده عبر

المسلسل التلفزيوني فتتولد لديه انطباعات حسية عن طبيعة المكان الذي يجري فيه الاحداث. وعليه فان (المكان سواء كان واقعياً ام خيالياً يبدو مرتبطاً او مندمجاً بالشخصيات كارتباطه واندماجه بالحدث او مجريات الزمن

لذا فان كل ما يظهر داخل العمل الفني التلفزيوني هو جزء من العالم المرئي الذي يحده اطار الشاشة المرئية ذي البعدين ويبقى العالم الخارجي واسعاً ممتداً قابلاً للتأويل في ذهنية المتلقي كما ان العالم المرئي مشدوداً بدقة تفاصيله وعناصره الدرامية التي تتفاعل لتحقيق الحدث الدرامي.

الديكور

يعد الديكور احد العناصر الفعالة والمؤثرة التي تسهم درامياً في بناء الاحداث والكشف عن طبيعة حركة الفعل الدرامي ومواقع الاحداث والشخصيات لذا فهو احد الوسائل التقنية التي تساعد في تطور الاحداث الدرامية والوصول الى ذروتها والكشف عن الفكرة الرئيسة التي حددها الكاتب وفق المنهج الفني الذي رسمه في مخيلته واستحضار صورته الذهنية لذا فان الديكور يتسم من خلال بناء مواقع يتضمنها الحدث الدرامي سواء كان الديكور داخلياً ام خارجياً فان لمخرج العمل الفني القدرة على توظيف وسائله التقنية من اجل بناء تشكيل مرئي عبر تفاعل العناصر المرئية والسايكولوجية للحفاظ على الخط العام الذي يسير فيه الفعل الدرامي وذلك من خلال بناء ديكور يكون الغاية منه ان يكون جزء مهم من تفاعل الشخصية مع العناصر المرئية الاخرى من اجل بناء عدة تتابعات للاحداث الدرامية ويكون الديكور جزء مهم من عملية بناء الحدث الدرامي بل ومشارك فيه بكل ما يتضمنه من قيم ومعاني لايصال الفكرة النهائية الى المتلقي حيث يكون الديكور بمثابة الواقع المادي الذي تتفاعل فيه الشخصيات داخل المنجز المرئي حيث يوظف الديكور بما يتلائم والاحداث الدرامية التي تتفاعل مع بعضها ضمن صياغة يراد منها بناء التأثير لدى المتلقي وتطور الحدث الدرامي ودفعه الى الامام وعليه (فالدراما تحتاج الى الواقعية لاقتناع المتفرج وهذه الواقعية كثيراً ما تضطرنا الى المبالغة فيها للحصول على اثر كبير في المشاهد. وفي هذا يلعب الديكور دوراً هاماً ، لذا فان الديكور يأتي كواحد من الركائز الاساسية ومدى تفاعل المتلقي بتلك التصاميم التي تعبر عن طبيعة ومضمون الحدث والاجواء السائدة التي تتحرك فيها الشخصيات كما يسهم الديكور بتوصيل المعنى والحالة النفسية والتعبير عن مكان

الحدث او الشخصيات ويكون له اكبر الاثر في بناء التوتر وشد الانتباه والتركيز وابرار الحالة العاطفية التي تدفع المتلقي الى متابعة الاحداث الدرامية لذا يمكن تعريف الديكور هو (نماذج تبنى لتقليد مواقع الرواية الطبيعية وفي الدراما تقسم الى نوعين ديكورات داخلية وديكورات خارجية

وكذلك يعرف على انه مجموعة العناصر التي تؤلف تصميم المنظر داخل الاستوديو كقطع الاثاث المفردة الصلبة واللينية.

كما يعرف الديكور هو المنظر المشيد داخل الاستوديوهات السينمائية ليحاكي به واقع الحياة ويوهم المشاهد انه حقيقي وهو عبارة عن كل الوسائل الهندسية والزخرفية والحرفية التي تساعد في اقامة المنظر داخل الاستوديوهات او خارجها.

وبناءً على ما تقدم يمكن لمخرج العمل الفني ان يوهم المتلقي بهذه الديكورات التي تجري فيها الاحداث الدرامية والوصول الى حالة الاقناع بها وعليه فان الديكور يكون ناتج من كون النص الدرامي هو الذي يفرض خصائصه التشكيلية على طبيعة الديكور المصمم لهذا الحدث الدرامي وتفاعله مع عناصره المرئية لتشكيل منجز مرئي قادر على اثاره ردود فعل لدى المتلقي بحقيقة تلك الديكورات التي تجري فيها الاحداث المرئية. لذا فان بناء الديكورات وفق المنهج وتقنية التي يحددها المخرج في التعامل مع طبيعة الاحداث الدرامية الغرائبية ليشكل منهجه واتجاهه الفني الدرامي. ومدى مساهمة الديكور في المشاركة بين الديكور والشخصية الدرامية من جهة وبين الديكور والشخصية الضد التي تطمح لتحقيق ذاتها على الجميع، وبين الديكور والجو النفسي العام لمجريات الاحداث وعلاقة الشخصيات الثانوية والساندة للوصول الى تحقيق الصراع بين الشخصيات وتحقيق الازمات والتشويق، وذلك كون الديكور يكون له الاثر الاكبر في احداث التشويق داخل المنجز المرئي وصولاً الى الذروة. وهذا كله يتم من خلال الديكور وهذا ما يطمح اليه صانع العمل الفني لذلك (يعتبر السيناريو بالنسبة للفلم بمثابة الرسومات التنفيذية بالنسبة لاي مبنى وعندما يقرأ مصمم المناظر السيناريو أول مرة يبدأ في تشكيل الفلم في مخيلته.

ولهذا فان مخرج العمل الفني يكون صوره الذهنية الحسية المعبرة عن مضمون الحدث الدرامي ويطلق العنان لمخيلته بغية ايجاد افضل الحلول والصور الحسية التي يتم تنفيذها لكي تدعم الحدث الدرامي وبمساعدة مصمم المناظر وايصال فكرة الموضوع

والديكور المقترح الذي يضمن الحفاظ على طبيعة الموضوع ان دراسة النص الدرامي يمكن من خلاله ان يحدد مخرج العمل واقع الحدث وجعله منطقي ومعقول لدى المتلقي حيث لا يكون الديكور خارج عن النص الدرامي، وانما هو نابع من تلك القصة الدرامية (في افضل الافلام والانتاجات لا يكون المنظر مجرد ستارة خلفية للفعل بل امتداداً للموضوع والشخصيات بل يمكن ان تستخدم ايضاً للإيحاء بافكار رمزية معينة خاصة بالسينما ، اذ اصبح الديكور مرتبطاً بالمعنى والشخصية فضلاً عما يضيفه من تأثيرات على الجو العام الذي ينعكس من تلك الديكورات وليس مجرد كتل موضوعية جامدة لا قيمة له فلكل شيء يظهر على الشاشة المرئية له قيمته المعبرة التي تحمل دلالة وظيفية حيث تعكس هذه الديكورات الموضوعية من خلال (طبيعة العصر والهوية القومية والمنزلة الاجتماعية الطبقة والثراء ووظيفة الشخصية ومزاجها وتكون ضمن سياق الاحداث من ناحية الافكار وكذلك في ايصال المعنى العام وتجسيده للمفاهيم التي يحاول مخرج العمل الفني ان يثيرها من خلال المنجز المرئي حيث يكون الديكور وعلاقته بالعناصر المرئية يشكل دوراً كبيراً في التأثير في المتلقي من خلال بناء الاستجابة الجمالية تدفعه للاندماج في الاحداث.

الأزياء.

يعد الزي احد الوسائل التقنية الخاصة التي يعتمدها مخرج العمل الفني في الكشف عن ابعاد شخصياته المفترضة داخل المنجز المرئي وبما يخدم طبيعة الحدث المطروح على وفق المنهج الذي استند اليه النص الدرامي كما وان عملية تعالق الزي مع الشخصية تعد من العناصر المهمة والفعالة في ابراز البنية الدرامية للمشاهد المرئي من خلال الشخصية التي يعتمدها وعليه فانه يعطي الشخصية توافقها مع طبيعة الموضوع سواء أكان خيالياً او غرائبياً او حتى مرعباً وكذلك لا يصال الافكار والمضامين الدراماتيكية التي يسعى الى تحقيقها ومن هنا فان الزي له اكبر الاثر في تعميق المشهد المرئي ومنح المتلقي مساحة اكبر في التعايش والتفاعل مع ابعاد تلك الشخصية من خلال تكوين صورة ذهنية متعددة للطبيعة الموهمة للزي حيث يعمل الى تأكيد الاقناع بالزي بكل جماليته وتعبيراته وايحاءاته بالاجواء التي تعيشها الشخصية ضمن بعدها الدرامي وطبيعة موضوع المنجز المرئي. والزي يحدد الجنس والسن والانتماء الطبقي والاجتماعي والمهنة والجنسية والديانة والوضع الاقتصادي، من خلاله يتنكر الممثل بشخصية ما ويخفي ملامحه الاصلية فيكون بذلك علامة تدل على الكذب والزييف وتدل

على الحقبة الزمنية وتشير الى الطقس والمكان والجو العام ، وبهذا يكون الزي مكمل للشخصية التي يسعى مخرج العمل الى تحليلها وتركيبها وذلك من خلال الترابط التام بين مكونات الزي والشخصية على وفق معطيات البناء الدرامي لسرد الاحداث يجعل الشخصية وهي ترتدي الزي الذي وضعه وتخيله لها لذلك الزي قادر على (بناء ايهام العمر وان يعبر عن انفعال الشباب ويستطيع ان يعرف الجمهور بان هذا الرجل مفكر او ان هذه المرأة مشتتة الافكار ، اذ يتم ابراز صفة الاقناع بالشخصية التي ترتدي الزي ليكون اكثر اقناعاً في الاداء وعلى ضوء ذلك يرى رولان بارت بان (الزي الجيد يجب ان يكون دوماً ثمرة اختيار وتركيز ، يكون مناسباً لاداء الشخصية ومكماً لخواصها من هنا فان الزي له ضرورة رئيسة لجعل المتلقي يندمج في الحدث وذلك من خلال طبيعة الزي الذي يرتديه الممثل ليجسد وبصورة مقنعة دوره الذي يؤديه داخل المشهد المرئي وذلك من خلال اثاره الخيال بتلك التصاميم التي يتفاعل معها المتلقي في اثناء مشاهدته للمنجز المرئي ، وعملية بناء الوهم بالزي انما يكون من خلال العلاقة بين الشخصية والموضوع وذلك للدور الرئيس لايهام الزي للشخصية التي تتفاعل داخل المنجز المرئي لايصال الافكار وفق رؤية ابداعية لمخرج العمل لبناء وحدة وانسجام بين ايهام الزي للشخصية والموضوع اضافة الى تأكيد اهمية الهدف الذي يبرز في النهاية.

لذلك فان نوع الملابس يشارك في انجاز الاعمال الفنية فالعمل الفني وحدة متكاملة في الموضوع الانساني وكل جزء من الفعل الفني يشارك مع الاجزاء الاخرى ليكون الكل، لايصال عدة معاني وذلك من اجل دفع الحدث الدرامي الى الامام عن طريق العلاقة الترابطية بين الزي وعناصر المنجز المرئي الاخرى.كون ان (الملابس ليست عنصراً من العناصر الاضافية ولكنها عنصر جوهري في الصناعة والفن السينمائي، فهي توحى بافعال الشخصيات او سلوكها او ماهية الحدث الدرامي.

المكياج

يعد المكياج احد الوسائل التقنية التي يلجأ اليها مخرج العمل الفني في الياحء بالشخصيات خلال البناء الدرامي للمنجز المرئي حيث يرتبط المكياج بمهام الشخصية وايصال الفكرة الرئيسية للبناء الدرامي من خلال رسم الشخصيات وتكوينها السايكولوجي والدرامي داخل المنجز المرئي لذلك يولي اهمية في تجسيد المكياج للشخصيات وفق المنهج الفني والتعبير عنها سواء كانت تلك الشخصيات داخل البناء الدرامي انسانية ام حيوانية حيث يتم رسم ابعادها والوصول الى التكوين المرئي الدقيق لطبيعة وسلوك

تشكيل الشخصية وما تتسم به من صيرورة مرئية خيالية قادرة على بناء الوهم بالشخصية ومظهرها الخارجي.

لذا فان مخرج العمل الفني يعتمد كثيراً على المكياج في بناء صورة ذهنية يتم ادراكها حسيّاً وعملية الادراك لتلك الشخصية ومعرفة دورها في دفع الحدث الدرامي الى الامام وارتباطها بحركة الفعل الدرامي الرئيس للحدث، ولهذا يكون المكياج القدرة على شد انتباه وتركيز المتلقي لمتابعة الحدث الدرامي والتفاعل معه لذا فان المكياج يجعل الشخصيات محسوسة معاشة يمكن التفاعل معها سواء كانت الشخصيات مرعبة او شخصيات الجن والساحرات على الرغم من غرائبيتها والمظهر الخارجي الذي يشكلها فانها تبقى شخصيات انسانية، كان للمكياج الدور الرئيس في بناءها وتفاعلها داخل المنجز المرئي لذا يمكن تعريف المكياج بانه (اللمسات التي تضاف الى قسّمات وجه الممثل او الممثلة بواسطة الالوان والمحاليل والصبغ والمساحيق ليكون مطابقاً للشخصية التي سيؤدي دورها وهو اما للتجميل وابرار مواطن الفتنة والحسن، واما للتشويه والتنكر وابرار مواضع الشذوذ والقبح ، لذا يمكن للمكياج ان يرمز الى الجنس، ذكر، انثى، عجوز، امرأة طاعنة في السن او من الناحية السايكولوجية للشخصية فرح، حزن، مرض، خوف حيث يكون لكل شخصية مكياجها الخاص بها وفق طبيعة احداث المنجز المرئي وبنائه الدرامي والسايكولوجي ولا شك انها لشخصيات وهمية قد اسهم المكياج في احيائها وكأنها كائنات بشرية تعيش بيننا. لذلك يعمل المخرج الى توظيف عناصره المرئية الى تشكيل منجز مرئي على وفق صياغة ابداعية في عملية بناء الشخصيات الدرامية من خلال توظيف المكياج لتلك الشخصيات ومدى قربها او ابتعادها عن الواقع لبناء وحدة حميمية بين المتلقي وتلك الشخصيات التي يشاهدها من خلال الشاشة المرئية والتفاعل معها سواء بالسلب او الايجاب حيث يكون للمكياج خصائصه الابداعية والجمالية وهو ليس حالة ساكنة وانما يكون له دوره المؤثر في سرد الاحداث وتطور الشخصية او ميولها او تطور الصراع الدرامي للحدث لذا فان (المكياج في السينما عموماً اكثر دقة منه في المسرح حتى ادق التغييرات في المكياج يمكن ان ترى في السينما ، وبناء عليه يكون المكياج حي وجزء من الشخصية وليس دخيلاً عليها وهذا يعتمد بطبيعة الحال على فهم ابعاد الشخصية والدور الذي تؤديه وفق ما رسم اليها خلال النص الدرامي والمنهج الفني يستند اليه المكياج فالمكياج الجيد كالصور

الجيدة في عرض جيد، وليد اعداد تام واختيار بذكاء وتنفيذ دقيق. وبذلك يكون المكياج من خلال رسم صورة ذهنية واضحة تدرك حسيّاً عن الشكل النهائي الذي تظهر من خلاله الشخصية ويتم عبر العملية الابداعية وكذلك يتم من خلاله التعبير عن الزمن من خلال ابراز المدة الزمنية التي تعيشها الشخصية داخل الحدث الدرامي وابراز الملامح التي تعبر عن تلك المدة من خلال ابرازها على وجه الشخصية وابرازها بكل براعة في عملية تجسيد المكياج لتلك الشخصية والعمر الذي تصل اليه.

المونتاج.

يعد المونتاج احد الوسائل التقنية التي يستند اليها المخرج في تكوين منجزه المرئي من خلال ربط اللقطات حسب تسلسلها الزمني داخل المشاهد المرئية لذلك يمثل المونتاج عنصر مهم في بناء عدة تصورات ذهنية وفكرية لطبيعة سرد الاحداث الدرامية والمحافظة على وحدة الفعل الدرامي، كما ان المونتاج يلعب دوراً كبيراً في جعل العمل الفني يمتلك مقومات ابداعية تحمل في طياتها الصياغة الفلمية لما سيكون عليه الحدث الدرامي ومدى ترابطه مع بقية المشاهد لان المونتاج بوصفه وسيلة للتعبير عن العالم المادي الذي يحيط بنا يعتمد على اساس نفسي جوهري وهو انه يعكس تلك الظاهرة العقلية التي تجعل الصور تتابع امامنا الواحدة بعد الاخرى حسبما يتجه انتباهنا من نقطة لاخرى في المكان الذي توجد فيه.

ان هذا الاحساس النفسي هو الذي يقود المتلقي الى الاعتقاد بمنطقية ذلك التعاقب بين اللقطات المصورة ولهذا فان المخرج اذا ما أساء اختيار زوايا التصوير المناسب لسير الحدث فانه بذلك يلغي تلك الظاهرة العقلية التي يتقبل المتلقي على اساسها تعاقب اللقطات كون الفلم يملك الوسائل المحددة الفعالة التي يمكن بواسطتها توجيه اهتمام المتفرج الى التفاصيل كافة كلاً على حدة.

فأن المشهد المرئي يبني على اساس مبدأ التحليل والتركيب اي تحليل الحدث الى مجموعة من الافعال الدرامية وربطها من اجل دفع الحدث الدرامي الى الامام وذلك عن طريق التفكير المسبق من قبل المخرج بعملية المونتاج وتركيب اللقطات مع بعضها لذا من المهام الاساسية التي ينبغي مراعاتها عند ادارة الكاميرا هو الحرص على تسهيل عملية التوليف هو التفكير المسبق لتركيب المونتاج العام للمشهد والروابط بين كل لقطة واخرى وسلامة الانتقالات والحركات المتتالية.

ان التدفق الحركي للقطات هي الاساس في احداث الصدمة لدى المتلقي واثارة الانفعالات وبالتالي الاندماج مع الاحداث من خلال المناقلة بين اللقطات فضلاً عن سرعة حركة الاشياء داخل اللقطة تكون على وفق بناء محكم لكل عناصر بناء المشهد المرئي وبالتالي وحدة موضوعية المنجز المرئي عبر تكوين مستويات عدة من الدفع الحركي والمضمون الفكري الذي يحدثه المونتاج داخل النفس ومنتضمنة ادراك بصري لكل مجريات الاحداث التي يشاهدها المتلقي من خلال الشاشة المرئية.

يقول ديروز ان المونتاج هو تنسيق لصور حركة تقوم بتأليف صور غير مباشرة للزمن، حيث يقوم المخرج بالمحافظة على وحدة الزمن داخل المنجز المرئي وازالة الازمنة الضعيفة والمونتاج يصقل التدفق المرئي من لقطة او منظر او مشهد الى آخر ويمثل هذا النمط من القطع بتوافق شكل شيء منظور في لقطة مع شيء يشاكلة في اللقطة اللاحقة ان قطعات الشكل هما انتقالات مرئية مسلسلة وتخلق تصادمات تهكمية ساخرة للأفكار المتعارضة. وهذا النوع من الانتقال يمكن ان يكون معمقاً بأثارة التفكير واتاحة الفرصة للتوقع وتكثيف كثير من المعاني وشد انتباه المتلقي لمتابعة الاحداث الدرامية كما نجد بين المونتاج والدراما علاقة تبادل دياكتيكية فالمونتاج هو الذي يسبغ الشكل المتكامل للدراما ودراما السيناريو هي التي تحدد الحلول الاساسية لمرحلة المونتاج ، وبهذا يكون المونتاج عنصر مهم ومؤثر في تركيب الامكنة داخل المنجز المرئي للاحياء بها وطريقة سرد الاحداث داخلها عن طريق تركيب اللقطات من خلال الكل وتجزئته واعادة ترتيبه ليكون مؤثر في طريقة عرضه ومن خلال المعالجة الدرامية لسرد الاحداث الدرامية في التفكير المسبق لكل معطيات العمل الفني (وهكذا يتحول الفلم الذي يسجل الزمن الحاضر والفعل الواقعي الافتراضي ليصبح قصة سينمائية لكل ما لا يستطيع رؤيته لكل ما يختبئ في اعماق الذاكرة والضمير. وذلك من خلال القيم الجمالية والحسية التي تمتلكها اللقطة على وفق بناء عناصرها الفنية الداخلة في تركيبها حيث تتفاعل تلك العناصر مع بعضها لبناء وحدة اساسية في بناء المشهد المرئي وما تحتويه من امكانيات هائلة من التفاصيل التي تدفع الحدث الدرامي الى الامام، حيث يتم تركيب اللقطات وفق تسلسل الاحداث الدرامية من خلال المنهج والاتجاه الذي يمثله العمل الفني فالاتجاه الواقعي يعتمد على ربط اللقطات بطريقة تسلسل منطقي للاحداث من خلال جعل عملية التتابع تحدث بصورة منطقية للمحافظة على وحدة الزمان والمكان

وهذه بطبيعة الحال ما يستند عليه المنهج الواقعي لسرد الاحداث. اما في الاتجاهات الانطباعية فهناك تداخل في تركيب اللقطات ضمن واقعها الافتراضي وكذلك عدم الحفاظ على وحدة الزمان والمكان من خلال بناء تسلسل للاحداث تتداخل فيه احداث بين حاضر - مستقبل - ماضي وبالعكس، حيث يوفر هذا الاجراء حرية الحركة في اخراج العمل الفني كيفما يشاء مخرجه وفق الاتجاهات الانطباعية التي يستند اليها.

لذلك فان المونتاج يتم على وفق عدة مستويات وآلية اشتغال داخل العمل التلفزيوني حيث يمثل المستوى الاول عن طريق الحركة. لان الحركة بطابعها الدرامي تكتسب اكمل معانيها وتأثيرها المطلوب من خلال ارتباطها السببي بطبيعة الحدث وبالتالي تكتسب مظهريتها من خلال تجسيدها عبر عناصر التعبير الفلمي، ففي المسلسل (ملوك الاندلس) اخراج (حاتم علي). في المشهد المرئي عندما نشاهد حركة الامير محمد بن عامر حاكم الاندلس وهو يتحرك بحركات ثقيلة اذ تكون خطواته ثقليه عندما يشعر بان تصرفاته خاطئة ويحاول اصلاحها اذ جسد مخرج العمل الحركة في هذا المسلسل تبعا للحالة النفسية التي يعيشها الحاكم وظلمه لرعيته وبسط سيطرته بالقوة. وهذا ما تقتضيه عملية ربط اللقطات من خلال المونتاج للتعبير عن مضمون الحدث الدرامي والحركة التي تتبع من ربط اللقطات لبناء المشهد المرئي انما هي حركات بينها عقل المتلقي وسواء كانت واقعية او انطباعية بكل اتجاهاتها فانها وتدفعها داخل العمل الفني التلفزيوني. حيث يمكن التحكم بالحركة عن طريق اطالة مدة بقائها على الشاشة أو تقصيرها. حيث يكون الابطاء بالزمن فهو يسمح بادراك الحركات الفائقة للسرعة التي لا تلتقطها العين المجردة. وأيا كان استخدام الحركة البسيطة في العمل الفني فلا يمكن فصل مكونات البنية الدرامية للحدث وتأثيره على المتلقي. ففي مسلسل (دارك انجيل) اخراج (جيمس كامرون) في المشهد المرئي عند ما نشاهد الشخصيات المسخة وهي تتحرك بحركة بطيئة في محاولة منها للنيل من ضحيتها جسد مخرج العمل الفني الحركة البطيئة لمصاصي الدماء وهم يقومون بافتراس ضحيتهم. اذ كان للحركة البطيئة فعلها في هذا المشهد المرئي لابرار أدق التفاصيل بالنسبة للشخصيات وحركتها داخل المشهد المرئي. كما يكون للحركة السريعة من خلال سرعة جريان الاحداث في وحدة المشهد المرئي ولذا فان (الحركة يمكن لها ان تدخل على لقطة او مجموعة لقطات في بنية المشهد المفرد. إضافة الى زيادة سرعة حركة الاجسام عما هي عليه في الواقع بغية

التعجيل في حركتها واعطائها صفات حركية تفوق امكانياتها الحقيقية كما في مشاهد المطارادات ، ففي المسلسل التلفزيوني (24) اخراج (تي. جي. فيرغسون) في المشهد المرئي نشاهد الحركة السريعة للسيارات اثناء المطارادات بين رجال الشرطة والعصابات، اذ جسد مخرج العمل الفني وباستخدام القطع السريع لاحداث التأثير اللازم لدى المتلقي من خلال المناقلة بين اللقطات بين رجال الشرطة والمجرمين اذ ان للحركة السريعة التي يتم فيها القطع قد وظف لابرز الحدث الدرامي وتصميمه وكذلك كان لالة التصوير الدور الكبير في تصوير المشاهد وباستخدام عدسات قصيرة البعد البؤري لكي تعطي الاحساس بعمق الميدان وسرعة تدفق الحركة داخل المشهد المرئي، وهذا ما يطلق عليه بالمنهج والاتجاهات الانطباعية التي يفسر على ضوءها مخرج العمل النص الدرامي لكي يضع الحلول المناسبة وخلق فعل الصدمة لدى المتلقي بان ما يشاهده امامه هو حقيقي فيتفاعل معه، كذلك فانه يشتغل على المستوى الدلالي الثاني الا وهو عن طريق الايقاع حيث يمكن عن طريق الايقاع تحديد طبيعية الفلم وطريقة عرضه على المتلقي وما يحمله من قيم فلسفية في طريقة بناءه وتحديد الايقاع المناسب للعمل الفني التلفزيوني ان ما نسميه بالايقاع السينمائي ليس هو ادراك العلاقات الزمنية بين اللقطات، بل التوافق بين مدة كل لقطة وحركات الانتباه التي تبعثها وتشعبها. فالامر هنا لا يتعلق بايقاع زمني مجرد بل بايقاع الانتباه .

وذلك نظراً لاختلاف في طبيعية الايقاع وبنائه على مستوى اللقطة او المشهد او مؤسس على مدى العمل الفني التلفزيوني ككل كوحدة واحدة يكون فيه للمونتاج دوراً مهماً في تحديد ايقاع العمل الفني. ففي المسلسل التلفزيوني (برزنت بريك) اخراج (ميشيل الفيس) جسد مخرج العمل الفني الايقاع بناء على ما تحمله اللقطات من قيم معرفية ومعلومات تضيف على الحدث الدرامي التوتر والتشويق من خلال حركة البطل وتفحصه لاروقة السجن ومعرفة تحصناته ومناطق الضعف فيه عبر الخريطة التي تم رسمها على كافة انحاء جسمه وقد عبر مخرج العمل الفني عن رؤيته في ابراز دور المونتاج في هذا العمل الفني من خلال التراكيب الزمنية للقطات وتأثيرها على المتلقي لمتابعة الاحداث الدرامية من اجل شد الانتباه والتركيز على الاحداث. اذ جعل مخرج العمل الايقاع مؤسس على طول العمل الفني لابرز حالة الصراع والترقب التي يعيشها بطل المسلسل وهو داخل السجن والحراس الذين ينتشرون في كل مكان. على ان ليس

هنالك قواعد ثابتة بخصوص الايقاع في الاعمال التلفزيونية، بعض المخرجين يقطع وفقاً للايقاع الموسيقي. وفي بعض الحالات يقطع المخرج قبل ذروة منحنى المضمون، وذلك من خلال القيم الجمالية والحسية التي تمتلكها اللقطة وفق بناء عناصرها الفنية الداخلة في تركيبها حيث تتفاعل تلك العناصر مع بعضها لبناء وحدة اساسية في بناء المشهد المرئي وما تحويه من امكانيات هائلة من التفاصيل التي ترفع الحدث الدرامي الى الامام. عن طريق شد الانتباه والتركيز على ما هو هام داخل العمل الفني. كذلك يمكن اشتغال المونتاج يتم على المستوى الدلالي الاخر الا وهو عن طريق الزمان والمكان حيث يتم من خلال المونتاج التلاعب بالمكان والمدة الزمنية التي يستغرقها سرد الحدث الدرامي كذلك عن طريق المونتاج ربط عدة امكنة تحدث فيها احداث مختلفة لكن في زمن واحد وهو ما يطلق عليه المونتاج المتوازي.. ففي المسلسل التلفزيوني (اليس) اخراج (جي. جي ايدامس). في المشهد المرئي، اذ جسد مخرج العمل الفني عملية انقاذ الفتاة (اليس) وهي بطلة المسلسل اذ تعمل تلك الفتاة ضمن الاجهزة الامنية وبعد اعتقالها من قبل عناصر امنية تابعة لدولة اخرى (روسيا)، اذ وظف مخرج العمل الفني عملية انقاذ الفتاة باستخدام اسلوب المونتاج المتوازي بين تحرك رجال الامن لانقاذها وبسريرة تامة ليقطع مخرج العمل الى اسلوب التحقيق الذي تتعرض لها (اليس) اذ جسد مخرج الفلم عملية التوتر والتشويق في هذا المشهد المرئي ليؤثر في المتلقي الى ان يتم اقتحام المبنى وانقاذ الفتاة (اليس) ان اسلوب المونتاج المتوازي له دلالات وسمات تعبر عن طبيعة الحدث الدرامي من خلال المناقلة بين اللقطات، اضافة لما يتمتع به مخرج العمل من رؤية تفسيرية لمعطيات النص فيجعل عملية التقطيع تتم وفق المنهج والاتجاهات الانطباعية التي تتشكل فيها المادة كيفما يشاء مخرج العمل التلفزيوني. من خلال جمع اللقطات التي تحتوي على امكنة مختلفة في الحدث الرئيس والتعبير عنه بناءً على سياقات لرؤية مسبقة للفعل الدرامي المتصاعد في المكان.