

الاتجاهات الفنية في الدراما التلفزيونية

اطروحة تقدم بها
علي زيد منهل

الى مجلس كلية الفنون الجميلة/ جامعة بغداد وهي جزء من متطلبات نيل
درجة الدكتوراه فلسفة في الفن التلفزيوني

اشراف
الاستاذ الدكتور
صباح مهدي الموسوي

2009م

بغداد

1430هـ

بسم الله الرحمن الرحيم

وما أوتيتم من العلم الا قليلاً

صدق الله العظيم
(الاسراء / 85).

اقرار المشرف

اشهد ان اعداد هذه الاطروحة الموسومة (الاتجاهات الفنية في الدراما التلفزيونية) التي قدمها الطالب (علي زيد منهل). قد جرت باشرافي في كلية الفنون الجميلة – جامعة بغداد وهي جزء من متطلبات نيل درجة الدكتوراه فلسفة – اختصاص تلفزيون.

المشرف

الاستاذ الدكتور
صباح مهدي الموسوي
التاريخ: / / 2008

بناء على التوصيات المتوافرة ارشح هذه الاطروحة للمناقشة

الاستاذ الدكتور
صباح مهدي الموسوي
رئيس قسم الفنون السمعية
التاريخ: / / 2008

اقرار لجنة المناقشة

نشهد نحن اعضاء لجنة المناقشة اطلعنا على هذه الاطروحة الموسومة
(الاتجاهات الفنية في الدراما التلفزيونية) وقد ناقشنا الطالب (علي زيد منهل). في
محتوياتها وفيما له علاقة بها ونعتقد بانها جديرة بالقبول لنيل شهادة الدكتوراه فلسفة –
اختصاص تلفزيون.

التوقيع:
أ.د. عبد القادر الدليمي
عضواً

التوقيع:
أ.د. محمود كباشي خلف
رئيساً

التوقيع:
أ.م.د. متي عبو بولص
عضواً

التوقيع:
أ.م.د. عبد المجيد عباس
عضواً

التوقيع:
أ.د. صباح مهدي الموسوي
مشرفاً

التوقيع:
أ.م.د. ابراهيم نعمة
عضواً

صادق مجلس كلية الفنون الجميلة – جامعة بغداد على قرار اللجنة

الاستاذ الدكتور
عقيل مهدي يوسف
عميد كلية الفنون الجميلة
التاريخ: / / 2009

الاهـداء

الى.....

روح والدتي الطاهرة ... براً ورحمة
والدي... حباً وعرفاناً

عائلتي ... اخوتي .. أخواتي .. الذين جسدوا
معنى الاخوة في هذا الزمن الصعب

الى كل هؤلاء؟

الباحث

شكر وتقدير

الحمد لله رب العالمين والصلاة والسلام على سيد المرسلين (محمد) صلى الله عليه وسلم، واله الكرام.

من باب الامتنان والعرفان بالجميل ان اشكر استاذي الدكتور صباح مهدي الموسوي رئيس قسم الفنون السمعية والمرئية الذي كان مشرفاً وتحمل عناء الاشراف على هذه الاطروحة متتبِعاً خطواتها وتفصيلها كافة بكل صبر وتفهم واشكر ايضاً الاساتذة الذين لم يخلوا بمشورة افادتني وسؤال يسر على تعب المشوار في محيط الدراسة وعذراً عن ذكر الاسماء، كذلك اتوجه بالشكر الى جميع زملاء الدراسة.

كذلك اتقدم بالشكر الى الاخت (ساهرة) لتحملها عناء طباعة الاطروحة بكل صبر واخراجها بهذه الصورة الجميلة.

واخيراً اقف عاجزاً عن التعبير عن بالغ امتناني وعرفاني لاهلي كافة لقد كانوا خير عون امد الله في اعمارهم جميعاً وجزاءهم عني الف خير.

شكراً الى.....
شكراً من القلب الى القلب

الباحث

ثبت المحتويات

الصفحة	الموضوع
أ	الواجهة
ب	الاية القرآنية
ج	اقرار المشرف
د	اقرار لجنة المناقشة
هـ	الاهداء
و	شكر وتقدير
ز-ح	المقدمة

ل-م	ملخص البحث باللغة العربية
ف	ثبت المحتويات
6-1	الفصل الاول: الاطار المنهجي
2	مشكلة البحث
3	اهمية البحث والحاجة اليه
3	اهداف البحث
3	حدود البحث
6-4	تحديد المصطلحات

الصفحة	الموضوع
	الفصل الثاني- الاطار النظري والدراسات السابقة
33-8	المبحث الاول- المناهج والاتجاهات الفنية
16-8	المنهج الواقعي – الانطباعي
17-16	الاتجاهات الواقعية
19-17	1-الواقعية الجديدة
21-19	2-الموجة الجديدة
23-21	3-الواقعية في بريطانيا – السينما الحرة
25-24	4-الواقعية الملحمية
26-25	5-الواقعية الاشتراكية
27-26	6-الواقعية الشعرية
28-27	7-الواقعية الرمزية
29-28	8-السينما عين (عين الكاميرا)
30-29	الاتجاهات الانطباعية
30	الدادائية
31-30	السريالية
33-32	التعبيرية
33	الطليعية
59-34	المبحث الثاني - الصورة وفق المناهج الفنية
38-34	الصورة في الفلسفة
40-39	مفهوم الصورة الفنية
44-41	الصورة التخيلية
47-44	مرجعيات الصورة الفنية
50-47	الصورة الواقعية
52-50	الصورة الانطباعية
54-52	الصورة الرمزية
57-54	الصورة التعبيرية
59-57	الصورة السريالية

الصفحة	الموضوع
103-60	المبحث الثالث – عناصر لغة الصورة وفق الاتجاهات الفنية
68-61	الكاميرا
74-69	العناصر الصوتية
87-74	الاضاءة
81-87	اللون
85-81	الزمان
90-85	المكان
94-90	الديكور
96-94	الازياء
97-96	المكياج
103-98	المونتاج
134-104	المبحث الرابع – البناء الدرامي وفق المناهج الفنية
107-104	الدراما
109-107	البناء الدرامي
110-109	عناصر البناء الدرامي
114-110	الحبكة
119-115	الشخصية
126-120	اللغة
128-126	الفكرة
131-128	السرد الصوري
137-132	مؤشرات الاطار النظري
140-138	الدراسات السابقة

الصفحة	الموضوع
146-141	الفصل الثالث - إجراءات البحث
142	أولاً: منهج البحث
143-142	ثانياً: أداة البحث
144	ثالثاً: وحدة التحليل
145-144	رابعاً: عينة البحث
146-145	خامساً: صدق الاداة
318-147	تحليل العينات
172-148	العينة الاولى: المنهج الواقعي - المسلسل - - باب الحارة - الجزء الاول
195-173	العينة الثانية: الاتجاه الواقعية الملحمية - مسلسل Rome
218-196	العينة الثالثة: الاتجاه - الواقعية الشعرية - مسلسل نور
240-219	العينة الرابعة: الاتجاه - الواقعية الرمزية - مسلسل Carnival
264-241	العينة الخامسة: المنهج الانطباعي - مسلسل Taken
286-265	العينة السادسة: الاتجاه التعبيري - مسلسل Super Natural
318-287	العينة السابعة: الاتجاه السريالي - مسلسل Sad Dream
319	الفصل الرابع- نتائج البحث ومناقشتها
329-320	النتائج
331-330	الاستنتاجات
332	التوصيات
332	المقترحات

الصفحة	الموضوع
	الفصل الخامس
347-334	المصادر العربية والمترجمة
347	قائمة المصادر اللغة الاجنبية
349-348	قائمة المصادر من الافلام والمسلسلات
351-350	ملحق استمارة استفتاء لجنة الخبراء والمحكمين
	ملخص باللغة الانكليزية

الفصل الاول الاطار المنهجي

مشكلة البحث

- اهمية البحث والحاجة اليه
- اهداف البحث
- حدود البحث
- تحديد المصطلحات

الفصل الثاني

الاطار النظري والدراسات السابقة

- المبحث الاول : المناهج والاتجاهات الفنية
- المبحث الثاني : الصورة وفق المناهج الفنية
- المبحث الثالث : الوسائل المرئية وفق المناهج الفنية
- المبحث الرابع : البناء الدرامي وفق المناهج الفنية

الفصل الثالث

اجراءات البحث

- اولاً: منهج البحث
- ثانياً: اداة البحث
- ثالثاً: وحدة التحليل
- رابعاً: عينة البحث
- خامساً: صدق الاداة

تحليل العينات

تحليل العينات

العينه الاولى – المنهج الواقعي – مسلسل باب الحارة – الجزء الاول

العينه الثانيه – الاتجاه – الواقعيه الملحميه – مسلسل Rome

العينه الثالثه – الاتجاه – الواقعيه الشعريه- مسلسل نور

العينه الرابعه – الاتجاه – الواقعيه الرمزيه- مسلسل كرنفال

العينه الخامسه – المنهج الانطباعي – مسلسل Taken

العينه السادسه – الاتجاه التعبيري 0 مسلسل Super Natural

العينه السابعه – الاتجاه السريالي – مسلسل Sad Dream

الفصل الرابع النتائج ومناقشتها

- الاستنتاجات
- التوصيات
- المقترحات

الفصل الخامس

- المصادر العربية والمترجمة
- قائمة المصادر اللغة العربية
- قائمة المصادر اللغة الاجنبية
- قائمة المصادر من الافلام والمسلسلات

مشكلة البحث:-

تعد الدراما التلفزيونية واحدة من الاسس الفنية في تطور الفنون السمعية والمرئية بما تحتويه من كم هائل من الرصانة في عملية طرح المواضيع التي تؤثر في المتلقي. لذا تشير اغلب المصادر الى التقارب الكبير بين الدراما التلفزيونية بوصفها فنا قائما بذاته والدراما السينمائية ويؤكد البعض الى ان الدراما التلفزيونية استندت في ارساء قواعدها الاساسية على الدراما السينمائية وفي الوقت الذي اخذت فيه السينما بمساحة نقدية كبيرة ظلت الدراما التلفزيونية ولوقت قريب بعيدة عن مجال النقد الفني والنظري اذ تمكنت الدراسات والبحوث العلمية من تحديد المناهج السينمائية والاتجاهات ومن ثم الاساليب وبشكل علمي ودقيق في حين لم يقدم أي باحث في هذا المجال بالنسبة للدراما التلفزيونية. ورغم مرور حقبة زمنية على ظهور الدراما التلفزيونية وتطور اشكالها (تمثيلية- مسلسل- سلسلة). فانها لحد الان لم تختص بالتنظيرات التي تناسب وحجم هذا التاريخ وهذا التطور الفني للدراما التلفزيونية حيث حظيت الكثير من الاعمال الدرامية التي تشكل الاتجاهات الفنية القاعدة الاساسية لها في تلك الاعمال الدرامية. وفي بعض الاعمال التلفزيونية ان هناك تفاوتاً في طريقة تنفيذ هذه الاعمال الدرامية بالنسبة للمنهج الذي استند اليه كاتب النص الدرامي اذ لم يعد هناك عمل خالص تماماً يتبع هذا المنهج او ذاك وانما انصهرت هذه المناهج في الدراما التلفزيونية من اجل تقديم عمل فني يتسم بالابداع والجدة والاصالة اذ نجد في العمل الواحد اكثر من منهج سواء تقديمه في لقطة او مشهد مرئي يعزز من القيمة الفنية للعمل الدرامي التلفزيوني ولكن هناك مناهج حافظت على استمراريتها الى هذا اليوم وعليه فان تلك المناهج تخضع لسيطرة مخرج العمل الفني وما يمتلكه من رؤية ابداعية وفلسفية في طريقة معالجته للنص الدرامي. من اجل التأثير في المدركات الحسية للمتلقي.

وعليه يمكن طرح مشكلة البحث الحالي في التساؤل الاتي.

-ماهي الكيفيات التي توظف فيها الاتجاهات الفنية في الدراما التلفزيونية؟

-وماهي الوسائل المرئية والتقنية لتجسيد الاتجاهات الفنية في الدراما التلفزيونية؟

اهمية البحث والحاجة اليه.

تكمن اهمية البحث الحالي في كونه يتطرق الى عدة مفاهيم لتفسير وتوضيح الاتجاهات الفنية المستخدمة في الدراما التلفزيونية ونتيجة للتطور التقني الحاصل واختلاف الاتجاهات والية توظيفها من قبل مخرج العمل الفني والسعي الجاد الى ايجاد الحلول الاخراجية المناسبة التي تعبر عن ذلك الاتجاه في الاعمال التلفزيونية من خلال توظيف العناصر والوسائل التقنية التي تعبر عن طبيعة الحدث الدرامي. ونظراً لعدم وجود دراسات متخصصة في الاتجاهات الفنية التلفزيونية والتي تشكل جانب حيوي في البناء الدرامي لذا فان هذا البحث يفيد شريحة كبيرة من المهتمين بهذا الفن التلفزيوني. ومن الطلبة الدارسين له والنقاد والاكاديمين عبر التعريف بمدى اهمية الاتجاهات الفنية في الدراما التلفزيونية.

هدف البحث:-

يهدف البحث الحالي الى:

- 1- الكشف عن الاتجاهات الفنية المستخدمة في الدراما التلفزيونية والكيفيات التي توظف بها تلك الاتجاهات.

حدود البحث:-

يتحدد البحث الحالي في دراسة الاتجاهات الفنية في الدراما التلفزيونية. وقد اختار الباحث الحقبة الزمنية 1998 – 2008. وقد اختير تلك الفترة للأسباب التالية:-

- 1- تبلور الرؤية الإخراجية عند تقديم الأعمال الدرامية؟
- 2- التقدم العلمي والتقني ظهر جلياً في هذه الفترة عند صياغة هذه الأعمال الدرامية.

تحديد المصطلحات.

اولاً.. الاتجاهات الفنية:

بعد الاطلاع على الادبيات وجد الباحث عدد من التعاريف لمفهوم الاتجاهات. حددها بما يأتي.

لغويًا..

جاء في صحاح اللغة عن (اتجه)

(اتجه- له رأي سنج. وتوجه- نحوه واليه. وشيء موجه اذا جعل على جهة واحدة لا تختلف)⁽¹⁾.

اصطلاحاً:-

(استعداد نفسي لمتعلم للاستجابة الموجبة او السالبة نحو مثيرات من افراد او اشياء او موضوعات تستدعي هذه الاستجابة ويعبر عنه عادة باحب او اكره او هو تنظيم لمعارف ذات ارتباطات موجبة او سالبة)⁽²⁾.

كما يعرف بانه:

(نزوع ثابت نسبياً للاستجابة نحو صنف معين من المؤثرات بشكل ينطوي على تمييز او رفض او عدم تفضيل)⁽³⁾.

التعريف الاجرائي للاتجاهات كما حدده الباحث.

(1) محمد ابو بكر الرازي، مختار الصحاح، عني بترتبية محمود خاصر، القاهرة: دار الكتب للطباعة والنشر، د.ت، ص، 344.

(2) يوسف قطامي، سايكولوجية التعلم، عمان: دار الشرق ط2، 1997، ص163.

(3) نعيم الرفاعي، التقديم والقياس في التربية، عمان، المطبعة التعاونية، 1982، ص412.

منهج ينتهجه مخرج العمل الفني في كيفية توظيف العناصر المرئية وما يمتلكه من تقنيات في التعبير عن الاحداث الدرامية.

الدراما:-

بعد الاطلاع على الادبيات وجد الباحث عدداً من التعريفات لمفهوم الدراما، حددها بما يأتي.

اصطلاحاً:

الدراما تعرف بانها (محاكاة للحوار والحديث)⁽¹⁾.
كذلك فان الدراما هو (اصطلاح يطلق على أي موقف لينطوي على صراع يتضمن تحليلاً لهذا الصراع)⁽²⁾.

اما (دوسن) فيرى الدراما:

(أي موقف ينطوي على صراع ويتضمن تحليلاً لهذا الصراع للاغراض الفنية عن طريق افتراض وجود شخصيات)⁽³⁾.

كما يعرفها (حمادة) هي.

(1-الحكاية. 2-تصاغ في شكل حدثي لاسردي، 3-وفي كلام له خصائص معينة. 4-ويؤديها ممثلون، 5- امام جمهور)⁽⁴⁾.

كما عرفها (شلبي) بانها:

(شكل من اشكال الفن يقوم على تصوير قصة او حكاية، يقصها او يحكيها كاتب او مؤلف، من خلال حوار على لسان شخصيات تربطها علاقات معينة وتضع الاحداث وتشارك فيها في اطار متطور اخذ في التصاعد)⁽⁵⁾.

كما عرفها لوتر:

(الفعل او العمل الذي تقوم به شخصيات التمثيلية وقد ينصرف معنى الكلمة الى نص التمثيلية وقد ينصرف الى العرض التمثيلي)⁽¹⁾.

(1) نوثرروب قراي، تشريح النقد، ترجمة، نزار ميري الاردن، منشورات الجامعة الاردنية، 1991، ص34-35.

(2) حسين رامز محمد رضا، الدراما بين النظرية والتطبيق، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1972، ص28.

(3) سي دبليو، دوسن، الدراما والدرامي، ترجمة، عبد الواحد لؤلؤة، بغداد: دار الرشيد للنشر، موسوعة المصطلح النقدي، العدد(11)، 1981، ص17.

(4) ابراهيم حمادة، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، القاهرة: دار الشعب للطباعة والنشر، 1971، ص142.

(5) كرم، شلبي، فن الكتابة للراديو والتلفزيون، دار ومكتبة الهلال، بيروت: 2008، ص245.

التعريف الاجرائي للباحث.
الدراما التلفزيونية.. هي تصوير الحدث او الواقع الافتراضي وتكون على شكل
احداث متصلة عبر حلقات متسلسلة او احداث روائية منفصلة لكل حلقة من الحلقات
عند تشكيل الصورة المرئية.

(1) جورج، لوتر، دليل التأليف التلفزيوني، ترجمة، عزت النصيري، الهيئة المصرية العامة للكتاب،
القاهرة: 1980، ص231..

المبحث الاول

المناهج والاتجاهات الفنية

ان طبيعة الرؤية التي ينتهجها مخرج العمل الفني في كيفية توظيفه لعناصره المرئية وما يمتلكه من تقنية في التعبير عن الاحداث الدرامية انما تتشكل من كون تلك الاساليب تخضع لمعايير فنية قادرة على بلورة اتجاه فني محدد من اجل اصال الافكار التي يهدف من ورائها العمل الدرامي، وذلك عبر رؤية جديدة ينطلق من خلالها لمواكبة التطور التاريخي والحضاري للمجتمع والمتغيرات التي تصاحبه من خلال تراكم وتعدد المناهج الفنية التي يخضع اليها العمل الفني فالفن عموماً والسينما على وجه الخصوص قد وجدت نفسها في حالة مستمرة من التطور بسبب الاتجاهات الفنية المتعددة التي احتوتها من خلال النشاط المتميز الذي ساهم فيه المنظرون والمفكرون والفنانون الذين سعوا الى ايجاد قواعد وملامح هذا الفن، ويمكن القول [بان السينما تطورت في اتجاهين رئيسيين منذ بدايتها، الاتجاه الاول الذي مثلته افلام (الاخوين لومير)، وهو الاتجاه الواقعي الذي يعتمد على تجسيد الاحداث في عفويتها كما في الطبيعة والاتجاه الثاني الذي رافق الاول هو ما مثلته افلام (جورج ميلييه) التي اعتمدت على الخيال والفتازيا بكل ما فيها من سحر وتشويه وذاتية]⁽¹⁾.

وتقع ضمن هذين المنهجين غالبية الاتجاهات الفرعية. اذ ان تعدد الاساليب والمواقف والاتجاهات هو ما يحمله الفنان من وعي وادراك للمرحلة الراهنة وطبيعة الحقبة الزمنية التي تدفعه الى التوجه نحو ابتكار اساليب جديدة يتجاوز ما هو سائد والسعي الى التحرر من القيود لكي يشكل منجزه المرئي وفق ادق التفاصيل عبر الية اشتغال الوسائل التعبيرية وبما يمتلكه الفنان من حس ورؤية جديدة معبرة عن الواقع المعاش بكل تناقضاته وهذا ما جعل الفن السينمائي يمتلك خصوصية في طرح الخطاب المرئي ومدى تأثيره في المتلقي ومخاطبة افكارهم ومشاعرهم عبر تحديد اسس وقواعد الاتجاهات الفنية التي تعكس اهمية تطور تلك المرحلة الزمنية ومدى قربها او بعدها عن المجتمع. يقول (هنري اجيل) [من الناحية التاريخية يمكننا ان نقول بان النقطة التي اثارت منذ البداية اهتمام المختصين واثارت من حولها ما يشبه الاجماع (في فرنسا على الاقل) هي الطابع الشعاعي لوسيلة التعبير الجديدة هذه ونحن نعني "شاعري"

(1) لوي دي جانيتي، فهم السينما، ترجمة، جعفر علي، دار الرشيد للنشر، 1981، ص15-16.

بالمعنى الأكثر اتساعاً للكلمة فبالنسبة الى منظري تلك الالونة، كانت شاعرية السينما تتطابق في الوقت نفسه مع استلهاام عالم خيالي ومع سوربالية تكون اكثر واقعية من الواقع اليومي ومع تناسق الموضوعات التي يتم تناولها تبعاً لبعض انماط تطور الطابع السيمفوني، ومن هنا حدث ان السينما في تلك الحقبة عدت قريبة جداً من الموسيقى⁽¹⁾.

لذا يسمى لوي دي جانيتي هذين الاتجاهين المتناظرين بالواقعي والانطباعي بينما يسميه هنري اجيل بالواقعي والشاعري - ويبدو واضحاً ان الاختلاف بين التسميتين هو حول تسمية الانطباعي ام الشاعري فقط. وبالمطبع فان مصطلح الانطباعي يكشف عن الميل التشكيلي في حين ان مصطلح الشاعري يميل الى التفسير الادبي. وائاً كان اختلاف مصطلح التسمية حول الانطباعي ام الشاعري الذي يكشف عن صعوبة احتواء مصطلح متكامل للتسمية فان وجود هذين الاتجاهين هو حقيقة شاخصة لا يمكن تجاهلها في ضوء التطور الحاصل في مجال الفن لذلك يشير (بازان). ان السينما تعتمد على الواقع وانها تحقق كمالها لكونها من الواقع وهذا يعني ان هذا الواقع هو واقع بصري ومكاني وان الواقع السينمائي [ليس واقع مادة الموضوع او واقع التعبير ولكن واقع المكان الذي بدونه لن تكون الصور المتحركة سينما]⁽²⁾.

ويعتقد (بازان) ان الواقعية غير مرتبطة لحد ما بدقة النقل وانما باعتقاد المشاهد في اصل هذا النقل الذي يجذب انتباه المشاهد لمتابعة الاحداث المصورة ويتفاعل معها ويتأثر بها من خلال تسجيلها للمكان وما يحتويه، لذا [تضفي الطبيعة الموضوعية للتصوير الفوتوغرافي صفة الهدف اننا مضطرون ان نقبل كواقع وجود الموضوع الذي ينتج فهو تقليد موضوع امامنا أي في الزمان والمكان، يتمتع التصوير الفوتوغرافي بميزة معينة في هذا التحويل للواقع من الشيء الى ما يمثله]⁽³⁾.

(1) هنري اجيل، علم جمال السينما، ترجمة، ابراهيم العريس، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت: 1980، ص9.

(2) اندريه بازان، ما هي السينما، ترجمة، ريمون فرنسيس، مكتبة الانجلو المصرية، ج1، القاهرة: 1968، ص112.

(3) اندريه بازان، ما هي السينما، ج1، المصدر السابق نفسه، ص13.

وقد تتجاوز الواقعية مجرد التسجيل او النقل الحرفي للأشياء او الأحداث وهي بذلك تتوجه صوب المضمون لا الى ظواهر الأشياء فيكون نتاج ذلك صوراً خيالية من التناقض بين ظواهر الأشياء وجوهرها (وبما ان كل وسط منحاز للأشياء التي يتفرد بإمكانياته لا يصلح له فان السينما في تصورنا تحيا بالرغبة في تصوير الحياة المادية العابرة، الحياة في أكثر أشكالها زوالاً، حشود الشوارع، الأيماءات العفوية والانطباعات السريعة هي بيت قصيدها)⁽¹⁾.

وهذا بطبيعة الحال يتسم بقدرة الفن على تصوير الحياة وجعله انعكاس لطبيعة الحياة اليومية عبر الوسيط المادي الا وهو التصوير الذي يسجل ما موجود امامه من أحداث يتم تسجيلها ونقلها (ولهذا فان أكثر الأعمال ابداعاً هي تلك التي تتوخى عمق المضمون او التجربة الانسانية المعاشة ويتم عرضها في اطار من البساطة والسلاسة والفن الراقي والجمال المبدع)⁽²⁾، وهذه صفة اساسية وركيزة مهمة في منطلقات الواقعية كمفاهيم واسس جمالية وفلسفية لذا فان (كراكاور مولع بعبارة الطبيعة وقد ضبطت في الفعل أي ان الفلم أكثر ملائمة لتسجيل الأحداث والأشياء التي قد تغفل في الحياة مثل حركة ورقة مثلاً او حركة موجة في ساقية)⁽³⁾.

وهذا التصوير الدقيق لتفاصيل الأشياء انما ينفرد به فن الفلم في التعبير عن الواقع ومدى ملامسته الحياة الطبيعية للبشر وفي تصوير الحياة وحركتها تشكل المادة الاساسية التي يستند عليها العمل الفني لذا يرى كراكاور (ان لكل صانع فلم دافعين محتملين دافع الواقعية ودافع الشكلية، تحطم الشكلية المعالجة السينمائية فقط اذا عملت من تلقاء نفسها من دون وعي لتلك السلطة التي لها. لكن اذا استخدمت استخداماً سليماً فانها تساعد في القيام بالواجب الثاني من واجبات صانعي الافلام، ان ندخل الى الواقع ونغوص فيه)⁽⁴⁾.

-
- (1) سيكفرد كراكاور، النظرية الواقعية في السينما، ترجمة، جعفر علي، مجلة الثقافة الاجنبية، وزارة الثقافة والاعلام، دار الشؤون الثقافية، العدد 11، السنة السادسة، بغداد: 1986، ص7.
 - (2) كرم شلبي، فن الكتابة للراديو والتلفزيون، المصدر السابق نفسه، ص41.
 - (3) لوي دي جانيتي، فهم السينما، المصدر السابق نفسه، ص545.
 - (4) ج. دادلي اندرو، نظريات الفلم الكبرى، ترجمة، جرجيس فؤاد الرشيد، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة: 1986، ص113.

وهو بذلك يقوم بتسجيل الواقع عن طريق وسائله التعبيرية والتقنية وكشف الواقع عن طريق التعبير الدقيق لكل مفاصل الحياة اليومية وتقدمها عبر الوسيط الفلمي. ولم يلبث مفهوم الواقعية ان تطور عبر النظريات المبكرة لجيل من المنظرين يقف في مقدمتهم (مارسيل ليبريه) الذي رأى في نمط التعبير الجديد هذا عنصر اختلاف اساسي مع وسائل التعبير السابقة يتمثل في خاصيته الواقعية (فالسینما هي فن الواقع وان بإمكانها نقل الحقيقة الظاهرة بكل ما يمكن من امانة وباقرب ما يمكن من الحقيقة من دون تغير وبالادوات الدقيقة التي تختص السينما بها)⁽¹⁾.

ويبدو ان تلك الطروحات استمرت حقبة زمنية في عملية البحث عن مفهوم الواقع والسعي الى ما هو فوق الواقع وعلى الرغم من الاختلاف الشاسع ما بين الاثنين نجد ان الكثير من هذه الامور قد تبلور في تجارب التيار الالمانى المسمى (الكاميرا شبييل)* او المرأة وفي السينما السوفيتية في حقبة العشرينات والواقعية الايطالية الجديدة)⁽²⁾.

لقد عبر (كارل ماير)* بوضوح عن اهتمامات ذلك التيار حيث اكد (ان هذه المدرسة تقدم نفسها في الظاهر وكأنها عودة الى الواقعية وافلامها اذ تتخلى عن الاشباح والطغاة وتهيم وجهها شطر الاشخاص البسطاء لتصفهم في حياتهم اليومية وفي بيئتهم)⁽³⁾.

ويبدو ان هذا الموقف الذي عبر عنه (ماير) قد بولغ فيه بعض الشيء اذ اصبح طابع الافلام تضخيمي للحبكة مثلاً تحطيماً لذلك القسط البسيط من الواقعية التي كان يحملها هذا الاتجاه في التعبير عن الواقع وعكسه لطبيعة المجتمع والحياة ليومية السائدة. اما (دزيغا فيرتوف) مؤسس (السينما - عين الحقيقة)، الذي رفض أي اعداد مسبق للاخراج بما في ذلك رفضه للاستوديو والممثل والمكياج وكل ما تعتمد عليه السينما التقليدية والانقياد للكاميرا التي هي عين موضوعية اكثر من العين البشرية

(1) هنري اجيل، علم جمال السينما، المصدر السابق نفسه، ص50.

* احد تيارات السينما التعبيرية التي ظهرت في المانيا عام 1910.

(2) هنري اجيل، علم جمال السينما، المصدر السابق نفسه، ص51.

* كاتب سيناريو ومن اشهر جماعة تيار الكاميرا المرأة الالمانية.

(3) جورج سادول، تاريخ السينما في العالم، ترجمة، ابراهيم الكيلاني، منشورات البحر المتوسط وعوידات، بيروت: 1968، ص162.

نفسها بسبب حياديتها المعتمدة على الالية الميكانيكية وهو يرى ان العمل الخلاق يبدأ من المونتاج وقد واجهت نظرية (فيرتوف) الكثير من النقد ولم تثبت جدواها العملية الا فيما يخص (مونتاج الوقائع) الذي استفادت منه السينما التسجيلية اكثر من الروائية لذا فان (السينما هي الفن الوحيد الذي يعبر عن الواقع نفسه)⁽¹⁾.

وبذلك تكون السينما هي التي تعبر عن الواقع بالواقع نفسه وذلك لقدرتها على التسجيل والتأثير في المشاعر اما فيما يتعلق بالواقعية الفرنسية التي ساهم فيها (جان فيغور رينوار) ونظر لها (اندرية بازان) فهي الواقعية البديل للواقعية السوفيتية فقد رأت بان على المونتاج ان يتضائل الى ادنى حد ممكن مقابل استخدام اللقطات الطويلة واطهار عمق المجال والاكثر من استخدام اللقطات البعيدة وتفضيل الشاشة العريضة والتصوير الملون والتي هي جميعاً مناسبة للانموذج الواقعي. اذ تكون لهذه الميزات والصفات التي يمثلها الفن السينمائي الوسيلة لجذب الجماهير لمتابعة الاحداث الدرامية والتفاعل معها وفق رؤية جديدة معبرة ومرجعية فلسفية يستند اليها مخرج الفلم في الكشف عن الحقائق التي يعاني منها المجتمع عبر اليات اشتغال الوسائل التعبيرية وفق المنهج الذي يخضع اليه العمل الدرامي.

اما انطباعية (رودولف ارنهايم) فقد ينطلق في تحديد منهجه الانطباعي من عدة اعتبارات لعل من اهمها (ان الواقع شيء والواقع الفلمي شيء اخر وان كل ما يقدم عبر هذا الوسط التعبيري هو حالة لا تشبه الواقع وانما تخلق لدينا حالة من الوهم بالواقع منطقاً في ذلك من تلك السياقات العلمية في قوانين الابصار والضوء وعلم النفس الجشطالتي الذي كان احد مؤيديه)⁽²⁾.

وبذلك تكون الانطباعية ومن خلال توكيدات (ارنهايم) الى ابراز الشكل والتقنية للشكل هنا وظيفة درامية وجمالية ومن خلاله يمكن ايصال المعنى والتقنية ايضاً وسيلة لتأكيد وتحقيق الشكل لذلك فان (العين البشرية ومثلها عدسة التصوير تعمل في وضع خاص وهي لا تستطيع منه ان تلتقط الاجزاء من مجال الرؤية وهي التي لا تخفيها

(1) بول وارن، السينما بين الوهم والحقيقة، ترجمة، علي الشبواشي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة: 1972، ص7.

(2) رعد عبد الجبار ثامر، الفن السينمائي بين النظرية والتطبيق (بحث في الاسلوب)، مطبعة المعارف، بغداد: 1991، ص55.

اشياء اخرى من امامها، لهذا قد قررنا من قبل مبدأ هاماً اذا اردت ان اصور مكعباً فانه لا يكفي ان اجعله في متناول الة التصوير بل اهم من ذلك ان اختار الوضع الذي اتخذه من الشيء والمكان الذي اضعه فيه⁽¹⁾.

لذا فان الحس بجمال الشكل يتعاضد كلما ضعف الاحساس الطبيعي بالواقع فتركيز الانطباعيين على الشكل وارتباطاته جعل قيمة العمل الفني تكمن في التنظيم الشكلي حتى ان (كلايف بل)، يرى انه لكي ندرك الشكل (لا نحتاج الى ان نأتي معنا بشيء من الحياة او بمعرفة افكارها وشؤونها، ولا نحتاج الى ان نعتاد انفعالاتها... وكل ما نحتاج الى ان نأتي معنا به هو احساس بالشكل واللون)⁽²⁾.

لذا فان الانطباعية تسعى الى التحرر من التقاليد الواقعية والاهتمام بالرؤية الذاتية للفنان ووجهة نظره في التعامل مع الموضوعات واعادة تشكيلها أي الاهتمام برؤية تشترك فيها احساسات الفنان وانطباعاته الذاتية حول الموضوع والعمل الفني وعملية تحليل وتركيب العناصر المرئية التي يتكون منها العمل الفني والية اشتغال تلك العناصر في الخطاب المرئي لكي يجسد الرؤية الذاتية وفق اسس وقواعد المنهج الانطباعي الذي ينطلق منه مخرج العمل وعملية صياغة تلك المفردات البصرية لكي يجعل منها صورة ابداعية اصيلة تثير الجدل والمتعة في الوقت نفسه.

ولا يعول الفنان في الفلم الواقعي على وجهة النظر الخاصة فهو (يتجه الى محو وجوده ليفسح المجال لمادته وهو اكثر اهتماماً بالذي يعرض منه بكيفية التناول... فالسينمائي الواقعي عادة يهدف الى اسلوب غير مرئي اسلوب لا يلفت الانتباه لذاته)⁽³⁾. في حين يهتم مخرج العمل في الافلام الانطباعية بالتعبير عن وجهة نظره الخاصة حيال الواقع حتى ان الانطباعيين يفضلون الاماكن الداخلية والافلام ذات الشكل المغلق اذ يكون تدخل الفنان فيها واضحاً. اما (هوجو منستر بيرج). مثلما كان (ارنهايم) من مؤيدي علم النفس الجشطالتي كان (منستر بيرج) احد رواده فهو يعتقد مثلما هم

(1) رود ولف ارنهايم، فن السينما، ترجمة، عبد العزيز فهمي وصلاح التهامي، المؤسسة المصرية للتأليف والترجمة، دار الطباعة والنشر، القاهرة: د.ت، ص15.

(2) جبروم ستولنتر، النقد الفني، دراسة جمالية وفلسفية، ترجمة، فؤاد زكريا، مطبعة عين شمس، القاهرة: 1974، ص204.

(3) لوي دي جانيتي، فهم السينما، المصدر السابق نفسه، ص98.

علماء النفس من مدرسة الجشتالت ان كل تجربة هي علاقة بين الجزء والكل أي بين الشكل وخلفيته وان العقل هو الذي له القدرة في ان يحدد تلك العلاقة اذ بدا واضحاً لمنستر بيرج (ان يصف الخواص السينمائية بانها عقلية فالى جانب الخاصية الاساسية وهي الحركة يلاحظ ان الصور القريبة وزوايا الكاميرا تتواجد لا لمجرد العدسات والكاميرات التي تجعل عملها ممكناً ولكن كطريقة خاصة يعمل بها العقل ويطلق عليه اصطلاح الانتباه)⁽¹⁾.

وبذلك يكون للعقل القدرة على الانتباه وتحليل وتركيب المدركات الصورية التي يلتقطها من الطبيعة والسعي الى خزن تلك الصور في الذاكرة في حين تكون للسينما المقدرة على تسجيل الحركة والتي بموجبها يكون للعقل القدرة على جعلها ذات معنى مادي تشترك فيه الحواس الاخرى في الانفعال والتحليل والتركيب. لذلك (فالتلفزيون مثله مثل السينما من حيث هو وسيط لنقل الصور المتحركة ومن ثم فهو يستخدم كثيراً من امكاناتها واساليبها وادواتها وكذلك فانه وسيط لنقل الدراما)⁽²⁾.

وقد حدد (لوي دي جانيتي)* عدد من الفروق الجوهرية بين الاتجاهين الواقعي والانطباعي وهي فروق تتعلق بجوهر الرؤية الفنية التي يعتمد مخرج العمل الفني في كيفية تناوله لعناصره المرئية ووسائله التقنية.

اولاً:- الواقعي يهدف الى ايهام المتفرج بان ما يراه في الفلم هو في الواقع من خلال الاختيار الاقل وضوحاً للمادة المصورة بينما الانطباعي لا يهدف الى ايهام بالواقع بل يسعى الى تشويبه من خلال اعتماده على الطرز والنمذجة.

ثانياً:- الافلام الواقعية تميل الى مشاركة الجمهور لان اهدافها ضمنية تتطلب من المتفرج مشاركة في الرأي مع وجود تلميحات بصدد مغزى بعض اللقطات والمشاهد اما الافلام الانطباعية فتميل الى وضوح اكبر والمتلقي فيها سلبي.

ثالثاً:- الافلام الواقعية تؤكد الاهتمام بالمضمون وليس الشكل والتقنية. اذا ما جاز الفصل بينهما اما الافلام الانطباعية تميل الى الاهتمام بالشكل والتقنية.

(1) ج. دادلي اندرو، نظريات الفلم الكبرى، المصدر السابق نفسه، ص23.

(2) كرم شلبي، فن الكتابة للراديو والتلفزيون، المصدر السابق نفسه، ص23.

* ينظر لوي دي جانيتي، فهم السينما ... الفصول التصوير .. الميزانستين - الحركة - المونتاج - الصوت، الدراما، وهذه الفروق تكون مشار إليها في تلك الفصول.

رابعاً:- الواقعيون عموماً يرغبون في الحفاظ على الاستمرارية المكانية للحدث ولذلك يميلون الى تفضيل اللقطات العامة بسبب من مقدرتها على ابقاء العلاقة بين الشخص وما يحيطهم والانطباعيين يميلون الى تفضيل اللقطات الاكبر التي تقطع الفضاء الحقيقي الى سلسلة من الاجزاء التفضيلية لكل.

خامساً:- الواقعيون يميلون الى تجنب زوايا التصوير المتطرفة حيث ان اكثر مشاهدهم تصور من مستوى زاوية نظر العين البشرية. وهم يفضلون الحصول على اوضح رؤية للموضوع. والانطباعيون لا يهتمون دائماً بالصورة الاكثر وضوحاً للشيء بل بالصورة التي نستطيع من خلالها ابراز الشيء وان اللقطات المتطرفة الزوايا تشتمل غالباً على تشويهات.

سادساً:- الواقعي يرغب في ان يجعل الجمهور لا يعلم بان هناك آلة للتصوير اطلاقاً الانطباعي يثير الانتباه بصورة دائمة الى وجودها.

سابعاً:- الواقعي ينقاد دائماً للاحتمال الفيزيائي فيما يتعلق باختيار زوايا التصوير والانطباعي ينقاد في اختيار زوايا التصوير لمدى صلاحيتها الدرامية والسايكولوجية.

ثامناً:- الواقعي يميل الى استخدام الانارة ضمن مصادرها الطبيعية كما انه يفضل غالباً النور السائد وخاصة في المشاهد الخارجية. كذلك انه لا يميل الى استخدام الانارة لاغراض رمزية. والانطباعي يميل الى التشويه المتعمد للنماذج الضوئية الطبيعية كما انه يحمل الظل والضوء دلالات رمزية.

تاسعاً:- الواقعيون يستخدمون اللون لايحاء بالجو والمزاج والتعبير المخفف لاستخدامه الرمزي والانطباعيون يغالون في الاستخدام الرمزي للون وجعله ذات مضامين دالة.

عاشرأ:- الواقعيون يفضلون استخدام العدسات متوسطة البعد البؤري (الاعتيادي) لكي يقللوا من التشويه الذي تحدثه العدسة الى الحد الادنى. والانطباعيون يميلون في الاغلب الى تفضيل العدسات والمرشحات التي تغير سطح الواقع.

احد عشر:- يميل المخرجون الواقعيون الى استخدام التكوينات غير الرسمية الملفتة للنظر حيث تكون مثل هذه الصور وكأنها عديمة البناء وتوحي بالترتيب الاعتباطي ويضحى هنا بالشكل من اجل الحقيقة. والمخرجون الانطباعيون

يميلون الى استخدام التكوينات التي تركز على التصاميم الاكثر شكلية فالاشياء تبدو اكثر انتظاماً في امكانها داخل الاطار ويتم موازنة الاشكال بدقة اكثر. ويضحي هنا بالحقيقة من اجل الشكل.

اثنى عشر:- الواقعيون يميلون الى استخدام الاطر المفتوحة للايحاء بوجود امتداد للصورة خارج الاطار والانطباعيون يميلون الى استخدام الاطر المغلقة والمشدودة فالمتفرج يرى العالم داخل الاطار.

ومما يلفت النظر ان غالبية الافلام منذ سنوات غير قليلة لا تقيم حداً بين الواقعي والانطباعي كما يرى (لوي دي جانيتي) (فانه غالباً ما لا نرى افلاماً واقعية خالصة مثلما لا نرى غالباً افلاماً تستخدم الاسلوب الانطباعي بشكل خالص)⁽¹⁾. ان هذا التداخل في كثير من الاحيان تفرضه طبيعة الموضوع واعتماد السياق الدرامي المحدد في عملية تحليل وتركيب الخطاب المرئي.

الاتجاهات الواقعية ؛

يعد العمل الفني احد الوسائل الاساسية لتجسيد الاحداث او الاشياء اللاواقعية باشكال غاية في الغرابة والتطرف وبما يمتلكه مخرج العمل الفني من قدرة على جعل الخطاب المرئي التلفزيوني في غاية من الاهمية عبر استثمار العناصر المرئية والوسائل التقنية وتشكيكة للعمل الدرامي من خلال صياغة تلك العناصر وفق المنهج الذي يؤسس على ضوئه مرجعياته الفكرية والفلسفية اضافة الى ما تتطلبه ضرورات المرحلة او الحقبة الزمنية اذ برزت عدة اتجاهات فنية جديدة تناقض ما هو سائد والتوجه الى احداث تغير في عملية الطرح لكي يواكب التغيرات المستمرة في المجتمع وكذلك في عملية التجديد في استخدام سياقات تتطلبها المرحلة الزمنية او السعي الى ايجاد بدائل يستند اليها مخرج العمل الفني عند معالجته للموضوع الدرامي.

1- الواقعية الجديدة*

(1) لوي دي جانيتي، المصدر السابق نفسه، ص17.

* للمزيد ينظر، جورج سادول، تاريخ السينما في العالم، المصدر السابق نفسه، ص346.

في اواخر عام 1942 وعندما بدأ نظام (موسوليني) الفاشي ينهار ظهر فلم (التسلط) او (السيطرة) للمخرج (لوكينو فيسكونتي) الماخوذ عن قصة الاديب الامريكي (جيمس كين) بعنوان (موزع البريد يدق الجرس مرتين دائماً) والذي بدأت من خلاله بوادر الواقعية الايطالية التي كانت في طريقها الى التبلور عبر مساس الفلم بعمق حياة الطبقة العامة وتصويره الصادق لشوارع وحواري ايطاليا بعيدا عن الاستعراض السياحي. وكشف اثر الفقر والزحام الشديد وظروف الحياة القاسية للناس. ولكن عام 1946 شهد البداية الحقيقية للواقعية الايطالية الجديدة عبر فلم (روسيليني) (روما مدينة مفتوحة) الذي موضوعه التعاون بين المواطنين الايطاليين بمختلف توجهاتهم ومذاهبهم عبر مقاومة الاحتلال النازي لمدينة روما في هذا الفلم برزت السمات الاسلوبية للواقعية الايطالية الجديدة والتي اشتملت على استخدام الممثل غير المحترف واستعمال الكاميرا الخفية والاعتماد على التصوير الخارجي في الشوارع والبيوت وبعيدا عن الاستوديوهات والتصوير بالنور السائد أي الطبيعي ومحاولة الابتعاد عن حروفية الصنعة بسبب من عدم توفر الامكانيات والاصرار على التعبير الصادق عن الحياة الواقعية من ناحية اخرى وفي عام 1946 قدم (دي سيكا) فلم (ماسح الاحذية) والذي كان موضوعه عن الحياة الضائعة للاطفال المشردين في الشوارع عقب انتهاء الحرب وتحرير ايطاليا (فكان للدقة البالغة فيما كانت تعكسه تلك الاشرطة الواقعية في ايطاليا.. ان لاقت اعتراض في اول الامر من الايطاليين انفسهم اذ كان مايريدونه في ذلك الوقت هو الهرب من ذلك الواقع الاليم الى عالم الخيال والبريق والبهجة)⁽¹⁾.

اما الصياغة الرسمية لهذا الاتجاه فكانت عام 1942.

عندما اطلق (لافسور او مبرتو باربارو) عبارة الواقعية الجديدة واصدر بيانا نشر في مجلة (السينما) يدعو فيه الى برنامج في اربع نقاط.

1- [التخلص من الكليشيهات المتكلفة والساذجة التي شكلت الشطر الاعظم من الافلام الايطالية.

2- التخلي عن تلك التلفيقات الفنتازية التي تستني القضايا الانسانية ووجهة النظر الانسانية كذلك.

(1) محمد علي الفرجاني، قصة الخيالة التسجيلية في نصف قرن، الدار العربية للكتاب، ليبيا- تونس، 1978، ص 273.

3- الاستغناء عن الاعمال التاريخية وعن الاعداد الروائي .

4- الابتعاد عن استعمال التعبيرات البلاغية التي تزعم ان الايطاليين مثارون بنفس العواطف النبيلة⁽¹⁾ لقد كانت الواقعية الجديدة تقود الى بلورة سمة برزت بعد ذلك وهي الصدق في التعبير الفني عن الواقع المعاش وهي سمة لقيت لها صدى في الافلام الواقعية الايطالية الجديدة فيما بعد اذ لقد كان الواقعيون الجدد ملتزمين بتقاليد النزعة الانسانية فهم يسعون الى اختبار شخصياتهم الحاملة للممثل والقيم كما تميل افلامهم الى عدم تأكيد الحكمة والمونتاج وتأكيد المضمون وحقائق المواقع اكثر من اهتمامها بالشكل والمضمون أو الديكورات الفخمة والتقنيات والسعي الى التصوير بشكل أرتجالي وهي منطلقة من مبادئ قريبة من السينما التسجيلية (الواقعية الجديدة يجب ان تكون نوعا من الفلم التسجيلي المعمق)⁽²⁾.

اذ تكتفي بتقديم الحياة اليومية او جزء منها أي تقديم الواقع بشكل مباشر. لقد أسهم المخرجون الايطاليون امثال (روسيليني، دي سيكا، فيسكونتي فيديريكو فليني، وانتو نيوني) في نقل السينما الواقعية الجديدة لعالم الحرب العالمية الثانية وما بعدها الى ازمة الفرد الاوربي الخائفة بعد ان تجاوز المشاكل وبني حضارة صناعة قوية وحقق اشباعاً شبه كامل لاحتياجاته المادية ليقع بعد ذلك في ازمة روحية عميقة في التعامل مع واقع ما بعد الحرب وقد نهلت الواقعية الجديدة (من الواقع الاجتماعي ومن جان رينوار والمدرسة الروسية والادب الايطالي الكبير بالاضافة الى الرغبة في الحديث)⁽³⁾. لتؤسس اسلوباً خاصاً في ايطاليا ولكن (باعتبارها اسلوباً فانها انتشرت في اقطار كثيرة اخرى في الهند مثلاً اغلب افلام ساتياجيت راي هي اسلوب الواقعية الجديدة وفي امريكا تأثر ايليا كازن بها... وهي الاسلوب المهيمن في انكلترا واستمر قرابة عقد من الزمن)⁽⁴⁾.

(1) جون هوارد لوسون، السينما العملية الابداعية، ترجمة، علي ضياء الدين، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد: 2002، ص201.

(2) لوي دي جانيتي، المصدر السابق نفسه، ص566.

(3) ابراهيم العريس، الصورة والواقع، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت: 1978، ص80.

(4) لوي دي جانيتي، المصدر السابق نفسه، ص562.

وفي منتصف الخمسينيات من القرن الماضي انتهت الواقعية الجديدة فقد شهد عام 1954 اربعة افلام * هي (سنسو - لفيكونتي) و (الطريق - لفليني) و (رحلة في ايطاليا - لروسيليني)، و (تاريخ العشاق الفقراء - لليزاني)، عبرت هذه الافلام معاً عن تمردها على الواقعية الجديدة. اذ اسهمت الواقعية الجديدة في تطور السينما الايطالية وهي ان انتهت فانها باقية كاتجاه فني وادبي في السينما الايطالية لازال البحث والتنظير فيه قائم.

الموجة الجديدة*

في عام 1958-1959 ظهرت الموجة الجديدة او ما تسمى احيانا بالموجة الفرنسية التي يمثلها جيل من السينمائيين الشباب أبرزهم (كلود شابرول) (فرانسوا تروفو) و (جان لوك جودار). وكانت اول الافلام التي حددت ملامح الموجة الجديدة هي (المقابلات السخيفة 1955) و (الكسندر استروك) وفلم (المحبون) (لوي مال) وفلم (سرج الجميل) (1958) و (كلود شابرول) اما فلم (400 طلقة) — (فرانسوا تروفو) وفلم (هيروشيما حبيبتني) — (الان ريبنييه) وكلها تمت عام 1959 فقد كانت اكثر تحديداً لملامح الموجة الجديدة وتجسدت ابرز خصائصها في الخروج عن المألوف، ففي فلم (الى اخر نفس) لجو دار مثلاً كان في السينما الفرنسية انذاك (بمثابة الظاهرة التي تلفت النظر.. ان جو دار كان ينتظر ان يدخل ثورة حقيقة على لغة السينما بفضل استخدامه كاميرا كثيرة الحركة، وكادرات غير تقليدية، والقطع الكثير. المفاجى في طريقة السرد... وقد استبدل جودار اشكال السرد القديمة وادخل بدلا منها لغة غير مترابطة تتخللها مجموعة من اللحاحات الثقافية، ان هذا التحدي واجه به اعلى التقاليد المستقرة)⁽¹⁾.

ولعل ابرز ما اثارته الموجة الجديدة هو تحطيم الشكل القديم للفلم المفتعل وتفجير اسلوب اخر في الاخراج يعتمد على التداعي الحر وعدم الالتزام بالترتيب الزمني للاحداث واستخدام معدات اضاءة حقيقة واستخدام الكاميرا المحمولة الحافية على جهاز

* ينظر، ابراهيم العريس، المصدر السابق نفسه، ص 82.

* للمزيد ينظر، جورج سادول، المصدر السابق نفسه، ص 359.

(1) روبير لافون، السينما المعاصرة، ترجمة، موسى بدوي، مطابع الاهرام، القاهرة: 1977، ص 110.

تسجيل الصوت ويبدو ان اولئك الشباب هم من النقاد والمنظرين الذين تحولوا الى صناعة السينما واستطاعوا ان يقدموا افلاما تحمل سمات جديدة هي سمات الموجة الجديدة، اذ يذكر (روجرما نقل) (ان جذور الموجة معقدة من الناحية الظاهرية، تبدو هذه الموجة وكأنها ثورة طبيعية يقوم بها جيل شباب من الفنانين ضد الجيل القديم غير انها اضافة لذلك اشياء معقدة اخرى فهي انتصار لنقاد ومنظرين تحولوا الى مخرجين)⁽¹⁾.

لذا ان اهم السمات التي تميز الموجة الجديدة الاعتماد على الكاميرا الطليقة التي يحملها المصور وترك الممثلين في التعبير عن ذاتهم مع محاولة التمثيل وفق السلوك العادي واستخدام الموسيقى لتأكيد الانتقال والاعتماد على حركات الكاميرا الطويلة وكذلك التوسع في استخدام (الميزانسين) لتقديم الممثلين وخاصة في اللقطات التي تضم مجاميع كثيرة. يمكن ملاحظة ذلك في فلم (رينيه) (العام الماضي في مارينباد) في مشاهد الفندق عندما يؤدي (الكومبارس) اوضاعاً تشبه التماثيل. ويشكل الارتجال عنصراً مهماً من العناصر التي قامت عليها الموجة الجديدة أي الاعتماد على مخطط عام لبناء الفلم وعدم الاعتماد على سيناريو مكتوب وكذلك الخروج عما هو سائد ومتعارف عليه على مستوى الموضوع او التكنولوجيا والتقنية في تشكيل العمل الدرامي فكان (التصوير الحر والارتجال. التقطيع المباشر - القفز - واستخدام اساليب الفلم الصامت)⁽²⁾.

فالصورة بقيت تقليدية غير خاضعة لضوابط البناء الشكلي حتى (جاءت الموجة الجديدة لتقدم انموذجاً جمالياً - حركياً للصورة السينمائية ويعود الفضل في هذا النموذج الجديد الى المصورين، هزي ديكلي وراوول كوتار- الذي ادخلا عنصر التشكيل الى الكادر السينمائي وخلقاً تنوعاً في الصورة السينمائية)⁽³⁾.

(1) جعفر علي، ملاحظات حول الموجة الجديدة في السينما، مجلة المسرح والسينما، العدد 20، السنة الاولى مايس، تصدر عن مصلحة السينما والمسرح في العراق، بغداد: 1971، ص 89.

(2) المصدر السابق نفسه، ص 90.

(3) مجموعة من المؤلفين، فرانسوا تروفو والموجه الفرنسية الجديدة، ترجمة، اسماعيل جمول، منشورات وزارة الثقافة، دمشق: 1993، ص 20.

ومع ذلك فان الموجة الجديدة لم تتخذ اسلوباً محدداً في المونتاج فهي صاحبة (النظرة التي تقول بان اساليب المونتاج يجب الاتقرر بالتقليعات السائدة.. ولكن وفقاً لطبيعية مادة الموضوع نفسه)⁽¹⁾.

والموجة لم تقتصر على فرنسا، فحسب بل امتدت لیتأثر فيها عدد من الدول امثال ايطاليا ومن روادها فرانسيسكو روزي كما ظهرت ايضاً في انكلترا واسبانيا والبرازيل وبولونيا ان اصبحت ذات طابع وخصوصية في طريقة تناولها للموضوع الدرامي والتوجه الى المتلقي بغية التأثير عليه وتشكيل اسس قوية في معالجة المواضيع التي تهم المجتمع والوصول الى اعلى درجات التطور في استخدام الاساليب التي تمكن الفنان من السعي لكي يطور نفسه وعدم الانقياد وراء الاساليب التي تحد من خياله في استخدام الحوار والتلقائية في تسجيل الصوت من موقع الحدث الدرامي.

*الواقعية في بريطانيا (السينما الحرة) **

شهدت بريطانيا في الاعوام 1956-1958 قيام السينما والتي كان من ابرز روادها (كارل رايس) و (ليندي اندرسون) في بادئ الامر كان توجه السينما الحرة الى صناعة افلام وثائقية تتناول جوانب الحياة وذلك بالاعتماد على المباشرة وتسجيل اللقاءات الحية مع الناس الحقيقيين ولعل فلم (رايس) (مساء السبت وصباح الاحد 1960) قد ابرز هذا التوجه. في فلم (هذه الحياة الرياضية 1962) لـ (ليندي اندرسون) وكذلك فلم (لو) عام 1968 ولنفس المخرج. وكما قدم اندرسون عدد من الافلام المرتبطة بالواقعية البريطانية مثل فلم (دريملاند) الذي ينقل نزهة في حديقة الملاهي وفلم (كل يوم عدا عيد الميلاد) الذي وصف طبيعة العمل في سوق كبير، ولعل هذين الفلمين وغيرهما تبين التوجه الواضح نحو الواقعية المتمثلة في العفوية والاداء من خلال استخدام ممثلين غير محترفين والاعتماد على الاماكن الحقيقية لاجداث واستثمار الازياء الطبيعية واعتماد اللقطات الطويلة واستخدام الكاميرا المحمولة وزاوية كاميرا بمستوى النظر.

(1) لوي دي جانيتي، فهم السينما، المصدر السابق نفسه، ص 247.

* للمزيد ينظر، جورج سادول، تاريخ السينما، المصدر السابق نفسه، ص 580-585.

ويعد (كارل رايس) افضل من عمل في السينما الحرة اذ اخرج فلم (موما دونت اليوم) عن المتعصبين للرقص، وفلم (السبت مساء الاحد صباحا) الذي اظهر بضعة ايام من حياة عامل لندني شاب. وعلى الرغم من ان السينما الحرة سعت الى اعتماد الاسس الوثائقية بشكل جديد الا ان الفلم الوثائقي حافظ على ديمومته في الوقت الذي اضمحل نشاط السينما الحرة عام 1959 بسبب نقص الوسائل المادية وموقف منحاز سياسيا اتجاه الواقع بدلا من الاختصار على نقل الواقع موضوعياً وبذلك اضمحل نشاط السينما الحرة والتوجه نحو انتاج افلام سينمائية تحافظ على المستوى والاتجاه الذي خطه المخرجون والمنظرون وبذلك اصبحت السينما الحرة رغم تاثر الكثير من البلدان فيها ومحاولة السعي لانتهاج المنهج ذاته الا ان الظروف الاجتماعية والاقتصادية حالة دون الاستمرار بهذا الاتجاه وظهور بوادر اتجاهات اخرى في عدد من الدول مما دفع القائمين على صناعة السينما التوجه لمعرفة خصائص واساليب الاتجاهات الجديدة.

في الخمسينيات والستينيات ظهرت السينما المباشرة في انكلترا وفرنسا وإيطاليا وهي تمثل الاعتماد على عفوية الممثل غير المحترف واللحظات المتميزة التي تخلق بشكل عفوي وقد يتم اللجوء احيانا الى ترك الكاميرا ثابتة في مواجهة الموضوع المراد تصويره (فالكاميرا وهي على الارض لن تدخل عندئذ أي اضطراب على الامور واي قلب محدد لها، بل على العكس فنصيبها من الدور المسند اليها من شأنه ان يطلق الياً في بعض الاحيان ردود فعل نفسية قد تفوق اياً من وسائل التحري الاخرى)⁽¹⁾.

ويمثل (ريتشارد ليكوك) و (جان روش) ابرز رواد السينما المباشرة واللذان ارسيا السمات الاسلوبية للسينما عبر العديد من افلامهما والتي حدد بعضها ما قاله (ليكوك) (وكلما امعنت في اخراج افلام انطلاقاً من مواقف غير مقيدة كلما عثرت على امور عجيبة مثيرة للاهتمام لا لانها دقيقة المعنى وظرفية او كيفما شئت بل لانها حقيقية)⁽²⁾. ولا تعتمد السينما المباشرة الافكار الجاهزة اذ تعدها خيالية لذلك فانها تعتمد على الولوج الى الشارع العام وتسجيل اللحظات العفوية التي يمارسها الناس وكذلك تتم

(1) لوك دوهوش، السينما والعلوم الاجتماعية، ترجمة، عبد الله عويشق، منشورات وزارة الثقافة، دمشق: 1997، ص 302.

(2) لوي ماركوريل، السينما الجديدة، ترجمة، صلاح دهني، منشورات وزارة الثقافة والارشاد القومي، دمشق: د.ت، ص 76.

عملية تسجيل الصوت والمؤثرات المباشرة من موقع الحدث الدرامي باستخدام الكاميرا المحمولة وكذلك استخدام الكاميرا الخفية وهي بذلك تقترب من الاسلوب التسجيلي في نقل الحدث من خلال اعتمادها على وحدة الزمان والمكان حتى ان عدم كفاية الضوء السائد يعد من اساسيات هذا الاتجاه والسعي الى ابراز جوانب جمالية وبعيدة عن التكلف في التمثيل والاعتماد على الناس الحقيقيين كما لا تعتمد على سيناريو مكتوب وانما العفوية في تسجيل الحدث الدرامي حتى ان عمليات المونتاج تكاد تكون قليلة لا يعول عليها حتى لا يخل بالبناء الفني للفلم (فالسینما الحقيقة طرحت نظرية جمالية كاملة حول مراقبة الحقيقة الموضوعية دون ارباكها وذلك فقط من اجل احلال المتعة والاثارة في استخدام اجهزة جديدة تحت ظروف لم يكن الناس يستطيعون التصوير فيها من قبل)⁽¹⁾.

الواقعية الملحمية

تعد الواقعية الملحمية اتجاهاً جديداً في السينما العالمية من خلال اللجوء الى تصوير الافلام التاريخية وضخامة الانتاج وابرار الجانب البطولي للشعب من خلال توظيف حياة الشعوب والابطال في مقاومة الظلم والفساد وكذلك السعي الى تسجيل وتصوير الملاحم الشعبية التي تبرز نضال الشعوب لذلك يمكن اعتبار ((جريفث) و (جون فورد) و (ايزنشتاين) في بعض افلامهم خير من يمثل اسلوب الواقعية الملحمية والذي يقصد به ان تاخذ الاحداث طابعاً سردياً قصصياً عريضاً والذي تكون فيه الشخصيات ممثلة للانسانية بشكل عام)⁽²⁾.

وقد اهتم هذا الاتجاه بمظاهر الفخامة كالديكور والازياء والحشود البشرية والمعاني السامية للبطولة الفردية او الجماعية والسرد السينمائي الطويل أي ابراز خصائص الحقبة الزمنية للاحداث لابرار الجانب التاريخي والملحمي للعمل الدرامي لذا

(1) ريجاد شيكل، مستقبل السينما، ترجمة، عبد الله محمود، مجلة الثقافة الاجنبية، دار الشؤون الثقافية، العدد 1، بغداد: 1986، ص53.

(2) رعد عبد الجبار ثامر، الفن السينمائي بين النظرية والتطبيق، المصدر السابق نفسه، ص95.

(لا تلجأ الواقعية الملحمية الى التقليد الحرفي للواقع والاكتفاء بما تلتقطه من ذلك الواقع سواء في مجال الفن والادب فالعمل الملحمي يسعى الى النمذجية في المادة كما في الطريقة، فلا يكتفي المؤلف الملحمي بمراقبة ونقل الواقع بل يجب ان يخلق ويتخطى ليجد الاوضاع الاساسية والاولية، المميّزة للانسانية اكثر مما هي مميّزة لاشخاص)⁽¹⁾. فهي تسعى الى تأكيد البطولات الجماعية والعلاقات الاجتماعية وامتداداتها وقد برز هذا الاتجاه في كثير من الافلام وتواصلت الى يومنا هذا من خلال افلام المخرج الكبير (اكير كيروساوا) (الساموراي السبعة) (وفلم ران، وفلم ديراسوا اوزالا) وغيرها وتطور الاتجاه الملحمي ليظهر الى يومنا هذا مثلاً في افلام (القلب الشجاع) للمخرج (ميل جبسون) وفلم (الكسندر) اخراج (ريدلي سكوت) وفلم (10.000) سنة قبل الميلاد) اخرج (رونالد ايميرج) وغيرها الكثير من الافلام الملحمية التي اخذت لها مكانة متميزة في الانتاج السينمائي العالمي على مستوى الخطاب السينمائي وكذلك لا يقتصر الامر على السينما فقد حظي الانتاج التلفزيوني العربي باعداد كبيرة من الانتاج الملحمي امثال (الجوارح) اخراج (نجدت انزور) و (صلاح الدين الايوبي) و (الكواسر) وغيرها الكثير من الاعمال الدرامية التاريخية.

الواقعية الاشتراكية *

في المؤتمر الاول للكتاب السوفيت الذي عقد عام 1934 عد المؤتمر في بيان رسمي ان الواقعية الاشتراكية هي الاسلوب المقبول الوحيد في الادب والسينما، فصار على الفنان ضرورة الامساك، بالواقع في ضوء الاهداف الثورية التي سادت الاتحاد السوفيتي ودول اوربا الشرقية بمعنى تجسيد المفاهيم الاشتراكية التي تبناها الاتحاد السوفيتي والسعي الى ترسيخ تلك المفاهيم أي تثقيف الجماهير بالمنطلقات الاشتراكية هي منطلقات واقعية ومن ثم يمكننا ان نسمي الفن الذي ينتمي الى هذا الاسلوب الاشتراكي (الفن الاشتراكي) (وبذلك اقتصر استخدام عبارة الواقعية الاشتراكية على

(1) ترفينيان تودوروف، نقد النقد، ترجمة، سامي سويدان، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد: 1986، ص41.

* للمزيد ينظر، جورج سادول، تاريخ السينما في العالم، المصدر السابق نفسه، ص201.

مجموعة من الافلام التي تنتمي الى بلدان المعسكر الاشتراكي الاتحاد السوفيتي وبلدان اوربا الشرقية)⁽¹⁾.

ان الواقعية الاشتراكية تحاول التعبير عن مجتمع قد تخلص من الاستغلال والاستبداد واضعه نصب عينها حركة التطور والبناء وتصويره تصويراً حياً بل هي تسعى الى الخلق والابداع والتجديد وعدم الاكتفاء باستنساخ الواقع بل تحويل ما موجود في الحياة الى مبادئ يتحكم بها العقل ويحكم الانسان الى مثالية تلك المبادئ وعليه فان الاهتمام بالجوانب الاجتماعية ونموها في ظل النظام الاشتراكي يعد السمة المميزة للواقعية الاشتراكية ولاسيما في بداياتها الاولى مما يعني اغفال الجوانب السلبية التي ترافق ذلك النمو الاجتماعي وهي بذلك لم تسعى الى استيعاب الواقع بكل جوانبه وقد شكلت تلك الواقعية الاسس والمنطلقات التي بلورة اسلوب الدول الاشتراكية وتقديم فن سينمائي يرتقي للمفاهيم السائدة في الاشتراكية التي وضع اسسها (ستالين) وقد ظهر ذلك جلياً في الاعمال الادبية والسينمائية (في الواقع ان بعضاً من اجود الافلام الاشتراكية مثل فلم (ميلوتن فورمان) (كرة رجال الاطفاء) تمتاز بالذكاء والتاثير العاطفي وبالذات كونها تتحدث عما يفعل الناس المحترمون في الواقع وما يجب ان يكون سلوكهم عليه وفقاً لايدولوجية صارمة رغم ان هذه الصرامة التي نجدها في افلام فورمان والهنكاري (ميكولوس جاتكو) كانت نادرة في السينما الاشتراكية قبل موت (ستالين) الا انها اصبحت اكثر شيوعاً بعد عام 1953)⁽²⁾.

الواقعية الشعرية

ان الواقعية الشعرية تسعى الى تجسيد انفعالات الشخصيات الواقعية والتعبير عن مشاعرها وارادتها الواقعية بطريقة مؤثرة تقترب من امكانية الشعر على اثاره العواطف او خلق الصورة الشعرية حيال تلك الانفعالات والمشاعر. اذ يعد (جان رينوار) رائداً من رواد الواقعية الشاعرية واحد واضعي قواعدها في السينما الفرنسية تلك الواقعية التي لم تتأثر في اتجاهات التأثيرية الالمانية، او المبالغة الاجتماعية، او الواقعية الشاعرية

(1) اوفسيانيكوف، موجز التاريخ للنظريات الجمالية، تعريب، باسم السقا، دار الفارابي للطباعة والنشر، بيروت: 1979، ص433.

(2) لوي دي جانيتي، فهم السينما، المصدر السابق نفسه، ص561.

الكاذبة التي تضمنتها بعض اعمال (رينيه كلير ودو فيفه وكارنيه وفايدر) ويعزى الى واقعية (رينوار) واسلوبه واتجاهاته الفضل الاول في التمهيد لظهور الواقعية الجديدة في السينما الايطالية⁽¹⁾.

وعليه فان ما يمتاز به الشعر من ايقاع شاعري وما يحظى به من قيم جمالية وقدرة على تعميق الحس الوجداني وعرضه للحقائق الواقعية بطرق مؤثرة واقتناص اللحظات والتفاصيل المؤثرة في الحياة اليومية وتقديرها بصيغ مفعمة بالجمال وقدرته على الاستحواذ على كل مشاعر المتلقي عند متابعتها للمنجز المرئي ويتأثر وجدانياً في ما يشاهد امامه ان الخصائص التي يمتاز بها الشعر لا تختلف عن الخصائص والسمات التي تسعى اليها الواقعية الشعرية (فالغلم الشعري ينطوي على بعد حلمي ويركز على عنصر الجدة والتمرد على حساب الشروط الروائية التقليدية)⁽²⁾.

ولا تعول الواقعية على التقنيات بل تسعى الى الحوار الشاعري الجميل واحكام اللهجة وصدق المناظر الطبيعية وتجسيد السمات الانسانية والاهتمام الكبير بالمثل من اجل استخلاص صدق التعبير والاحاسيس المؤثرة لاجل الوصول الى تجسيد حي للواقعية الشاعرية من اجل مخاطبة مشاعر المتلقي عبر تقديم نص درامي يحرك الاحاسيس والانفعالات لكي يتفاعل معها المتلقي (ان الواقعية الشعرية هي التعبير عن الواقع بصيغة جمالية مثيرة فينا احاسيس عاطفية ذات جذور واقعية معاشة ومن خبراتنا اليومية ولكن بصيغة تأمل واثارة وجدانية في عرض واقع يمتلك تلك القدرة من الشاعرية في حد ذاته)⁽³⁾. من اجل اثاره عواطف على درجة من الشاعرية والسمو وبما يتلاءم وطبيعة المشاعر والعواطف التي يزرع بها الواقع، ولازال هذا الاتجاه مستمر في ديمومته الى يومنا هذا بما يحمله من قيم ومشاعر تؤثر في المتلقي حيث انتجت الكثير من الاعمال الدرامية من الافلام والمسلسلات التلفزيونية (سنوات الضياع) و (نور) وغيرها الكثير من الاعمال الدرامية.

الواقعية الرمزية:

- (1) محمد علي الفرجاني، قصة الخيالية التسجيلية في نصف قرن، المصدر السابق نفسه، ص144.
- (2) مجيد ياسين، السينما بين الاقبية والعلن، مجلة المسرح والسينما، تصدر عن مصلحة السينما والتلفزيون، بغداد: 1971، ص103.
- (3) رعد عبد الجبار ثامر، المصدر السابق نفسه، ص100.

يمتلك الفن قدرته في التعبير عن ادق التفاصيل للحياة اليومية ومعبراً عنها من خلال العمل الدرامي يقودها نظام متسق الى حتمية وصول الفكرة التي يمتلكها الفنان ويرغب في ايصالها الى المتلقي وكل ما يوجد داخل الصورة لابد ان يؤدي الى ايصال رسالة ما ويقود الى مستويات تأويلية متعددة فالاشياء (التي ليست لها دلالة لا مكان لها في العمل الفني)⁽¹⁾.

واليه اشتغال الرمز داخل فضاء والتلفزيون تأخذ شكلين تعبيريين متداخلين احدهما يرشد الى الاخر وهما الصورة والصوت ونتيجة لهذا التنوع في عملية تحليل وتركيب العمل الفني فان الرمز يأخذ مستويين المستوى الاول يتمثل بما هو منطوق يتشكل ضمن سياق الحوار او بعض الجمل الظاهرة داخل الصورة (اذ ليس للرموز وجود بمفردها بعيداً عن الموقف الذي تبدو فيه، وحيث توجد تأخذ شكلاً من خلال العلاقات)⁽²⁾.

ولا يقتصر الترميز على مستوى البناء التشكيلي للصورة التلفزيونية فحسب بل ان الاهتمام بالموسيقى يعمل على تكثيف المعنى وتعميقه وكذلك الحوار وكل العناصر الصوتية الاخرى كما يمكن استخدام الرموز والايماءات المجازية في رسم الشخصيات ما دامت غير منسلخة عن الواقع كما يمثل الميل الى الاعتماد على تكرار بعض المواقف او المشاهد كواحد من سبيل الرمزية التي تعتمد الواقعية الرمزية. وان جوهر الواقعية الرمزية يكمن في التعبير عن الواقع بشكل رمزي عبر السياق الدرامي والشخصيات ومعالجتها بشكل رمزي للتعبير عن فكرة واقعية أي ان مجمل العلاقات الكلامية التي يرافقها سياق صوري لابد ان ينتمي الى طبيعة الحوار المنطوق ينتج عنه خلق رمزي صوتي اما المستوى الثاني فهو الصور واللقطات التي تحمل مفردات تعبيرية تتشكل لتغدو رمزاً بعد ان (تأخذ مكانها المناسب بين اللقطات خلال التسلسل)⁽³⁾.

ان الاعمال التلفزيونية قد وظفت الرمزية في كثير من المشاهد واللقطات وبما يحقق فهم وتعبير اكثر دقة واعمق على مستوى الفكر مما يمنح المتلقي فرصة اكبر في

(1) رودولف ارنهايم، فن السينما، المصدر السابق نفسه، ص55.

(2) تمام حسان، اللغة بين المعيارية والوصفية، مكتبة الانجلو المصرية، القاهرة: 1958، ص121.

(3) كارل رايس، فن المونتاج السينمائي، ترجمة، احمد الحضري، الدار المصرية للتأليف والنشر، ج1، القاهرة: 1964، ص88.

تأمل الاحداث واللقطات المعروضة، لذا ان وجود الرمز داخل فضاء الاعمال التلفزيونية امتلك الكثير من القيمة التعبيرية ودلالية فضلاً عن بنائه الشكلي الذي يحمل صياغات جديدة بما يمتلكه الرمز من امكانيات فكرية وتعبيرية متعددة تغني وتعمق وتزيد من اهمية الافكار المعروضة ضمن الاحداث الدرامية.

*السينما عين (عين الكاميرا) **

عين الكاميرا تعني (ان عدسة آلة التصوير هي عين الشريط وقد دعوا في بياناتهم واعمالهم الى رفض التمثيل والديكور والاستوديو والازياء والمكياج واساليب الاضاءة والافراج وان تخضع الخيالة لآلة التصوير حيث انها في نظرهم العين التي تفوق العين البشرية ذاتها في موضوعيتها ان انعدام الاحساس في الآلة الميكانيكية كان في نظرهم خير ضمان للحقيقة كما هي واقعها)⁽¹⁾.

اذ أوجد السينمائي الروسي (دزيغا فيرتوف) هذا الاتجاه فالتف حوله جماعة من السينمائيين الشباب وكان هدف فيرتوف هو تسجيل الحقيقة او تصوير الحياة كما هي دون سابق اعداد او ترتيب (فنبذ كل ما هو في رأيه ات من المسرح ممثلين، ديكورات، افراج، وبرفضه كل تاليف لا يكون ناتجاً عن الكاميرا، فأسس في ايار 1922، مع اخيه ميخائيل كاونمان وصديقه كوبالين وبلياكوف مجموعة السينما – عين، التي تطلعت الى تسجيل الواقع والامساك بالحياة لا لعرض ذلك كما هو بقدر ما تمثل القصد من بلوغ دلالاته العميقة)⁽²⁾.

غير ان مصاعب واجهت هذا الاتجاه لكون آلة التصوير كبيرة الحجم وثقيلة وصوتها مسموع عند الاشتغال وتتطلب اضاءة خاصة، اضافة الى ان مواجهة الكاميرا للجمهور بهذه الطريقة ستؤدي الى اتخاذ الجمهور مواقف مختلفة فيبتعد الموضوع عن واقعيته.

الاتجاهات الانطباعية

* للمزيد ينظر، محمد علي الفرجاني، المصدر السابق نفسه، ص80.

(1) محمد علي الفرجان، المصدر السابق نفسه، ص80.

(2) جان ميتري، السينما التجريبية، ترجمة عبد الله عويشق، منشورات وزارة الثقافة، بغداد: 1997،

ان التطور في المفاهيم والاسس التي املتتها طبيعة الاحداث السائدة في المجتمع والسعي الى ايجاد اطر وحلول جديدة في مجال التطور والابداع جعل عدد كبير من المخرجين يخرجون عن الاطر التقليدية التي أرست مفاهيمها الاتجاهات الواقعية، فقد كان المخرجون تواقون الى الانطلاق بفكر ورؤية جديدة والتوجه صوب اللامعقول وغرابة الموضوعات والحلم والتجريد فشهدت تلك الاتجاهات تحولاً جريئاً من الواقع الى الخيال الذي قد يصل احياناً الى حد التطرف فبرزت سمات وخصائص اتجاهات جديدة تمثلت بالاتجاهات الانطباعية التي تعبر عن ذات الفنان ورؤيته الخاصة في معالجة الموضوع الدرامي واسباغ على العمل الفني ذاتيته والسعي الى كسر القواعد في الاخراج والتصوير وتطور اساليب المونتاج واستخدام الخدع السينمائية وضخامة وغرابة الديكورات والازياء واستخدام زوايا التصوير المتطرفة في سبيل الوصول الى الغايات التي صنع من اجلها العمل الفني وخلق تأثيرات جعل المتلقي يتفاعل معها ويدركها حسياً لكي يندمج مع الحدث الدرامي الذي يشاهده حيث تشكلت عدة اتجاهات فنية تمثل الاتجاهات الانطباعية تمثلت بما يلي:

الدادائية

ان ظهور الدادائية يعبر عن موقف متشد ضد الحضارة والتقدم ساعية الى تجاوز القيم الاجتماعية والثقافية والاخلاقية (فالدادائيون ضد الثقافة ولا علاقة لهم بالاخلاق وضد الجماليات... ان الذي كان يقيمه الدادائيون كثيراً هو العفوية شبه الطفولية غير المقيدة)⁽¹⁾.

وكان سعيهم صوب اللامعقول ومحاولة خلق عالم ان جاز لنا التعبير بلا معنى من خلال تأكيدهم على رفض الافكار العفوية في الفن ورفض كل التقنيات المعروفة في الفلم السينمائي وكذلك استخدام مواد وبطريقة عشوائية وعلى شاكلة طبيعية تعاملهم مع اللوحة التشكيلية والتي تصل في بعض الاحيان بلصق ورش بعض المواد على الفلم مباشرة ومن اشهر فناني هذا الاسلوب (مان راي) و (فردناند ليجييه) (ولقد كان

(1) لوي دي جانييتي، فهم السينما، المصدر السابق نفسه، ص505.

الدادائيون يعتقدون ان الاقرباء الطبيعيين للفلم هو الفن التجريدي والرقص والموسيقى اكثر من الادب والدراما⁽¹⁾.

وكان سعيهم صوب اللامعقول والنكتة المضحكة من اجل فن جديد مرتجل بعيد عن الاسس والقواعد التقليدية ويبتعد عن القصص والروايات ولا يعتمد التسلسل المنطقي للاحداث ومن اشهر افلام الدادائية فلم (بين الفصول)⁽²⁾. اخراج (رينيه كليز) اذ نرى في الفلم جنازه بالسرعة البطيئة لتأكيد الوقار وفجأة تتدحرج عربة الكفن بسرعة ويتلو ذلك ملاحقة سريعة الحركة جدا للكفن الهارب ويركض وراءه السادة البرجوازيون المحترمون وهم يلهثون.
السريالية * :-

هي لقاء بين الدادائية التي تعني التمرد على حدود المنطق وبين نظرية (فرويد) التي تعني الاهتمام بالعقل الباطن والعمل على الكشف عن اسراره وقد وضع بيان هذه المدرسة الكاتب الفرنسي (اندريه بريتون 1924 وبين فيه ان مذهبهم الفني يعبر عن خواطر النفس في مجراها الحقيقي بعيدا عن كل رقابة يفرضها العقل. ثم الايمان المطلق بسلطان الاحلام. كما اشار الى اهمية الوهم الذي يفتح الافاق امام التخيل، ويبرز الحياة النفسية الحقيقية (ومن أهم قواعد السريالية ان تتغلب سمات العقل الباطن وصبغته... ومن اثار غلبة العقل الباطن هذه على العقل المعقد السليم)⁽³⁾.

اذ تسعى السريالية الى تحرير الانسان من سيطرة العالم الخارجي بل وتحريره من العقد ومن الكبت النفسي فالواقع الدفين في اعماق الفنان هو الذي يحرك يده لكي ينتج فناً معبراً عن رغباته واحلامه واماله وقد يظهر هذا التعبير في صورة أساطير خيالية خرافية تكون في بعض الاحيان كالطلاس التي يستعصي على المشاهد فهمها. وعلى الرغم من الشبه الذي قديبدو في الظاهر بين الدادائية والسريالية الا انهما يختلفان في جوانب عدة فاذا كانت الدادائية تميل الى الغموض فالسريالية اكثر غموضاً وعمقاً.
افلام الدادائية تقابلها كوميديا تتجه الى الغرابة والابهار في الافلام السريالية، والتمرد على الواقع عبر الفوضوية التي يتسم بها الاتجاه الاول يقابله تمرد اكثر جدية

(1) المصدر نفسه، ص 507.

(2) المصدر نفسه، ص 508-509.

* للمزيد ينظر، لوي دي جانيتي، فهم السينما، المصدر السابق نفسه، ص 510.

(3) دريني خشبة، اشهر المذاهب المسرحية، وزارة الثقافة والارشاد، سوريا: د.ت، ص 228.

وتنظيماً في الاتجاه السريالي أما الاهتمام بالتقنيات من قبل الدادائيين فهو أكبر مما هو عليه عند السرياليين الذين اعتمدوا على ديكورات فنطازية مقابل الاعتماد على الأشياء والموجودات البسيطة عند الدادائيين فيما يمتاز هذا الاتجاه بكثافة الرموز المستعصية على التحليل. وقد اكد فنانون هذا الاتجاه عبر رفضهم للواقع الى ابراز الكثير من الغرابة في اعمالهم الدرامية والفنية لكي يؤثروا في المجتمع من خلال استنباط رؤية جديدة قائمة على التداعي والاحلام ورؤية المستقبل.

التعبيرية *

ظهرت التعبيرية في ميونخ عام 1910 وكانت ذات توجه ادبي وموسيقي ومعماري وتصويري اما ملامحها الاولى في السينما فظهرت في فلم (طالب من براغ عام 1913) وهو من اخراج (بول فيجتز)، اما اشهر الافلام التعبيرية فهو فلم (مقصورة الدكتور كاليجاري عام 1919) اخراج (روبرت فيني) الذي يعد النموذج الاساسي للتعبيرية الالمانية ويعدده بعضهم بداية التعبيرية في السينما.

في التعبيرية يحاول الفنان اظهار تجربة عاطفية فاكثر ويركب صورة مقنعة، فالفنان لا يهتم بالحقيقة كما تظهر، بل بطبيعتها الداخلية وبالمشاعر التي اثارها الموضوع ولتحقيق هذه الغايات فان الموضوع عادة اما يرسم كاريكاتوريا، او يشوه، او يبالغ فيه، او من ناحية اخرى يغير ليؤكد التجربة العاطفية لتكون ذات معنى معمق وصورة مؤثرة وقوية لها، تحاول التعبيرية في السينما ان تعمق التفاعل المشاهد مع الفلم، بدمج التقنية والتصوير التخيلي ابتكار مظهر الفلم بطرق تحرير مبتكرة واستثنائية وباستخدام ايماءات مبالغ فيها وتقنيات ككاميرا مبتكرة مثل تقنية (Camera Un chained) الشهيرة وهي تقنية سمحت للكاميرا بالتحرك خلال المشهد، وزادت امكانية الوصول الى مفاهيم جديدة للمشاهدة فحلت محل الحقيقة بالخرافة والفنتازيا.

ومن ابرز سمات الفلم التعبيري هي:-

- 1- ابراز الفرق بين الضوء والظل بصورة قوية.
- 2- التشديد في استخدام الاشكال والنماذج الغريبة.

* للمزيد ينظر، محمد علي الفرجاني، المصدر السابق نفسه، ص117.

- 3- استخدام التشويه والتراكيب غير النظامية، واستخدام الاشياء العمودية والمستقيمة بكثرة.
- 4- الميل الى التجريد والجوهر، حيث ان الفنان التعبيري يهتم بالصور الذهنية وليس بالافكار الحقيقية.
- 5- استخدام زوايا التصوير الغريبة لكي تطابق الوضع النفسي والشك والرعب حيث تبتكر عالماً كابوسياً.
- 6- بعض المواد والفراغ تأخذ وجوداً مستقلاً غريباً كالمرايا والشوارع والمباني.
- 7- الهوس بالمضاعفات والعوالم الزائفة والخداع والمحاكاة.
- 8- التمثيل بأسلوب ايمائي عالي الطراز.
- 9- تفضيل الاستوديوهات حيث انها العوالم التي تبتكرها ايادي الانسان بصورة فنية.

الطليعة *

بعد الحرب العالمية الاولى ظهرت المؤشرات الاولى للاتجاه الطليعي المتمثل في السينما الطليعية التي عثرت لنفسها في فرنسا على منظرين وحرفيين من امثال (لوي ديوك وجيرمان دولاك وجان ايشتاين). وكان هذا الاتجاه مناهضاً للنزعة التعبيرية الالمانية ساعياً الى التحرر من الاطر السينمائية التقليدية السائدة والابتعاد عن الواقع فحقق بذلك عدداً من التجارب السينمائية الجديدة حيث (تتميز اعمال فناني الطليعية بالتعبير الجريء الحر والتطبيق مع ميلهم الى اتباع اساليب جديدة مبتكرة وقد تأثرت محاولاتهم وتجاربهم الاولى بحركة الدادائية والسريالية)⁽¹⁾.

واهتم هذا الاتجاه ايضاً بالصورة كونها العنصر الاساس في الفلم السينمائي ولجأ الى دراما تعتمد على التباين الضوئي من دون ان تولي التعبير العاطفي أي اهتمام وهي ما اطلقوا عليها السينما الحلمية او السينما الصافية وهناك تيارات للسينما الطليعية وهي الطليعية التقليدية ذات الطموحات الشاعرية الحلمية... واخرى غير تقليدية حققها يونييل ومن الواضح ان هذا الشكل الاخير للطليعية هو الاكثر التصاقاً بالمناخ الداخلي لمؤلفيه ومن ابرز الافلام الطليعية هي افلام (هانز ريختر) و (التر روثمان) و (فرانسيس

* للمزيد ينظر، هنري اجيل، علم جمال السينما، المصدر السابق نفسه، ص42.

(1) محمد علي الفرجاني، للمصدر السابق نفسه، ص133.

بياكوبا) (هكذا حددت الطليعية جمهورها على النخبة من المثقفين والفنانين والمفكرين وهي تختلف في ذلك عن الجماعات والمعامل التجريبية في المدرسة السوفيتية)⁽¹⁾.

(1) المصدر نفسه، ص133.

المبحث الثاني

الصورة وفق المناهج الفنية

الصورة في الفلسفة

ان مفهوم (الصورة) في الفلسفة نما واتخذ أشكالاً مختلفة على وفق انظمتها ومفاهيمها وقد اسهم هذا المفهوم بمعناه الفلسفي في تفسير الظواهر والاشكالات الكثيرة التي جابهتها الفلسفة وكانت سبباً في صعوبة فهم اطاريحها المختلفة . و(افلاطون 427-347 ق.م) اول من طرح مفهوماً محدداً عن الصورة باعتبارها تمثلاً لعالم (المثل) واطلق عليها في جمهوريته أسم (صورة الخير) الجوهرية التي (تمثل موضوع العالم الاسمي وأن امتزاج هذا الجوهر في الاشياء العادلة وسائر الاجسام المختلفة يجعلها نافعة ومفيدة)⁽¹⁾.

والصورة في المفهوم الافلاطوني لا تعني بالاشكال المرئية المتحققة فعلاً في العالم الفيزيقي لأن هذه الصورة والاشكالات من وجهة نظر افلاطون هي (ظلال) للصورة الجوهرية ويتأكد ذلك بالمثل الخاص المسمى (كهف أفلاطون) والمتعلقة بالصور المتكونة أمام ساكني الكهف المقيدون وفي هذا المثل تصبح ظلال الصورة (هي التي تفسر العالم الظاهري حيث تكون اليقينيات) عندهم هي ظلال الادوات المصنوعة)⁽²⁾.

أما صورة الخير كمفهوم فلسفي من وجهة نظر هذا الفيلسوف فتقابل (المثال) الذي يعني (الصورة الاولى المرئية ثم أصبح معناها الصورة بصفة عامة... فهي عند أفلاطون ليست اكثر من اسم لذلك الشيء الواحد ذاته الذي هو (شيء) في ذاته كامل وخالص وخالد)⁽³⁾.

ويؤكد (أفلاطون) أن الاشكال المنظورة ليست حقيقية بذاتها (بل على الاصول التي تمثلها (فهذا) المربع المرسوم أو ذاك المنظر (يرمي بفكرته) الى المربع المطلق

(1) أفلاطون، الجمهورية، ترجمة، حنا خباز، القاهرة، دار المعارف للطباعة والنشر، 1926، ص 115.

(2) المصدر السابق نفسه، ص 185 .

(3) فؤاد كامل، وآخرون، الموسوعة الفلسفية المختصرة، بغداد، مكتبة النهضة للطباعة والنشر، 1977، ص 55 .

والقطر المطلق⁽¹⁾ . أي أدراك الحقائق المجردة التي تدرك بفكر والتي يسميها هذا الفيلسوف (الاشياء الفعلية) وأن الصورة تبعاً لذلك ثابتة لا تتغير وهي غير موجودة في الواقع لأن موجودات الواقع صور ناقصة عن صورة المثال فهذه الصورة واحدة اساسها جوهر خالد لا يمكن تقليده أو محاكاته.

فالمحاكاة فن تقليد (طلق الحقيقة بتاتاً لأنه يتناول قسماً صغيراً من امتداد الموضوع وذلك القسم غير مهم)⁽²⁾.

ووجهة النظر هذه عن المحاكاة تنسحب على الفنون أيضاً التي تصبح مجانية للحقيقة لأنها (تمثل نسخة ثالثة عن الحقيقة وأنها صنعت بسهولة بأيدي أناس لا يعرفون الحقيقة لأنها اشباح لا حقائق)⁽³⁾.

أما الصورة في المفهوم (الارسطي) فهي صورة مفارقة في شكلها الخاص عن صورة الخير الافلاطونية الثابتة وهي هنا صورة مباطنة للواقع الفيزيقي فصورة المنضدة مثلاً لا توجد الا بوصفها صورة لهذه المنضدة أو تلك وأما مكونات الصورة فترتبط أصلاً بمفهومه الفلسفي عن (الهيولي) (أو المادة الاولية التي تمثل جوهر لا شكل له ولا يوجد بذاته قط بل هو صورة التراب والهواء)⁽⁴⁾ .

(وأرسطو 384 - 322 ق.م) لا يعزل الهيولي عن الصورة المتكونة منه بل يؤكد تلازمها (فكل صورة لها هيولي خاص بها كما أن الصورة في الشيء هي وظيفته التي يقوم بها وهي مصدر الفاعلية والنشاط فيه)⁽⁵⁾.

ومن خلال هذه الفكرة سعى أرسطو الى تخليص مفهوم الصورة عن مثالها الافلاطوني الجامد (وجعلها شكلاً معبراً عن حقيقة بيولوجية متطورة ينتقل فيها الوجود بالقوة الى الوجود بالفعل)⁽⁶⁾.

(1) أفلاطون، الجمهورية، المصدر السابق نفسه ، ص 182 .

(2) المصدر نفسه، ص 266 .

(3) المصدر نفسه، ص 266 .

(4) فؤاد كامل، المصدر السابق نفسه ، ص 32 .

(5) سناء عبد الوهاب السامرائي، علاقة الجمال بالأخلاق، بغداد، جامعة بغداد كلية الاداب قسم الفلسفة، رسالة ماجستير غير منشورة ، 1989، ص 162 .

(6) افلاطون، الجمهورية، المصدر السابق نفسه ، ص 162 .

وتكتسب نظرية المحاكاة الارسطية أهمية خاصة أذ أنها تنقل الصورة من شكلها المجرد الى شكلها المحسوس المرتبط بالطبيعة والفن على وفق هذا المفهوم (يصنع ما عجزت الطبيعة عن تحقيقه فعمل الفنان ومهمته لا تقتصر في أمدادنا بصورة مكررة كما يحدث في الطبيعة لأن الفن ليس مجرد صورة طبق الاصل من الجمال الطبيعي بل محاكاة منقحة تقوم على تبديل الواقع)⁽¹⁾.

أن الصورة في الفن عند ارسطو تتخذ شكلاً خاصاً يبدو مفارقاً لمفاهيم أستاذه افلاطون خصوصاً فيما يتعلق بمفهوم افلاطون عن صورة الواقع الناقصة والمفارقة لصورة (المثال) وأيضاً بمفهومه عن الفن لكونه (نسخة ثالثة) لا حياة فيها. فأرسطو يرى في الفن شكلاً أرقى من الجمال الطبيعي لأنه (شيء ثانوي لدى الكائنات لأنه يهدف الى محاولة الاحتفاظ بالشباب)⁽²⁾.

وعلى الرغم من كل هذه الاختلافات بين ارسطو وافلاطون في مفاهيم الصورة والفن ألا أن أرسطو في مسعاه الأخير يقترب من المفهوم الافلاطوني خصوصاً في أستنتاجه القائل (أن أي كائن مادي يحمل داخل جوهرة المثالي الذي يسعى الى التحقق الكامل من خلال الوصول بهذا الكائن الى الشكل الامثل)⁽³⁾.

وبهذا المعنى فأن أرسطو قد أقترّب من أستاذه في نقل (مركز الثقل من الفعل الواعي الارادي الى مبدأ مسبق يقنن ويفسر ما يطرأ عليه من تغيير)⁽⁴⁾.

واذا انتقلنا الى الفلسفة الاوربية الحديثة نرى أن (كانت 1724 - 1804) يعتبر (المادة) موضوعاً لأدراكنا الحسي فهي (تشمل كل ما يصدر عن موضوع وهو بطبيعته متغير حادث)⁽⁵⁾.

في حين تمثل الصورة عنده (المبدأ الباطني في الذات العارفة وهي تشكل غالباً أولياً باطنياً في الحساسية)⁽⁶⁾. أي من الاشياء في ذاتها وهذا يعني أن الشيء في ذاته

(1) عقيل مهدي يوسف، الجمالية بين الذوق والفكر، بغداد، مطبعة سلمى الفنية الحديثة، 1988، ص 26 .

(2) سناء عبد الوهاب السامرائي، المصدر السابق نفسه، ص 167 .

(3) نهاد صليحة، المسرح بين الفن والفكر، بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة، 1985، ص 36 .

(4) المصدر نفسه، ص 37 .

(5) أبراهيم زكريا، كانت أو الفلسفة النقدية، القاهرة ، مكتبة مصر للطباعة والنشر، 1963 ، ص 7.

(6) المصدر السابق نفسه، ص 7 .

ليس في المكان والزمان انه لا يمكن أن يُعرف لذا فإن (كانت) فرق في نظرية المعرفة بين المادة والصورة (فأطلق لفظ المادة على ماضي المعرفة من عناصر مستمدة من الاحساس والتجربة وأطلق لفظ صورة على ماضي المعرفة من عناصر مستمدة من قوانين العقل عنده ترتب معطيات الحس وتفرغها في قوالب تساعد على أدراكها وفهمها. فالزمان صورة الحس الداخلي والمكان صورة الحس الخارجي والزمان والمكان صورتان قبليتان تنظمان المدركات الحسية وكذلك مقولات العقل ومعانيه الكلية فهي صورة محيطية بالتصورات الجزئية)⁽¹⁾.

وعدّ الفلاسفة الذين جاءوا بعد (كانت) أن فكرة الشيء في ذاته هي فكرة متناقضة وقد تجاوزها الفلاسفة المحدثون وهذه الفكرة نجد لها وجوداً في فلسفة افلاطون في الصورة المثالية ومكوناتها.

وعند أرسطو في الجوهر الذي يتجلى عبر الصورة المحسوسة ولها ايضاً امتداد في الفلسفة الحديثة متمثلة في فلسفة (هيجل 1770 - 1832م) و(شوبنهاور) وهما اكثر الفلاسفة تأثيراً في الفلسفة الحديثة في اتجاهيهما: الاتجاه المثالي والاتجاه المادي، وكلا الفيلسوفين لا ينكران الواقع الحسي. ولكن ينظران له نظرة مثالية بأعتباره تسجيلاً لفكرة (الروح المطلقة) لدى هيجل أو تسامياً (تعالياً) على الارادة لدى شوبنهاور وهيجل لم يقدم مذهباً جديداً خاصاً به وانما أستنبطه من الفلاسفة الذين سبقوه.

أما (شوبنهاور 1788 - 1860م) الذي تأثر كثيراً بالمثل الافلاطونية فقد صاغ فلسفته في نظريته عن الفن وتصوره عن طبيعة الصورة في شكلها الميتافيزيقي وقد انطلق (شوبنهاور) من الواقع العياني لأثبات فكرته عن الارادة وضرب أمثلة حسية ملموسة عليها من واقع الحياة كي يؤكد بعد ذلك أن الارادة مفهوم قبلي ميتافيزيقي وقد أنحصر أهتمام الفيلسوف بالفن بأعتباره خلاصاً أو تسامياً عن رغبات الارادة العمياء ومفهومه عن الفن يقترب كثيراً من (مثل) أفلاطون وعنده أن الانسان الذي يتجرد من الارادة يكون قادراً على النظر الى الاشياء (بمنأى عن الزمان والمكان والعلية أي أنه لا ينظر الى الشيء الجزئي الذي لا يخضع لمبدأ العلة بل ينظر الى المثل الكامن فيه)⁽²⁾.

(1) سمير كرم، الموسوعة الفلسفية، بيروت، دار الكاتب العربي، 1979، ص 208 .

(2) توفيق محمد سعيد، ميتافيزيقيا الفن عند شوبنهاور، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت: 1989،

أما المثال الافلاطوني فيؤدي دائماً الى النزوع خارج الزمان - الماضي والزمن - المستقبل، كما أنه ليست له علاقة مع غيره من الموضوعات والاشياء الحادثة في الزمان والمكان. ويفرق شوبنهاور بين التصور والمثال فأول (هو الوحدة المشيدة من كثرة بواسطة التجربة. أما المثال فهو الوحدة التي تنحل الى كثرة بسبب الصورة أو الطبيعة الزمانية والمكانية لأدراكنا الحسي)⁽¹⁾.

وبهذا فإن الفن يعنى بأدراك المثال لأنه يعيد أو ينتج المثل الخالدة التي سبق أدراكها خلال التأمل الخالص فهو ينتج ما هو جوهري ثابت في كل ظواهر العالم. ويشترط الفيلسوف على الفنان أن يصل الى مرتبة الذات العارفة الخالصة التي تمكنت من قهر الارادة وأزالة قيودها التي تكبل الفرد وتعيق فتح قابلياته كي يصل الى مرحلة التصور مروراً بأمثال. (فالمثال يكون دائماً مرتبطاً بالأدراك الحسي والرؤية الحدسية للفرد الذي تحرر من مشيئة الارادة والوصول الى المثال. عن طريق المعرفة الحدسية والحسية يؤدي الى خلق أعمال مدركة من قبل الآخرين أما الوصول الى مرحلة التصور فيعني بذلك الادراك الفعلي الذي ينقل الى الآخرين بواسطة الكلمات ولا يوجد في التصور أكثر مما يوجد في تعريفه)⁽²⁾.

ويعامل شوبنهاور الفن معاملة الحقيقة وبذلك يخالف أفلاطون الذي يعتبر الفن محاكاة خادعة للأشياء لكن هذا الفيلسوف في مسعاه النهائي يعطي (مثل) أفلاطون روحها ومعناها حين يستخدم المثال (Idea) بمعنى النموذج (Ideal) أو الماهية الممثلة للنوع والتي تبقى دائماً خالدة لا تتغير.

مفهوم الصورة الفنية

ركزت البحوث الفلسفية والجمالية التي تناولت مفهوم الصورة على حقيقة أساسية مفادها أن الصورة لا تنهض الا على اساس من التعبير المجازي أذ تتخذ فيه العلاقة بين شكل الصورة ومعناها أما نمط المشابهة (صورة محاكائية) أو تتخذ فيه تلك

(1) المصدر السابق نفسه، ص 101 .

(2) توفيق محمد سعيد، المصدر السابق نفسه، ص 105

العلاقة نمط الفاعلية الخيالية فيكون لها إمكانية تحفيز مخيلة المتلقي (صورة تخيلية) بأعتمادها البعد النفسي (ان هذه الصورة لا تقدم إلينا في الوسائط البصرية الحديثة صامته بل هي معجونة بالأصوات اللغوية والموسيقية، تتداخل معها وتكيف معناها وتصبغ رؤيتنا لها وإدراكنا بدلالاتها، بمل يجعل عملية التراكب أكثر تعقيداً من هذا النموذج المبسط وبالتالي اشد ثراء وفاعلية في تحريك استجاباتنا الجمالية وخلق افق توقعاتنا المعرفية) (1).

ولقد نتج عن مفهوم الصورة المحاكاتية كل فنون الكلاسيكية والواقعية أذ لم تتجاوز الصورة نطاق الايقنة بينما ثورت (الصورة التخيلية) أساليب الحداثة وما بعدها مستفيدة من الطاقة التخيلية الكامنة التي تتخطى دائرة الحس لتشكل داخل دائرة الوعي. لذا يشير (نورمان فريدمان) الى أن مصطلح (الصورة)، (متعدد الوجوه كثير المراوغة الا أنه على العموم واسطة الفنون الانسانية وجوهرها والسمة المميزة لاسلوب مبدع عن آخر) (2).

وعدها (أرسطو)، (ألة الموهبة وميزة الشعر الحق) (3). وهي (كل فني مكمل لها جانبان حسي وعقلي وتعكس بصورة مباشرة ودقيقة نمط العلاقة بين الفرد والمجتمع في كل عصر) (4).

فالجانب الحسي هو البناء الشكلي والهيكل التركيبي (الدال) والجانب العقلي هو الفكرة المجردة والمحتوى الفكري (المدلول). ورغم تعدد الاتجاهات والاساليب الفكرية والنقدية التي تناولت المنجز الابداعي بالتقييم والتقويم الا ان ايأ منها لم يهمل دورها فالصورة (وسيط اساسي يستكشف به المبدع تجربته ويفهمها وبهذا تكون الصورة شيئاً

(1) صلاح فضل، قراءة الصورة وصور القراءة، دار الشروق للطباعة والنشر، القاهرة: 1997، ص 7.

(2) نورمان فريدمان، الصورة الفنية، ترجمة، جابر أحمد، بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة، مجلة الاديب المعاصر العدد (9)، 1976، ص 31.

(3) أرسطو، فن الشعر، تحقيق، شكري عياد، القاهرة، دار الكتاب العربي، 1967، ص 128.

(4) غورغي غاتشيف، الوعي والفن، ترجمة، نوفل نيوف، مطابع الرسالة، سلسلة عالم المعرفة، العدد (146)، الكويت: 1990، ص 11.

لا يمكن الاستغناء عنه باعتبارها وسيلة حتمية لأدراك نوع متميز من الحقائق الكامنة في جوهر التجربة الانسانية⁽¹⁾.

وهذا ما يذهب اليه الفيلسوف (جون ديوي 1856 - 1952م) من أن الصورة (تجعل الاشياء قابلة للمعرفة وأنها العنصر العقلي القابل للفهم في موضوعات العالم وانها حينما تتحرر من تحديات الوظيفة تغدو عاملاً مهماً في الخبرة الحيوية الجمالية)⁽²⁾.

فهي أذن بما تحتويه من قدرة على الكشف عن العلاقات الكامنة بين الظواهر والجمع بين العناصر المتباعدة (اذ أنها أبداع ذهني لا يمكن أن تنشأ عن تشابه بل عن إعادة تنظيم واعي لواقعين بعيدين عن بعضهما).⁽³⁾.

وكلما كانت المسافة أبعد كلما كانت العلاقة أكثر تلاؤماً بين الواقعين المجتمعين (والصورة تضعنا الان امام حدث او شخص او موضوع كان موجوداً قبل الان. اما الصورة الفلمية فهي تبعدنا عن الشعور الاتي بالزمن الماضي والمكان الماضي وتدخلنا فعلياً في دهم عيش الحدث فعلياً وانياً)⁽⁴⁾.

وعلى هذا النحو ستزداد الصورة الفنية قوة وستكون لها طاقة تخيلية كامنة أكبر ونضج يهيئ فرصة التجلي للمنجز المرئي من أن يتحقق بفعل وسائله التقنية.

الصورة التخيلية

(1) جابر أحمد عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة: 1974، ص 464 .

(2) جون ديوي، الفن خبرة، ت، زكريا ابراهيم، مراجعة، زكي نجيب محمود، دار النهضة العربية، القاهرة: 1963، ص 195.

(3) فرانكلين روجوز، الشعر والرسم، ترجمة مي المظفر، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد: 1990، ص 132 .

(4) اميرة الحسيني، فن الكتابة للاذاعة والتلفزيون، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، ط1، بيروت: 2005، ص 182.

تعتبر الصورة التخيلية عن نتاج الخيال الابداعي القادر على أستنفار كينونة الاشياء وتحويل الفوضى الى أنسجام فالصورة الخيالية هي (صياغة فكرية يجري بواسطتها تمثيل المعاني تمثيلاً مبتكراً جديداً وبما يجعلها معبرة)⁽¹⁾.

وذلك الصوغ المتميز والمتفرد هو عدول عن صيغ أحوالية من السياق الخارجي الى صيغ أحوالية تأخذ حريتها التعبيرية في العمل الفني وما تثيره الصورة في الفن يتصل بكيفيات التعبير فالصورة تهدف الى تحويل غير المرئي من المعاني الى محسوس وتقويم الغياب الى نوع من الحضور. (وتكمن الوظيفة الفنية للصورة بانها تستخدم لخدمة المضمون او المحتوى ونقل الحقيقة المرئية الى المشاهد. وتساهم الصورة ايضاً في تكوين العقلية البصرية له)⁽²⁾. اي أنها مستمدة ومتواصلة الحضور من خلال ما يستدعه عقل الفنان من صور محسوسة ومدركة عند التعبير عنها في العمل الفني وقد عدها (عصفور) نتاج لفاعلية الخيال وهذا (لا يعني نسخ العالم بل تعني اعادة التشكيل واكتشاف العلاقات الكامنة بين الظواهر والجمع بين العناصر المتباعدة والمتضادة في أنظام معين)⁽³⁾.

اذ انها اداة لها طريقتها الخاصة في عرض المضامين مقترنة بأشكالها ليتفاعل متلقي النص الابداعي وهو مرتبط بجزئية في وقت واحد بلا فصل بينهما ولا يتميز احدهما عن الآخر فيكتسب حينذاك العمل الفني مناخاً مفعماً بالالتئام بين الشكل والمضمون باطار موحد ينهض بسير المنجز المرئي وتحديده ويلفت الانتباه الى طبيعة المضمون في عرضه واسلوبه منسجماً مع سلسلة الاشكال المشيرة الى المعاني غير منفصل عنها في حال من الاحوال وهنا (يندفع المتلقي نحو السير وراء الصورة في استكناه العلاقات القائمة بين الشكل والمضمون)⁽⁴⁾.

اذ تبين الملامح المميزة لاسلوب الفنان الذي يتحقق فيه الاعتماد الكبير على انعكاسات الخبرة الفنية لديه وصياغة نظام التفكير القائم على التجربة بأبعادها المختلفة

(1) غورغي كاتشيف، المصدر السابق نفسه، ص 24 .

(2) اسامة ظافر كجارة، برامج التلفزيون، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، ط1، بيروت: 2003، ص154.

(3) جان بول سارتر، التخيل، ترجمة، نظمي لوقا، مصر، الهيئة العامة للكتاب، 1982، ص 29 .

(4) محمد حسنين الصغير، الصورة الفنية في المثل القراني، دار الرشيد، بغداد: 1982، ص11.

ومايرصده من خبرات متميزة يستقيها من الحياة ومن المعرفة الثقافية محتوى ومضمونا وهنا لابد الاشارة الى وجهة نظر الفيلسوف (كروتشه) في تقيمه لفاعلية الفنان قائلا. (ان فاعلية الفنان انما هي قبل شيء فاعلية تعبيرية تتجلى في القدرة على تكوين الصورة الذهنية)⁽¹⁾.

فالصورة تمكن الفنان من تحقيق افكاره وتحويلها الى محسوسات والصورة في تطرقها للموضوع لابد أن تمزج الفكرة بتصورها كي تمزج الاحاسيس المجردة من وهم تصورها أي أن (مايروقنا او ما يعجبنا في أي عمل فني انما هو الصورة التمثيلية المكتملة التي التحفتها أو اكتسبت بها احدى حالاتنا النفسية)⁽²⁾. وأدخالها في حيز الفعل البصري المشكل لمادة الاولية الاساسية التي تؤلف علاقة الموضوع بامكانات تحققه التعبيري والفني في الماهية التي سيشكل عليها بعد خضوعه للمفاهيم السائدة زمانياً ومكانياً وفق رؤية مخرج العمل الفني التلفزيوني ويحمله من افكار ومضامين يستطيع تحويلها عبر الصورة الفنية المعبرة الى شكل مادي ملموس يؤثر في المتلقي ويشير مشاعره عند مشاهدته للمنجز المرئي.

(فالصورة في التلفزيون تزيد من وضوح الكلمة المسموعة مما يؤدي الى زيادة في فهم معناها. والكلمة نفسها توضح ما تتضمنه الصورة من افكار ودلالات ومعان ومفاهيم)⁽³⁾.

وعليه فالصورة تخضع لشروط الرؤية من خلال متحولاتها لاسيما وانها (مسؤولة عن صراع الرؤية والوعي به لتحقيق رؤية شاملة لحقيقة تائهة حتى لحظة انبثاقها من حواس الفنان لتصبح صورة فنية تحمل فعل اللحظة ومنطقها واسرار تحققها نجده يتوازي في مختلف اوجه الفن ولاي مرحلة اذن فالحقبة تمنح الشكل طابعه ومضمونه لكن الطاقة التي تصهر الشكل والمضمون وترفعهما الى مستوى رفيع وامتدادها انما تحددها روح الفنان وحدها)⁽⁴⁾.

(1) بنديتو كروتشه، المجلد في فلسفة الفن، ترجمة سامي الدوري، دار الفكر للطباعة والنشر، بيروت: 1947، ص9.

(2) زكريا ابراهيم، المصدر السابق نفسه، ص63.

(3) عبد الفتاح، ابو معال، اثر وسائل الاعلام، دار الشروق للنشر والتوزيع، ط1، عمان: 2006، ص80.

(4) هريبرت ريد، معنى الفن، ترجمة، سامي خشبة، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1986، ص7.

فالفن وكاي لغة يحاول ايصال افكار الفنان من خلال الصورة الفنية المعبرة المستحدثة والتي تمثل بداية العمل الفني والمتضمنة معنى مركب من مجموعة معانٍ ثانوية متداخلة هي في الحقيقة صور ذهنية مختزنة في الذاكرة جرى انتقائها تبعاً للموضوع المنتخب ودرجة علاقتها وتناسبها معه (وهذا هو الاساس الاول للصورة الفنية وبفضل المهارة والتقنية التي يكتسبها الفنان نتيجة ممارستها العملية يتمكن بحرية من انتقاء صوره المخزونة والتي نسجت من تخيله الابداعي. ليقوم العقل واليد وبالتالي من تشكيل المادة الخام عملاً على شاكلتها)⁽¹⁾.

ان هذه الصورة الذهنية المختزنة عادة ما يستقيها الفنان مما يرد الى مخيلته عن طريق اعضاء الحس لذا (فهو يحاول تحقيق التجانس والانسجام فيما بينها بالحذف والاضافة والتحليل والتركيب وبما يتناسب مع اسلوبه ورؤيته الفنية)⁽²⁾.

اذ ان التخيل يتخذ من تحويل الواقع واختراقه وفقاً لآلية تكوين واشتغال الصورة بعيداً عن الشبه السطحي والتمثيل الطبيعي ويسعى وصولاً الى اعادة تركيب مفردات الذاكرة لايجاد كينونة تعبيرية ويتضح من استقرار اراء المفكرين ان (كولردج) هو من (ربط التخيل بالصورة وتحدد تحديداً لم يزد عليه حتى اليوم شيء جوهري)⁽³⁾. معتبراً التخيل (قدرة عقلية على حشد صور متباينة وتخطي الحدود بينها وجمع جواهرها في وحدة منسجمة)⁽⁴⁾.

وفي هذا اشارة واضحة للوعي وللدوافع على (ابتداع الصور وعلى تحليل معطيات الواقع بعد اختراق ظواهره لاعادة صياغة واقع تخيلي افتراضي اخر موازي له من خلال الصورة التخيلية)⁽⁵⁾.

ويتضح مما سبق ان الصورة التخيلية الفنية فعل وعي تشترك في كينونته مختلف القدرات النفسية بدأ بالحواس التي تنقل للدماغ صور الاشياء والتي تخزن في الذاكرة وكلما كان الدافع النفسي والتركيز العالي متحقق كلما كانت الذاكرة اكفاً في

(1) محمد عزيز سالم، الابداع الفني، مؤسسة شباب الجامعة للطباعة، دمشق، 1985، ص37.

(2) ابو طالب محمد سعيد، علم النفس الفني، مطبعة التعليم العالي، بغداد، 1990، ص74.

(3) نهلة النداوي، التخيل في الدراسات البلاغية، جامعة بغداد، كلية الاداب رسالة ماجستير غير منشورة، بغداد، 1993، ص90.

(4) ر.ل برايت، التصور والخيال، المصدر السابق نفسه، ص2.

(5) مصطفى ناصيف، الصورة الادبية، دار مصر للطباعة، مصر، 1958، ص80.

استرداد ذلك الخزين عند حلول منبه او مثير معين وتقوم القوى التخيلية باسناد عملية التفكير من خلال دمج صور الذاكرة بصور المثير جديد بخاصة تلك التي تواكب الدافعية القصدية المؤسسة للعملية والتي تتسم بالقدرة على تقبل الفعل التحولي المؤطر للحالة. (فالكلمة والصورة في العمل التلفزيوني لهما علاقة وثيقة بحواس المشاهد. وليس من الضروري بآية حال من الاحوال ان نجد صورة لكل فكرة او حقيقة)⁽¹⁾.

وهنا يلعب مخرج العمل التلفزيوني في اختيار صوره الحسية المعبرة للوصول الى تحقيق هدفه ضمن رؤيته الفلسفية ومرجعياته في تحليل وتركيب الصور لكي تناسب فعله الدرامي والتاثير في المدركات الحسية للمتلقي.

مرجعيات الصورة الفنية..

ان الفن يتميز من غيره من الانشطة الانسانية اذ يعد الوسيلة الاكثر اهمية في التعبير عن افكار ومشاعر الانسان وتحديد موقفه ازاء العالم فقد كان لتعدد اتجاهات الصراع الفكري (لاسيما المعاصر) اثراً بالغاً في تنوع اساليب التعبير لدى الفنانين اذ ابتعد العمل الفني عن حدود الصورة المحاكاتية والتعبير عن سياقات الفن ويسعى لمشاكسة تلك السياقات في محاولة لتأسيس انساق جديدة تقابل السائد والمألوف من خلال امكانية الصورة التخيلية في التعبير على وفق المناهج الفنية التي يعبر عنها الفنان من خلال طرحه للعمل الفني لكي (تثري المتلقي جمالياً وتعمق وعيه بنفسه وخبرته بالواقع)⁽²⁾.

ولقد لعب الفن دوراً مهماً في تحقيق معرفة اعمق بالعالم الذي نعيش فيه وقد تجلى ذلك الدور من خلال الازاحات الكبيرة في تاريخ الفن على مر العصور والتي ما كان لها ان تحدث لولا عوامل عديدة تأتي في مقدمتها تحولات الصورة الفنية التي افرزت انقلابات اسلوبية هائلة واليات تحليلية وتركيبية تمخضت عن ازاحات متعاقبة وفي

(1) سامية احمد علي وزميلها، البرامج الثقافية في الراديو والتلفزيون، دار الفجر للنشر والتوزيع، ط2، القاهرة: 1999، ص131.

(2) جابر احمد عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، المصدر السابق نفسه، ص8.

مختلف البنى المعرفية وبضمنها العملية الابداعية اذ (لا يمكن لاي نشاط ابداعي الا ان يقوم على مجموعة تحولات)⁽¹⁾.

ومنذ الثورة الحداثوية في الفن (لم تعد قيمة أي عمل فني مرتكزة على الاستمتاع الحسي التي تقدمها العناصر الحسية للعمل بل اصبحت المتعة المترتبة على التجربة الخيالية التي تثيرها تلك العناصر الحسية في ذات المتلقي لان الاعمال الفنية ما هي الا تلك التجربة الخيالية الشاملة التي تمكنا تلك الاعمال من الاستمتاع بها)⁽²⁾.

فقد اكد الكثير من الباحثين والمنظرين اهمية دراسة الاسلوب الشخصي للفنان بوصفه تجربة تتعرض لتراث انساني واسع وخصب تراكم عبر محاولات الانسان المستمرة لفهم العالم هذا الفهم الذي غالباً ما يكون محصلة (للتفاعل بين الابعاد الشخصية والاجتماعية والتاريخية)⁽³⁾.

ومما لا شك فيها ان العملية الابداعية تتضمن من جهة جوانب فكرية مثل الخصوصية الاسلوبية للفنان وتوظيفه لمفرداته التي تعبر عن مفاهيمه ورائه ومرجعيات نظم التشفير ومن جهة اخرى جوانب مادية مثل الوسيط الفني الذي ينتقيه وتكنيحه الخاص الذي يتمتع به الفنان في التعامل مع ادواته ووسائله التقنية وعناصره الفنية اذ ان الصورة الفنية هي وسيلة الفنان التي يستكشف بها الاثر الفني وموقفه من ارثه الحضاري واشكالات واقعه وقرائته للمستقبل وهي احدى معايير المهمة في الحكم على اصالة التجربة الابداعية وقدرة الفنان على تشكيلها في نسق فني يشاكس به بوعي وقصدية عالية ما هو دارج ومألوف وبما (يحقق المتعة والخبرة الجمالية للمتلقي كذلك فهي جوهر ثابت ودائم في العملية الابداعية)⁽⁴⁾.

لان العمل الفني ما هو الا تأويل وتشكيل عن طريق استخدام وسائط ووسائل فنية وعناصر تقنية من اجل ابراز قيم فنية معبرة عن طبيعة العلاقات الاجتماعية

(1) جان بياجيه، البنيوية، ترجمة، عارف مشينة، دار عويدات للطباعة النشر، بيروت، 1982، ص121.

(2) روبين كولنجوود، مبادئ الفن، ترجمة احمد حمدي محمد، الدار المصرية للتأليف والترجمة، مصر: 1973، ص88.

(3) شاكر عبد الحميد، العملية الابداعية في فن التصوير، مطابع الوطن، سلسلة عالم المعرفة، العدد (109)، الكويت: 1987، ص18.

(4) جابر احمد عصفور، المصدر السابق نفسه، ص10.

والانسانية التي يتعرض لها الفنان ولكي يكون ذا تأثير جمالي وحسي في المتلقي عند ادراكه لطبيعة الاحداث المرئية التي يشاهدها ويتفاعل معها لانها تعكس طبيعة الصورة الجديدة التي تشكل مرجعيات مهمة للفن والعملية الابداعية.

لذا تعد الاساليب والمدارس والحركات والتيارات الفنية (وسائل جمعية للتفكير والتعبير واداة للفهم والتنفيذ تؤمن بها جماعة من الفنانين المنتمين الى زمان ومكان معينين)⁽¹⁾.

وقد ظل هذا النزوع التجريبي شغلاً شاغلاً للفنانين خلال مراحل الفن (حيث استمر التوجه نحو ايجاد استثناء من القواعد والثوابت بغية تأصيل الذات التخيلية للفنان وخوض المغامرة الى اقصى مدى مستفيدين في ترسيخ اساليبهم من كل ماتقدمة المشاهد الحياتية واليات التخيل الانساني والخزين الثقافي والمعرفي الخاص والعام)⁽²⁾.

لذا فان دراسة هذه المناهج تستلزم الفرق على ماهية العوامل وتحديد الثوابت ونيجة لما تحقق من تحول كبير على كل الصعد انبثق عن تلك المناهج الفنية العديد من الاتجاهات والتيارات والمذاهب الفكرية متناغمة حيناً ومتناقضة اغلب الاحيان.

لذا ونظرا لتعدد المناهج الفنية والاساليب فقد أرتى الباحث الى تناول عدد من المناهج الفنية التي تظهر واضحة وبصورة جيدة في الاعمال الدرامية التلفزيونية وعليه سيتطرق الباحث الى تركيب الصورة الواقعية والانطباعية والتعبيرية والرمزية والسريالية. لما تتميز به تلك الاتجاهات من بعد واضح عند تناولها من قبل مخرج العمل واختيار الصورة الفنية المناسبة لتجسيد الافكار والتعبير عن المضامين التي يحاول طرحها من خلال المنجز المرئي في الاعمال الدرامية.

الصورة الواقعية:

هي أساس الدراما المكتوبة كون الدراما موجوده مسبقاً في حالة الموقف الذي يجسده مخرج العمل الفني التلفزيوني والذي ينطلق منه لتأسيس كيان البناء الدرامي للواقعية لذا نجد (أن الفن وبضمنه الدراما فعل حقيقي ان لم يكن في الوقائع التي تتعلق

(1) جان برتليمي، بحث في علم الجمال، ترجمة، انور عبد العزيز، دار نهضة مصر، مصر: 1970، ص45.

(2) شوقي بدر اليوسف، النزوع الى التجريب في اعمال محمد الصاوي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق: 2003، ص82.

بالظروف الخارجية المشار اليها في القصة والشخص التي يمثّلها ذهن المؤلف ومن خلال ذلك يبدو هذا الفعل في الطريقة التي نفكر بها جميعاً⁽¹⁾.

فالواقعية هي مناقشة واقعية النفس البشرية على وفق معطيات العصر وتياراته المختلفة ثقافية. دينية.. الخ. وتعنى بتصوير المشكلات الرئيسية للوجود الانساني في صورة صادقة. وهي تحاول النظر الى أشياء الواقع وارتباطاتها وقد تتخذ الصورة الواقعية الشكل البسيط عندما لا تتجاوز واقعيّتها ظواهر الاشياء ونقل تفصيلاتها الخارجية كما هي في الطبيعة وبذلك فان الناتج النهائي شكلي خالص (لا يمكنه ان تقدم سوى ظاهر الواقع لواقعة فحسب من حواسنا وبالفعل حين لا يتخطى الفن المحاكاة الخالصة يعجز عن الايحاء لنا بواقع حي)⁽²⁾.

لكون هذه المحاكاة البسيطة هي اقدم نظرية في الفن لذا ان مخرج العمل التلفزيوني ينحو نحو التأمل متجاوزاً الخصائص الشكلية لصور الواقع وتطابقها وتسجيلها حرفياً. ومع ان مسألة الانعكاس تعد في النظرية الواقعية سمة جوهرية الا انها تؤكد على ان (تكامل الانعكاس يتم باسبغ الطابع الفردي والدور المتميز للتخيل الابداعي)⁽³⁾.

اذ أن معرفة ودراية مخرج العمل التلفزيوني بالواقع فيكون نتائج ذلك صوراً خيالية من التناقل بين ظواهر الاشياء وجوهرها في المسلسل التلفزيوني (باب الحارة - الجزء الاول) اخراج (بسام الملا) نجدا ان مخرج العمل الفني قدم صورة واقعية للحارة التي تجري فيها الاحداث الدرامية والصراع بين الخير والشر من خلال ابراز السمات والخصائص المادية التي تعيشها الحارة، اذ قدم مخرج العمل صورة واقعية لطبيعة الحياة اليومية بكل بساطتها وعفويتها وابرار جوانب الحارة من خلال بيوتها وازقتها وشوارعها الفرعية الضيقة التي يحكمها المدخل الرئيس لتلك الحارة. وهنا ابرز مخرج العمل الفني رؤيته في نقل صورة حية معاشة عن الواقع وصقله في عمل فني درامي مبدع، اضافة

(1) مارتن اسلن، تشريح الدراما، ترجمة، يوسف عبد المسيح ثروت، وزارة الثقافة، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد: 1978، ص12.

(2) هيجل، المدخل الى علم الجمال، المصدر السابق نفسه، ص35.

(3) جميل نصيف التكريتي، اضاءة تاريخية على قضايا اساسية، الصورة، المنهج، دار الشؤون الثقافية العامة، القسم الاول، بغداد: 1992، ص122.

للحارة وشوارعها بعداً جمالياً جعل المتلقي يتشوق لمعرفة اسرار تلك الحارة بكل تناقضاتها ومشكلاتها عبر طرح اسلوب فني رفيع ضمن حدث درامي يبرز الحياة اليومية للواقع السوري من خلال تلك الحارة البسيطة. اذ تكون الصورة هي تعبير عن مضامين معاشة في نقل الواقع.

اذ يربط الفيلسوف المجري (جورج لوكاتش) نظريته في الانعكاس للفن وهو (تقديم صورة عن الواقع ينحل فيها التناقض بين المظهر والواقع الجزئي والعام المباشر والتصوري.. الخ، حتى ان هذين الجانبين ينصهران في وحدة تلقائية داخل الانطباع المباشر للعمل الفني وتقديم شعور بوحدة لاتنقسم)⁽¹⁾.

لذا يعد العمل الدرامي عبر تجسيده من خلال العمل التلفزيوني احد الوسائل الاساسية لفهمنا للواقع مثلما يمثل وسيلة جوهرية تظهر قدرة الاعمال الدرامية التلفزيونية على تجسيد تلك الاحداث او الاشياء اللا واقعية باشكال غاية في الغرابة والتطرف (فالصورة والحركة هما اساس الدراما التلفزيونية كما ان مضمون الصورة والحركة في التلفزيون مضمون واقعي وليس خيالياً)⁽²⁾.

عندما يراد لها ذلك عبر استثمارها لامكانيات الصورة المدعومة بكل العناصر الصوتية في المسلسل التلفزيوني (ليالي الحلمية - الجزء الاول) اخراج (اسماعيل عبد الحافظ) في هذا المسلسل قدم مخرج العمل الفني صورة واقعية للظروف السائدة في مصر اثناء الاحتلال والفارق الطبقي بين شرائح المجتمع المصري. اذ ابرزت الاحداث الدرامية الصورة الحقيقية للحياة الشعبي الذي يعيش فيه الناس البسطاء وابرار جانب الثراء والتعالي الذي تعيشه الطبقة الغنية في المجتمع المصري اذ جسّد مخرج العمل واقعين متناقضين لكنهما في زمان ومكان واحد هذا التناقض ولد الصراع بين طموح الانسان البسيط وعلو وسمو الشخصيات الغنية المجسدة هذا الانعكاس ولدته طبيعة الحياة البسيطة ورؤية مخرج العمل في ابراز صور واقعية معاشة للتعبير عن طبيعة الاحداث الدرامية فهو (يتجه الى محو وجوده ليفسح المجال لمادته وهو اكثر اهتماماً

(1) مجاهد عبد المنعم مجاهد، دراسات في علم الجمال، عالم الكتب، بيروت: 1980، ص69.

(2) دويدار طاهر، مدخل الى الدراما التلفزيونية، مجلة الفن الاذاعي، العدد (87)، القاهرة: 1978، ص30.

بالذي يعرض منه بكيفية التناول.. فالفنان الواقعي عادة يهدف الى اسلوب غير مرئي اسلوب لا يلفت الانتباه لذاته⁽¹⁾.

هذه الوسائل التي كانت من الشروط الفنية للعمل الدرامي الواقعي الذي يسعى الى تحقيق نموذج للشخصية الدرامية وعكس واقعها الحياتي بالتركيز على المحتوى الجوهرى للعالم الداخلي والتواصل لهذا العالم عن طريق الكشف عن التجربة النفسية والذهنية لكي تتعادل لديه قوة الواقع الخارجي مع قوة واقعه الانساني المتمثل بعالمه الداخلي. لكي يعمل مخرج العمل التلفزيوني على تجسيد صورة واقعية معبرة وفق مرجعيات فلسفية، وعليه يميل الواقعي الى تقديم صورة يسعى من خلالها الى ايهام المتلقي بان ما يراه هو الواقع من خلال جعل المتلقي يشارك في طرح الرأي للمضامين الفكرية التي تطرح خلال العمل الدرامي.

في المسلسل التلفزيوني (شارك Shark) اخراج (ادم دريدسون) من خلال هذا العمل التلفزيوني نجد ان مخرج العمل قدم صورة واقعية لطبيعة الاحداث الأساسية التي تعيشها مدينة نيويورك حيث جسد مخرج العمل اسلوب الجريمة والاعتصاب التي تعيشها تلك المدينة، اذ ابرز مخرج العمل الصورة المرئية للطبيعة الموحشة والايفال في الجريمة من قبل اشخاص اساءوا الى الكثير من الضحايا الابرياء الذين اصبحوا ضحية العنف المتفشي وتجارة المخدرات. اذ كانت الصورة معبرة عن واقع معاش يمكن ادراكه من قبل المتلقي خلال تأثيره بهذه الاحداث والتفاعل معها وطرح الافكار والمضامين التي يسعى من اجلها مخرج العمل التلفزيوني عن واقع المدينة وتفسيره لمجريات الاحداث فتكون الصورة هي الاداة التي يخاطب بها عقل المتلقي. من خلال تقديم العمل الدرامي ضمن الاساليب السردية التي تحافظ على وحدة الحدث الدرامي وانتقاء حجوم اللقطات المناسبة للتعبير عن سرد الاحداث الدرامية بالاضافة الى ميل مخرج العمل الدرامي الى استخدام الزوايا المناسبة والابتعاد عن الزوايا المتطرفة اثناء التصوير، وكذلك استخدام كافة الوسائل التقنية التي تجعل العمل الدرامي قريب من المتلقي الذي يتعامل معه.

الصورة الانطباعية

(1) لوي دي جانيتي، فهم السينما، المصدر السابق نفسه، 1981، ص98.

ان الانطباعية تسعى الى التحرر من التقاليد الواقعية والاهتمام بالرؤية الذاتية لمخرج العمل ووجهة نظره في التعامل مع الموضوعات واعادة تشكيلها مع الاهتمام بوجهة نظر التي لم تعد قائمة على اساس رؤية عقلية يفرضها الموضوع ذاته بل رؤية تشترك فيها احساسيس مخرج العمل وانطباعاته الذاتية حول الموضوع الفني وتشكيله اذ لم (تعد تصف الواقع بل تجربة الفنان ولم تعد تعبر عما يراه الفنان بل عن طريقته في الرؤية)⁽¹⁾، والانطباعية هي نتيجة رد الفعل الشعوري والحساسية ازاء المظهر الخارجي للاشياء والتي تسعى الى خلق الوهم لحقيقة العالم الخارجي والذي يوحي به فن الانطباعيين المنحصر هدفه على رصد التغيرات الجارية على سطوح الاشياء . ويلحق (هربرت ريد 1893-1963م) الانطباعية بالواقعية الا انها واقعية ذات اساليب ذاتية وتكون ذات انعكاس داخل للواقع الخارجي، (ان الطبيعية والانطباعية صفة الواقعية التي هي مشتركة بينهما وهدف هذه الواقعية هو محاكاة وتقليد العالم الخارجي وذلك في عملية ترافقها القدرة التفكيرية لدى الانسان)⁽²⁾.

فالانطباعية فقد جاءت من اجل البحث عن نمط جديد تتجاوز به ما هو سائد ليتلائم مع طبيعة الحياة الجديدة والتغيرات التي يشهدها الواقع (فهوية الانطباعيين لا يمكن ردها الى سبب رئيس اهم من انهيار الاوضاع الاجتماعية والقيم التي تتمثلها ومحاولة الهروب منها)⁽³⁾.

وتميل الانطباعية الى توكيد الشكل الذي يعد اكثر ارتباطاً بها من المحتوى الذي تؤكد الواقعية لذا فان الحس بجمال الشكل يتعاضد كلما ضعف الاحساس الطبيعي بالواقع فتركيز الانطباعيين على الشكل وارتباطاته جعل قيمة العمل الفني تكمن في التنظيم الشكلي ففي المسلسل التلفزيوني (لاس فيكاس) اخراج (لاري سكوت)، اذ جسد مخرج العمل الفني رؤيته الابداعية وانطباعاته الذاتية من خلال توظيف مكان الحدث الدرامي داخل مدينة (فيكاس) مستفيداً من جمالية وروعة المكان وابرار صالات القمار والسمسرة داخل تلك المدينة وعمليات النصب والاحتيال والابتزاز التي يمارسها اصحاب

(1) محمود امهز، المصدر السابق نفسه، ص 51.

(2) هربرت ريد، حاضر الفن، ترجمة، سمير علي، دائرة الشؤون الثقافية العامة، سلسلة الكتب المترجمة، العدد (125)، بغداد: 1983، ص 63.

(3) عبود عطية، جولة في عالم الفن، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت: 1985، ص 101.

قاعات القمار. اذ نجد ان مخرج العمل الفني قد ابرز الشكل الذي طغى على مجريات الاحداث من خلال المناقلة بين احجام اللقطات لابرار معالم المدينة الجميلة التي تزينها الازياء الملونة من الداخل والخارج لتؤثر على المتلقي فينبهر بالازياء التي تغطي المدينة فيدركها حسياً ويتفاعل معها.

لذا يهتم مخرج العمل في الاعمال الانطباعية بالتعبير عن وجهة نظره الخاصة حيال الواقع حتى ان الانطباعيين يفضلون الاماكن الداخلية ذات الشكل المغلق ان يكون تدخل مخرج العمل فيه واضحاً. من خلال تشويبه وذلك لاعتماده على الطراز والنمذجة كما يوظف وسائله التقنية من اجل تشويه العالم الخارجي للكشف عن الحقائق الروحية للاشياء وذلك للتعبير عن الرؤية الذاتية. كونها تعبر هذه الاعمال الدرامية عن وضوح اكبر في عملية تناول الافكار وجعل المتلقي يشاهد ما يراه امامه أي مشاهد سلبي.

ففي المسلسل التلفزيوني (هوانم كاردن ستي) اخراج (تيسير عبود)، وظف مخرج العمل الفني الاماكن الداخلية التي تقام فيها الحفلات والسهرات الراقصة، اذ جعل من الفيلا التي تملكها (شاهيناز) مكاناً لتواجد الشخصيات والضيوف واقامة العلاقات الشخصية والعملية. تم توظيف الفيلا لتكون واجهة للمجتمع المصري والطبقة الغنية، وذلك من خلال جعل المتلقي يتفاعل مع ما يشاهده امامه من احداث درامية تعبر عن رؤية مخرج العمل للواقع المصري واستخدام وجهة النظر الذاتية من خلال حركات الكاميرا لابرار المشاعر والاحاسيس والمؤثرات التي تقام في هذا المكان الداخلي.

كما يميل الانطباعي الى الاهتمام بالصورة التي نستطيع من خلالها ابراز الشيء واللقطات المتطرفة الزوايا تشتمل غالباً على تشويهات لانه ينقاد في اختيار زوايا التصوير لمدى صلاحيتها الدرامية والسايكولوجية كما يميل الى التشويه المتعمد كالنماذج الضوئية الطبيعية كما انه يحمل الظل والضوء دلالات رمزية مثل استخدام انارة الوجوه من اسفل او رمزية التباين بين النور القوى والظل الحاد من خلال استخدام وتفضيل العدسات والمرشحات التي تغير سطح الواقع ولذلك يستخدمون الاطار الداخلي للصورة بنسبة اكبر وكذلك فان استخدامه يوحي بالقصدية والتسلط واعطائه دلالات رمزية فضلاً عن اثره في تغيير طبيعة الصورة المستطيلة التقليدية التي يحددها اطار الشاشة.

ففي المسلسل التلفزيوني (كالكتيكا الموسم الاول) اخراج (بيل ايجلاس)، اذ جسد مخرج العمل الفني الظل والضوء بصورة جلية للتعبير عن الحدث الدرامي في ابراز مكان الاحداث الذي يدور في الفضاء الخارجي، اذ نجد ان التباين الحاد قد استند اليه لاختفاء معالم المكان وكذلك عدم ابراز تفاصيل الشخصيات عبر استخدام المرشحات والعدسات القصيرة البعد البؤري التي تعطي عمق ميدان واسع وبذلك تعمل على التشويه المتعمد فيكون الحدث الدرامي يغلفه الغموض وبذلك يعطي دلالات رمزية، فضلاً عن ما يمتلكه مخرج العمل في التعبير عن رؤيته وتفسيره المعطيات الاحداث وتشكيله للصورة النهائية التي تؤثر في المتلقي من خلال توظيف العناصر المرئية والوسائل التقنية التي تحقق غايته في التعامل مع تلك الاجواء الغرائبية، وغيرها من الوسائل التي يلجأ اليها. لتقديم صورة جميلة ذات قيم ابداعية تؤثر في المتلقي وتخرجه من واقعه من خلال طرح مفاهيم وراء يؤمن بها ويحاول ان يعكسها على المتلقي وجعل المتلقي يرى الموضوع من الزاوية التي حددها.

الصورة الرمزية

ان للرمز القدرة على اختزال كثير من الافكار والاشكال فالرمز اداة ذهنية تمكن مخرج العمل الفني من توظيف ادواته ووسائله التقنية وعناصره الدرامية في البحث عن افضل السبل واقصرها لايصال الافكار والمعاني التي يهدف الى ايصالها الى المتلقي، وقد ميز (هيجل) مستويين من اشتغال الرمز هما:-

1- المعنى: الذي يتمثل بموضوع ما مهما اختلف مضمونه.

2- التعبير: الوجود الحسي او العياني فهو الصورة⁽¹⁾.

والية اشتغال الرمز داخل فضاء العمل تاخذ شكلين تعبيريين متداخلين احدهما يرشد الى الاخران وسيلة التعبير في العمل الفني تعتمد (على نظامين سيميائيين مختلفين هما الصورة والصوت)⁽²⁾.

(1) هيجل، الفن الرمزي، ترجمة، جورج طرابيشي، دار الطليعة للطباعة والنشر، ط1، بيروت: 1978، ص11.

(2) طه الهاشمي، تجنيس السيناريو، جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة، اطروحة دكتوراه غير منشورة، بغداد: 1997، ص76.

فان الرمز يأخذ مستويين المستوى الاول يتمثل بما هو منطوق يتشكل ضمن سياق الحوار او بعض الجمل الظاهرة داخل الصورة المرئية (اذ ليس للرموز وجود بمفردها بعيداً عن الموقف الذي تبدو فيه وحيث توجد تاخذ شكلاً من خلال العلاقات)⁽¹⁾. أي ان مجمل العلاقات الكلامية التي يرافقها سياق صوري لابد ان ينتمي الى طبيعة الحوار المنطوق ينتج عنه خلق رمز صوتي محض اما المستوى التعبيري الثاني فهو الصور واللقطات التي تحمل مفردات تعبيرية تتشكل لتغدو رمزاً بعد ان (تأخذ مكانها المناسب بين اللقطات خلال التسلسل)⁽²⁾.

والصورة الرمزية بكونها فناً تركيبياً توفيقياً يعتمد حضور مخرج العمل عبر تجميع الرموز الفنية في اطار يحمل الدلالة التي تتراوح بين فعل الكلمة والسكون مكونة بذلك مجازاً يختبر المتلقي عبر عملية تفسير القراءة التي تكونها مسبقاً الية الارسال عبر مدلولاتها المقروءة (وكل ما فعله الرمزيون انهم عارضوا القاعدة الثابتة للفن ليؤسسوا قاعدة اخرى عبر عرض المثال. بالطريقة التي تقابل هوس المجنون لتفسح الافق الى ما وراء الطبيعة حيث تسمو الحياة الانسانية نحو المثال)⁽³⁾.

ان الرمزية تبحث في سبر اغوار النفس الانسانية وتستخدم عبر هذا الرمز للتعبير عن مشاعرهم وافكارهم واحاسيسهم لما يتمتع به من خصائص ومميزات تجعله خير وسيلة للابداع والرمزية تبحث في توليف صورة محددة عن معنى العمل الفني المختص من النواحي الفكرية او الاخلاقية او العاطفية التي يمكن ارسالها من خلال القيم الرمزية للصورة المرئية التي يوظفها للتعبير عن الصور الذهنية الحسية التي يجدها مناسبة وذات تأثير كبير في مجريات الاحداث الدرامية.

أي ان الرمز ما هو الا موضوع من العالم المعلوم يلمح الى شيء ذي معنى موضوعي معين، أي انه المعلوم المعبر عن حياة ومعنى ما هو متعذر وصفه. وقد قسم (مارسيل) الرمز على ثلاثة مستويات:-

-
- (1) تمام حسان، اللغة بين المعيارية والوصفية، مكتبة الانجلو المصرية، القاهرة: 1958، ص121.
 - (2) كارل رايس، فن المونتاج السينمائي، المصدر السابق نفسه، ص88.
 - (3) بيتر بروكر، الحداثة وما بعد الحداثة، ترجمة، عبد الوهاب علوان ابو ضبي، منشورات المجمع الثقافي، 1995، ص30.

- 1- الرموز التشكيلية:- أي اللقطات تستطيع فيها حركة شيء او تكوين الصورة نفسها او تذكرنا بحركة من نوع اخر او ان توحى الينا باحساس او عاطفة.
- 2- الرموز الدرامية:- وهي تلك التي تلعب دوراً مباشراً في الحدث وتساهم في تقدم الحكاية بتزويدها المتفرج بعامل مفيد في فهم الرواية.
- 3- الرموز الايدلوجية:- وهي تلك الرموز التي تستخدم للتعبير عن افكار تتجاوز على نحو واسع حدود الحكاية التي ترتبط بها وانها تعكس موقف المخرج ازاء اهم المشاكل الانسانية⁽¹⁾.

وهكذا تستخدم الصورة الرمزية واقعيته من خلال ما يتم طرحه وتوظيفه ضمن السياق العام للاحداث الدرامية المرئية من قبل مخرج العمل لكي يصل بالمعلومة ويحرك المتلقي ويوجهه نحو الزاوية التي يريد ان يشاهد ما تم بنائه من معلومات تخدم الحدث الدرامي اولاً وثانياً تؤسس لفكر يثير المشاعر والتساؤلات وهذا هو هدف من خلق الرموز وتوظيفها خلال العمل الفني الدرامي.

الصورة التعبيرية

وهي احد الاساليب المهمة التي اعتمدها الفنانون في تجسيد فن التصوير بشكل خاص حيث تحاول التعبيرية من خلال الاعمال الدرامية التلفزيونية الى تعميق تفاعل المشاهد مع المنجز المرئي بدمج القضية والتصوير التخيلي لكي تقوي وهم الحقيقة. وكان الفنان التعبيري شأنه شأن الدراميين يكن الاحترام ليس للموضوع وانما لقدرة الفنان الخلاقة لقدرته على اضافة ذاته الى الموضوع اذ يعتقد التعبيريون (بمفهوم فلسفي يسمونه (صرخة الروح) وهي انتفاضة ضد كل المظاهر المادية للواقع ويطمح التعبيريون لخلق مثال صورة داخلية ذاتية للانسان)⁽²⁾.

(1) مارسيل مارتين، اللغة السينمائية، ترجمة، سعيد مكاي، الدار المصرية للتأليف والنشر، القاهرة: 1964، ص 99.

(2) سعد اردش، المخرج في المسرح المعاصر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت: 1979، ص 108.

ويتم خلق المثال عندهم عبر الدور البارز للفنان التعبيري الذي تخترق (عينه الداخلية الحدود المادية للأشياء وتتجاوزها الى ما لا يرى على السطح في بذور الحقيقة حيث يستطيع الفنان اكتشاف اعماق الذات الداخلية (الانا))⁽¹⁾.

لذا فان ايجاد الصورة التعبيرية المناسبة التي يجد لها القدرة على احداث فعل الصدمة في التأثير في المتلقي وان يمنح العرض المرئي اقصى درجات التعبير وهو في سبيل تحقيق هذا الهدف يعمل على ان يجعل كل عنصر من عناصر العمل المرئي يمثل صدمة بحد ذاته. الممثل - الديكور - الاضاءة - الموسيقى.

(ان التعبيرية هي فن أولئك الفنانين الذين يعتمدون في الخلق الفني على تحسساتهم النفسية وهي فن يسعى الى التقديم الذاتي للعالم ويؤكد قبل كل شيء على المضمون الانفعالي للعمل الفني)⁽²⁾.

لذا لقد تنقلت الصورة الفنية التعبيرية بين تغير وتحليل الاشياء المكونة للعمل الفني وتشويهه وبما يبرز الانفعال المطلوب وبما يتلائم التعبير عن الاحساس وبين ابتداء موضوع جديد من دون مرجعية موضوعية او شكلية بحيث تكون النتيجة متنفساً للتعبير عن الاحاسيس وكذلك التعبير عن انفعالات خاصة عاشها ويحاول معالجتها او يدفعه الاختيار اليها بحيث تكون مترابطة ومحددة بابعاد سيكولوجية او اجتماعية ونفسية.. الخ، وبهذا فان مخرج العمل لا يقوم على النسخ او ترديد انفعالاته سواء كان النسخ يتصل بالطبيعة او من مخزون افكاره ان يخترق عالم الافكار والخيالات والاحلام وذلك لعرض الاشياء كما يجب ان تكون وليس كما هي كائنة فهو بذلك يتجه نحو التجريد والرمز.

ويرفض كل الاساليب الكلاسيكية القديمة ويرفض الخداع البصري المسماة (محاكاة الواقع) اذا كان الفن بمثابة التعبير عن انفعال وان الفن رمز انفعالي هنا لان السمة الرئيسية للفن والعمل الدرامي هي القدرة على التعبير.

وعليه مهما تعددت الاساليب والرؤى الفنية التي يستند اليها مخرج العمل الفني في تحديد هدفه ووجهة نظره تجاه الموضوع وايجاد الصورة الفنية المعبرة التي لها تأثير

(1) سعد اردش، المصدر السابق نفسه، ص 183.

(2) عدنان المبارك، الاتجاهات الرئيسية في الفن الحديث على ضوء نظرية هربرت ريد، منشورات وزارة الاعلام، بغداد: 1973، ص 51.

كبير على المتلقي واثارة مشاعره عبر تقديم صور خيالية بعيدة عن الواقع المحسوس وتصويرها بطريقة غرائبية لاجل اصال هدفه من خلالها اذ (طورت التعبيرية عادات جديدة للمشاهدة حيث حلت محل الحقيقة بالخرافة والفانتازيا لتحرير الادراك الحسي البصري في الحواس الاخرى)⁽¹⁾.

ففي المسلسل التلفزيوني (مصاصي الدماء) اخراج (ديفيد جاكسون)، اذ جسد مخرج العمل الاجواء الغرائبية التي يعيشها مصاصوا الدماء عبر تقديم صورة خيالية بعيدة عن الواقع للتأثير في المدركات الحسية للمتلقي واحداث فعل الصدمة لديه من خلال التعبير عن غرابة تلك الشخصيات المسخة الغرائبية وفعالها. اذ ابرز مخرج العمل دور المكياج في تجسيد تلك الشخصيات الغرائبية، اضافة الى دور الكاميرا وحركاتها واستخدام العدسات القصيرة البعد البؤري لاحداث التشويه المتعمد من قبل مخرج العمل كل عوامل جعلت العمل يؤثر في المتلقي وطرح اساليب جديدة في عملية توظيف الديكور والاضاءة وخلق التباين بين الضوء والظل واستخدام الالوان اذ استخدمت هذه العناصر لتعكس الاجواء الخيالية للاحداث الدرامية.

اذ يميل الى تصوير الاحداث الغريبة لكي يصل من خلالها الى تقديم منجز مرئي يتصف بالجدة والابداع في طريقة طرحه لمفاهيمه التي يعتقد انها تصل بالمعلومة الى المتلقي باسرع الطرق والاعتماد على الاساليب التقليدية من خلال طرح التضاد الحاد بين الفنون البصرية والحوار والتمثيل وعملية تجريد العناصر الديكور، الاضاءة، الالوان وتشويهها بغية تحقيق اعلى قدر من التأثير والمزاوجة بين العناصر السايكولوجية والدرامية كافة من اجل بناء منجز مرئي يثير التساؤل ويكون له صدمة قوية تجاه الاوضاع السائدة في المجتمع.

الصورة السريالية

الصورة الفنية السريالية تقوم على حالة ذهنية تهدف الى تحرر المخيلة من روابط العقل لانتاج (فن) من عمل (الفكر) وان كان لا عقلانياً. أي وخارج أي اهتمام اخلاقي ونفعي فهي تقوم على (الايمان بحقيقة عليا لبعض اشكال التوارد التي كانت ما

(1) السينما التعبيرية الالمانية، مجلة الافلام، وزارة الثقافة والاعلام، العدد 3-4، السنة 23، اذار، نيسان، بغداد: 1987، ص97.

تزال مهمة وبسلطة الحلم المطلقة وباللعب المتجرد للفكر فهي تسعى لهدم جميع اشكال الاليات النفسانية الاخرى كلياً⁽¹⁾.

فالصورة السريالية هي محاولة لكشف علاقة الواقعي بالخيالي بعيداً عن الصفة المصطنعة للنقائص القديمة التقليدية حيث يتخذ الذاتي والموضوعي والواقعي والخيالي (مثالياً) بالتسامي فوق الواقع اذ تقوم الصورة الفنية السريالية على القلق الذي يدفع الفنان للتمتع بالامل والرغبة والحب بوصفها لحظات تحرر قصوى* فهي تأكيد (ان) الانسان يجد حقيقته الاكثر اصالة في التأكيد الميتافيزيقي للتعالي على ان اليقين السريالي ليس هو اليقين الميتافيزيقي (فهو يقين شعري انساني) حيث تكون المخيلة العلامة الاكبر للحرية فالصورة السريالية لم تتكون الا بالقطعية مع الغيبية وتغليب العفوية الذاتية التي تتطلب غالباً بتحطيم الصورة الثابتة للعالم الموضوعي وتقديمها في صور خيالية وميتافيزيكية تقوم اساساً على (المخيلة) التي هي ما ينمو لان يصبح واقعياً لكنها ككائن يبقى مجهولاً⁽²⁾.

كما اعتقد السريالي بقدرة الخيال بمستوى التركيب الذي اخذت منه الصورة خيالياً لا شعورياً (بتأثير فرويد) اذ تكون الصور في الشعور عبارة عن مدركات. (ان المعنى الشعري للصورة عند السرياليين ينبع من التزامهم بفرويد كبديل لـ (كانت) في ثورته الكوبرنيقية* حيث استبدلت الصورة بوصفها تقديماً لشيء ما بالصورة بوصفها مقارنة وان الفكر وحده يدرك العلاقات التي تؤلفها). فخاصية الصورة الفنية الاكثر سريالية انها

(1) محمود امهز، الفن التشكيلي المعاصر، المصدر السابق نفسه، ص174.

* عد (فردناد الكيه) ان السريالية (تحمل قلقاً وجودياً ونزعة فورية بالتمتع بالامل والرغبة والحب كحالات خيالية من المعنى باعتبارها تأكيداً على ان الانسان يجد ذاته الاكثر اصالة في التأكيد الميتافيزيقي للتعالي؟

انظر فردناد الكيه، فلسفة السريالية، ترجمة وجيه العمر، منشورات وزارة الثقافة والارشاد، دمشق: 1978، ص226.

(2) فردناد الكيه، فلسفة السريالية، المصدر السابق نفسه، ص181.

* الكوبر نيكية.. وهي الثورة التي صار فيها العقل هو المركز التي تدور حوله الاشياء والمواضيع بمقام الشمس الذي تدور حوله الكواكب عند (كوبر نيكوس).

صادرة عن التقارب الفوري لواقعين متباعدين تماماً (والفكر لوحده هو الذي ادرك علاقتهما وصورتهم في ابداع محض من الفكر)⁽¹⁾.

مما يوضح تعالي الصورة السريالية ومثالياتها بعدها شيئاً في ذاته متحققاً بالفعل ولا جدوى من جدل صاعد لادراكها كما هي عند (كانت) والاحرى ان نتناولها خيالياً كما فعل السريالي. وبذلك فان الصورة السريالية قد تحولت في جدل مع الصورة المثالية بتحويل موجودات الطبيعية واعادة خلقها ايجابياً بالتعالي والتسامي ومغادرة ما هو حسي مادي الى ما هو عقلي روحي من خلال قدرة العقل السريالي وصولاً الى الحلم والهوس والهذيان والالهام حيث تكون الصورة الفنية السريالية حسية المظهر (برغم الخريف) وعقلية الجوهر حيث يحال مضمونها بشكل واضح الى عالم ما ورأي ميتافيزيقي اقربه الحلم وابعده الشيء في ذاته. ففي الاحلام تكون الصور المنتجة حيوية ومميزة اكثر بكثير من المفاهيم والخبرات في اليقظة فوظيفة الاحلام العامة. (هي اتزان السايكولوجي عن طريق انتاج مادة حلم يعتمد بطريقة حاذقة تأسيس التوازن النفسي الكلي)⁽²⁾. والسوريالي (لا يتمتع بالارث اذ انه لا يحيد نفسه وسط رفقة كبيرة بل وسط عزلة كبيرة والعالم الذي يكشفه عالم خرب وانسان كهذا لانموذج له غير نفسه)⁽³⁾.

في المسلسل التلفزيوني (Suprano سوبرانو - الموسم الاول) اخراج (دانيال أتيس)، قدم مخرج العمل التلفزيوني ازمناً وامكنة متداخلة مع بعضها اذ جمع بين الواقع والواقع المفترض وتقديمه بصورة سريالية من خلال الاحلام والكوبيس التي تعيشها الشخصيات هذا التداخل فرضته طبيعة الاحداث الدرامية التي تنتقل عبر ازمنا خيالية وكوبيس متداخلة مع بعضها ضمن احداث غرائبية لا تمت للواقع بصلة اذ وظف مخرج العمل الفني ادواته التقنية في تفسير كافة المعطيات لكي يتم ادراك مجمل الاحلام والكوبيس المرعبة والغرائبية ضمن واقع مفترض. هذا التجسيد جعل منه المخرج هدفاً

(1) اندريه بريتون، بيانات السورالية، ترجمة صلاح برمدا، منشورات وزارة الثقافة والارشاد القومي، دمشق: 1971، ص34.

(2) كارل غوستاف يونغ، الانسان ورموزه، ترجمة، سمير علي، منشورات وزارة الثقافة والاعلام، بغداد: 1984، ص58.

(3) ولاس فاولي، عصر السريالية، ترجمة خالد سعيد، دار العودة للطباعة والنشر، بيروت: 1981، ص34.

لايضاح عدة معاني وايصال معلومات متفرقة هنا وهناك عن طبيعة الواقع المعاش ولكن بصورة اكثر قتامة في التعبير عن الواقع.

ان مخرج العمل السريالي لا منتمي الى أي عصر وعليه ان يكشف عالمه الداخلي في ذاته وحدها هكذا تكون خلجات النفس وارهاساتها هي المحفز الوحيد والفعال لدى السريالي، من خلال عدم تواجد انسجام بين الموجودات داخل العمل الفني وكذلك ميله استخدام التقنيات والمؤثرات والخدع البصرية والاهتمام بالاجواء الغرائبية للاحداث الدرامية وذلك عن طريق استخدام الظلال الحاد التباين وكذلك الاعتماد على بناء ديكورات فخمة وفنطازية وهذه كلها عوامل تساعد صانع العمل الفني الى تأكيد رؤيته للعمل المرئي وتقديمه بصورة جديدة يطرح من خلاله افكاره وخياله واحلامه بصور حسية معبرة عن المضامين والافكار التي يلجأ اليها صانع العمل عند طرحه للمنجز المرئي.

المبحث الثاني

الصورة وفق المناهج الفنية

الصورة في الفلسفة

ان مفهوم (الصورة) في الفلسفة نما واتخذ أشكالاً مختلفة على وفق انظمتها ومفاهيمها وقد اسهم هذا المفهوم بمعناه الفلسفي في تفسير الظواهر والاشكالات الكثيرة التي جابهتها الفلسفة وكانت سبباً في صعوبة فهم اطاريحها المختلفة . و(افلاطون 427-347 ق.م) اول من طرح مفهوماً محدداً عن الصورة باعتبارها تمثلاً لعالم (المثل) واطلق عليها في جمهوريته أسم (صورة الخير) الجوهرية التي (تمثل موضوع العالم الاسمي وأن امتزاج هذا الجوهر في الاشياء العادلة وسائر الاجسام المختلفة يجعلها نافعة ومفيدة)⁽¹⁾.

والصورة في المفهوم الافلاطوني لا تعني بالاشكال المرئية المتحققة فعلاً في العالم الفيزيقي لأن هذه الصورة والاشكالات من وجهة نظر افلاطون هي (ظلال) للصورة الجوهرية ويتأكد ذلك بالمثل الخاص المسمى (كهف أفلاطون) والمتعلقة بالصور المتكونة أمام ساكني الكهف المقيدون وفي هذا المثل تصبح ظلال الصورة (هي التي تفسر العالم الظاهري حيث تكون اليقينيات) عندهم هي ظلال الادوات المصنوعة)⁽²⁾.

أما صورة الخير كمفهوم فلسفي من وجهة نظر هذا الفيلسوف فتقابل (المثال) الذي يعني (الصورة الاولى المرئية ثم أصبح معناها الصورة بصفة عامة... فهي عند أفلاطون ليست اكثر من اسم لذلك الشيء الواحد ذاته الذي هو (شيء) في ذاته كامل وخالص وخالد)⁽³⁾.

ويؤكد (أفلاطون) أن الاشكال المنظورة ليست حقيقية بذاتها (بل على الاصول التي تمثلها (فهذا) المربع المرسوم أو ذاك المنظر (يرمي بفكرته) الى المربع المطلق

(1) أفلاطون، الجمهورية، ترجمة، حنا خباز، القاهرة، دار المعارف للطباعة والنشر، 1926، ص 115.

(2) المصدر السابق نفسه، ص 185 .

(3) فؤاد كامل، وآخرون، الموسوعة الفلسفية المختصرة، بغداد، مكتبة النهضة للطباعة والنشر، 1977، ص 55 .

والقطر المطلق⁽¹⁾ . أي أدراك الحقائق المجردة التي تدرك بفكر والتي يسميها هذا الفيلسوف (الاشياء الفعلية) وأن الصورة تبعاً لذلك ثابتة لا تتغير وهي غير موجودة في الواقع لأن موجودات الواقع صور ناقصة عن صورة المثال فهذه الصورة واحدة اساسها جوهر خالد لا يمكن تقليده أو محاكاته.

فالمحاكاة فن تقليد (طلق الحقيقة بتاتاً لأنه يتناول قسماً صغيراً من امتداد الموضوع وذلك القسم غير مهم)⁽²⁾.

ووجهة النظر هذه عن المحاكاة تنسحب على الفنون أيضاً التي تصبح مجانية للحقيقة لأنها (تمثل نسخة ثالثة عن الحقيقة وأنها صنعت بسهولة بأيدي أناس لا يعرفون الحقيقة لأنها اشباح لا حقائق)⁽³⁾.

أما الصورة في المفهوم (الارسطي) فهي صورة مفارقة في شكلها الخاص عن صورة الخير الافلاطونية الثابتة وهي هنا صورة مباطنة للواقع الفيزيقي فصورة المنضدة مثلاً لا توجد الا بوصفها صورة لهذه المنضدة أو تلك وأما مكونات الصورة فترتبط أصلاً بمفهومه الفلسفي عن (الهيولي) (أو المادة الاولية التي تمثل جوهر لا شكل له ولا يوجد بذاته قط بل هو صورة التراب والهواء)⁽⁴⁾ .

(وأرسطو 384 - 322 ق.م) لا يعزل الهيولي عن الصورة المتكونة منه بل يؤكد تلازمها (فكل صورة لها هيولي خاص بها كما أن الصورة في الشيء هي وظيفته التي يقوم بها وهي مصدر الفاعلية والنشاط فيه)⁽⁵⁾.

ومن خلال هذه الفكرة سعى أرسطو الى تخليص مفهوم الصورة عن مثالها الافلاطوني الجامد (وجعلها شكلاً معبراً عن حقيقة بيولوجية متطورة ينتقل فيها الوجود بالقوة الى الوجود بالفعل)⁽⁶⁾.

(1) أفلاطون، الجمهورية، المصدر السابق نفسه ، ص 182 .

(2) المصدر نفسه، ص 266 .

(3) المصدر نفسه، ص 266 .

(4) فؤاد كامل، المصدر السابق نفسه ، ص 32 .

(5) سناء عبد الوهاب السامرائي، علاقة الجمال بالأخلاق، بغداد، جامعة بغداد كلية الاداب قسم الفلسفة، رسالة ماجستير غير منشورة ، 1989، ص 162 .

(6) افلاطون، الجمهورية، المصدر السابق نفسه ، ص 162 .

وتكتسب نظرية المحاكاة الارسطية أهمية خاصة أذ أنها تنقل الصورة من شكلها المجرد الى شكلها المحسوس المرتبط بالطبيعة والفن على وفق هذا المفهوم (يصنع ما عجزت الطبيعة عن تحقيقه فعمل الفنان ومهمته لا تقتصر في أمدادنا بصورة مكررة كما يحدث في الطبيعة لأن الفن ليس مجرد صورة طبق الاصل من الجمال الطبيعي بل محاكاة منقحة تقوم على تبديل الواقع)⁽¹⁾.

أن الصورة في الفن عند ارسطو تتخذ شكلاً خاصاً يبدو مفارقاً لمفاهيم أستاذه افلاطون خصوصاً فيما يتعلق بمفهوم افلاطون عن صورة الواقع الناقصة والمفارقة لصورة (المثال) وأيضاً بمفهومه عن الفن لكونه (نسخة ثالثة) لا حياة فيها. فأرسطو يرى في الفن شكلاً أرقى من الجمال الطبيعي لأنه (شيء ثانوي لدى الكائنات لأنه يهدف الى محاولة الاحتفاظ بالشباب)⁽²⁾.

وعلى الرغم من كل هذه الاختلافات بين ارسطو وافلاطون في مفاهيم الصورة والفن ألا أن أرسطو في مسعاه الأخير يقترب من المفهوم الافلاطوني خصوصاً في أستنتاجه القائل (أن أي كائن مادي يحمل داخل جوهره المثالي الذي يسعى الى التحقق الكامل من خلال الوصول بهذا الكائن الى الشكل الامثل)⁽³⁾.

وبهذا المعنى فأن أرسطو قد أقترّب من أستاذه في نقل (مركز الثقل من الفعل الواعي الارادي الى مبدأ مسبق يقنن ويفسر ما يطرأ عليه من تغيير)⁽⁴⁾.

واذا انتقلنا الى الفلسفة الاوربية الحديثة نرى أن (كانت 1724 - 1804) يعتبر (المادة) موضوعاً لأدراكنا الحسي فهي (تشمل كل ما يصدر عن موضوع وهو بطبيعته متغير حادث)⁽⁵⁾.

في حين تمثل الصورة عنده (المبدأ الباطني في الذات العارفة وهي تشكل غالباً أولياً باطنياً في الحساسة)⁽⁶⁾. أي من الاشياء في ذاتها وهذا يعني أن الشيء في ذاته

(1) عقيل مهدي يوسف، الجمالية بين الذوق والفكر، بغداد، مطبعة سلمى الفنية الحديثة، 1988، ص 26 .

(2) سناء عبد الوهاب السامرائي، المصدر السابق نفسه، ص 167 .

(3) نهاد صليحة، المسرح بين الفن والفكر، بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة، 1985، ص 36 .

(4) المصدر نفسه، ص 37 .

(5) أبراهيم زكريا، كانت أو الفلسفة النقدية، القاهرة ، مكتبة مصر للطباعة والنشر، 1963 ، ص 7.

(6) المصدر السابق نفسه، ص 7 .

ليس في المكان والزمان انه لا يمكن أن يُعرف لذا فإن (كانت) فرق في نظرية المعرفة بين المادة والصورة (فأطلق لفظ المادة على ماضي المعرفة من عناصر مستمدة من الاحساس والتجربة وأطلق لفظ صورة على ماضي المعرفة من عناصر مستمدة من قوانين العقل عنده ترتب معطيات الحس وتفرغها في قوالب تساعد على أدراكها وفهمها. فالزمان صورة الحس الداخلي والمكان صورة الحس الخارجي والزمان والمكان صورتان قبليتان تنظمان المدركات الحسية وكذلك مقولات العقل ومعانيه الكلية فهي صورة محيطية بالتصورات الجزئية)⁽¹⁾.

وعدّ الفلاسفة الذين جاءوا بعد (كانت) أن فكرة الشيء في ذاته هي فكرة متناقضة وقد تجاوزها الفلاسفة المحدثون وهذه الفكرة نجد لها وجوداً في فلسفة افلاطون في الصورة المثالية ومكوناتها.

وعند أرسطو في الجوهر الذي يتجلى عبر الصورة المحسوسة ولها ايضاً امتداد في الفلسفة الحديثة متمثلة في فلسفة (هيجل 1770 - 1832م) و(شوبنهاور) وهما اكثر الفلاسفة تأثيراً في الفلسفة الحديثة في اتجاهيهما: الاتجاه المثالي والاتجاه المادي، وكلا الفيلسوفين لا ينكران الواقع الحسي. ولكن ينظران له نظرة مثالية بأعتباره تسجيلاً لفكرة (الروح المطلقة) لدى هيجل أو تسامياً (تعالياً) على الارادة لدى شوبنهاور وهيجل لم يقدم مذهباً جديداً خاصاً به وانما أستنبطه من الفلاسفة الذين سبقوه.

أما (شوبنهاور 1788 - 1860م) الذي تأثر كثيراً بالمثل الافلاطونية فقد صاغ فلسفته في نظريته عن الفن وتصوره عن طبيعة الصورة في شكلها الميتافيزيقي وقد انطلق (شوبنهاور) من الواقع العياني لأثبات فكرته عن الارادة وضرب أمثلة حسية ملموسة عليها من واقع الحياة كي يؤكد بعد ذلك أن الارادة مفهوم قبلي ميتافيزيقي وقد أنحصر أهتمام الفيلسوف بالفن بأعتباره خلاصاً أو تسامياً عن رغبات الارادة العمياء ومفهومه عن الفن يقترب كثيراً من (مثل) أفلاطون وعنده أن الانسان الذي يتجرد من الارادة يكون قادراً على النظر الى الاشياء (بمنأى عن الزمان والمكان والعلية أي أنه لا ينظر الى الشيء الجزئي الذي لا يخضع لمبدأ العلة بل ينظر الى المثل الكامن فيه)⁽²⁾.

(1) سمير كرم، الموسوعة الفلسفية، بيروت، دار الكاتب العربي، 1979، ص 208 .

(2) توفيق محمد سعيد، ميتافيزيقيا الفن عند شوبنهاور، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت: 1989،

أما المثال الافلاطوني فيؤدي دائماً الى النزوع خارج الزمان - الماضي والزمن - المستقبل، كما أنه ليست له علاقة مع غيره من الموضوعات والاشياء الحادثة في الزمان والمكان. ويفرق شوبنهاور بين التصور والمثال فأول (هو الوحدة المشيدة من كثرة بواسطة التجربة. أما المثال فهو الوحدة التي تنحل الى كثرة بسبب الصورة أو الطبيعة الزمانية والمكانية لأدراكنا الحسي)⁽¹⁾.

وبهذا فإن الفن يعنى بأدراك المثال لأنه يعيد أو ينتج المثل الخالدة التي سبق أدراكها خلال التأمل الخالص فهو ينتج ما هو جوهري ثابت في كل ظواهر العالم. ويشترط الفيلسوف على الفنان أن يصل الى مرتبة الذات العارفة الخالصة التي تمكنت من قهر الارادة وأزالة قيودها التي تكبل الفرد وتعيق فتح قابلياته كي يصل الى مرحلة التصور مروراً بأمثال. (فالمثال يكون دائماً مرتبطاً بالأدراك الحسي والرؤية الحدسية للفرد الذي تحرر من مشيئة الارادة والوصول الى المثال. عن طريق المعرفة الحدسية والحسية يؤدي الى خلق أعمال مدركة من قبل الآخرين أما الوصول الى مرحلة التصور فيعني بذلك الادراك الفعلي الذي ينقل الى الآخرين بواسطة الكلمات ولا يوجد في التصور أكثر مما يوجد في تعريفه)⁽²⁾.

ويعامل شوبنهاور الفن معاملة الحقيقة وبذلك يخالف أفلاطون الذي يعتبر الفن محاكاة خادعة للأشياء لكن هذا الفيلسوف في مسعاه النهائي يعطي (مثل) أفلاطون روحها ومعناها حين يستخدم المثال (Idea) بمعنى النموذج (Ideal) أو الماهية الممثلة للنوع والتي تبقى دائماً خالدة لا تتغير.

مفهوم الصورة الفنية

ركزت البحوث الفلسفية والجمالية التي تناولت مفهوم الصورة على حقيقة أساسية مفادها أن الصورة لا تنهض الا على اساس من التعبير المجازي أذ تتخذ فيه العلاقة بين شكل الصورة ومعناها أما نمط المشابهة (صورة محاكائية) أو تتخذ فيه تلك

(1) المصدر السابق نفسه، ص 101 .

(2) توفيق محمد سعيد، المصدر السابق نفسه، ص 105

العلاقة نمط الفاعلية الخيالية فيكون لها إمكانية تحفيز مخيلة المتلقي (صورة تخيلية) بأعتمادها البعد النفسي (ان هذه الصورة لا تقدم إلينا في الوسائط البصرية الحديثة صامته بل هي معجونة بالأصوات اللغوية والموسيقية، تتداخل معها وتكيف معناها وتصبغ رؤيتنا لها وإدراكنا بدلالاتها، بمل يجعل عملية التراكب أكثر تعقيداً من هذا النموذج المبسط وبالتالي اشد ثراء وفاعلية في تحريك استجاباتنا الجمالية وخلق افق توقعاتنا المعرفية) (1).

ولقد نتج عن مفهوم الصورة المحاكاتية كل فنون الكلاسيكية والواقعية أذ لم تتجاوز الصورة نطاق الايقنة بينما ثورت (الصورة التخيلية) أساليب الحداثة وما بعدها مستفيدة من الطاقة التخيلية الكامنة التي تتخطى دائرة الحس لتشكل داخل دائرة الوعي. لذا يشير (نورمان فريدمان) الى أن مصطلح (الصورة)، (متعدد الوجوه كثير المراوغة الا أنه على العموم واسطة الفنون الانسانية وجوهرها والسمة المميزة لاسلوب مبدع عن آخر) (2).

وعدها (أرسطو)، (ألة الموهبة وميزة الشعر الحق) (3). وهي (كل فني مكمل لها جانبان حسي وعقلي وتعكس بصورة مباشرة ودقيقة نمط العلاقة بين الفرد والمجتمع في كل عصر) (4).

فالجانب الحسي هو البناء الشكلي والهيكل التركيبي (الدال) والجانب العقلي هو الفكرة المجردة والمحتوى الفكري (المدلول). ورغم تعدد الاتجاهات والاساليب الفكرية والنقدية التي تناولت المنجز الابداعي بالتقييم والتقويم الا ان ايأ منها لم يهمل دورها فالصورة (وسيط اساسي يستكشف به المبدع تجربته ويفهمها وبهذا تكون الصورة شيئاً

(1) صلاح فضل، قراءة الصورة وصور القراءة، دار الشروق للطباعة والنشر، القاهرة: 1997، ص 7.

(2) نورمان فريدمان، الصورة الفنية، ترجمة، جابر أحمد، بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة، مجلة الاديب المعاصر العدد (9)، 1976، ص 31 .

(3) أرسطو، فن الشعر، تحقيق، شكري عياد، القاهرة، دار الكتاب العربي، 1967، ص 128.

(4) غورغي غاتشيف، الوعي والفن، ترجمة، نوفل نيوف، مطابع الرسالة، سلسلة عالم المعرفة،

العدد (146)، الكويت: 1990، ص 11

لا يمكن الاستغناء عنه بأعتبارها وسيلة حتمية لأدراك نوع متميز من الحقائق الكامنة في جوهر التجربة الانسانية⁽¹⁾.

وهذا ما يذهب اليه الفيلسوف (جون ديوي 1856 - 1952م) من أن الصورة (تجعل الاشياء قابلة للمعرفة وأنها العنصر العقلي القابل للفهم في موضوعات العالم وانها حينما تتحرر من تحديات الوظيفة تغدو عاملاً مهماً في الخبرة الحيوية الجمالية)⁽²⁾.

فهي أذن بما تحتويه من قدرة على الكشف عن العلاقات الكامنة بين الظواهر والجمع بين العناصر المتباعدة (اذ أنها أبداع ذهني لا يمكن أن تنشأ عن تشابه بل عن إعادة تنظيم واعي لواقعين بعيدين عن بعضهما).⁽³⁾.

وكلما كانت المسافة أبعد كلما كانت العلاقة أكثر تلاؤماً بين الواقعين المجتمعين (والصورة تضعنا الان امام حدث او شخص او موضوع كان موجوداً قبل الان. اما الصورة الفلمية فهي تبعدنا عن الشعور الاتي بالزمن الماضي والمكان الماضي وتدخلنا فعلياً في دهم عيش الحدث فعلياً وانياً)⁽⁴⁾.

وعلى هذا النحو ستزداد الصورة الفنية قوة وستكون لها طاقة تخيلية كامنة أكبر ونضج يهيئ فرصة التجلي للمنجز المرئي من أن يتحقق بفعل وسائله التقنية.

الصورة التخيلية

(1) جابر أحمد عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة: 1974، ص 464 .

(2) جون ديوي، الفن خبرة، ت، زكريا ابراهيم، مراجعة، زكي نجيب محمود، دار النهضة العربية، القاهرة: 1963، ص 195.

(3) فرانكلين روجوز، الشعر والرسم، ترجمة مي المظفر، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد: 1990، ص 132 .

(4) اميرة الحسيني، فن الكتابة للاذاعة والتلفزيون، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، ط1، بيروت: 2005، ص 182.

تعتبر الصورة التخيلية عن نتاج الخيال الابداعي القادر على أستنفار كينونة الاشياء وتحويل الفوضى الى أنسجام فالصورة الخيالية هي (صياغة فكرية يجري بواسطتها تمثيل المعاني تمثيلاً مبتكراً جديداً وبما يجعلها معبرة)⁽¹⁾.

وذلك الصوغ المتميز والمتفرد هو عدول عن صيغ أحوالية من السياق الخارجي الى صيغ أحوالية تأخذ حريتها التعبيرية في العمل الفني وما تثيره الصورة في الفن يتصل بكيفيات التعبير فالصورة تهدف الى تحويل غير المرئي من المعاني الى محسوس وتقويم الغياب الى نوع من الحضور. (وتكمن الوظيفة الفنية للصورة بانها تستخدم لخدمة المضمون او المحتوى ونقل الحقيقة المرئية الى المشاهد. وتساهم الصورة ايضاً في تكوين العقلية البصرية له)⁽²⁾. اي أنها مستمدة ومتواصلة الحضور من خلال ما يستدعه عقل الفنان من صور محسوسة ومدركة عند التعبير عنها في العمل الفني وقد عدها (عصفور) نتاج لفاعلية الخيال وهذا (لا يعني نسخ العالم بل تعني اعادة التشكيل واكتشاف العلاقات الكامنة بين الظواهر والجمع بين العناصر المتباعدة والمتضادة في أنظام معين)⁽³⁾.

اذ انها اداة لها طريقتها الخاصة في عرض المضامين مقترنة بأشكالها ليتفاعل متلقي النص الابداعي وهو مرتبط بجزئية في وقت واحد بلا فصل بينهما ولا يتميز احدهما عن الآخر فيكتسب حينذاك العمل الفني مناخاً مفعماً بالالتئام بين الشكل والمضمون باطار موحد ينهض بسير المنجز المرئي وتحديده ويلفت الانتباه الى طبيعة المضمون في عرضه واسلوبه منسجماً مع سلسلة الاشكال المشيرة الى المعاني غير منفصل عنها في حال من الاحوال وهنا (يندفع المتلقي نحو السير وراء الصورة في استكناه العلاقات القائمة بين الشكل والمضمون)⁽⁴⁾.

اذ تبين الملامح المميزة لاسلوب الفنان الذي يتحقق فيه الاعتماد الكبير على انعكاسات الخبرة الفنية لديه وصياغة نظام التفكير القائم على التجربة بأبعادها المختلفة

(1) غورغي كاتشيف، المصدر السابق نفسه، ص 24 .

(2) اسامة ظافر كجارة، برامج التلفزيون، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، ط1، بيروت: 2003، ص154.

(3) جان بول سارتر، التخيل، ترجمة، نظمي لوقا، مصر، الهيئة العامة للكتاب، 1982، ص 29 .

(4) محمد حسنين الصغير، الصورة الفنية في المثل القراني، دار الرشيد، بغداد: 1982، ص11.

ومايرصده من خبرات متميزة يستقيها من الحياة ومن المعرفة الثقافية محتوى ومضمونا وهنا لابد الاشارة الى وجهة نظر الفيلسوف (كروتشه) في تقيمه لفاعلية الفنان قائلا. (ان فاعلية الفنان انما هي قبل شيء فاعلية تعبيرية تتجلى في القدرة على تكوين الصورة الذهنية)⁽¹⁾.

فالصورة تمكن الفنان من تحقيق افكاره وتحويلها الى محسوسات والصورة في تطرقها للموضوع لابد أن تمزج الفكرة بتصورها كي تمزج الاحاسيس المجردة من وهم تصورها أي أن (مايروقنا اوما يعجبنا في أي عمل فني انما هو الصورة التمثيلية المكتملة التي التحفتها أو اكتسبت بها احدى حالاتنا النفسية)⁽²⁾. وأدخالها في حيز الفعل البصري المشكل لمادة الاولية الاساسية التي تؤلف علاقة الموضوع بامكانات تحققه التعبيري والفني في الماهية التي سيشكل عليها بعد خضوعه للمفاهيم السائدة زمانياً ومكانياً وفق رؤية مخرج العمل الفني التلفزيوني ويحمله من افكار ومضامين يستطيع تحويلها عبر الصورة الفنية المعبرة الى شكل مادي ملموس يؤثر في المتلقي ويشير مشاعره عند مشاهدته للمنجز المرئي.

(فالصورة في التلفزيون تزيد من وضوح الكلمة المسموعة مما يؤدي الى زيادة في فهم معناها. والكلمة نفسها توضح ما تتضمنه الصورة من افكار ودلالات ومعان ومفاهيم)⁽³⁾.

وعليه فالصورة تخضع لشروط الرؤية من خلال متحولاتها لاسيما وانها (مسؤولة عن صراع الرؤية والوعي به لتحقيق رؤية شاملة لحقيقة تائهة حتى لحظة انبثاقها من حواس الفنان لتصبح صورة فنية تحمل فعل اللحظة ومنطقها واسرار تحققها نجده يتوازي في مختلف اوجه الفن ولاي مرحلة اذن فالحقبة تمنح الشكل طابعه ومضمونه لكن الطاقة التي تصهر الشكل والمضمون وترفعهما الى مستوى رفيع وامتدادها انما تحددها روح الفنان وحدها)⁽⁴⁾.

(1) بنديتو كروتشه، المجلد في فلسفة الفن، ترجمة سامي الدوري، دار الفكر للطباعة والنشر، بيروت: 1947، ص9.

(2) زكريا ابراهيم، المصدر السابق نفسه، ص63.

(3) عبد الفتاح، ابو معال، اثر وسائل الاعلام، دار الشروق للنشر والتوزيع، ط1، عمان: 2006، ص80.

(4) هريبرت ريد، معنى الفن، ترجمة، سامي خشبة، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1986، ص7.

فالفن وكاي لغة يحاول ايصال افكار الفنان من خلال الصورة الفنية المعبرة المستحدثة والتي تمثل بداية العمل الفني والمتضمنة معنى مركب من مجموعة معانٍ ثانوية متداخلة هي في الحقيقة صور ذهنية مختزنة في الذاكرة جرى انتقائها تبعاً للموضوع المنتخب ودرجة علاقتها وتناسبها معه (وهذا هو الاساس الاول للصورة الفنية وبفضل المهارة والتقنية التي يكتسبها الفنان نتيجة ممارستها العملية يتمكن بحرية من انتقاء صوره المخزونة والتي نسجت من تخيله الابداعي. ليقوم العقل واليد وبالتالي من تشكيل المادة الخام عملاً على شاكلتها)⁽¹⁾.

ان هذه الصورة الذهنية المختزنة عادة ما يستقيها الفنان مما يرد الى مخيلته عن طريق اعضاء الحس لذا (فهو يحاول تحقيق التجانس والانسجام فيما بينها بالحذف والاضافة والتحليل والتركيب وبما يتناسب مع اسلوبه ورؤيته الفنية)⁽²⁾.

اذ ان التخيل يتخذ من تحويل الواقع واختراقه وفقاً لآلية تكوين واشتغال الصورة بعيداً عن الشبه السطحي والتمثيل الطبيعي ويسعى وصولاً الى اعادة تركيب مفردات الذاكرة لايجاد كينونة تعبيرية ويتضح من استقرار اراء المفكرين ان (كولردج) هو من (ربط التخيل بالصورة وتحدد تحديداً لم يزد عليه حتى اليوم شيء جوهري)⁽³⁾. معتبراً التخيل (قدرة عقلية على حشد صور متباينة وتخطي الحدود بينها وجمع جواهرها في وحدة منسجمة)⁽⁴⁾.

وفي هذا اشارة واضحة للوعي وللدوافع على (ابتداع الصور وعلى تحليل معطيات الواقع بعد اختراق ظواهره لاعادة صياغة واقع تخيلي افتراضي اخر موازي له من خلال الصورة التخيلية)⁽⁵⁾.

ويتضح مما سبق ان الصورة التخيلية الفنية فعل وعي تشترك في كينونته مختلف القدرات النفسية بدأ بالحواس التي تنقل للدماغ صور الاشياء والتي تخزن في الذاكرة وكلما كان الدافع النفسي والتركيز العالي متحقق كلما كانت الذاكرة اكفاً في

(1) محمد عزيز سالم، الابداع الفني، مؤسسة شباب الجامعة للطباعة، دمشق، 1985، ص37.

(2) ابو طالب محمد سعيد، علم النفس الفني، مطبعة التعليم العالي، بغداد، 1990، ص74.

(3) نهلة النداوي، التخيل في الدراسات البلاغية، جامعة بغداد، كلية الاداب رسالة ماجستير غير منشورة، بغداد، 1993، ص90.

(4) ر.ل برايت، التصور والخيال، المصدر السابق نفسه، ص2.

(5) مصطفى ناصيف، الصورة الادبية، دار مصر للطباعة، مصر، 1958، ص80.

استرداد ذلك الخزين عند حلول منبه او مثير معين وتقوم القوى التخيلية باسناد عملية التفكير من خلال دمج صور الذاكرة بصور المثير جديد بخاصة تلك التي تواكب الدافعية القصدية المؤسسة للعملية والتي تتسم بالقدرة على تقبل الفعل التحولي المؤطر للحالة. (فالكلمة والصورة في العمل التلفزيوني لهما علاقة وثيقة بحواس المشاهد. وليس من الضروري بآية حال من الاحوال ان نجد صورة لكل فكرة او حقيقة)⁽¹⁾.

وهنا يلعب مخرج العمل التلفزيوني في اختيار صوره الحسية المعبرة للوصول الى تحقيق هدفه ضمن رؤيته الفلسفية ومرجعياته في تحليل وتركيب الصور لكي تناسب فعله الدرامي والتاثير في المدركات الحسية للمتلقي.

مرجعيات الصورة الفنية..

ان الفن يتميز من غيره من الانشطة الانسانية اذ يعد الوسيلة الاكثر اهمية في التعبير عن افكار ومشاعر الانسان وتحديد موقفه ازاء العالم فقد كان لتعدد اتجاهات الصراع الفكري (لاسيما المعاصر) اثراً بالغاً في تنوع اساليب التعبير لدى الفنانين اذ ابتعد العمل الفني عن حدود الصورة المحاكاتية والتعبير عن سياقات الفن ويسعى لمشاكسة تلك السياقات في محاولة لتأسيس انساق جديدة تقابل السائد والمألوف من خلال امكانية الصورة التخيلية في التعبير على وفق المناهج الفنية التي يعبر عنها الفنان من خلال طرحه للعمل الفني لكي (تثري المتلقي جمالياً وتعمق وعيه بنفسه وخبرته بالواقع)⁽²⁾.

ولقد لعب الفن دوراً مهماً في تحقيق معرفة اعمق بالعالم الذي نعيش فيه وقد تجلى ذلك الدور من خلال الازاحات الكبيرة في تاريخ الفن على مر العصور والتي ما كان لها ان تحدث لولا عوامل عديدة تأتي في مقدمتها تحولات الصورة الفنية التي افرزت انقلابات اسلوبية هائلة واليات تحليلية وتركيبية تمخضت عن ازاحات متعاقبة وفي

(1) سامية احمد علي وزميلها، البرامج الثقافية في الراديو والتلفزيون، دار الفجر للنشر والتوزيع، ط2، القاهرة: 1999، ص131.

(2) جابر احمد عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، المصدر السابق نفسه، ص8.

مختلف البنى المعرفية وبضمنها العملية الابداعية اذ (لا يمكن لاي نشاط ابداعي الا ان يقوم على مجموعة تحولات)⁽¹⁾.

ومنذ الثورة الحداثوية في الفن (لم تعد قيمة أي عمل فني مرتكزة على الاستمتاع الحسي التي تقدمها العناصر الحسية للعمل بل اصبحت المتعة المترتبة على التجربة الخيالية التي تثيرها تلك العناصر الحسية في ذات المتلقي لان الاعمال الفنية ما هي الا تلك التجربة الخيالية الشاملة التي تمكنا تلك الاعمال من الاستمتاع بها)⁽²⁾.

فقد اكد الكثير من الباحثين والمنظرين اهمية دراسة الاسلوب الشخصي للفنان بوصفه تجربة تتعرض لتراث انساني واسع وخصب تراكم عبر محاولات الانسان المستمرة لفهم العالم هذا الفهم الذي غالباً ما يكون محصلة (للتفاعل بين الابعاد الشخصية والاجتماعية والتاريخية)⁽³⁾.

ومما لا شك فيها ان العملية الابداعية تتضمن من جهة جوانب فكرية مثل الخصوصية الاسلوبية للفنان وتوظيفه لمفرداته التي تعبر عن مفاهيمه ورائه ومرجعيات نظم التشفير ومن جهة اخرى جوانب مادية مثل الوسيط الفني الذي ينتقيه وتكنيكه الخاص الذي يتمتع به الفنان في التعامل مع ادواته ووسائله التقنية وعناصره الفنية اذ ان الصورة الفنية هي وسيلة الفنان التي يستكشف بها الاثر الفني وموقفه من ارثه الحضاري واشكالات واقعه وقرائته للمستقبل وهي احدى معايير المهمة في الحكم على اصالة التجربة الابداعية وقدرة الفنان على تشكيلها في نسق فني يشاكس به بوعي وقصدية عالية ما هو دارج ومألوف وبما (يحقق المتعة والخبرة الجمالية للمتلقي كذلك فهي جوهر ثابت ودائم في العملية الابداعية)⁽⁴⁾.

لان العمل الفني ما هو الا تأويل وتشكيل عن طريق استخدام وسائط ووسائل فنية وعناصر تقنية من اجل ابراز قيم فنية معبرة عن طبيعة العلاقات الاجتماعية

(1) جان بياجيه، البنيوية، ترجمة، عارف مشينة، دار عويدات للطباعة النشر، بيروت، 1982، ص121.

(2) روبين كولنجوود، مبادئ الفن، ترجمة احمد حمدي محمد، الدار المصرية للتأليف والترجمة، مصر: 1973، ص88.

(3) شاكر عبد الحميد، العملية الابداعية في فن التصوير، مطابع الوطن، سلسلة عالم المعرفة، العدد (109)، الكويت: 1987، ص18.

(4) جابر احمد عصفور، المصدر السابق نفسه، ص10.

والانسانية التي يتعرض لها الفنان ولكي يكون ذا تأثير جمالي وحسي في المتلقي عند ادراكه لطبيعة الاحداث المرئية التي يشاهدها ويتفاعل معها لانها تعكس طبيعة الصورة الجديدة التي تشكل مرجعيات مهمة للفن والعملية الابداعية.

لذا تعد الاساليب والمدارس والحركات والتيارات الفنية (وسائل جمعية للتفكير والتعبير واداة للفهم والتنفيذ تؤمن بها جماعة من الفنانين المنتمين الى زمان ومكان معينين)⁽¹⁾.

وقد ظل هذا النزوع التجريبي شغلاً شاغلاً للفنانين خلال مراحل الفن (حيث استمر التوجه نحو ايجاد استثناء من القواعد والثوابت بغية تأصيل الذات التخيلية للفنان وخوض المغامرة الى اقصى مدى مستفيدين في ترسيخ اساليبهم من كل ماتقدمة المشاهد الحياتية واليات التخيل الانساني والخزين الثقافي والمعرفي الخاص العام)⁽²⁾.

لذا فان دراسة هذه المناهج تستلزم الفرق على ماهية العوامل وتحديد التوابت ونيجة لما تحقق من تحول كبير على كل الصعد انبثق عن تلك المناهج الفنية العديد من الاتجاهات والتيارات والمذاهب الفكرية متناغمة حيناً ومتناقضة اغلب الاحيان.

لذا ونظرا لتعدد المناهج الفنية والاساليب فقد أرتى الباحث الى تناول عدد من المناهج الفنية التي تظهر واضحة وبصورة جيدة في الاعمال الدرامية التلفزيونية وعليه سيتطرق الباحث الى تركيب الصورة الواقعية والانطباعية والتعبيرية والرمزية والسريالية. لما تتميز به تلك الاتجاهات من بعد واضح عند تناولها من قبل مخرج العمل واختيار الصورة الفنية المناسبة لتجسيد الافكار والتعبير عن المضامين التي يحاول طرحها من خلال المنجز المرئي في الاعمال الدرامية.

الصورة الواقعية:

هي أساس الدراما المكتوبة كون الدراما موجوده مسبقاً في حالة الموقف الذي يجسده مخرج العمل الفني التلفزيوني والذي ينطلق منه لتأسيس كيان البناء الدرامي للواقعية لذا نجد (أن الفن وبضمنه الدراما فعل حقيقي ان لم يكن في الوقائع التي تتعلق

(1) جان برتليمي، بحث في علم الجمال، ترجمة، انور عبد العزيز، دار نهضة مصر، مصر: 1970، ص45.

(2) شوقي بدر اليوسف، النزوع الى التجريب في اعمال محمد الصاوي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق: 2003، ص82.

بالظروف الخارجية المشار اليها في القصة والشخص التي يمثّلها ذهن المؤلف ومن خلال ذلك يبدو هذا الفعل في الطريقة التي نفكر بها جميعاً⁽¹⁾.

فالواقعية هي مناقشة واقعية النفس البشرية على وفق معطيات العصر وتياراته المختلفة ثقافية. دينية.. الخ. وتعنى بتصوير المشكلات الرئيسية للوجود الانساني في صورة صادقة. وهي تحاول النظر الى أشياء الواقع وارتباطاتها وقد تتخذ الصورة الواقعية الشكل البسيط عندما لا تتجاوز واقعيّتها ظواهر الاشياء ونقل تفصيلاتها الخارجية كما هي في الطبيعة وبذلك فان الناتج النهائي شكلي خالص (لا يمكنه ان تقدم سوى ظاهر الواقع لواقعة فحسب من حواسنا وبالفعل حين لا يتخطى الفن المحاكاة الخالصة يعجز عن الايحاء لنا بواقع حي)⁽²⁾.

لكون هذه المحاكاة البسيطة هي اقدم نظرية في الفن لذا ان مخرج العمل التلفزيوني ينحو نحو التأمل متجاوزاً الخصائص الشكلية لصور الواقع وتطابقها وتسجيلها حرفياً. ومع ان مسألة الانعكاس تعد في النظرية الواقعية سمة جوهرية الا انها تؤكد على ان (تكامل الانعكاس يتم باسبغ الطابع الفردي والدور المتميز للتخيل الابداعي)⁽³⁾.

اذ أن معرفة ودراية مخرج العمل التلفزيوني بالواقع فيكون نتائج ذلك صوراً خيالية من التناقل بين ظواهر الاشياء وجوهرها في المسلسل التلفزيوني (باب الحارة - الجزء الاول) اخراج (بسام الملا) نجدا ان مخرج العمل الفني قدم صورة واقعية للحارة التي تجري فيها الاحداث الدرامية والصراع بين الخير والشر من خلال ابراز السمات والخصائص المادية التي تعيشها الحارة، اذ قدم مخرج العمل صورة واقعية لطبيعة الحياة اليومية بكل بساطتها وعفويتها وابرار جوانب الحارة من خلال بيوتها وازقتها وشوارعها الفرعية الضيقة التي يحكمها المدخل الرئيس لتلك الحارة. وهنا ابرز مخرج العمل الفني رؤيته في نقل صورة حياة معاشة عن الواقع وصقله في عمل فني درامي مبدع، اضافة

(1) مارتن اسلن، تشريح الدراما، ترجمة، يوسف عبد المسيح ثروت، وزارة الثقافة، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد: 1978، ص12.

(2) هيجل، المدخل الى علم الجمال، المصدر السابق نفسه، ص35.

(3) جميل نصيف التكريتي، اضاءة تاريخية على قضايا اساسية، الصورة، المنهج، دار الشؤون الثقافية العامة، القسم الاول، بغداد: 1992، ص122.

للحارة وشوارعها بعداً جمالياً جعل المتلقي يتشوق لمعرفة اسرار تلك الحارة بكل تناقضاتها ومشكلاتها عبر طرح اسلوب فني رفيع ضمن حدث درامي يبرز الحياة اليومية للواقع السوري من خلال تلك الحارة البسيطة. اذ تكون الصورة هي تعبير عن مضامين معاشة في نقل الواقع.

اذ يربط الفيلسوف المجري (جورج لوكاتش) نظريته في الانعكاس للفن وهو (تقديم صورة عن الواقع ينحل فيها التناقض بين المظهر والواقع الجزئي والعام المباشر والتصوري.. الخ، حتى ان هذين الجانبين ينصهران في وحدة تلقائية داخل الانطباع المباشر للعمل الفني وتقديم شعور بوحدة لاتنقسم)⁽¹⁾.

لذا يعد العمل الدرامي عبر تجسيده من خلال العمل التلفزيوني احد الوسائل الاساسية لفهمنا للواقع مثلما يمثل وسيلة جوهرية تظهر قدرة الاعمال الدرامية التلفزيونية على تجسيد تلك الاحداث او الاشياء اللا واقعية باشكال غاية في الغرابة والتطرف (فالصورة والحركة هما اساس الدراما التلفزيونية كما ان مضمون الصورة والحركة في التلفزيون مضمون واقعي وليس خيالياً)⁽²⁾.

عندما يراد لها ذلك عبر استثمارها لامكانيات الصورة المدعومة بكل العناصر الصوتية في المسلسل التلفزيوني (ليالي الحلمية - الجزء الاول) اخراج (اسماعيل عبد الحافظ) في هذا المسلسل قدم مخرج العمل الفني صورة واقعية للظروف السائدة في مصر اثناء الاحتلال والفارق الطبقي بين شرائح المجتمع المصري. اذ ابرزت الاحداث الدرامية الصورة الحقيقية للحياة الشعبي الذي يعيش فيه الناس البسطاء وابرار جانب الثراء والتعالي الذي تعيشه الطبقة الغنية في المجتمع المصري اذ جسّد مخرج العمل واقعين متناقضين لكنهما في زمان ومكان واحد هذا التناقض ولد الصراع بين طموح الانسان البسيط وعلو وسمو الشخصيات الغنية المجسدة هذا الانعكاس ولدته طبيعة الحياة البسيطة ورؤية مخرج العمل في ابراز صور واقعية معاشة للتعبير عن طبيعة الاحداث الدرامية فهو (يتجه الى محو وجوده ليفسح المجال لمادته وهو اكثر اهتماماً

(1) مجاهد عبد المنعم مجاهد، دراسات في علم الجمال، عالم الكتب، بيروت: 1980، ص69.

(2) دويدار طاهر، مدخل الى الدراما التلفزيونية، مجلة الفن الاذاعي، العدد (87)، القاهرة: 1978، ص30.

بالذي يعرض منه بكيفية التناول.. فالفنان الواقعي عادة يهدف الى اسلوب غير مرئي اسلوب لا يلفت الانتباه لذاته⁽¹⁾.

هذه الوسائل التي كانت من الشروط الفنية للعمل الدرامي الواقعي الذي يسعى الى تحقيق نموذج للشخصية الدرامية وعكس واقعها الحياتي بالتركيز على المحتوى الجوهرى للعالم الداخلي والتواصل لهذا العالم عن طريق الكشف عن التجربة النفسية والذهنية لكي تتعادل لديه قوة الواقع الخارجي مع قوة واقعه الانساني المتمثل بعالمه الداخلي. لكي يعمل مخرج العمل التلفزيوني على تجسيد صورة واقعية معبرة وفق مرجعيات فلسفية، وعليه يميل الواقعي الى تقديم صورة يسعى من خلالها الى ايهام المتلقي بان ما يراه هو الواقع من خلال جعل المتلقي يشارك في طرح الرأي للمضامين الفكرية التي تطرح خلال العمل الدرامي.

في المسلسل التلفزيوني (شارك Shark) اخراج (ادم دريدسون) من خلال هذا العمل التلفزيوني نجد ان مخرج العمل قدم صورة واقعية لطبيعة الاحداث الأساسية التي تعيشها مدينة نيويورك حيث جسد مخرج العمل اسلوب الجريمة والاعتصاب التي تعيشها تلك المدينة، اذ ابرز مخرج العمل الصورة المرئية للطبيعة الموحشة والايفال في الجريمة من قبل اشخاص اساءوا الى الكثير من الضحايا الابرياء الذين اصبحوا ضحية العنف المتفشي وتجارة المخدرات. اذ كانت الصورة معبرة عن واقع معاش يمكن ادراكه من قبل المتلقي خلال تأثيره بهذه الاحداث والتفاعل معها وطرح الافكار والمضامين التي يسعى من اجلها مخرج العمل التلفزيوني عن واقع المدينة وتفسيره لمجريات الاحداث فتكون الصورة هي الاداة التي يخاطب بها عقل المتلقي. من خلال تقديم العمل الدرامي ضمن الاساليب السردية التي تحافظ على وحدة الحدث الدرامي وانتقاء حجوم اللقطات المناسبة للتعبير عن سرد الاحداث الدرامية بالاضافة الى ميل مخرج العمل الدرامي الى استخدام الزوايا المناسبة والابتعاد عن الزوايا المتطرفة اثناء التصوير، وكذلك استخدام كافة الوسائل التقنية التي تجعل العمل الدرامي قريب من المتلقي الذي يتعامل معه.

الصورة الانطباعية

(1) لوي دي جانيتي، فهم السينما، المصدر السابق نفسه، 1981، ص98.

ان الانطباعية تسعى الى التحرر من التقاليد الواقعية والاهتمام بالرؤية الذاتية لمخرج العمل ووجهة نظره في التعامل مع الموضوعات واعادة تشكيلها مع الاهتمام بوجهة نظر التي لم تعد قائمة على اساس رؤية عقلية يفرضها الموضوع ذاته بل رؤية تشترك فيها احساسيس مخرج العمل وانطباعاته الذاتية حول الموضوع الفني وتشكيله اذ لم (تعد تصف الواقع بل تجربة الفنان ولم تعد تعبر عما يراه الفنان بل عن طريقته في الرؤية)⁽¹⁾، والانطباعية هي نتيجة رد الفعل الشعوري والحساسية ازاء المظهر الخارجي للاشياء والتي تسعى الى خلق الوهم لحقيقة العالم الخارجي والذي يوحي به فن الانطباعيين المنحصر هدفه على رصد التغيرات الجارية على سطوح الاشياء . ويلحق (هربرت ريد 1893-1963م) الانطباعية بالواقعية الا انها واقعية ذات اساليب ذاتية وتكون ذات انعكاس داخل للواقع الخارجي، (ان الطبيعية والانطباعية صفة الواقعية التي هي مشتركة بينهما وهدف هذه الواقعية هو محاكاة وتقليد العالم الخارجي وذلك في عملية ترافقها القدرة التفكيرية لدى الانسان)⁽²⁾.

فالانطباعية فقد جاءت من اجل البحث عن نمط جديد تتجاوز به ما هو سائد ليتلائم مع طبيعة الحياة الجديدة والتغيرات التي يشهدها الواقع (فهوية الانطباعيين لا يمكن ردها الى سبب رئيس اهم من انهيار الاوضاع الاجتماعية والقيم التي تتمثلها ومحاولة الهروب منها)⁽³⁾.

وتميل الانطباعية الى توكيد الشكل الذي يعد اكثر ارتباطاً بها من المحتوى الذي تؤكد الواقعية لذا فان الحس بجمال الشكل يتعاضد كلما ضعف الاحساس الطبيعي بالواقع فتركيز الانطباعيين على الشكل وارتباطاته جعل قيمة العمل الفني تكمن في التنظيم الشكلي ففي المسلسل التلفزيوني (لاس فيكاس) اخراج (لاري سكوت)، اذ جسد مخرج العمل الفني رؤيته الابداعية وانطباعاته الذاتية من خلال توظيف مكان الحدث الدرامي داخل مدينة (فيكاس) مستفيداً من جمالية وروعة المكان وابرار صالات القمار والسمسرة داخل تلك المدينة وعمليات النصب والاحتيال والابتزاز التي يمارسها اصحاب

(1) محمود امهز، المصدر السابق نفسه، ص 51.

(2) هربرت ريد، حاضر الفن، ترجمة، سمير علي، دائرة الشؤون الثقافية العامة، سلسلة الكتب المترجمة، العدد (125)، بغداد: 1983، ص 63.

(3) عبود عطية، جولة في عالم الفن، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت: 1985، ص 101.

قاعات القمار. اذ نجد ان مخرج العمل الفني قد ابرز الشكل الذي طغى على مجريات الاحداث من خلال المناقلة بين احجام اللقطات لابرار معالم المدينة الجميلة التي تزينها الازياء الملونة من الداخل والخارج لتؤثر على المتلقي فينبهر بالازياء التي تغطي المدينة فيدركها حسياً ويتفاعل معها.

لذا يهتم مخرج العمل في الاعمال الانطباعية بالتعبير عن وجهة نظره الخاصة حيال الواقع حتى ان الانطباعيين يفضلون الاماكن الداخلية ذات الشكل المغلق ان يكون تدخل مخرج العمل فيه واضحاً. من خلال تشويبه وذلك لاعتماده على الطراز والنمذجة كما يوظف وسائله التقنية من اجل تشويه العالم الخارجي للكشف عن الحقائق الروحية للاشياء وذلك للتعبير عن الرؤية الذاتية. كونها تعبر هذه الاعمال الدرامية عن وضوح اكبر في عملية تناول الافكار وجعل المتلقي يشاهد ما يراه امامه أي مشاهد سلبي.

ففي المسلسل التلفزيوني (هوانم كاردن ستي) اخراج (تيسير عبود)، وظف مخرج العمل الفني الاماكن الداخلية التي تقام فيها الحفلات والسهرات الراقصة، اذ جعل من الفيلا التي تملكها (شاهيناز) مكاناً لتواجد الشخصيات والضيوف واقامة العلاقات الشخصية والعملية. تم توظيف الفيلا لتكون واجهة للمجتمع المصري والطبقة الغنية، وذلك من خلال جعل المتلقي يتفاعل مع ما يشاهده امامه من احداث درامية تعبر عن رؤية مخرج العمل للواقع المصري واستخدم وجهة النظر الذاتية من خلال حركات الكاميرا لابرار المشاعر والاحاسيس والمؤتمرات التي تقام في هذا المكان الداخلي.

كما يميل الانطباعي الى الاهتمام بالصورة التي نستطيع من خلالها ابراز الشيء واللقطات المتطرفة الزوايا تشتمل غالباً على تشويهاً لانه ينقاد في اختيار زوايا التصوير لمدى صلاحيتها الدرامية والسايكولوجية كما يميل الى التشويه المتعمد كالنماذج الضوئية الطبيعية كما انه يحمل الظل والضوء دلالات رمزية مثل استخدام انارة الوجوه من اسفل او رمزية التباين بين النور القوى والظل الحاد من خلال استخدام وتفضيل العدسات والمرشحات التي تغير سطح الواقع ولذلك يستخدمون الاطار الداخلي للصورة بنسبة اكبر وكذلك فان استخدامه يوحي بالقصدية والتسلط واعطائه دلالات رمزية فضلاً عن اثره في تغيير طبيعة الصورة المستطيلة التقليدية التي يحددها اطار الشاشة.

ففي المسلسل التلفزيوني (كالكتيكا الموسم الاول) اخراج (بيل ايجلاس)، اذ جسد مخرج العمل الفني الظل والضوء بصورة جلية للتعبير عن الحدث الدرامي في ابراز مكان الاحداث الذي يدور في الفضاء الخارجي، اذ نجد ان التباين الحاد قد استند اليه لاختفاء معالم المكان وكذلك عدم ابراز تفاصيل الشخصيات عبر استخدام المرشحات والعدسات القصيرة البعد البؤري التي تعطي عمق ميدان واسع وبذلك تعمل على التشويه المتعمد فيكون الحدث الدرامي يغلفه الغموض وبذلك يعطي دلالات رمزية، فضلاً عن ما يمتلكه مخرج العمل في التعبير عن رؤيته وتفسيره المعطيات الاحداث وتشكيله للصورة النهائية التي تؤثر في المتلقي من خلال توظيف العناصر المرئية والوسائل التقنية التي تحقق غايته في التعامل مع تلك الاجواء الغرائبية، وغيرها من الوسائل التي يلجأ اليها. لتقديم صورة جميلة ذات قيم ابداعية تؤثر في المتلقي وتخرجه من واقعه من خلال طرح مفاهيم وراء يؤمن بها ويحاول ان يعكسها على المتلقي وجعل المتلقي يرى الموضوع من الزاوية التي حددها.

الصورة الرمزية

ان للرمز القدرة على اختزال كثير من الافكار والاشكال فالرمز اداة ذهنية تمكن مخرج العمل الفني من توظيف ادواته ووسائله التقنية وعناصره الدرامية في البحث عن افضل السبل واقصرها لايصال الافكار والمعاني التي يهدف الى ايصالها الى المتلقي، وقد ميز (هيجل) مستويين من اشتغال الرمز هما:-

1-المعنى: الذي يتمثل بموضوع ما مهما اختلف مضمونه.

2-التعبير: الوجود الحسي او العياني فهو الصورة⁽¹⁾.

والية اشتغال الرمز داخل فضاء العمل تاخذ شكلين تعبيريين متداخلين احدهما يرشد الى الاخران وسيلة التعبير في العمل الفني تعتمد (على نظامين سيميائيين مختلفين هما الصورة والصوت)⁽²⁾.

(1) هيجل، الفن الرمزي، ترجمة، جورج طرابيشي، دار الطليعة للطباعة والنشر، ط1، بيروت: 1978، ص11.

(2) طه الهاشمي، تجنيس السيناريو، جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة، اطروحة دكتوراه غير منشورة، بغداد: 1997، ص76.

فان الرمز يأخذ مستويين المستوى الاول يتمثل بما هو منطوق يتشكل ضمن سياق الحوار او بعض الجمل الظاهرة داخل الصورة المرئية (اذ ليس للرموز وجود بمفردها بعيداً عن الموقف الذي تبدو فيه وحيث توجد تاخذ شكلاً من خلال العلاقات)⁽¹⁾. أي ان مجمل العلاقات الكلامية التي يرافقها سياق صوري لابد ان ينتمي الى طبيعة الحوار المنطوق ينتج عنه خلق رمز صوتي محض اما المستوى التعبيري الثاني فهو الصور واللقطات التي تحمل مفردات تعبيرية تتشكل لتغدو رمزاً بعد ان (تأخذ مكانها المناسب بين اللقطات خلال التسلسل)⁽²⁾.

والصورة الرمزية بكونها فناً تركيبياً توفيقياً يعتمد حضور مخرج العمل عبر تجميع الرموز الفنية في اطار يحمل الدلالة التي تتراوح بين فعل الكلمة والسكون مكونة بذلك مجازاً يختبر المتلقي عبر عملية تفسير القراءة التي تكونها مسبقاً الية الارسال عبر مدلولاتها المقروءة (وكل ما فعله الرمزيون انهم عارضوا القاعدة الثابتة للفن ليؤسسوا قاعدة اخرى عبر عرض المثال. بالطريقة التي تقابل هوس المجنون لتفسح الافق الى ما وراء الطبيعة حيث تسمو الحياة الانسانية نحو المثال)⁽³⁾.

ان الرمزية تبحث في سبر اغوار النفس الانسانية وتستخدم عبر هذا الرمز للتعبير عن مشاعرهم وافكارهم واحاسيسهم لما يتمتع به من خصائص ومميزات تجعله خير وسيلة للابداع والرمزية تبحث في توليف صورة محددة عن معنى العمل الفني المختص من النواحي الفكرية او الاخلاقية او العاطفية التي يمكن ارسالها من خلال القيم الرمزية للصورة المرئية التي يوظفها للتعبير عن الصور الذهنية الحسية التي يجدها مناسبة وذات تأثير كبير في مجريات الاحداث الدرامية.

أي ان الرمز ما هو الا موضوع من العالم المعلوم يلمح الى شيء ذي معنى موضوعي معين، أي انه المعلوم المعبر عن حياة ومعنى ما هو متعذر وصفه. وقد قسم (مارسيل) الرمز على ثلاثة مستويات:-

-
- (1) تمام حسان، اللغة بين المعيارية والوصفية، مكتبة الانجلو المصرية، القاهرة: 1958، ص121.
 - (2) كارل رايس، فن المونتاج السينمائي، المصدر السابق نفسه، ص88.
 - (3) بيتر بروكر، الحداثة وما بعد الحداثة، ترجمة، عبد الوهاب علوان ابو ضبي، منشورات المجمع الثقافي، 1995، ص30.

- 1- الرموز التشكيلية:- أي اللقطات تستطيع فيها حركة شيء او تكوين الصورة نفسها او تذكرنا بحركة من نوع اخر او ان توحى الينا باحساس او عاطفة.
- 2- الرموز الدرامية:- وهي تلك التي تلعب دوراً مباشراً في الحدث وتساهم في تقدم الحكاية بتزويدها المتفرج بعامل مفيد في فهم الرواية.
- 3- الرموز الايدلوجية:- وهي تلك الرموز التي تستخدم للتعبير عن افكار تتجاوز على نحو واسع حدود الحكاية التي ترتبط بها وانها تعكس موقف المخرج ازاء اهم المشاكل الانسانية⁽¹⁾.

وهكذا تستخدم الصورة الرمزية واقعيته من خلال ما يتم طرحه وتوظيفه ضمن السياق العام للاحداث الدرامية المرئية من قبل مخرج العمل لكي يصل بالمعلومة ويحرك المتلقي ويوجهه نحو الزاوية التي يريد ان يشاهد ما تم بنائه من معلومات تخدم الحدث الدرامي اولاً وثانياً تؤسس لفكر يثير المشاعر والتساؤلات وهذا هو هدف من خلق الرموز وتوظيفها خلال العمل الفني الدرامي.

الصورة التعبيرية

وهي احد الاساليب المهمة التي اعتمدها الفنانون في تجسيد فن التصوير بشكل خاص حيث تحاول التعبيرية من خلال الاعمال الدرامية التلفزيونية الى تعميق تفاعل المشاهد مع المنجز المرئي بدمج القضية والتصوير التخيلي لكي تقوي وهم الحقيقة. وكان الفنان التعبيري شأنه شأن الدراميين يكن الاحترام ليس للموضوع وانما لقدرة الفنان الخلاقة لقدرته على اضافة ذاته الى الموضوع اذ يعتقد التعبيريون (بمفهوم فلسفي يسمونه (صرخة الروح) وهي انتفاضة ضد كل المظاهر المادية للواقع ويطمح التعبيريون لخلق مثال صورة داخلية ذاتية للانسان)⁽²⁾.

(1) مارسيل مارتين، اللغة السينمائية، ترجمة، سعيد مكاي، الدار المصرية للتأليف والنشر، القاهرة: 1964، ص 99.

(2) سعد اردش، المخرج في المسرح المعاصر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت: 1979، ص 108.

ويتم خلق المثال عندهم عبر الدور البارز للفنان التعبيري الذي تخترق (عينه الداخلية الحدود المادية للأشياء وتتجاوزها الى ما لا يرى على السطح في بذور الحقيقة حيث يستطيع الفنان اكتشاف اعماق الذات الداخلية (الانا))⁽¹⁾.

لذا فان ايجاد الصورة التعبيرية المناسبة التي يجد لها القدرة على احداث فعل الصدمة في التأثير في المتلقي وان يمنح العرض المرئي اقصى درجات التعبير وهو في سبيل تحقيق هذا الهدف يعمل على ان يجعل كل عنصر من عناصر العمل المرئي يمثل صدمة بحد ذاته. الممثل - الديكور - الاضاءة - الموسيقى.

(ان التعبيرية هي فن أولئك الفنانين الذين يعتمدون في الخلق الفني على تحسساتهم النفسية وهي فن يسعى الى التقديم الذاتي للعالم ويؤكد قبل كل شيء على المضمون الانفعالي للعمل الفني)⁽²⁾.

لذا لقد تنقلت الصورة الفنية التعبيرية بين تغير وتحليل الاشياء المكونة للعمل الفني وتشويهه وبما يبرز الانفعال المطلوب وبما يتلائم التعبير عن الاحساس وبين ابتداء موضوع جديد من دون مرجعية موضوعية او شكلية بحيث تكون النتيجة متنفساً للتعبير عن الاحاسيس وكذلك التعبير عن انفعالات خاصة عاشها ويحاول معالجتها او يدفعه الاختيار اليها بحيث تكون مترابطة ومحددة بابعاد سيكولوجية او اجتماعية ونفسية.. الخ، وبهذا فان مخرج العمل لا يقوم على النسخ او ترديد انفعالاته سواء كان النسخ يتصل بالطبيعة او من مخزون افكاره ان يخترق عالم الافكار والخيالات والاحلام وذلك لعرض الاشياء كما يجب ان تكون وليس كما هي كائنة فهو بذلك يتجه نحو التجريد والرمز.

ويرفض كل الاساليب الكلاسيكية القديمة ويرفض الخداع البصري المسماة (محاكاة الواقع) اذا كان الفن بمثابة التعبير عن انفعال وان الفن رمز انفعالي هنا لان السمة الرئيسية للفن والعمل الدرامي هي القدرة على التعبير.

وعليه مهما تعددت الاساليب والرؤى الفنية التي يستند اليها مخرج العمل الفني في تحديد هدفه ووجهة نظره تجاه الموضوع وايجاد الصورة الفنية المعبرة التي لها تأثير

(1) سعد اردش، المصدر السابق نفسه، ص 183.

(2) عدنان المبارك، الاتجاهات الرئيسية في الفن الحديث على ضوء نظرية هربرت ريد، منشورات وزارة الاعلام، بغداد: 1973، ص 51.

كبير على المتلقي واثارة مشاعره عبر تقديم صور خيالية بعيدة عن الواقع المحسوس وتصويرها بطريقة غرائبية لاجل اصال هدفه من خلالها اذ (طورت التعبيرية عادات جديدة للمشاهدة حيث حلت محل الحقيقة بالخرافة والفانتازيا لتحرير الادراك الحسي البصري في الحواس الاخرى)⁽¹⁾.

ففي المسلسل التلفزيوني (مصاصي الدماء) اخراج (ديفيد جاكسون)، اذ جسد مخرج العمل الاجواء الغرائبية التي يعيشها مصاصوا الدماء عبر تقديم صورة خيالية بعيدة عن الواقع للتأثير في المدركات الحسية للمتلقي واحداث فعل الصدمة لديه من خلال التعبير عن غرابة تلك الشخصيات المسخة الغرائبية وفعالها. اذ ابرز مخرج العمل دور المكياج في تجسيد تلك الشخصيات الغرائبية، اضافة الى دور الكاميرا وحركاتها واستخدام العدسات القصيرة البعد البؤري لاحداث التشويه المتعمد من قبل مخرج العمل كل عوامل جعلت العمل يؤثر في المتلقي وطرح اساليب جديدة في عملية توظيف الديكور والاضاءة وخلق التباين بين الضوء والظل واستخدام الالوان اذ استخدمت هذه العناصر لتعكس الاجواء الخيالية للاحداث الدرامية.

اذ يميل الى تصوير الاحداث الغريبة لكي يصل من خلالها الى تقديم منجز مرئي يتصف بالجدة والابداع في طريقة طرحه لمفاهيمه التي يعتقد انها تصل بالمعلومة الى المتلقي باسرع الطرق والاعتماد على الاساليب التقليدية من خلال طرح التضاد الحاد بين الفنون البصرية والحوار والتمثيل وعملية تجريد العناصر الديكور، الاضاءة، الالوان وتشويهها بغية تحقيق اعلى قدر من التأثير والمزاوجة بين العناصر السايكولوجية والدرامية كافة من اجل بناء منجز مرئي يثير التساؤل ويكون له صدمة قوية تجاه الالوان السائدة في المجتمع.

الصورة السريالية

الصورة الفنية السريالية تقوم على حالة ذهنية تهدف الى تحرر المخيلة من روابط العقل لانتاج (فن) من عمل (الفكر) وان كان لا عقلانياً. أي وخارج أي اهتمام اخلاقي ونفسي فهي تقوم على (الايمان بحقيقة عليا لبعض اشكال التوارد التي كانت ما

(1) السينما التعبيرية الالمانية، مجلة الافلام، وزارة الثقافة والاعلام، العدد 3-4، السنة 23، اذار، نيسان، بغداد: 1987، ص97.

تزال مهمة وبسلطة الحلم المطلقة وباللعب المتجرد للفكر فهي تسعى لهدم جميع اشكال الاليات النفسانية الاخرى كلياً⁽¹⁾.

فالصورة السريالية هي محاولة لكشف علاقة الواقعي بالخيالي بعيداً عن الصفة المصطنعة للنقائض القديمة التقليدية حيث يتخذ الذاتي والموضوعي والواقعي والخيالي (مثالياً) بالتسامي فوق الواقع اذ تقوم الصورة الفنية السريالية على القلق الذي يدفع الفنان للتمتع بالامل والرغبة والحب بوصفها لحظات تحرر قصوى* فهي تأكيد (ان الانسان يجد حقيقته الاكثر اصالة في التأكيد الميتافيزيقي للتعالي على ان اليقين السريالي ليس هو اليقين الميتافيزيقي (فهو يقين شعري انساني) حيث تكون المخيلة العلامة الاكبر للحرية فالصورة السريالية لم تتكون الا بالقطعية مع الغيبية وتغليب العفوية الذاتية التي تتطلب غالباً بتحطيم الصورة الثابتة للعالم الموضوعي وتقديمها في صور خيالية وميتافيزيكية تقوم اساساً على (المخيلة) التي هي ما ينمو لان يصبح واقعياً لكنها ككائن يبقى مجهولاً⁽²⁾.

كما اعتقد السريالي بقدرة الخيال بمستوى التركيب الذي اخذت منه الصورة خيالياً لا شعورياً (بتأثير فرويد) اذ تكون الصور في الشعور عبارة عن مدركات. (ان المعنى الشعري للصورة عند السرياليين ينبع من التزامهم بفرويد كبديل لـ (كانت) في ثورته الكوبرنيقية* حيث استبدلت الصورة بوصفها تقديماً لشيء ما بالصورة بوصفها مقارنة وان الفكر وحده يدرك العلاقات التي تؤلفها). فخاصية الصورة الفنية الاكثر سريالية انها

(1) محمود امهز، الفن التشكيلي المعاصر، المصدر السابق نفسه، ص174.

* عد (فردناد الكيه) ان السريالية (تحمل قلقاً وجودياً ونزعة فورية بالتمتع بالامل والرغبة والحب كحالات خيالية من المعنى باعتبارها تأكيداً على ان الانسان يجد ذاته الاكثر اصالة في التأكيد الميتافيزيقي للتعالي؟

انظر فردناد الكيه، فلسفة السريالية، ترجمة وجيه العمر، منشورات وزارة الثقافة والارشاد، دمشق: 1978، ص226.

(2) فردناد الكيه، فلسفة السريالية، المصدر السابق نفسه، ص181.

* الكوبر نيفية.. وهي الثورة التي صار فيها العقل هو المركز التي تدور حوله الاشياء والمواضيع بمقام الشمس الذي تدور حوله الكواكب عند (كوبر نيكوس).

صادرة عن التقارب الفوري لواقعين متباعدين تماماً (والفكر لوحده هو الذي ادرك علاقتهما وصورتهم في ابداع محض من الفكر)⁽¹⁾.

مما يوضح تعالي الصورة السريالية ومثالياتها بعدها شيئاً في ذاته متحققاً بالفعل ولا جدوى من جدل صاعد لادراكها كما هي عند (كانت) والاحرى ان نتناولها خيالياً كما فعل السريالي. وبذلك فان الصورة السريالية قد تحولت في جدل مع الصورة المثالية بتحويل موجودات الطبيعية واعادة خلقها ايجابياً بالتعالي والتسامي ومغادرة ما هو حسي مادي الى ما هو عقلي روحي من خلال قدرة العقل السريالي وصولاً الى الحلم والهوس والهذيان والالهام حيث تكون الصورة الفنية السريالية حسية المظهر (برغم الخريف) وعقلية الجوهر حيث يحال مضمونها بشكل واضح الى عالم ما ورأي ميتافيزيقي اقربه الحلم وابعده الشيء في ذاته. ففي الاحلام تكون الصور المنتجة حيوية ومميزة اكثر بكثير من المفاهيم والخبرات في اليقظة فوظيفة الاحلام العامة. (هي اتزان السايكولوجي عن طريق انتاج مادة حلم يعتمد بطريقة حاذقة تأسيس التوازن النفسي الكلي)⁽²⁾. والسوريالي (لا يتمتع بالارث اذ انه لا يحيد نفسه وسط رفقة كبيرة بل وسط عزلة كبيرة والعالم الذي يكشفه عالم خرب وانسان كهذا لانموذج له غير نفسه)⁽³⁾.

في المسلسل التلفزيوني (Suprano سوبرانو - الموسم الاول) اخراج (دانيال أتيس)، قدم مخرج العمل التلفزيوني ازمناً وامكنة متداخلة مع بعضها اذ جمع بين الواقع والواقع المفترض وتقديمه بصورة سريالية من خلال الاحلام والكوبيس التي تعيشها الشخصيات هذا التداخل فرضته طبيعة الاحداث الدرامية التي تنتقل عبر ازمنا خيالية وكوبيس متداخلة مع بعضها ضمن احداث غرائبية لا تمت للواقع بصلة اذ وظف مخرج العمل الفني ادواته التقنية في تفسير كافة المعطيات لكي يتم ادراك مجمل الاحلام والكوبيس المرعبة والغرائبية ضمن واقع مفترض. هذا التجسيد جعل منه المخرج هدفاً

(1) اندريه بريتون، بيانات السريالية، ترجمة صلاح برمدا، منشورات وزارة الثقافة والارشاد القومي، دمشق: 1971، ص34.

(2) كارل غوستاف يونغ، الانسان ورموزه، ترجمة، سمير علي، منشورات وزارة الثقافة والاعلام، بغداد: 1984، ص58.

(3) ولاس فاولي، عصر السريالية، ترجمة خالد سعيد، دار العودة للطباعة والنشر، بيروت: 1981، ص34.

لايضاح عدة معاني وايصال معلومات متفرقة هنا وهناك عن طبيعة الواقع المعاش ولكن بصورة اكثر قتامة في التعبير عن الواقع.

ان مخرج العمل السريالي لا منتمي الى أي عصر وعليه ان يكشف عالمه الداخلي في ذاته وحدها هكذا تكون خلجات النفس وارهاساتها هي المحفز الوحيد والفعال لدى السريالي، من خلال عدم تواجد انسجام بين الموجودات داخل العمل الفني وكذلك ميله استخدام التقنيات والمؤثرات والخدع البصرية والاهتمام بالاجواء الغرائبية للاحداث الدرامية وذلك عن طريق استخدام الظلال الحاد التباين وكذلك الاعتماد على بناء ديكورات فخمة وفنطازية وهذه كلها عوامل تساعد صانع العمل الفني الى تأكيد رؤيته للعمل المرئي وتقديمه بصورة جديدة يطرح من خلاله افكاره وخياله واحلامه بصور حسية معبرة عن المضامين والافكار التي يلجأ اليها صانع العمل عند طرحه للمنجز المرئي.

المبحث الثالث

عناصر لغة الصورة وفق الاتجاهات الفنية

تمثل تلك الوسائل الادوات التقنية التي يستخدمها مخرج العمل الفني ويشرف عليها خلال تكوينه للمنجز المرئي فبواسطة تلك الوسائل يمكن من وضع كافة الحلول الازراجية التي رسمها خلال معالجته للنص الدرامي من اجل توظيفها على وفق رؤية ابداعية فلسفية تنم 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) (1).

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 لآخرى في تسلسل ومنطقية) (2).

ودور الوسائل التقنية في تجسيد المشاهد المرئية التي تتطلب علوم تكنولوجيا 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 تركيبة 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

(1) سبربازيل، بارتليت، تاليف التمثيلية التلفزيونية، ترجمة عزت النصيري، الهيئة المصرية للتأليف والنشر، القاهرة: 1970، ص55.

(2) دويدار طاهر، مدخل الى الدراما التلفزيونية، مجلة الفن الازاعي، العدد (87)، 1978، ص74.

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 خيالاً 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 نلخصها او تتغير بصورة ملحوظة اذا ما تحركت الكاميرا او تحرك المرئي)⁽¹⁾.

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

(1) ادورد ستاشيف، وزميله، برامج التلفزيون انتاجها واخراجها، ترجمة، احمد طاهر، مؤسسة سجل العرب للطباعة والنشر، القاهرة: د.ب، ص 81.

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)⁽¹⁾.

وبهذا فان اختلاف حجوم اللقطات يكون على وفق المعالجة التي وضعت للحدث الدرامي لكي يوصل الفكرة الرئيسة 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 لذا فالباحث لا يتناولها في متن البحث.

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 بضالة 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

(1) محمد ابراهيم عادل، تكوين الصورة السينمائية، بحدث غير منشور، القاهرة، 1986، ص4.

اللقطات في مسلسل (زينة) اخراج (الكس ميشيل). تم التعبير عن انعزال الشخصيات واطهار 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 الأكثر 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)⁽¹⁾.
لذلك فان مخرج العمل الفني يلجأ الى استخدام اللقطات الكبيرة لاليهام 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 والالام الذي تشعر به البطلة (نيسان) لفقدانها حبيبها ودخوله السجن، لذا ان الاختلاف في احجام اللقطات اهمية كبيرة في عملية التنوع وعملية المونتاج كما انها وسيلة تكوينية مهمة (اللقطات لا تتواجد مع جاراتها استناداً الى الاضائة بل الى حساب التكوين)⁽²⁾.

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

(1) هنري أجيل، علم جمال السينما، المصدر السابق نفسه، ص79.

(2) ميخائيل روم، احاديث حول الاخراج السينمائي، ترجمة، عدنان مدانات، بيروت: دار الفارابي للطباعة والنشر، 1981، ص14.

من ان يجد الكثير من الحلول الاخراجية للاحداث الدرامية اذ تقسم زوايا آلة التصوير على:

1-زوايا التصوير الذاتي

2-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 يبدو منقاداً الى الاحتمال الفيزيائي بينما ينقاد الاستخدام الانطباعي للصلاحيات الدرامية والسايكولوجية)⁽¹⁾.

لذا فان (الزاوية غالباً ما تعكس موقف صانع العمل الفني اتجاه موضوعه وعادة ما تنقسم الزوايا الى خمسة زوايا اساسية)⁽²⁾. 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.

(1)لوي دي جانيتتي، فهم السينما، المصدر السابق نفسه،ص31.

(2) المصدر نفسه،ص33.

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 لايصال 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 تطل 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 وازهاره 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.

ونذكر 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 تضيف على المنجز المرئي جمالية وابداع، حيث يكون للحركة دور كبير في بناء وتجسيد الحدث الدرامي سواء كانت حركة الموضوع او حركة آلة

التصوير او الحركة المتولدة نتيجة لعملية المونتاج فهي تنظيم 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)⁽¹⁾.

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)⁽²⁾.

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:

- 1- حركة الاستدارة الافقية والعمودية.
- 2- حركة آلة التصوير المحمولة على عربة لقطات متابعة.
- 3- حركة آلة التصوير المحمولة على رافعة.
- 4- 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)⁽³⁾.

(1) محمد ابراهيم عادل، التكوين في الصورة السينمائية، المصدر السابق نفسه، ص1

(2) مارسيل مارتن ، اللغة السينمائية، المصدر السابق نفسه ص28.

(3) ينظر، لوي دي جانيتي، فهم السينما، المصدر السابق، ص ص 156-174.

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)⁽¹⁾.

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 استضاءتها)⁽²⁾.

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.

(1) عبد الفتاح رياض، آلة التصوير، القاهرة: مكتبة الانجلو المصرية، 1961، ص 52.

(2) المصدر نفسه، ص 9.

ومن العدسات الاخرى 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 الاحجام والمسافات مع الاختلاف في زاوية الرؤية. كما ان حركة الاجسام باتجاه أو بعيداً عن آلة التصوير تبدو طبيعية في اثناء رؤيتها على الشاشة باستخدام هذه العدسة.

كذلك فان تجسيد الاحداث الدرامية باستخدام العدسة ذات البعد البؤري الطويل، حيث تمتاز هذه العدسة بان زاوية الرؤية فيها ضيقة وتزداد ضيقاً كلما زاد البعد البؤري كما ان عمق الميدان يضيق ونرى المسافات المضغوطة نتيجة لذلك مما يؤدي الى حدوث تقارب ظاهري بين الاجسام 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 الاحداث الدرامية من اجل ايجاد 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 احدهما متحركة والاخرى ثابتة والمجموعة المتحركة داخل العدسة تتحرك بمدى معين وبحسابات دقيقة الى الأمام او الخلف فيتغير بذلك البعد البؤري ومن ثم تزداد او تقل المساحة النسبية التي تشغلها صورة الجسم المصور وبذلك نحصل على تأثير مجموعة عدسات ذات ابعاد بؤرية مختلفة وبذلك يمكننا الحصول على تأثير الانقضااض بواسطة هذه العدسة والتقرب على الموضوع المصور من دون تحريك آلة التصوير وكذلك في حالة الابتعاد عنه ونستطيع الافادة من هذه العدسة في تصوير حدث او ممثل دون اثاره انتباه الناس من حوله مثلاً.

العناصر الصوتية.

يملك الشريط الصوتي في المنجز المرئي امكانيات وظيفية وتعبيرية كبيرة فهو احد الوسائل التقنية المهمة التي يستخدمها صانع العمل الفني.

اذ يعمل الشريط الصوتي بطريقة متزامنة مع الصورة المرئية فيكسبها بعداً جديدة تعمق مضمون الحدث الدرامي فالصوت يعمل على استحضار قيم اوسع داخل بنية المنجز المرئي من خلال اضافة 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⁽¹⁾.

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 ومحددین 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 زمناً عادياً تتطلبه الواقعية اضافة الى انها وسيلة مساعدة في الفلم لتحقيق الواقعية الزمنية للمقاطع المجسدة)⁽²⁾. 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 للاحساس الموسيقي)⁽³⁾.

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

(1) صوفيا ليسا، جماليات موسيقى الافلام، ترجمة غازي منافجي، دمشق: وزارة الثقافة، 1997، ص146.

(2) صوفيا ليسا، قضية الزمن في الفلم والموسيقى، ترجمة غازي منافجي، دمشق: وزارة الثقافة، المؤسسة العامة للسينما، مجلة الحياة السينمائية العدد (45)، 1996، ص139.

(3) سعد اردش، المخرج في المسرح المعاصر، المصدر السابق نفسه، ص107.

(وطالما اننا نستخدم موسيقى ارتباطية اي ذات معنى معين وانها تزداد ارتباطاً وتحديداً للمعنى بمصاحبتها للصورة او تسفر عن معنى جديد بمركب الصورة والصوت)⁽¹⁾.
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)⁽²⁾.

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 غرائبيته وفنتازيته. لذلك (الموسيقى كبقية عناصر الانتاج الفني يفترض ان تدعم الفكرة الرئيسة للعمل الدرامي)⁽³⁾.

كما ويلعب المؤثر الصوتي sound Effects هو الآخر 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)⁽⁴⁾.

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

(1) حسين حلمي المهندس، دراما الشاشة بين النظرية والتطبيق للسينما والتلفزيون، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ج1، 1989، ص265.

(2) بيلا لاش، نظرية السينما ترجمة، احمد الحضري وآخرون، القاهرة: وزارة الثقافة المركز القومي للسينما، 1991، ص198.

(3) كارل هوزمان وزملائه، الاخراج الاذاعي، من الدراما الى النقل الخارجي، ترجمة، احمد نوري، دار الكتاب الجامعي، غزة: 2005، ص14.

(4) كرم شلبي، فن الكتابة للراديو والتلفزيون، المصدر السابق نفسه، ص61.

(ومثل هذه العناصر تسمح بوضع دلالة ايحائية في داخل المشاهد المرئية والصوتية للفضاءات وللأزمان المختلفة او انها توحي بداخلية الشخصية او ما الى ذلك)⁽¹⁾.

حيث تبرز تلك المؤثرات الصوتية الحالة الدرامية للحدث من خلال اعطاء ابعاداً مؤثرة تعزز من القيمة الدرامية وكذلك لتأكيد حالة التوتر والتشويق للمشاهد 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)⁽²⁾. 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)⁽³⁾. 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.

(1) بيرو مايو، الكتابة السينمائية، ترجمة، قاسم مقداد، دمشق: وزارة الثقافة المؤسسة العامة للسينما 1997، ص166.

(2) جوزيف بوجز، فن الفرجة على الافلام، المصدر السابق نفسه، ص33.

(3) محمد علي الفرجاني، فن الشريط التسجيلي، الدار العربية للكتاب، لبياتونس، د.ت، ص218.

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⁽¹⁾).

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)⁽²⁾.

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 دينامية ملغومة مكتنزة، صاخبة، وفي كثير من الاحيان تشكل هذه اللحظات حالة من حالات تنويع المشهد عندما يحتدم ويتوتر

(1) عودة علي، شفرات الجسد (جدلية الحضور والغياب في المسرح عرض وممارسة). دمشق: دار ازملة للنشر والتوزيع، ط1، 1996، ص ص 96-97.

(2) جورج جادا موهانز، تجلي الجميل ومقالات أخرى، تحرير روبرت برنا سكوني، ترجمة، سعيد توفيق، مسقط: المجلس الاعلى للثقافة، 1997، ص 189.

ويتصاعد فالصمت حالة من الوجود والغياب والظهور والاختفاء والسرية والعلانية في آن واحد⁽¹⁾.

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)⁽²⁾.

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

(1) بول ريكو، من النص الى الفعل، ترجمة، محمد برادة وحسان بورقية، بيروت: دار الفكر العربي، ط1، 2000، ص8.

(2) كرم شلبي، الانتاج التلفزيوني وفنون الاخراج، الشروق للطباعة والنشر، ط1، جدة: 1988، ص172.

الفعل الدرامي هو العنصر الذي تتحرك من خلاله المعاني كافة والتي يتم تجسيدها عن طريق الضوء والظل داخل بنية الحدث الدرامي ويعرف الضوء بأنه (موجات كهرومغناطيسية يسقط على الاشياء ويميزها فيثير حاسة البصر ويقيم في قدرته على النفاذ في الاشياء لاجراج معانيها وعكس ما في داخلها الى الخارج)⁽¹⁾.

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)⁽²⁾.

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)⁽³⁾. بغية خلق تضاد بين الموجودات وايصال وابرار عدمن 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

(1) جلال جميل محمد، مفهوم الضوء والظلام في العرض المسرحي، مراجعة، نهاد صليحة، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، الالف كتاب الثاني، 2002، ص 27.

(2) مارسيل مارتن، اللغة السينمائية، المصدر السابق نفسه ص 53.

(3) محمود معوض نصر، اخبار التلفزيون، المملكة العربية السعودية، جهاز تلفزيون الخليج، 1984، ص 48.

بمعاني مختلفة حيث ان (الضوء تتعدى مهامه عملية التعويض الضوئي وانما يرمي الى تحقيق قيم درامية قيم جمالية، قيم ذات معنى قيم سايكولوجية)⁽¹⁾.

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 للحدث التي يساهم بها الضوء والظل واللون، كما يمكن قدرة الضوء على تجسيد العلاقات الزمانية المكانية للأشياء 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)⁽²⁾.

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 وبالنسبة المنجز المرئي كوحدة متجانسة تحمل معاني تفسيرية (اذ انها تشكل عنصر الوصف والتفسير والتعبير في حركتها داخل منظومة العرض العلامية)⁽³⁾.

(1) رياض شهيد، الضوء منظومة دلالية في الخطاب المسرحي، بغداد: جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة، اطروحة دكتوراه. غير منشورة، 1996، ص 47.

(2) رعد عبد الجبار ثامر، المستويات الدالة للمرئي والمحسوس في النص الضوئي، بغداد، جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة، اطروحة دكتوراه غير منشورة، 1996، ص ص 85-86.

(3) رياض شهيد، المصدر السابق نفسه، ص 48.

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 المعان 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)⁽¹⁾.

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

(1) روبرت جيلام سكوت، اسس التصميم، ترجمة، محمد محمود يوسف، القاهرة: دار نهضة مصر للطباعة والنشر، 1980، ص ص 18-19.

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⁽¹⁾.

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 فلسفي... 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)⁽²⁾.

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 الاولى 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 الاقناع في اداء الشخصيات وتأتي اهمية هذه من امتلاك للميزات الاربع الاتية.. التدرج اللوني مظهره، القيمة، الصفاء، الحرارة، القيمة

(1) كرم شلبي، الانتاج التلفزيوني وفنون الاخراج، المصدر السابق نفسه، ص109.

(2) قاسم حسين صالح، سايكولوجية ادراك اللون والشكل، بغداد: وزارة الثقافة والاعلام، دار الرشيد، سلسلة دراسات، (305)، 1982، ص5.

هي مقدار الابيض والاسود في اللون، الصفاء هو حدود التدرج نفسه واما الميزة الرابعة فهناك اللون الحار واللون البارد⁽¹⁾.

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 احداث 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)⁽²⁾.

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)⁽³⁾.

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

(1) شكري عبد الوهاب، الاضاءة المسرحية، القاهرة: الهيئة العامة المصرية للكتاب، 1985، ص 82.

(2) كاظم حيدر، الالوان والتخطيط، بغداد: وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، جامعة بغداد، 1984، ص 181.

(3) جورج سانتيانا، الاحساس بالجمال، المصدر السابق نفسه، ص 98.

المساحة وحتى يصبح معادلاً للنور ويختلف دوره حسب كثافته ونوعيته ودرجته وتبعاً لاستعمالاته فان لكل حالة تعبير تختلف عن الأخرى⁽¹⁾.

وبذلك يتم التجسيم وتأكيد الاشكال الدرامية من خلال اللون ودرجته وقيمه اللونية وتباينه والتأثير في المتلقي وذلك عن طريق صدمه بالالوان المتضادة التي تستخدم لاجل اظهار تباين لوني يشد الانتباه والتركيز حيث يكون (مدر ك حسي لان اللون عنصر تركيبى مؤثر يزيد من مساحة الدوال المؤثرة على الانظمة المعرفية للمشاهد)⁽²⁾.

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)⁽³⁾.

ولذلك لكون اللون يستطيع ان يعبر عن الحقة 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")⁽⁴⁾.

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 التخيّل اللوني للعمل متطابقاً مع عملية تشكيل الحركة الحسية للعمل كله)⁽⁵⁾.

(1) عفيف بهنسي، علم الجمال عندابي حيان التوحيدي وسائل في الفن، بغداد: مديرية الثقافة العامة، السلسلة الفنية، العدد(18)، 1972، ص ص 102103.

(2) دريد شريف محمود، الكيفيات الحركية لنظم بنية الزمن في الفلم الروائي، بغداد: جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة، اطروحة دكتوراه غير منشورة، 19، ص 66.

(3) احمد سالم، في التعبير السينمائي، الفلموجيا، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، سلسلة الموسوعة الصغيرة، 1986، ص 97.

(4) دادلي ج، اندرو، نظريات الفلم الكبرى، المصدر السابق نفسه، ص 207.

(5) سيرجي ايزنشتاين، الاحساس السينمائي، ترجمة، سهيل جبر، بيروت: دار الفارابي للطباعة والنشر، 1975، ص 101.

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 يعتمد عليها 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 آلية 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 بتقديمه الى الامام.

والزمن في الدراما يعطى بشكل معلومة يبنها 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 لايصال الفكرة الرئيسة ونجد هنا أن الزمان مدى ما بين 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)⁽¹⁾.

اذ نجد ان صياغة الاحداث وتنقيبها 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 التتابع 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)⁽²⁾.

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

(1) شفيقة بستكي، هوية الحدث والزمان، جامعة الكويت، المجلة العربية للعلوم الانسانية، العدد السابع، المجلد الثاني، صيف، الكويت: 1982، ص40.

(2) انتين سوريو، الزمان في الفنون التشكيلية، ترجمة، السعيد عبد المحسن، مجلة افاق عربية، العدد

(3) السنة الثالثة، 1973، ص95.

التي تقدمها السينما تتجرد ومن العالم الخارجي اعتمادا على المكان والزمان والسببية التي تشمل الفيلم فقط ولا تتعداه الى الحياة اليومية⁽¹⁾.

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)⁽²⁾.

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)⁽³⁾.

(1) ج. داللي اندرو، نظريات الفلم الكبرى، المصدر السابق نفسه، ص31.

(2) بول وارن، السينما بين الوهم والحقيقة، ترجمة علي الشوباشي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة: 1972، ص63-64.

(3) اوجين فال، تقنيات كتابة السيناريو، ترجمة، احمد الحضري، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة: 1983، ص49.

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 ممكنين الاولى اساسها الماضي والاخرى اساسها الحاضر)⁽¹⁾.

لذلك فقضية 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 يفرضه 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 مايراه وتفسيره لمعطيات النص الدرامي وكذلك عملية تحليل وتركيب مفردات العمل بحيث يكون خيالاً وخارجاً عن المؤلف.

المكان:

الدراما فن أحيائي تتجسد فيه عناصر البنية الدرامية ويكون لبناء الحدث الدرامي داخل وسط مادي يعبر عن طبيعة مضمون الحدث الدرامي ومعبراً عن الفكرة الرئيسة التي يسعى من اجلها مخرج العمل الفني وانعكاسها بعد ذلك على المتلقي وفق المنهج والاتجاهات الواقعية التي تعتمد الاجواء الطبيعية لتصوير الاحداث فيها مع المحافظة

(1) جيل دولوز، الصورة - الزمن -، ترجمة حسن عودة، المؤسسة العامة للسينما، دمشق: 1999،

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 لايمت الى الواقع بصله لكنه عالم ملي بالمتناقضات لكي يؤثر في المتلقي وجعله في عالم آخر وأيضال الفكرة من خلاله لذلك يعتبر المكان احد العناصر الرئيسية في تحديد هوية العمل الفني سواء كان واقعيا أم انطباعيا 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 بصريا)⁽¹⁾.

وهناك ثلاث بنى يتألف منها المكان داخل فضاء العمل الدرامي التلفزيوني تشكل خصوصية من خلال تفاعل وتراكب بنى اساسية وتفاعلها الجدلي.

إذا 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) لخراج (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 عموما 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

(1) مارسيل مارتن، اللغة السينمائية، المصدر السابق نفسه، ص225.

شخص وتأثير كل منهم على الآخر. 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 الآخر 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. وبناءً عليه يمثل ارتباط الانسان بالطبيعة القاعدة الاساسية لمفاهيمية المكان والتي تتخذ اشكالاً كثيرة:

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

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

3- الترميز.. حيث يعمل الانسان على ترميز فهمه للطبيعة وللمجتمع ولذاته من خلال تحرير المعاني من التمثيلات المباشرة وجعلها رموزاً ثقافية ودلالات مغنوية⁽¹⁾.
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) وحبيبته ابتداءً من حضوره الى الحديقة. اذ جسّد مخرج العمل اللحظات الشعرية التي تربط (نزار) وحبيبته من خلال التعبير عنها بواسطة حركة آلة الكاميرا بلقطات عامة لاطهار خصائص المكان وطبيعة الاجواء

(1) مازن احمد عبد الحسين الحاجم، اثر الهيئة الحضرية في الاحساس بالمكان، مع دراسة تحليلية وتقويمية لمراكز الرصافة القديمة في بغداد، بغداد، جامعة بغداد، كلية الهندسة المعمارية- رسالة ماجستير غير منشورة، 1993، ص20.

التي تحيط بالحديقة وطبيعة حركة الشخصيات ضمن هذه البيئة المكانية داخل العمل الفني.

وكذلك فان عملية الانتماء 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 جسّد 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⁽¹⁾.

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

(1) مجموعة من الباحثين، جماليات المكان، الدار البيضاء دار قرطبة للطباعة والنشر، ط2، المغرب:

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)⁽¹⁾.

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 والمحيطه به فيصبح المكان مدركاً حسيّاً.

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 بامكاننا ان نفرغ الصورة المرئية من أي حقيقة الا من حقيقة واحدة هي المكان)⁽²⁾. 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 وافعالها 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

(1) رالف ستيفنسون وزميله، السينما فناً، المصدر السابق نفسه، ص98.

(2) اندريه بازان، ماهي السينما، ج2، ترجمة، ريمون فرنسيس، مكتبة الانجلو المصرية، القاهرة:

1968، ص126.

الموضوع الرئيسية وبناء الاحداث الدرامية فيه (فلا يمكننا الكلام عن المكان الا من خلال ارتباطه بما هو داخل وخارج الشاشة)⁽¹⁾.

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)⁽²⁾.

لذا فمخرج العمل يفترض وجود مكان مجازي يؤسس وفق شبكة العلاقات السائدة بين الشخصيات انطلاقاً من (وصفه الاطار الذي تقع فيه الاحداث)⁽³⁾. اذ تقوم الشخصيات باعطاء الايحاء عبر الحوار للإشارة اليه أي ان (المكان يصور اتفاقاً او يوحي بحيث لا يتطابق وحدوده المادية العينية اذ يبينه الحضور ذهنياً استناداً الى المفاتيح البصرية التي يتلقاها)⁽⁴⁾.

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.

(1) فاضل الاسود، السرد السينمائي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة: 1996، ص 161.

(2) المصدر السابق نفسه، ص 162.

(3) سيزا قاسم، بناء الرواية، دراسة في ثلاثية نجيب محفوظ، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت: 1985، ص 102.

(4) كير ايلام، سيمياء المسرح والدراما، ترجمة، رفيف كرم، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر، بيروت: 1982، ص 106.

وعليه فان (المكان سواء كان واقعياً ام خيالياً يبدو مرتبطاً او مندمجاً بالشخصيات كارتباطه واندماجه بالحدث او مجريات الزمن)⁽¹⁾.

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 الرئيسية التي حددها الكاتب وفق المنهج الفني الذي رسمه في مخيلته واستحضار صوره 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 لاقناع المتفرج وهذه الواقعية كثيراً ما تضطرنا الى المبالغة فيها للحصول على اثر كبير في المشاهد. وفي هذا يلعب الديكور دوراً هاماً)⁽²⁾.

(1) رولان برونوف، عالم الرواية، ترجمة، نهاد التكرلي، وزارة الثقافة والاعلام، دار الشؤون الثقافية، بغداد: 1991، ص98.

(2) بول روثا، العمل التلفزيوني، ترجمة، تماضر توفيق، مركز كتب الشرق الاوسط، العدد (413)، القاهرة: 1962، ص138.

لذا فان الديكور يأتي كواحد من الركائز الاساسية ومدى تفاعل المتلقي بتلك التصميم 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 وشدة الانتباه والتركيز وابرار الحالة العاطفية التي تدفع المتلقي الى متابعة الاحداث الدرامية لذا يمكن تعريف الديكور هو (نماذج تبني لتقليد مواقع الرواية الطبيعية وفي الدراما تقسم الى نوعين ديكورات داخلية وديكورات خارجية)⁽¹⁾.

وكذلك يعرف على (انه مجموعة العناصر التي تؤلف تصميم المنظر داخل الاستوديو كقطع الاثاث المفردة الصلبة واللينة)⁽²⁾.

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)⁽³⁾.

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 اثارة 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

(1) جون التون، الرسم بالنور، ترجمة، ثريا حمدان، القاهرة: المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، 1964، ص 46.

(2) رودي بريتر، الاساليب الفنية في الانتاج التلفزيوني، ترجمة، انور محمد خورشيد، القاهرة: مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر، 1970، ص ص 391-392.

(3) احمد كامل مرسي وزميله، معجم الفن السينمائي، المصدر السابق نفسه، ص 3.

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)⁽¹⁾.

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 للاحياء بافكار رمزية معينة خاصة بالسينما)⁽²⁾.

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)⁽³⁾.

وتكون ضمن سياق الاحداث من ناحية الافكار وكذلك في ايسال المعنى العام وتجسيده للمفاهيم التي يحاول مخرج العمل الفني ان يثيرها من خلال المنجز المرئي

(1) بيتر سان جون مارنر، تصميم المناظر السينمائية، ترجمة، احمد الحضري، مصر: المؤتمر القومي للسينما، 1973، ص31.

(2) لوي دي جانيتي، فهم السينما، المصدر السابق نفسه، ص405.

(3) حمودي جاسم حمود، التكوين في الفلم، بغداد: جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة، رسالة ماجستير غير منشورة، 1988، ص 105.

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 يعتمد عليها 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 يعتمد عليها وعليه فانه يعطي الشخصية توافقاً 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 المشاهد 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 والزيف وتدل على الحقبة الزمنية وتشير الى الطقس والمكان والجو العام)⁽¹⁾.

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

(1) زياد جلال، مدخل الى السيمياء في المسرح، عمان: منشورات وزارة الثقافة، 1992، ص90.

الذي قادر على (بناء ايهام العمر وان يعبر عن انفعال الشباب ويستطيع ان يعرف الجمهور بان هذا الرجل مفكر او ان هذه المرأة مشتتة الافكار)⁽¹⁾.

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)⁽²⁾.

يكون مناسباً لاداء الشخصية ومكماً لخواصها من هنا فان (الزي له ضرورة رئيسية 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 اثارة 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)⁽³⁾، 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)⁽⁴⁾، فهي توحى بافعال الشخصيات او سلوكها او ماهية الحدث الدرامي.

(1) اسماعيل محمود بدر، مسؤولية صانع الملابس في الاخراج المسرحي، عمان: وزارة الثقافة، مجلة فنون، فصلية العدد (15) نيسان، 1993، ص 95.

(2) رولان بارت، علل الزي المسرحي، ترجمة، شكري المنجوت، تونس، وزارة الشؤون الثقافية، مجلة فضاءات مسرحية، فصلية العدد (7-8) د.ت، ص 31.

(3) سلمان ابراهيم الخطاط، الفن البيئي، بغداد: دار الحكمة للطباعة والنشر، 1990، ص 110.

(4) ماركوفردوني، الموضات والازياء في الافلام، ترجمة طه فوزي، القاهرة: المؤسسة المصرية للتأليف والنشر، د.ت، ص 7.

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 والدارمي 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 قسماآ وجه الممثل او الممثلة بواسطة الالوان والمحايل والصبغ والمساحيق ليكون مطابقاً للشخصية التي سيؤدي دورها وهو اما للتجميل وابرار مواطن الفتنة والحسن، واما للتشويه والتنكر وابرار مواضع الشذوذ والقبح)⁽¹⁾.

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

(1) احمد كامل مرسي وزميله، معجم الفن السينمائي، المصدر السابق نفسه، ص210.

والسايكولوجي (ولا شك انها لشخصيات وهمية قد اسهم المكياج في احيائها وكأنها كائنات بشرية تعيش بيننا)⁽¹⁾.

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 التغيرات في المكياج يمكن ان ترى في السينما)⁽²⁾.

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)⁽³⁾.

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.

(1) سيد علي، تكنيك الخدع السينمائية، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1978، ص270.

(2) لوي دي جانيتي، فهم السينما، المصدر السابق نفسه، ص404.

(3) امين سلامة، فن المكياج في المسرح والسينما والتلفزيون بيروت: المركز العربي للثقافة والعلوم، 1982، ص 7.

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)⁽¹⁾.

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)⁽²⁾.

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 نقطة واخرى وسلامة الانتقالات والحركات المتتالية)⁽³⁾.

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

(1) ارسنت لندجرن، فن الفلم، ترجمة صلاح التهامي القاهرة: مؤسسة كامل مهدي للطباعة والنشر سلسلة الالف كتاب (247)، 1959، ص48.

(2) كاريل رايس، فن المونتاج السينمائي، المصدر السابق نفسه، ص38.

(3) بيتر سبرزنسي، جماليات التصوير والاضاءة في السينما والتلفزيون، المصدر السابق نفسه، ص55.

المرئي وبالتالي وحدة موضوعية المنجز المرئي عبر تكوين مستويات عدة من الدفع الحركي والمضمون الفكري الذي يحدثه المونتاج داخل النفس ومتضمنة ادراك بصري لكل مجريات الاحداث التي يشاهدها المتلقي من خلال الشاشة المرئية.

يقول ديلوز ان (المونتاج هو تنسيق لصور حركة تقوم بتأليف صور غير مباشرة للزمن)⁽¹⁾، 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 للافكار المتعارضة)⁽²⁾.

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)⁽³⁾.

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)⁽⁴⁾.

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

(1) جيل ديلوز، الصورة، الحركة وفلسفة الصورة، ترجمة، حسن عودة. دمشق: المؤسسة العامة للسينما، 1997، ص46.

(2) جوزيف م بوجز، فن الفرجة على الافلام، المصدر السابق نفسه، ص94.

(3) سيمون فرايلش، الدراما السينمائية، ترجمة غازي منافجي، دمشق: منشورات وزارة الثقافة، 1994، ص22.

(4) يوري لوتمان، مدخل الى سيميائية الفلم، ترجمة، نبيل الدبس، دمشق: مطبعة عكرمة للطباعة والنشر، 1989، ص109.

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)⁽¹⁾، 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 يبنيتها 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 لاتلتقطها العين المجردة)⁽²⁾.

(1) رعد عبد الجبار ثامر، المستويات الدالة للمرئي والمحسوس، المصدر السابق نفسه، ص69.

(2) مارسيل مارتن، اللغة السينمائية، المصدر السابق نفسه، ص240.

وأياً كان استخدام الحركة البسيطة في العمل الفني فلا يمكن فصل مكونات البنية الدرامية للحدث وتأثيره على المتلقي. ففي مسلسل (دارك انجيل) خراج (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 المطاردات)⁽¹⁾.

ففي المسلسل التلفزيوني (24) اخراج (تي. جي. فيرغسون) في المشهد المرئي نشاهد الحركة السريعة للسيارات اثناء المطاردات 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 لابرار 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

(1) دريد شريف محمود، الكيفيات الحركية لنظم بنية الزمن في الفلم الروائي، اطروحة دكتوراه غير منشورة، جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة، بغداد: 1999، ص 82-83.

التوافق بين مدة كل لقطة وحركات الانتباه التي تبعثها وتشعبها. فالامر هنا لا يتعلق بايقاع زمني مجرد بل بايقاع الانتباه⁽¹⁾.

وذلك نظراً لاختلاف في طبيعة 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 تضيفي 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 والتربح 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 تحتويه 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

(1) مارسيل مارتن، اللغة السينمائية، المصدر السابق نفسه، ص154.

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.

المبحث الرابع

البناء الدرامي وفق المناهج الفنية
الدراما:-

تعتمد الدراما في المقام الاول استخدام المفردة الى جانب توظيفها الاحداث الاخرى التي توظف في بناء النص الدرامي. لذا (يقتضي الخطاب الدرامي الى متلقية عبارة عن ملفوظ ينتقية الكاتب لايصال افكاره ليستلمه القارى فتصبح لغة النص الدرامي عبارة عن متواليات من الاشارات خاضعة لنظام النص واللغة الدرامية في النص ولايشترط فيها ان تكون لفظية او كتابية وإنما يمكن ان تكون اشارات صوتية او صورية او حركية)⁽¹⁾.

اذا الدراما تحاكي شخصيات افتراضية داخل الحدث الدرامي وتقديمه باسلوب جديد يتماشى مع فكر وتفسير رؤية مخرج العمل الفني والدراما (شكل من اشكال التفكير وهي عملية معرفية منهجية نستطيع بواسطتها ترجمة المفاهيم المجردة الى تعابير انسانية عيانية)⁽²⁾. والدراما وسيلة تعبير وايصال معنية باستنهاض العواطف الانسانية في مختلف حالاتها. لذلك تتباين الدراما من حيث (اختلاطها بالفنون الاخرى فقد اختلطت بالرقص والموسيقى وباشكال شعرية متعددة)⁽³⁾.

وذلك تكون كافة الفنون تمتلك خصوصيتها في التعبير عن مقوماته الفينة لذلك التعبير عن المشاعر وفق اسس الدراما التي تحاكي السلوك البشري، (والدراما التلفزيونية تستخدم لنقل الافكار الى المشاهد من خلال الاذن والعين وذلك عن طريق استخدام الصورة المتحركة والتوليف في طول العمل ليقدم مشاهد منطقية للاحداث وتكبير وتضخيم المعاني من المحتوى الاصلي. والاسلوب الواقعي في معالجة الافكار

(1) كير ايلام، مدخل الى السيموطيقا، عرض سيزا قاسم وزمليها، بيروت: دار العودة للطباعة، 1986 ص242.

(2) مارتن اسلن، تشريح الدراما، ترجمة، يوسف عبد المسيح ثروت بغداد: منشورات مكتبة النهضة، ط2، 1984، ص12.

(3) ديوكس اشلي، الدراما، ترجمة، محمد خيرى، القاهرة: وزارة الثقافة والارشادة القومى في الجمهورية العربية المتحدة، الناشر عالم الكتب، مطبعة مخيم، د.ت، ص90.

والانفعالات واستخدام الصورة من خلال الموسيقى والحوار والمؤثرات الصوتية مما يساعد على استثارة التأثير الانفعالي للصورة المعروضة⁽¹⁾.

وهذه الاحداث الدرامية تكون الفعل الرئيس الذي يقود العمل الدرامي الى الامام للتوصل الى الحقيقة مهما كانت.. بذلك يكون البناء الدرامي للحدث الدور الاساسي في طريقة بناء الافعال وتتابعها داخل العمل الدرامي بغية التعبير عن خصائص الشخصية الدرامية واسلوب محاكاتها للفعل الدرامي وبهذا (يقوم الفهم الدرامي على اساس ان الفعل هو اللغة وان العلاقة مجازية بين العالم والحقيقة لذلك يجب ان تكون طبيعة العمل الدرامي والمشاهد واسلوب التمثيل مساعداً للغة في بناء العالم المجازي)⁽²⁾. ان عملية بناء العالم المجازي او الافتراضي داخل المنجز المرئي من خلال تناول مخرج العمل احداثاً درامية خيالية بعيداً عن الواقع والايحاء بها حيث يعمل على تكوين صور حسية معبرة عن الحدث الدرامي في التوصل الى الفعل الرئيس الذي يقود العمل الفني الى الفكرة في نهاية الحدث الدرامي. (لذا تتطلب المهمة الرئيسة لمن يعني بعرض الدراما اجتذاب انتباه المشاهدين والسيطرة على هذا الانتباه - طيلة الوقت المنشود. اذا ان بناء الاهتمام والتوقع يكون اساساً لبناء الكيان الدرامي برمته فالتوقعات ينبغي ان تثار لكنها يجب الا تتحقق تمام التحقيق الا عند نهاية المنجز المرئي)⁽³⁾.

وبذا يكون عنصر الشد والترقب الذي يحمله الحدث الدرامي وانعكاسه فيما بعد على المتلقي من خلال اثارة. خياله وجعله يتواصل في متابعته الى النهاية والتفاعل مع الاحداث التي يشاهدها من خلال المنجز المرئي. كما يؤثر قانون الحتمية والسببية في البناء الدرامي فقانون الحتمية (شعور تتبناه الاحداث الدرامية في وجدان المتفرج يتنبأ خلالها بما سيحدث اعتماداً على التسلسل المنطقي للحدث)⁽⁴⁾. وقانون السببية الذي

(1) عبد العزيز شرف، وزميله، الدراما في الاذاعة والتلفزيون، دار الفجر للنشر والتوزيع، ط2، القاهرة: 1999، ص 143.

(2) س، دبليو، دوسن، الدراما والدرامي، ترجمة، عبد الواحد لؤلؤة، بغداد: دار الحرية للطباعة والنشر، موسوعة المصطلح النقدي، العدد (11)، 1981، ص ص 42-45.

(3) المصدر نفسه، ص ص 44-45.

(4) خالد طارق عبد الوهاب، بناء الموقف الدرامي في النص المسرحي، جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة، رسالة ماجستير غير منشورة، بغداد: 1996، ص 7.

عده (كريفش) اساسياً للدراما (حيث ان فعل المسرحية الجيدة يشمل حلقة منطقية من السبب والنتيجة بتسلسل ذا نمط معنوي)⁽¹⁾.

اذ يكون لمخرج العمل الفني على وفق قوانين الدراما الدافع الاساسي في السيطرة على المتلقي وبناء الاحداث الدرامية داخل المنجز المرئي وانعكاسها من خلال تشكيل واقع جديد لديه. وذلك نتيجة شد الانتباه والتركيز على متابعة الاحداث لكن في النهاية يتحكم مخرج العمل الفني بمصير الشخصيات والاحداث ويقودها كيفما يشاء ليؤثر على المتلقي من خلال بناء شيء والايحاء بشي اخر. للوصول الى النهاية الحتمية التي تكون تحت سيطرة مخرج العمل بما ان تاجر الدراما (بنظرية الوحدات المتمثلة بالمكان، الزمان، والحدث)⁽²⁾.

وهذا الانقياد وراء تفسير الاحساسات التي يعتمد عليها المتلقي هي التي تقوده للوقوع في شرك الانقياد وراء ما يقدمه مخرج العمل الفني من احداث درامية تقود المتلقي الى متابعتها والتفاعل معها وادراك ما سيؤول اليه الحدث اللاحق ضمن تسلسل الاحداث.

وهذا هو سر الدراما انها تقدم شخصيات واحداث مفترضة يتفاعل معها المتلقي (كما ان الدراما فعل محاكاة العالم الحقيقي باعتمادها الظاهر أي الايهام المصنوع باحكام)⁽³⁾، اذ تكون المحاكاة احداث فعل وهمي للعالم والمشاركة فيه ومن خلال تباين طريقة معالجة الموضوع وتفسيره وتشكيله بعدة صيغ محكمة الصنع لكي توهم المتلقي وتدفعه الى الاندماج بالاحداث التي يشاهدها (لان الدراما التلفزيونية فن يعبر عن المجتمع وما يدور فيه فموضوعاتها هي موضوعات الحياة وقضاياها المعاصرة. فليس هناك افضل واقدر من موضوعات الحياة على جذب المشاهد)⁽⁴⁾.

وبذلك يكون لمخرج العمل الفني القدرة على فهم الاحساسات البشرية وعملية الخلط التي تقع فيها في تفسيرها للظواهر التي تحيط بنا والتي نشاهدها من خلال

(1) ستورات كريفش، صناعة المسرحية، ترجمة، عبد الله معتصم الدباغ، دار المامون للترجمة والنشر، بغداد: 1986، ص24-25.

(2) ديوكس اشلي، الدراما، المصدر السابق نفسه، ص37-38.

(3) المصدر السابق نفسه، ص88.

(4) عبد العزيز شرف وزميله، الدراما في الاذاعة والتلفزيون، المصدر السابق نفسه، ص105.

تجسيدها داخل المنجز المرئي. لذا فان اكثر المناقشات وروداً حول الدراما تدور حول طبيعة الاليهام الدرامي فعندما وضع ارسطو الدراما تدور حول فكرة موادها ان الجمهور انما كان يضل او يساق الى الظن ان ما كان يجري على المسرح كان يجري فعلاً لذا فان الدراما يجب ان تحدد قدر المستطاع بما في الحياة الفعلية من امكانيات واحتمالات كما ان رفض فكرة التضليل لايقود الى حل نهائي للمشكلات التي نمت. ان الاليهام الدرامي ليس في ان يحكم العقل الى هذا التضليل بل تخفيف الحكم بان هذه ليست عناية ففي كلتا الحالتين لانكتفي بالحكم على الصورة المرئية انها غير حقيقة فثمة حقيقة سالبة لاتنكره لذلك فان كل مايميل الى منع العقل من وضع نفسه او يحاول ان يوضح بالتدرج في تلك الحالة التي تكون فيها الصور المرئية ذات حقيقة سالبة امام المشاهد يحطم الاليهام وهذا غير ممكن درامياً.

البناء الدرامي:-

يعد البناء الدرامي الجزء الاساسي في ربط مكونات العمل الفني من خلال تفاعل كافة العناصر الدرامية مع بعضها لايجاد وحدة متكاملة لرسم الاحداث داخل العمل الفني لذلك يولي المخرج جل اهتمامه من اجل المحافظة على هيكلية البناء الدرامي داخل العمل الفني والمحافظة على الخط العام للفعل الرئيس داخل العمل الفني، وكذلك الافعال الساندة والثانوية التي بدورها ترسم تحرك الشخصيات وبناء الصراعات والازمات وصولاً الى الحل وفق تسلسل منطقي لبناء الاحداث داخل المنجز المرئي (ولذلك تلتزم الدراما التلفزيونية عادة بوحدة الزمان والمكان والفعل لاسباب عملية وجمالية)⁽¹⁾. وهذا يتطلب معرفة تامة من قبل المخرج وخبرته والوعي بتلك العناصر وتقنياتها يساعد على توصل القيم الجمالية ضمن نطاق المنجز المرئي بما يؤثر في المتلقي وبما ان العمل الدرامي يشتمل على الكثير من العناصر كما ان بعضها منها يشتمل بدوره على مكملات فرعية اخرى وهذه العناصر الرئيسية والفرعية تصاغ جمعياً داخل المنجز المرئي محدثة تأثيراً لدى المتلقي لشدة الانتباه والتركيز وبناء الجو العام للعمل الدرامي من خلال التأثيرات السايكولوجية والدرامية وانعكاسها على مجمل الاحداث داخل البناء الدرامي لذلك (يمثل

(1) والتر. ك. كينجسون، وزملائه، الاذاعة بالراديو والتلفزيون، ترجمة، نبيل بدر، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة: 1965، ص110.

البناء الدرامي الوسيلة التي تبقى اهم مافي الفعل في مركز انتباهنا دوما. وهو التعبير عن فكرة مجردة عن طريق ارتباط الاوضاع ببعضها من جهة وتركيز انتباهنا على تلك الاوضاع لتوحيدها في فعل واحد من جهة اخرى⁽¹⁾.

وعملية ربط اجزاء العمل الفني بكل عناصره السايكولوجية والدرامية انما يراد منها بناء وحدة متجانسة وعدم الترهل في بناء الاحداث اضافة الى ذلك الاهتمام بالعناصر الفرعية التي تدعم العناصر الرئيسية في العمل الدرامي وذلك لشد الانتباه والتركيز لدى المتلقي وتكون بمثابة الاواصر التي تساند بعضها بعضاً خلال بناء الاحداث وتفاعلها لذلك (يتكون البناء الدرامي من عناصر وعلاقات تربط بين القوى الدرامية)⁽²⁾.

تعمل هذه القوى على توظيف عناصر البناء الدرامي ولا بد لنا من التاكيد ان الموقف الذي يتاسس عليه البناء الدرامي الفني من عناصر البناء وروابط او علاقات متبادلة تربط بين القوى التي تكون قد وصلت بافكارها الى حد القناعة لتتمثل على شكل موقف خاص ومن خلال تجمع وتفاعل المواقف الخاصة هذه يتكون ويتشكل الموقف العام المعبر عن جوهر الفكرة الاساسية التي ينبغي للمخرج توصيلها الى المتلقي والتاثير فيه لذلك فقد عرف (هدارة) البناء الدرامي (فن بناء الشخصيات وتنويعها وانطاقها بما يليق بسير الحركة في العمل الدرامي والمطابقة بين الشخصيات والاحداث وحبك العقدة والتمهيد للصراع ثم الانتهاء به ورسم المواقف وتتابعها وما الى ذلك)⁽³⁾.

اما (حمادة) فيعرفه (الجسم الدرامي المتكامل في حد ذاته والذي يتكون من عناصر مرتبة ترتيباً خاصاً وطبقاً لمزاج معين لكي يحدث تاثيراً معيناً في الجمهور)⁽⁴⁾. ويعده (سرحان) باعتباره (ترتيب الاحداث بطريقة لها منطقها الداخلي أي من خلال (السبب والنتيجة او هو اضافة الوحدة على الاحداث المتتالية من خلال ايجاد علاقات حتمية)⁽⁵⁾.

(1) مارتن اسلن، تشريح الدراما، المصدر السابق نفسه، ص62.

(2) خالد طارق عبد الوهاب، المصدر السابق نفسه، ص6.

(3) محمد مصطفى هدارة، مقالات في النقد الادبي، دار القلم، القاهرة: 1964، ص119.

(4) ابراهيم حمادة، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، المصدر السابق نفسه، ص94.

(5) سمير سرحان، المسرح والتراث العربي، وزارة الثقافة والاعلام، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد:

1989، ص78.

لذلك يكون لمخرج العمل الدرامي القدرة على ترتيب العناصر التي يمكن من خلالها تفسير وبناء الاحداث الدرامية ووضع الصور الحسية المعبرة خلال بنائه لاحداث العمل الدرامي وذلك من خلال تفاعل العناصر التي تكون البناء الدرامي مثل الحكمة الشخصية، اللغة، الفكرة، في كل موحد ومؤثر في المتلقي ومهما تعددت الاراء في تفسير البنية الدرامية للفعل فان للمخرج القدرة الكبيرة في تفسير البنية الدرامية للنص ومعرفة خصائصه الفنية والتشكيلية من اجل الوصول الى بناء فني متكامل داخل البنية الدرامية واحداث رمز وشفرات قد تختلف من عنصر الى اخر وتكون قادرة على التأثير في المتلقي واحداث الاستجابة الجمالية لديه.

عناصر البناء الدرامي:-

المنجز المرئي لايمكن ان يتكامل بناؤه الابتكامل عناصره الرئيسية والثانوية والساندة وهو مايفترض ابتداءً من توافر الخبرة لدى المخرج وتفسيره لتلك العناصر داخل النص الدرامي. وايصال القيم الجمالية والابداعية ضمن نطاق خطاب النص الدرامي بما يؤثر في المتلقي فيما بعد، وبما ان المنجز المرئي يشتمل على الكثير من العناصر كما ان بعضاً منها يشتمل على العناصر الثانوية لذا يقتضي على دراسة اهمية تلك العناصر مجتمعة بالنسبة للبناء الدرامي وتكون له القدرة على اثاره العناصر الرئيسية وتفاعلها مع بقية العناصر.

واحيانا يكون احد العناصر هو المحرك الرئيس للاحداث. ضمن فترة ما ثم ياتي عنصر اخر ليكمل مابدهه العنصر الذي سبقه ضمن تتابع للاحداث في طريقة بناء وتفاعل العناصر داخل الحدث الدرامي وبناء حالة من التأثير في المتلقي، والغاية من تلك العناصر هو معرفة جوانبها الفنية والدرامية داخل المنجز المرئي ومدى تماسكها داخل البنية الدرامية للمنجز المرئي. اذ يكون لكل عنصر من هذه العناصر دوره المؤثر في سرد الاحداث داخل البناء الدرامي، وبذلك يكون هو الشخص المسؤول عن تفسير بنية النص الدرامي ومعرفة خصائصه وعناصره الرئيسية وتفاعلها ووضع الحلول الدرامية والفنية اللازمة لكي يوظفها على وفق اسس تكوين المنجز المرئي.

لذلك صنف (ارسطو) العناصر الدرامية في كتابه فن الشعر الى ستة عناصر هي الحكمة- الشخصية- اللغة- الفكرة- اللحن واخيراً المنظر. اما الباحث المسرحي (فردب ميليت) عددها، الشخصية، الحكمة، الحوار، الفعل واخيرا العرض التمهيدي، في حين

حدد الباحث المسرحي (لايوس اجري). تلك العناصر، الشخصية- الصراع- الحوار- الحبكة، وحدد الباحث المسرحي الامريكي (اريك بنتلي) تلك العناصر بالعقدة- الشخصية- الحوار- الفكرة - واخيراً صنفها (Scholes) الشخصية- الحوار الحبكة. وفيما يلي تناول عناصر البناء الدرامي وطبيعة توظيفها للمناهج الفنية للاحداث الدرامية.

الحبكة :

تمثل الحبكة هيكل البناء الدرامي لانها تختص بتنظيم اجزاء العمل الفني بوصفها شيئاً متكاملأ لربط الاجزاء ببعضها ويكون الفعل المحور الذي تتحرك من خلاله بقية الاجزاء وتفاعلها مع كل مايحيط بها من احداث داخل البنية الدرامية. لذلك يعمل المخرج على دراسة النص الدرامي على وفق المنهج الفني على وفق صيغة ورؤية ابداعية في تفسيره للنص الدرامي لما يحمله من افكار تنصب نحو هدف محدد ووضع الحلول المناسبة لطبيعة الاحداث من خلال المعالجة التي يجدها صانع العمل تتماشى مع طبيعة المنهج الفني الذي وظفه كاتب النص الدرامي والتي تنصب على دراسة كل مفصل العمل الفني ووضع كل شي في مكانه وتحركه وتفاعله مع بقية عناصر البناء الدرامي وفق المنهج الفني الذي يتبناه المخرج.

وقد بين (ارسطو) الحبكة على انها سلسلة من الاحداث المتتالية والمترابطة مع بعضها على وفق احتمالية قابلة التصديق ولايرى أي امكانية في احداث خلل لمثل هذا التوالي أي ان (القصة كمحاكاة لفعل يجب ان تعرض فعلاً واحداً تماماً في كليته وان تكون اجزائه مترابطة ترابطاً وثيقاً حتى انه لو وضع جزء في غير مكانه او حذف فان الكل التام يصاب بالتفكك والاضطراب)⁽¹⁾.

وهذا مايجعل المخرج الفني ان يولي اهتمام واسع بترابط احداث العمل الفني والتاكيد على الفعل الرئيس وانتظامه داخل البناء الفني للحدث نظام ترتيب الاحداث المنقولة عن القصة واسلوب صياغتها بشكل درامي على وفق علاقات سببية. ويرى (هلال) ان العقدة (هي الجزء الذي يسبق الحل وقد يبدأ بالمنجز واحيانا يفترض وجوده

(1) ارسطو، فن الشعر، المصدر السابق نفسه ص112.

قبلها وتستمر العقدة حتى الجزء الاخير الذي فيه يصدر التحول من السعادة الى الشقاء او العكس⁽¹⁾.

وبناء على ذلك فان العقدة هي جزء من الاطار العام للحبكة تبدأ مع بداية نقطة انطلاق الحدث وتنتهي عند الذروة ويؤكد (كير) ان العقدة هي (الموقف الرئيس الذي ينشأ من مواجهة شخصيات المسرحية كل منهم الاخر او مواجهة كل منهم للظروف المحيطة به)⁽²⁾.

ولذلك يكون تفضيل الحبكة المعقدة على البسيطة من قبل لاحتوائها على عنصري (التعرف) و (التحول) وليس هناك منجز مرئي بدون حبكة وفعل، ومع هذا فان التعريف بين الحبكة والفعل امر اساس كالتعريف بين الشكل والجوهر، فالفعل هو الجوهر والحبكة هي الشكل وعليه فان معرفة الفعل الاساسي وتسيده على بقية الافعال السائدة والثانوية انما هو المعرفة والقدرة على تحريك كافة الاحداث داخل البنية الدرامية للعمل الفني.

وفي الاتجاهات الفنية الحديثة فان الدراما الواقعية تعد اكثر التزاماً بالحبكة بوصفها العنصر الرئيس في البناء الدرامي حيث تصبح الحبكة هي الاساس الذي يتبنى عليه العمل الدرامي وتخضع له بقية العناصر حيث يقوم الكاتب الدرامي الذي يعتمد على جعل الدرامي محكم الصنع من خلال تصميمه واحتوائها الحبكة في بناؤها على البداية والوسط والنهاية.

لذا فقد اصبح الفعل الدرامي هو الذي يتحرك بين ثنايا الحبكة الواقعية لكي يدفع الاحداث الدرامية الى تحقيق هدفها. يقول (سانت جون ارفن) (عندما يتحدث الكاتب الدرامي عن الفعل فانه لايعني الضوضاء او مجرد الحركة المادية بل يقصد التطور والنمو وما من شك في ان الفعل يتضمن تطوراً ونمواً. لكنه لايعني بالضرورة عمل اشياء)⁽³⁾.

(1) محمد غنيمي هلال، النقد الادبي الحديث، دار الثقافة، بيروت: 1963، ص73.

(2) وولزكير، عيوب التأليف المسرحي، ترجمة عبد الحليم البشلاوي، مكتبة مصر، القاهرة: 1960، ص15.

(3) حسين رامز محمد رضا، الدراما بين النظرية والتطبيق، المصدر السابق نفسه، ص448.

اما في الدراما الانطباعية فان الحبكة تعد بمثابة التعبير عن الاحداث الدرامية الخيالية والتشويه المعتمد بحيث تصبح الحبكة في الاعمال الانطباعية متماسكة من البداية الى النهاية لكن الخط العام للاحداث يحدث فيه تغير في طبيعة السرد للاحداث لكن تبقى الحبكة مترابطة ومتجانسة وفق رؤية مخرج العمل الفني الذي يعتمد على تأكيد الشكل الذي يعد اكثر ارتباطا بها لذا فان الاحساس بجمال الشكل يتعاظم كلما ضعف الاحساس الطبيعي بالواقع. (فالعامل المفتوح وهو ما يتصف بغموضه وكثافته وثرأه في المعنى وهو بالتالي يتطلب حضورا عقليا مكثفا من جانب المتفرج)⁽¹⁾.

اما في الدراما الرمزية رفض الكتاب المعنى المحدد والمنطقي الامر الذي جعلهم يتجهون صوب المعنى الرحب الذي يقوم على الصور والفكر معا لاكما يمكن للعقل ان يدركها بل كماهما في الوجدان بوصفه حلما نسجه الخيال ورتبه لذا افتقدت الدراما الرمزية شكلها الفني الذي يقوم على اساس المنطق والمعقول. كما افتقدت ايضا سمات الدراما التقليدية لان اصال المعنى لديهم لا يمكن ان يكون عن طريق التسلسل المنطقي فبناء الدراما في مفهومها التقليدي يقوم على (اساس محكم من السببية بمعنى ان يكون كل حدث فيها سبباً ومقدمة للحدث الذي يليه من دون ان تتدخل المصادفات او المفاجات المفتعلة)⁽²⁾.

في حين يصل المعنى في الدراما الرمزية عن طريق (الهزة الدرامية والانفجارات الشاعرية فالعامل لديهم لا يمثل قصة تتطور بقدر ما تمثل صورة ثانية تعرض)⁽³⁾.
تقوم الدراما الرمزية على سرد قصتين معاً، احدهما خارجية حسية والاخرى داخلية مجردة موازية لها. ويرى (ملتون ماركس) ان (لهذه الازدواجية مزلقها فكثيراً ما تشوه حقيقة الحبكة الخارجية لمتطلبات الحبكة الداخلية كما انها اذا ما كانت الحبكة الداخلية موضوعية جداً فانها قد تحول (العمل الفني) الى دعاية او عظة)⁽⁴⁾.

(1) روير لافون، السينما المعاصرة، المصدر السابق نفسه، ص48.

(2) محمد مندور، الادب وفنونه، مطبعة نهضة مصر، القاهرة، 1974، ص120.

(3) تسعديت ايت حمودي، اثر الرمزية، الغربية في مسرح توفيق الحكيم، دار الحداثة للطباعة والنشر، ط1، بيروت، 1986، ص40.

(4) ملتون ماركس، المسرحية كيف ندرسها وننتوقها، ترجمة فريد مكدور، دار الكتاب العربي، بيروت، 1965، ص275.

يبدو واضحاً ان ايغال الكتاب في الرمزية والاهتمام بتيسير احداثها ادى الى تشويه الحبكة الخارجية بالرمزية غالباً ما تعنى بايصال الرسالة التي تود تبينها اكثر مما تعنى بالقصة التي تسردها.

اما في الدراما التعبيرية. فان الكتاب قد افرغوا اعمالهم الدرامية من الصراع التقليدي القائم على التابع المنطقي للاحداث فاضحت الدراما عبارة عن محاولة (عصرية لرد الموضوع الدرامي والسياق القصصي الى متابعة متقطعة من الحوادث التي يتحكم فيها الخيال والتصور)⁽¹⁾.

وهذه المحطات المتتابعة التي تتناول مواقف وصور عدة استغنت (عن النهاية وسببية الاجزاء في الحدوته - نمطاً مضاداً للنمط التقليدي في بنية الدراما - فاجزاء الدراما تحافظ على استقلالية نسبية ومع ان المحطة تمثل حلقة من سلسلة فان كل محطة تنفصل عن الاخرى مشكلة مسرحية صغيرة ضمن المسرحية)⁽²⁾.

توفر الدراما التعبيرية لكتابها اقصى مجالات الحرية في استخدام الاساليب او الوسائل الفنية مما حدا بالكاتب ان لا يهتم بتنامي الحدث وتطوره بل ينصب تفكيره على تجارب الفرد والتغلغل في اعماق شخصيته وبهذا يعمل جاهداً على (تبسيط الحبكة الدرامية وتقليل الفعل الموضوعي)⁽³⁾. لكي يصرف الانتباه عن الامور الرئيسة ولهذا قد تبدو الحبكة التعبيرية مفككة ولا يربط بين اجزائها أي اتصال فالحبكة تميل الى (التفكك والتجزؤ الى احداث مترابطة واحداث عرضية ولوحات يعتبر كل منها قائماً بذاته)⁽⁴⁾.

اما في دراما الاتجاه السريالي فان الكتاب تعتمد تفكيك العمل الفني على وفق ثنائيات مثل ثنائية ارهاق / صمت. التي تؤدي الى تشغيل المخيلة عبر الحدث الذي يشارك فيه المتلقي وفيه تبحث الحبكة من وجهة نظر الكاتب عن بناء قيم فيزيقية مضادة للشكل ويكون ذلك باجراءات التفكيك كهدم المحتوى وتحليل الاثر بحيث يصبح

(1) ملتون ماركس، المصدر السابق نفسه، ص 281.

(2) فالترهنيك، الدراما الحديثة في المانيا، ترجمة عبدة عبود، منشورات وزارة الثقافة والارشاد القومي، دمشق، 1983، ص 74.

(3) فردب ميليت، وزميله، فن المسرحية، ترجمة صدقي خطاب، دار الثقافة للطباعة والنشر، بيروت، 1966، ص 370.

(4) ج.ل. ستیان، الدراما الحديثة بين النظرية والتطبيق، ترجمة محمد جمول، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 1995، ص 419.

النص مفرغاً من بلاغة الجملة التي تشترط عملية التواصل في ارسال المعلومة وتعتمد السريالية على مفاهيم متعددة ومتنوعة تشمل الحلم، العزلة - الاساطير الخلاص، الطقوس تهشيم اللغة بان (تؤمن بالواقع الاعلى لبعض اشكال الجمع التي كانت مهمة قبلها وعلى قوة الحلم الخارقة او على لعبة الفكر المجردة)⁽¹⁾.

ففي الاحلام تكون الصور المنتجة حيوية ومميزة اكثر بكثير من المفاهيم والخبرات في اليقظة فوظيفة الاحلام العامة (هي اعادة اتزاننا السايكولوجي عن طريق انتاج مادة حلم يعتمد بطريقة حاذقة تأسيس التوازن النفسي الكلي)⁽²⁾.

وبناءً على ذلك فان مخرج العمل الفني يجب ان يكون له القدرة على معرفة كل المبادئ الاساسية داخل النص الدرامي من اجل تعميق المعنى الذي يكون عبر تفاعل كافة العناصر وصياغتها لتكوين المنجز المرئي في الدراما التلفزيونية والتي تكون الحبكة وتتفاعل لبناء التشويق والتوتر ومن خلال ذلك يستطيع ان يحمل العمل الدرامي معلومات غزيرة عن حياة الشخصيات وافعالها وبناء خطوط فرعية لتطور الفعل الرئيس.

الشخصية :

تعد الشخصية محورياً اساسياً تستند اليه الدراما بوصفها الرافد الذي ينتقل عبره الحدث والفكرة كما واخذت الشخصية مركز الصدارة في الدراسات النفسية والاجتماعية ودراسات الادب والدراما، فضلاً على ان الشخصية هي احدى القيم الدراماتيكية التي يستند عليها مخرج العمل الفني في عملية توظيفها داخل المنجز المرئي مع بقية عناصر البناء الدرامي لكي تكون بمثابة نقطة الارتكاز في بناء الحدث ولذلك فان العديد من التفسيرات قد وضعت لفهم مكونات الشخصية وبنائها داخل الحدث الدرامي فالشخصية كائن يشار اليه في النص بعلاقات لغوية وقد يتسع مفهوم الشخصية ليتجاوز حدود الكائن البشري ليشكل بعض الافكار او الاشياء المجردة فكل شخصية من شخصيات بناء العمل الفني دلالة لمعنى اجتماعي او نزعة انسانية، (الشخصية

(1) ج، ل. ستیان، الدراما الحديثة بين النظرية والتطبيق، المصدر السابق نفسه، ص421.

(2) فالترهنيك، الدراما الحديثة في المانيا، المصدر السابق نفسه، ص76.

الدرامية يجب ان تتميز دائماً بخاصة بارزة او خاصتين واهمية عملية الاختيار هذه ترجع الى ان العقل البشري يتطلع دائماً الى الوحدة والترابط⁽¹⁾.

وعليه مهما تعددت صفات الشخصية وتموضعها داخل النص الفلمي وبما تشكله من قوة مع بقية عناصر البناء الدرامي داخل المنجز المرئي وما تتصف به هيئة الشخصية الخارجية من غرائبية في بنيتها فانها تكون في النهاية هي العمود الذي تستند عليه البنية الدرامية معتبراً القيمة العليا للفعل عاملاً يقود الشخصية باتجاه مصيرها المحتوم اذ ان (الامر محاكاة للفعل والفعل يفترض وجود اشخاص يفعلون لهم بالضرورة اخلاق وافكار خاصة بهم)⁽²⁾.

لذلك فان الدقة في رسم الشخصيات المناسبة بحيث تكون لها القابلية على التعبير باظهار الانفعالات والسلوك بالحركة والحوار لتقدم بشكل ممتع الى المتلقي من خلال دوافعها وسلوكها لتكون تصرفاتها مبررة ومقنعة ولذلك نجد ان صانع العمل الفني يؤكد على ادق التفاصيل في حركات الشخصية، فضلاً على انها احداث المكونات الاساسية للحبكة حيث يجري تطوير الاحداث من خلال حوارات الشخصيات وصراعها مع بعضها وكذلك يكون للفعل الدرامي داخل المنجز المرئي من خلال تفاعل الرغبات المتضادة بين هذه الشخصيات.

ويرى (كريفش) (ان احسن طريقة للكشف عن الشخصية عن طريق الفعل الدرامي)⁽³⁾. للوصول الى رسم ابعاد خيالية للشخصية المفترضة وتكون ذات تأثير كبير على تفسير المعطيات الحسية التي تؤثر بشكلها النهائي على المتلقي وغالباً ما تكشف الشخصيات (عن نفسها في علاقاتها المهم هو تأثير بعضها على بعض والطريقة التي تتفاعل بها فيما بينها والتأثير والتغيير اللذان يطرأ عليها وعلى مجمل مسار الفعل الدرامي بسبب ذلك)⁽⁴⁾.

(1) عبد العزيز شرف وزميله، الدراما في الاذاعة والتلفزيون، المصدر السابق نفسه، ص148.

(2) مجاهد عبد المنعم مجاهد، دراسات في علم الجمال، دار العلم للكتب، ط2، بيروت: 1986، ص62.

(3) ستورات كريفش، صناعة المسرحية، المصدر السابق نفسه، ص113.

(4) (4) ستورات كريفش، المصدر نفسه، ص128.

وهذا ما يجعل مخرج العمل الفني يعمل على بناء نوعا من التشويق والاثارة شرط ان تؤدي فعلها ضمن الموقف المناسب والوقت المناسب ويؤكد (لوكاتش) بقوله ان (عظمة بناء الشخصيات او القدرة على جعلها احياء ، الدراما لاتعتمد على قدرة الكاتب على بناء الشخصية بحد ذاتها فقط بل في الحقيقة وقبل كل شيء على مدى مايتوفر لديه من قدرة ذاتية وموضوعات على اكتشاف الشخصوص والصدمات في الواقع الذي يتطابق مع متطلبات الشكل الدرامي الداخلي)⁽¹⁾.

فالشخصية في الدراما الواقعية كما يقول (بسفليد) عما يجب ان يتناوله الكاتب الدرامي في رسمه للشخصية الواقعية (عندما تهتم بكتابة العمل الدرامي في موضوع حديث عليك ان تتخيل الناس كماهم تخيلهم في اسلوب احاديثهم وفي مطابعتهم وبين من يعاشرونهم ويعايشونهم. واذا اردت الحق وتوخيت الصدق فعليك ان تفكر تفكيراً عميقاً واعياً في كل تفصيل مهما يكن صغيراً)⁽²⁾.

ولذلك فان اخلاقيات الانسان الواقعي تنبع من اخلاقيات المجتمع الذي يعايشه مع علاقته بالبيئة التي تتغير وتتحول لانه هو الذي يعرض حقيقة نفسه ويتحمل مسؤولية اخطائه ومحاولته لمعرفة حقيقة وجوده في الحياة وفي الكون.

أي ان الانسان العادي يملك بلاشك ثورة كبيرة في عواطفه واماله وتصديه لكل مايعيق سبيل حياته.. فالكاتب الدرامي يغوص في اعماق شخصياته التي تقدم هموم عالمها ومجتمعها وتحرك من طبيعة الحدث الدرامي الذي يتضمنه المنجز المرئي من دون ان تتخلى عن اطار المكان او الواقعة أو المناخ المحيط بها. كما يعطي الكاتب الدرامي للشخصية الواقعية اهمية لعنصر المكان في تكوين شخصياته فان المكان يؤدي دوراً مهماً في تحديد مهاراتها وصياغتها الفكرية وليصبح مع الشخصية ثنائي واقعي يتجسد من خلال الحدث الدرامي.

اما الشخصية في الدراما الانطباعية فالكاتب الدرامي في مجمل تركيبة وتحليله للشخصية في العمل الدرامي الانطباعي فانها تكون خيالية والتعبير عن مضامين تحصل

(1) جورج لوكاتش، الرواية التاريخية، ترجمة، صالح جواد، وزارة الثقافة والاعلام، بغداد: 1978، ص156.

(2) روجر بسفليد، فن الكاتب المسرحي، ترجمة، دريني خشبة، مكتبة نهضة مصر، القاهرة: 1964، ص169.

له حتى في الحلم الذي يستمد جذوره استبعادها من الشخصية الانسانية وكذلك الاعتماد على الشكل المادي ورؤية الفلسفية (والشخصية يجب ان تكون ثابتة الخواص أي جميع افعال الشخصية يجب ان تكون تعبيراً منطقياً عن خواص الشخصية التي توضحت للمشاهد قبل وقوع الفعل مالم يكن الفعل واقعاً في بداية القصة وقصدية توضيح لبعض خواص الشخصية)⁽¹⁾.

اما الشخصية الرمزية هي كائن ينتمي الى عالم الحلم ويفتقر الى سمات الانسان المحددة فاستعادت الشخصية نقاءها الكامل بعد ان ركن الكاتب الى ازالة كل مامن شأنه ان يقيدها بالعالم المادي فاصبحت الشخصية روحاً متحررة من كل مايعطيها سمة. (الفرد - الصراع والحالة الاجتماعية والجسمانية - والمهنية فضلاً عن تحديد انتمائها الزماني والمكاني مما أزال اثار الواقع عن الشخصية فلم يبق منها الا كائن منسوج من كلمات يخوض تجارب انسانية)⁽²⁾.

اختر كتاب الرمزية موضوعاتهم في الاعمال الدرامية من الحكايات والاساطير القديمة بوصفها وسيلة لمعالجة بعض مواقف الانسان المختلفة. ويرى الرمزيون ان على مخرج العمل ان يستلهم من الحكايات الشعبية القديمة وان (يكون هدفه خلق عالم فوق عالمنا هذا على رسم شخصيات اعمالهم الدرامية التي جاءت مفتقدة لكل تراثها وابعادها المتسقة مع الشخصيات الواقعية فالشخصيات الرمزية ليس لها معالم محددة وماضي وتاريخ وهم يعيشون في مكان وزمان محدد بل هي افكار روحية تتصارع في محاولة لاستشفاف دورها في الوجود وتوحيدها مع النفس العليا للكون)⁽³⁾.

وكما تفتقد الشخصيات الرمزية الى تحديد ملامحها الخارجية تفتقد ايضا الى تحديد ابعادها النفسية فهي اشبه ماتكون بدمي لاتعي الافعال ولا الدوافع التي تدفعها الى هذه الافعال كما انها لاتقاوم، وانما خائفة للقدر والمجهول الذي يكتشف حياتها وتسير الى حتفها. تظل شخصيات الدراما الرمزية ومايرسمه لها. ويلجا الكاتب الرمزي

(1) سامية محمد علي وزميلها، الدراما في الاذاعة والتلفزيون، دار الفجر للنشر والتوزيع، القاهرة: 1999، ص 149.

(2) سامية اسعد، الشخصية المسرحية، مجلة عالم الفكر، العدد 4، الكويت: 1988، ص 121.

(3) نهاد صليحة، المدارس المسرحية المعاصرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة: 1986، ص 28.

احيانا نحو الافكار التامة للشخصية او في احيان اخرى نمو تحقيق الشخصية عن طريق التكتيل والجماعية ويكون عرضه لها اما بصورة معنوية واما بصورة رمزية، نتلمسها في ظهور شخصية مجسمة ممثلة للقوة او الطبقة او العقيدة.

اما في الدراما التعبيرية فالشخصيات تشكل انماطا تنقل افكار الكاتب ورائه. وهي وليدة الموقف الدرامي في العمل الفني فالشخصية التعبيرية (عرضة للتحويلات السريعة المفاجئة. لاسيما الذاتية منها. التي تسفر عن تغيير مجرى الصراع وسرعة ايقاعه وتوتره وكلما عاش الكاتب توترات نفسية وتبدلات موضوعية في مفردات حياته انعكس ذلك على ابطاله)⁽¹⁾.

فالشخصية تعبر عن الواقع الداخلي لالواقع الخارجي فالهدف الاساس للكتاب التعبيريين هو (تصوير اعماق النفس البشرية والى تجسيد مكونات العقل الباطن)⁽²⁾. فالانسان الحقيقي في نظر التعبيريين يكمن في اعماق ذاته لامظهره. تقوم الدراما التعبيرية على شخصية رئيسة واحدة وتدور حول فلكها شخصيات ثانوية وهذه الشخصية الرئيسية تعاني من ازمات روحية او ذهنية او نفسية يمكن ان تكشف لنا من سياق افعالها عن البنية الدرامية للشخصيات فتبدو لنا اشبه باشخاص في الاحلام يفقدون المعالم. يقول (ستايين) (فقدت الشخصية التعبيرية فرديتها وصارت تعرف بمجرد دلالات دون اسماء (الرجل)، (الاب)، (الابن) وما الى ذلك كانت مثل هذه الشخصيات انماطا وشخصيات كاريكاتيرية اكثر مما هي شخصيات ذات خصوصية وكانت تمثل مجموعات اجتماعية لانااس محددين لانها غير شخصية كان بإمكانها ان تبدو غريبة لاواقعية)⁽³⁾.

اما الشخصية في الدراما السريالية، فهي لا منتمية الى أي عصر وعليه ان يكتشف عالمه الداخلي في ذاته وحده هكذا تكون خلجات النفس وأرهاصاتها هي المحفز الوحيد والفعال لدى السرياليين وهي تعاني من حالة العزلة والضياع بعد ان فقدت كل ابعادها التقليدية في عالم فقد كل مقومات وجوده في نظرهم. كما عزلوا الشخصية عن

(1) طارق عبد الكاظم العذاري، التعبيرية واثرا في المسرح العراقي، جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة، رسالة ماجستير غير منشورة، بغداد: 1992، ص132.

(2) ابراهيم حمادة، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، المصدر السابق نفسه، ص104.

(3) ج. ل. ستايين، الدراما الحديثة بين النظرية والتطبيق، المصدر السابق نفسه، ص419.

مجتمعها الذي تنتمي اليه وقطعوا اواصر العلاقة بينها وبين الآخرين، ان الشخصيات تعيش في حالة فصام ذهني وتصعد روعي وهي تعيش منعزلة تماماً فهي تدور حول نفسها بعد ان تحطمت العلائق المنطقية بين الاشياء وقلب الاوضاع المألوفة بين الاشخاص، ان الصراع الذي يعاينيه كل فنان (ناجم عن حاجته الى تفهم العالم وحاجته الى العيش في عزله عنه وعليه ان يتفهم المجتمع لبالطريقة السياسية والاخلاقية المألوفة)⁽¹⁾. لان حياتها الداخلية فارغة خاوية فجميع الشخصيات غارقة في آلية الحياة اليومية والعبارات المحفوظة التي يتفوه بها الانسان من دون ان يعي مايقوله او بفكر فيما يقول. (فالشخصيات لاتعرف كيف تتكلم لانها لاتعرف كيف تفكر وهي لاتعرف كيف تفكر لانها لاتعرف كيف تنفعل فلاعواطف لديها ولانفعالات خاصة ومن ثم ليس للشخصية من شيء)⁽²⁾.

فالشخصيات لاتأخذ شكلاً متكاملاً بل هي مجموعة مواقف متفرقة وهذا ما ادى الى ان يكون اطار العمل الفني مفتوحاً لتتوافد عليها المعاني والمواقف والصور التي تدعو الى التأمل. كما ان الشخصية لاتحاول صياغة افكارها بل تترك لاقوالها المفككة ان تنقل مباشرة ما ينتابها من تناقض المفاهيم. ان (الجانب النفسي وبالذات اللاشعور يعد مرتكزاً اساسياً من مرتكزات المفاهيم السريالية فهي اذن املاء للاشعور دون وجود أي رقابة للعقل وبعيداً عن كل اهتمام فني او اخلاقي)⁽³⁾.

اللغة :

لغة الحوار تشكل النسيج العام للعمل الفني الدرامي عن طريق الكشف عن الدلالات والمعاني المطلوبة (لذلك لابد من ان تكون لغة الحوار في الدراما التلفزيونية بمواصفات خاصة بحكم طبيعة الجمهور الذي تخاطبه)⁽⁴⁾. وتوضيح دوافع الشخصية وفعالها والتي يشكل الصراع فيها عنصراً مهماً لكسب القوة والحياة ولذلك فان (كريفش)

(1) ولاس فاولي، عصر السورالية، ترجمة خالد سعيد، دار العودة للطباعة والنشر، بيروت: 1981، ص42.

(2) لطفي فام، المسرح الفرنسي المعاصر، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة: 1964، ص239.

(3) رعد عبد الجبار ثامر، الفن السينمائي بين النظرية والتطبيق، المصدر السابق نفسه، ص29.

(4) ناطق خلوصي، مقالات في التلفزيون، وزارة الثقافة والاعلام، دار الشؤون الثقافية العامة، الموسوعة الصغيرة العدد (383)، بغداد: 1991، ص126.

يحدد أهمية لغة الحوار على ان (الحوار الدرامي ليس حديثاً مسجلاً على آلة التسجيل وايضاً ليست مجرد محادثة انه يجب ان يبدو طبيعياً ولكن يجب ان لا يكون صورة منقولة له تماماً للكلام الاعتيادي انه الكلام الحقيقي بعد الاختيار والترتيب والتمرير لاغراض درامية انه يجب ان ينقل وهم الكلام الحقيقي)⁽¹⁾.

لذا تشكل لغة الحوار المادة الاولى للعمل الدرامي بوصفها وعاءاً يحتضن الفكرة او الاحساس اللذين لا يعدان موجودين حتى يسكنا الى اللفظ وهكذا يتضح (ان اللغة لم تعد وسيلة للتعبير بل هي خلق فني في ذاته)⁽²⁾.

لذا اهتم الكتاب باصولها وتراكيب بناءها ووجودها التي تتجلى في التعبير الفني (وفي التمثيلة التلفزيونية يصبح الحوار هو الجانب المسموع المكمل للصورة. فان الحوار هو العبارات والالفاظ والجمل المنطوقة التي يتبادلها الممثلون والتي تكشف عن الاحداث والمواقف والمعاني التي تتضمنها القصة وعن طبيعة الشخصيات المشاركة فيها)⁽³⁾. الذي يصوغه الكاتب ويسعى من ورائه الى تصوير تجربة فنية للجمال والخير والحق في حياة الانسان وفق اسس فنية وانفعال عاطفي ووجداني منتظم وعميق لذا تعد (لغة النشر هي لغة الحياة اليومية بعد ان تصقل وتهذب بشكل فني. اما لغة الشعر فينظر اليها بوصفها لغة بيئة اخرى. فالكاتب لا يستخدمها بوصفها اداة تعبير عن العالم المحسوس بل للتعبير عن عالمه الداخلي الخاص)⁽⁴⁾.

لذا ادعى الرمزيون كما ادعى الرومانتيكيون من قبلهم ان اللغة الكلاسيكية قاصرة في تعبيرها عن مشاعر الانسان واحاسيسه وان محاولة الرومانتيكي في كسر قوالب اللغة وتوسيع نطاقها ظلت قاصرة عن التعبير الوافي والكامل لما يريد ان يؤديه الانسان فاللغة لا تؤدي الا مقاصد (العقل الواعي) في حين ان هناك عالماً اوسع واعمق يعرف بعالم اللاوعي يعبر عن ذاته بالرموز والتعابير الرمزية وان الكلاسيكية والرومانتيكية والواقعية لم تسبر اغواره لقصور لغتها. وراى الرمزيون ان من حقائق الكون ما لا يدركه

(1) ستيورات كريفش، صناعة المسرحية، المصدر السابق نفسه، ص142.

(2) هند قواص، المسرح في مجال الادب وعلم النفس، دار الكتاب اللبناني، بيروت، 1982، ص174.

(3) كرم شلبي، فن الكتابة للراديو والتلفزيون، المصدر السابق نفسه، ص45.

(4) حاريت لويد ايفانز، لغة الدراما الحديثة، ترجمة فؤاد دواره، مجلة عالم الفكر، العدد 4، الكويت،

1979، ص68.

العقل الواعي بل يدركه بظواهره الخارجية فقط. لذا لجأوا الى الصور الذهنية المنعكسة والمتكونة في الذهن لان عقل الانسان الواعي محدود واللغة عاجزة عن نقل حقائق الاشياء باتمها لذا قالوا بالتبادل بين معطيات الحواس كما اهتموا بالايحاء والتجسيم المبتكر او المستوحى من الاساطير (لان اللغة لا تنقل الصورة بل توحى بها وتكون مهمة الكاتب الرمزي نقل العدوى او الحالات النفسية الى المتلقي)⁽¹⁾.

وهذا ما ادى بالرمزيين الى (محاولة ايجاد لغة ترصد الحواس وتستكنه العقل الباطن في ان .. من خلال خلق لغة عينية Concrete تتوجه الى الحواس وتستقل عن الكلام وهي لغة قادرة على تقديم معرفة مادية محسوسة بالصورة المجردة وذلك بشكل مقارب لما يحدث عند العلاج بالخوخز بالابر)⁽²⁾.

فكانت محاولة لكتاب الرمزية في توسيع نطاق التعبير الانساني اذ تصور الرمزيون لغة العمل الدرامي جديدة تبتعد عن القواعد المعروفة وتراكيب الجمل الواضحة. فهي لغة غير مفهومه بالمعنى التقليدي* لانها لا تنقل افكاراً او تبين معاني ولن تخاطب العقل بل انها تخاطب الخيال فاعتمدت اللغة الرمزية على عناصر (المفارقة والتقابل والتضاد والصور والاستعارات الغريبة وتداعي الاصوات والمعاني مما تمخض عن تركيبات لغوية غير مالوفة لا تخضع لقواعد ومنطق اللغة التقليدي وذلك حتى يتمكن الفنان من تجسيد رؤى ومشاعر وحالات نفسية غير مالوفة)⁽³⁾.

(1) يوسف حسن نوفل، تطور لغة الحوار في المسرح المصري المعاصر، دار النهضة العربية، القاهرة، 1985، ص329.

(2) كريستوفر ايفز، المسرح الطليعي، ترجمة، سامح فكري، مركز اللغات والترجمة في اكااديمية الفنون، القاهرة: 1999، ص44.

* تلخص الاسباب التي دعت الرمزيين الى الابتعاد عن الوضوح الى ما يأتي:
-ان في الوضوح لملأ فخير للقارئ ان يكتشف السر الذي يشتمل عليه النص.
-لم يشرح الرمزيون لان التفسير ليس من رسالة الشعر فالشعر في نظرهم لمح.
-كانوا يعدون ان في في الذات الانسانية ناحية باطنة لم يعن بها الادب عناية مباشرة وفيها نواح غامضة فسبروا هذه الاغوار وعبدوا عما لا يعبر عنه بطريقة مبهمة.
للمزيد ينظر... شفيق بقاعي وسامي هاشم، المدارس والانواع الادبية، منشورتن المكتبة العصرية، بيروت: د.ت، ص98.

(3) نهاد صليحة، المدارس المسرحية المعاصرة، المصدر السابق نفسه، ص24.

وفي سبيل تحقيق الاليهام والغموض لجأ الرمزيون الى خلق الكلمة الموحية خلقا لان الكلمات المألوفة لم تعد لها دلالة عندهم (وقد اتخذ ترتيب الالفاظ وبسطها عند الرمزيين صيغة منافية للمنطق وملائمة لمنطق اللاوعي والاحلام كما عمدوا الى اسقاط الادوات الموضحة والمفسرة والى ترك علامات الترقيم ليزداد المعنى غموضا وايهاما لان المعنى ليس مقصوداً وانما المقصود هو الايحاء والتاثير وخلق هذا الجو الموسيقي⁽¹⁾. ولما كان الرمزيون قد اتبعوا عن معالجة قضايا الواقع بوصفها اعراضا زائلة لاتمثل الحقيقة الابدية الخالدة وان الحقيقة الابدية تكمن في ذاتهم. اضحى عالمهم يتعالى عن كل ما هو محسوس ومحددة واعتقد الرمزيون أن لغة الشعر يمكن لها ان تعبر عن هذا العالم عن طريق الكلمات الموحية (ذلك لان التلميح والايحاء والرمز هي عوامل خلاقة تولد المعاني في ذهن القارئ والمتفرج)⁽²⁾. لان الكلام العادي يبدو غير قادر على التعبير عما يجول في فكر الانسان وما يحس به لاسيما عندما يغوص في اعماق النفس وتحرر افكار الكاتب عن اطارها الجامد. (أن ذلك يجعل الكاتب يبحث من وراء الكلام العادي عن لغة مكثفة غنية بالمفردات التعبيرية وقادرة على ترجمة حالتها النفسية المعقدة)⁽³⁾.

اذ تبنى الكتاب الرمزيون اسلوباً شعرياً بليغاً وبعيداً عن اللغة اليومية (لغة متصنعة تصويرية متعددة. عاطفية وفلسفية دوما كثيفة وشعرية واحيانا مغلقة فاغلبية اساتذة الرمزية شعراء قبل ان يكونوا كتاب دراما)⁽⁴⁾.

وفي الدراما التعبيرية استهدف الكتاب الى تصوير اعماق النفس البشرية وتجسيد مكنونات العقل الباطن فالانسان الحقيقي في نظر التعبيرين يكمن في اعماق ذاته لا في تلك المظاهر الحسية الخارجية وان عملية اظهار دواخل الشخصية تتم بواسطة اللغة بوصفها وسيلة كشف عن افكار الشخصية ومشاعرها الباطنية المكبوتة ولهذا نظر التعبيريون الى اللغة (نظرتهم الى المادة التي من حقهم ان يتصرفوا فيها كما يشأون

(1) عمر الدسوقي، المسرحية نشأتها وتاريخها واصولها، مكتبة الانجلو المصرية، ط2، القاهرة: 1957، ص226-227.

(2) عبد القادر الدليمي، الاساليب الفنية في الكتابة للإذاعة والتلفزيون، بغداد: 2006، ص72.

(3) تسعديت ايت حمودي، اثر الرمزية الغربية في مسرح توفيق الحكيم، المصدر السابق نفسه، ص30.

(4) ميشال ليور، الدراما، ترجمة احمد بهجت فنصة، منشورات عويدات، ط1، بيروت، 1965، ص125.

للتعبير عن الروح الانسانية التي يبشرون لها لذا كانت هذه اللغة من صنعهم وراوا ان من حقهم ان يستغلوها في الدراما للتعبير عن فكرهم كما استغلوها من قبل في الشعر⁽¹⁾.

وحرص التعبيريون على لغة تقع بين الحركة والفكرة لوصف ما سموه (الجانب الواقعي الميتافيزيقي للشخصيات فلم تعد وظيفة العبارة في العمل الدرامي في الحركة والتفاعل بين الشخصيات فحسب بل اصبح للعبارة امتداد نفسي فسيح واصبحت به اللغة ذات سلطان سحري يصل ما بين الشعور المألوف ومتاهات اللاشعور المستعصية التي بها المصير من خلال الاضطراب والمزج بين عالمين: عالم الوعي واللاوعي الذي يتحكم في صلات الانسان بالمجتمع وفي هذا التقسيم المزدوج يستعين التعبيريون بالشعر والاحلام وصورها التي تتجاوز الشعر المألوف ولكن من خلال الموقف الدرامي⁽²⁾.

فجاءت اللغة التعبيرية (مقتضبة وتلغرافية ومفككة وسريعة وخالية من الزخارف البلاغية ولكنها تكرارية وشاعرية)⁽³⁾.

لذا رأى التعبيريون ان اللغة (التقليدية لم تعد قادرة على اثارة الفكر والعاطفة لانها قد وظفت في اغراض نفعية وعملية. فاصبحت قاصرة عن القيام بالمهام التعبيرية، أي ان الكلمات المستعملة بالطريقة الدارجة لم تعد قادرة على ان تكون اشارات دالة على قضايا الانسان الروحية، لانها فقدت ابعادها واصبحت ذات بعد واحد. فقد حاول التعبيريون تخلص انفسهم من التصور السائد بان الكلمات هي كميات معروفة يستطيع العقل تركيبها ومن ثم تحويلها الى سطح انيق قائم على المحاكاة. بل نظروا الى الكلمات بوصفها اماكن مشحونة بالطاقة تنتظر الكاتب الحالم لتفجيرها. ولهذا انصب هجومهم على العلاقات النحوية التقليدية بالقدر الذي يمكنهم اعادة شحن الكلمات بالطاقة الروحية وباستثناء هذا نبذوا هرم اللغة كما وقفوا من اجزاء الكلام الموقف نفسه من

(1) يوسف حسن نوفل، تطور لغة الحوار في المسرح المصري المعاصر، دار النهضة العربية، القاهرة، 1985، ص 329.

(2) محمد غنيمي هلال، النقد الادبي الحديث، مطبعة نهضة مصر، القاهرة، 1977، ص 617.

(3) ابراهيم حمادة، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، المصدر السابق نفسه، ص 104.

العلائق النحوية التقليدية. لقد ارادوا لاجزاء الكلام ان تتبادل المواقع الوظيفية من اجل تحرير الطاقة الداخلية للغة.

واما الصفة التي هي وسيلة الوصف الرئيسة فقد تجاوزت وظيفتها التي تقوم على وصف الانطباع الذي يتركه العالم الخارجي. فكان عليها ان تولد البعد المجازي الباطن والكامن في حلم الشاعر. فكان على الكلمات ان تستعمل ليس بوصفها كميات من الاشارات الدالة ولكن بوصفها مجموعة من الشحنات الكامنة⁽¹⁾.

اذ تبنى التعبيريون لغة تتيح لهم تحريك الروح الداخلية للفرد وان تعبر عن الافكار الشمولية ولهذا لجأوا الى ان تكون لغتهم (دارجة في معظم الاحيان حتى تبتعد عن (عمل) اللغة الرسمية التي لا يستعملها الناس في تفكيرهم الخاص وان يكثر فيها التكرار والجرس الغنائي.. وان تكون ذات لهجة حماسية تكثر فيها المونولوجات التي يعبر بها البطل عن احساسه الداخلية وجيشانه النفسي)⁽²⁾.

ولما كانت اغلب الشخصيات التعبيرية روحية ونفسية لا شخصيات واقعية لذا فان هذا التعبير يلتصق باللغة التي تنطق بها هذه النماذج وهي لغة ينبغي ان تعبر عن ذاته المضطربة الثائرة وان تكون اللغة مرآة عاكسة لحاجاتهم الملحة الى التعبير فاضحت لغة التعبير بين شاعرية تميل الى النبرة الخطابية او الانغام الغنائية فهي ليست اللغة التي تصور طبيعة الشخصية ولا هي اللغة التي تتمسك بالقواعد بل هي (لغة تحمل قيمتها في نفسها وتحاول ان تنقل اشواق اصحابها وصراخهم وغضبهم وحنينهم الى الاخوة البشرية والمجتمع الانساني الحق نقلاً حياً مباشراً ولذلك نجدها تجمع بين الشعر والنثر وتستخدم الديالوج والمونولوج)⁽³⁾.

فضلاً عن ذلك نجد في اللغة التعبيرية حرية الانتقال من الشعر الى النثر ومن الواقعية الموضوعية الى ذروة المونولوج الذاتي ومن حوار واقعي تقليدي الى كلام شديد الایجاز. ويمثل موقف كتاب السرياليين على التفاعل الداخلي (النفسي) فهو الدور

(1) مالكم براد بري وزميله، الحداثة، ترجمة مؤيد حسن فوزي، دار المامون للترجمة والنشر، دار الحرية للطباعة، ج1، بغداد، 1987، ص270.

(2) دريني خشبة، اشهر المذاهب المسرحية، المطبعة النموذجية، القاهرة، 1961، ص214.

(3) عبد الغفار مكاوي، علامات على طريق المسرح التعبيري، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1984، ص15.

الاساسي للفنان ويتم هذا التفاعل بعيداً عن اللغة المألوفة ذلك لانها لم تعد وسيلة للاتصال ونقل المعاني (ان اللغة ليست وسيلة معرفة بل هي وسيلة لنسيان المعرفة العادية وواسطة لفقدان المرء نفسه واكتشافه الطبيعة الهائلة)⁽¹⁾.

وبذلك تصبح الذاكرة مركزاً فعالاً لدى السوريين وهم يقولون (من الخطأ ان يقال افكر والاصح اني افكر لان (أنا) شخص اخر)⁽²⁾.

وهذا الابعاد المتعمد للوعي يعطي مجالاً للذاكرة المرتبطة باللاوعي للافصاح عن مكنوناتها المكبوتة سلفاً ويؤكد الفيلسوف (برغسون) (اننا نعجز عن ادراك أي شيء دون مساعدة الذاكرة اننا لا نتعلم باي معنى من المعاني بل (نتذكر) ما كان نعرفه ذات يوم ويبدو ان هناك علاقة قوية بين نظرية الذات وذاكرتها)⁽³⁾.

ان السوريين يثيرون دوماً ثنائيات كالمادة والروح وهي بالنسبة لهم الغاء للزمن كي يغوص ابطالهم في الماضي المجهول للبحث عن الذات وسط هذا الكم الهائل من المتناقضات التي تعيشها الشخصية.

الفكرة :

تمثل الفكرة المحور الارتكازي في البنية الدرامية وتدل على الهدف العام والجانب العقلي والانفعالي في العمل الدرامي وبشكل عام انها خلاصة المنجز المرئي فان أي عمل مرئي مهما كان لا يخلو من وجود اراء ووجهات نظر ومواقف تفصح عنها وافعال الشخصيات واقوالها بهدف تأكيد الموضوع (الفكرة) المعالجة في ثنايا النص وهذه الفكرة يسعى من اجلها مخرج العمل الفني في تفسيره للنص ومعرفة مفاصلة بغية وضع الحلول اللازمة للاحداث الدرامية ونسجها مع العناصر الفنية الاخرى بصياغة جمالية للاحداث ضمن النسيج العام لحبكة العمل الفني للوصول الى تفسير دقيق لها وكذلك العمل على تحقيقها في نهاية الحدث الدرامي للمنجز المرئي مهما كان المنهج او في ابراز القيم الابداعية ضمن مفاصل العمل الفني لكي يؤثر على المدركات الحسية للمتلقي لذا فالفكرة تمثل نسيج العمل الدرامي ككل باجزائها لذلك نجد ان (المفهوم الدلالي

(1) اندريه برينتون، بيانات السورالية، المصدر السابق نفسه، ص72.

(2) ايفون دوبليس، السورالية، ترجمة هنري زغيب، منشورات عويدات، عمان، 1983، ص92.

(3) ولاس فاولي، عصر السورالية، ترجمة خالدة سعيد، دار العودة للطباعة والنشر، بيروت، 1981،

لمصطلح الفكرة واسع جداً وهناك عدة مصطلحات ذات دلالات متقاربة نحو (القيمة Theme) والمثال او الرأي او الخاطر (Idea) والفكرة (Thought) والموضوع (Subject)⁽¹⁾. و (الموتيف = الفكرة الرئيسية من المصطلح الفرنسي الاصل (Motif)⁽²⁾.

واذا عدنا الى كتاب (فن الشعر) لارسطو فاننا نجد أنه يتحدث في الفصل الخاص بالترجيديا عن عنصرها الرابع الذي يسميه (الفكرة Thought) بوصفه احد العناصر الكيفية ويطلق (ارسطو) مصطلح (الفكرة) الذي يستخدمه الباحث الان (الفكرة هي صلب العمل الدرامي حيث يجب ان يحوي العمل على مضمون ما يريد الكاتب ان يطرحه او ينقلشه درامياً)⁽³⁾.

لمخرج العمل الفني له القدرة على كشف الخطوط الرئيسية لفكرة العمل ومعالجتها داخل النص الدرامي وفق المنهج الفني الذي حدده مسبقاً كاتب النص الدرامي وطبيعة الاحداث والمسار الفني الذي عالج فيه الكاتب. من خلال توظيف العناصر الدرامية والفنية ضمن حبكة الفعل الدرامي للوصول الى النهاية في تحقيق الهدف الذي يسعى من اجله.

وبهذا فان الفكرة (هي النسيج العام للعمل الفني فلا تكون الاعمال الفنية دونها ولا تفهم بجزء منها كما ان البيان الضمني لفكرة العمل الفني هو في الواقع ان يرينا الكاتب مجرى الحوادث وليس لنا في فلسفته شرحاً تعسفياً)⁽⁴⁾.

وبهذا تكون الفكرة هي المحرك الاساسي لمجمل الصور الذهنية لدى الكاتب الدرامي ومن خلالها يمكن ان يحيط فكرته بعدد كبير من الصور الذهنية التي ينتقي منها ما يساعده على توصيل فكرته بكل وضوح والالمام بها عبر كل العناصر الدرامية والفنية وتجسيدها عبر المنجز المرئي للعمل التلفزيوني فالقيمة الدرامية تعبر عن حقائق وتجارب الحياة وهي تعطي العمل الدرامي وحدته.

(1) منير البعلبكي، قاموس المورد، دار العلم للملايين للطباعة والنشر، بيروت، 1995، ص 332.

(2) الياس انطوان وادوارد الياس، القاموس العصري، دار الجيل، ط17، بيروت، 1974، ص346.

(3) عبد العزيز شرف وزميله، الدراما في الاذاعة والتلفزيون، المصدر السابق نفسه، ص144.

(4) روجر، م. بسفليد، فن الكاتب المسرحي، المصدر السابق نفسه، ص160.

وبذلك يكون العمل الدرامي مبني على اسس وقواعد تتظافر كل العناصر من اجل تكوين بناء درامي متماسك يحيط بالفكرة ويدفعها الى الامام من قبل مخرج العمل الفني لتشكيل منجز مرئي محافظاً على خصوصية الفكرة داخل البناء الدرامي لكونها تضم عدة عوامل سايكولوجية ودرامية تتفاعل فيما بينها لبناء الموضوع الرئيس الذي يتبلور عبر فكرة واضحة المعالم يقودها الفعل الدرامي. وهذا يتوقف على معالجة الفكرة الاساسية حيث يكون لكل فكرة معالجة فنية خاصة بها تعتمد على رؤية مخرج العمل الفني لوضع الحلول اللازمة على وفق المنهج الفني الذي ينتمي اليه العمل الدرامي وتجسيد الاحداث الدرامية لكي تدعم الفكرة الاساسية عبر حركة الفعل الرئيس والافعال الساندة لها. وذلك بحسب طبيعة العنصر السائد على بقية العناصر. لكي يقود البناء الدرامي بكافة مفاصله وتأثيراته السايكولوجية والدرامية لبناء وحدة متماسكة داخل البناء الدرامي وحيثما نصادف تفسيرات متباينة لمعنى العمل الدرامي فان ذلك يعود الى كون تصنع المعنى ولهذا فلا يوجد عمل درامي بلا معنى والمعاني المستخلصة من الاعمال الدرامية انما تنبع من الافكار التي يبدأ انطلاقها من وعي الكاتب لتستقر اخيراً في ذهن المتلقي عبر مصدر الاشعاع المتمثل بالعمل الدرامي ويوجد تباين مهم بين الفكرة بصفتها نمطاً من المادة داخل الحبكة والفكرة بصفتها ادراكاً يسبق العمل الدرامي او ينتج عنه ومن المهم ان يقوم مخرج العمل الفني بتسليط الضوء على الفكرة بين اجزاء العمل الدرامي كله وذلك بجعلها (أي الفكرة) تسير في خطوط متوازية ومتناغمة مع الحبكة ومن دون تقاطع في اثناء تجسيدها داخل المنجز المرئي.

السرد الصوري :

يمتلك الخطاب التلفزيوني المرئي خصوصية التعبير عند صياغته للموضوعات التي يتناولها ويقدمها من خلال عمل درامي جديد يمتلك مقومات اساسية عبر توظيف الوسائل التقنية والعناصر المرئية التي تعتمد على تشكيل الصورة والصوت فهما (العاملان الوحيدان اللذان يجمعان بين صفتي الضرورة والكفاية).⁽¹⁾ وعبر هذين العنصرين يمتلك الفعل الدرامي أحييته في التمثيل من خلال المناهج والاتجاهات الفنية التي يتجسد عبرها الفعل الدرامي من خلال الية أشغال تلك المناهج في الدراما

(1) مارسيل مارتن، اللغة السينمائية، المصدر السابق نفسه، ص 14 .

التلفزيونية (إنها مؤسسة سرد الحكايات تقوم على عملية تربط السرد بحياة المشاهد اليومية أو أن السرد يشكل فيها المسلسل الجزء الكبير ويأخذ الشكل المميز الذي اكتسب شرعيته الخاصة وانتزعها في الممارسة الاتصالية)⁽¹⁾.

بغية تقديم عمل فني يتبع الرؤية والفكر الذي ينتهجه مخرج العمل الفني وفق صيغ جديدة حيث يكون لكل اتجاه فني خصوصية في التعبير عن خصائصه وسماته واسلوبه في توظيف عناصره ووسائله التقنية، ومن هنا فإن أختلاف السرد الصوري في الخطاب التلفزيوني المرئي عن السرد في باقي الاجناس الادبية، والاشكال الفنية باختلاف الوسيلة طبعاً فالسرد في التلفزيون (أكثر شمولية من السرد الادبي لأنه ينهض على ما هو مسرود من متلفظ وما لا ينطق به)⁽²⁾.

وعلى الرغم من وجود نقطة الاختلاف هذه إلا أن الفن التلفزيوني الدرامي قد أخذ الكثير من العناصر البنائية والتقنيات الروائية التي جاءت بها الدراسات النقدية الحديثة والتي تعبر طبيعة تحليل وتركيب الاعمال الادبية والية الاشتغال في توظيف الاتجاهات الفنية وعملها في الوسيط التعبيري التلفزيوني. أذ يشتمل علم السرد⁽³⁾ على تقنيات مثل (الانساق السردية والراوي والمبنى والتمن الحكائي). والانساق السردية تكون على عدة اشكال وعلى النحو الاتي⁽⁴⁾:

1. نسق التتابع .. تتابع مكونات المتن في الرواية والفلم على نحو متعاقب ، ودونما أنقطاع أو استباق في الزمن.
2. نسق التداخل .. تتداخل مكونات المتن فيما بينها حيث لا يصبح الزمن الداخلي معياراً لضبط وتوالي الوقائع والاحداث ، وإنما يقوم المتلقي بأعادة ترتيب مكونات المادة الحكائية وتنظيمها .

(1) عبد القادر الدليمي، الاساليب الفنية في الكتابة للإذاعة والتلفزيون، بغداد: 2006، ص108.

(2) فاضل الاسود ، السرد السينمائي، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ص 142 .

(3) علم السرد، أن السرد اليوم علم قائم بذاته، وأن أول من وظف هذا المصطلح بالمفهوم الشائع في الدراسات النقدية المعاصرة هو تودوروف، عام 1969 ، للدلالة على علم السرد Lascience Deredit ، ومنه مصطلح علم السرد Narratology الهاشمي، تجنيس السيناريو، المصدر السابق نفسه، ص 31 .

(4) عبدالله ابراهيم، بنية الرواية والفلم، قراءة في التناظر السردية، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة ، مجلة أفاق عربية، العدد(4)، 1993، ص 116 .

3. نسق التوازي .. تتقدم مكونات المتن السردية بطريقة التوازي بين الأحداث التي تكون فئمة وقائع تتعاصر في الزمان وأن أختلفت في المكان ، بيد أن ثمة رابط يربط تلك الأحداث ويوجه تتابعها .

4. نسق التكرار .. تتكرر مكونات المتن الحكائي في الرواية والفلم أكثر من مرة تبعاً لتعدد الرؤى وزوايا النظر التي تعرضها.

وقد حدد (تودوروف) ثلاثة أنواع للراوي على أساس الزوايا السردية المستخدمة وهي على النحو الآتي⁽¹⁾:

1. الرؤية من خلف .. ويكون الراوي أكبر من الشخصية الحكائية .
2. الرؤية مع .. إذ تتوافق معلومة الراوي مع معلومة الشخصية الحكائية .
3. الرؤية من الخارج .. الراوي يدخل اللعبة ، أنه لا يفهم إلا القليل مما تعرفه الشخصية الحكائية.

أما المتن الحكائي فهو (مجموعة الأحداث المتصلة فيما بينها والتي يقع إخبارنا بها خلال العمل، أن المتن الحكائي يمكن أن يعرض بطريقة عملية حسب النظام الطبيعي. بمعنى النظام الزمني والسببي للأحداث، أما المبنى الحكائي فهو القصة نفسها على المستوى الفني. الأحداث نفسها مع الأخذ بنظر الاعتبار مراعاة ظهورها على مسرح الحكي ومراعاة ما تزود بها من معلومات)⁽²⁾.

ألا أن توظيف هذه التقنيات جاء حسب الوسيلة التعبيرية في الخطاب التلفزيوني إذ أن القدرة على الارتباط بألفن التلفزيوني هو (سرد القصص عن طريق عرض صور متحركة)⁽³⁾. وفق هذا التعريف نجد أن أمكانية التعبير عن الخصائص الفنية في العمل التلفزيوني المرئي التي تحيل السرد في اللغة المكتوبة إلى صور متحركة تمتلك خصوصيتها ومن هنا تتفرد الصورة كلغة خاصة بالسرد التلفزيوني إذ يعبر عنه وفق الاتجاهات الفنية المتعددة التي تشغل ضمن فضاء الإنتاج التلفزيوني بعد تحديد خصائص كل اتجاه فني وأبرز الحالة الإبداعية التي يخلقها مخرج العمل الفني في

(1) سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، بيروت: المركز الثقافي العربي، 1993، ص 45 .

(2) بوريس توماشفسكي، نظرية الأغراض، نظرية المنهج الشكلي، ترجمة أبراهيم الخطيب، بيروت: المركز الثقافي العربي، 1982، ص 180 .

(3) يوري لوتمان، مدخل إلى سيميائية الفلم، المصدر السابق نفسه، ص 53 .

التعبير عن الاحداث الدرامية كلاً حسب طريقة التوظيف الفني للسرد الصوري الذي ينتجه مخرج العمل الفني فالسرد الروائي مثلاً يحمل خصوصية امتلاكه وسيلة خاصة به وهي الكلمة والكاتب يخلق عالماً موهوماً في سياق القصة الروائية بحيث يجعل من المتلقي شخص ينظر ويتابع تسلسل الاحداث الدرامية والتلاعب بمشاعره والعمل التلفزيوني عند تناوله للقصة الدرامية يعرض الاحداث في شكلين سرديين هما السرد الموضوعي والسرد الذاتي. وذلك بأن تكون آلة التصوير هي الاداة الرئيسية التي تعبر عن هذين الاتجاهين فهي تأخذ على عاتقها سرد الاحداث والوقائع في السرد الموضوعي، تعرف كل ما تفعله الشخصيات في حين تكون آلة التصوير في السرد الذاتي، تكون بمثابة العين التي يقع على عاتقها نقل الاحداث أي من وجهة نظر الشخصية التي تدخل الى الكادر وتتابع الاحداث وهذا الاختلاف بطبيعة الحال ينعكس على العمل التلفزيوني من خلال الاتجاه الفني الذي يمثله فأنا وجهة النظر الموضوعية والذاتية تكون هي السمة الغالبة في الاعمال الدرامية حيث يمكن للاتجاه الواقعي أن يستخدم السرد الموضوعي في نقل ومتابعة الاحداث التي تكون قريبة من الشخص وتلمس أسرار وأفكاره لكي يعرض العمل الفني التلفزيوني الاحداث الدرامية بطريقة بسيطة تكون قريبة من الواقع وادعائه، أما الاتجاهات الانطباعية فانها تفضل السرد الذاتي لكي تخلق عالمها الخاص بها من خلال استخدام الوسائل والتقنيات الحديثة في السرد وانعكاسها على العمل الفني، أذ يقوم مخرج العمل بأن يجعل الغموض يسيطر على طبيعة الاحداث في الاتجاهات الانطباعية لانها تعبر عن ذات الفنان ورؤيته للواقع فتتداخل الاحداث الدرامية مع بعضها لخلق عالم وهمي خيالي جديد ينم عن الاصالة والابداع والتجدد قادر على إثارة المتلقي. أذ تكون للأحداث الدرامية وقعها في العمل التلفزيوني المرئي وفق الية اشتغال السرد الصوري للتعبير عن مجمل الاحداث الدرامية حسب المنهج والاتجاه الفني الذي يتشكل عليه العمل التلفزيوني.

مؤشرات الاطار النظري

بعد دراسة الباحث للاتجاهات الفنية السائدة في الخطاب السمعي البصري وتحديدًا في مجال التلفزيون حدد الباحث الاتجاهات الفنية في مجال الخطاب التلفزيوني حيث تبرز هذه الاتجاهات من خلال:

1-المنهج الواقعي: والتي تشتمل على الاتجاهات الآتية (الواقعية الملحمية، الواقعية الاشتراكية، الواقعية الرمزية، الواقعية الشعرية، الواقعية الجديدة، الموجة الجديدة، الواقعية الحرة، الواقعية المباشرة).

2-المنهج الانطباعي: والذي يشتمل على الاتجاهات التالية (التعبيرية - السريالية - الدادائية - الطليعية).

لذلك يمكن ابراز اهم الخصائص والسمات لكل اتجاه وعلى النحو الآتي:

اولا: المنهج الواقعي: ابرز سمات هذا المنهج:

- 1-التصوير الدقيق والامين للحياة والشخصية الانسانية داخل العمل الفني.
- 2-ابرار سمات وخصائص الجانب الموضوعي في العمل الفني.
- 3-العمل الفني ما هو الا انعكاس للفترة الزمنية المعاشة.
- 4-التأكيد على ان المادة والفكرة لا فصل بينهما.
- 5-الاهتمام بالمشكلات الاجتماعية وابرار جوانبها التي تهم الانسان والابتعاد عن العواطف الذاتية.

الاتجاهات الواقعية:

الواقعية الجديدة: ابرز سمات هذا الاتجاه:

- 1-التأكيد على استخدام حجوم اللقطات الطويلة والعامة لابرار الحدث الدرامي.
- 2-التأكيد على تصوير المواقع الحقيقية.
- 3-ابرار الجانب التسجيلي في تصوير الحدث.
- 4-تبسيط الموضوع او الحدث الدرامي من خلال طرح الحبكة الدرامية.
- 5-المحافظة على وحدة الزمن.
- 6-التأكيد على مضمون الحدث الدرامي اكثر من الاعتماد على ابرار العناصر الشكلية.

الموجة الجديدة: ابرز سمات هذا الاتجاه:

- 1-التأكيد على التداعي الحر للحدث الدرامي وعدم الالتزام للترتيب الزمني.
- 2-استخدام التصوير الواقعي او الكاميرة الحرة للتصوير.
- 3-جعل الممثل يعبر عن ذاته في ابرار سلوكه.
- 4-تسجيل الصوت بصورة مباشرة من موقع الحدث الدرامي وما يرافقه من اصوات وضوضاء.
- 5-استخدام اللقطات الطويلة اثناء حركة الكاميرة.

الواقعية الحرة: ابرز سمات هذا الاتجاه:

- 1-استخدام الكاميرة في الهواء الطلق.
- 2-التأكيد على زمن الحدث الواقعي وتقاربه من زمن الحدث الفلمي.
- 3-استخدام زوايا التصوير الاعتيادية.
- 4-استخدام الممثلين من الواقع المعاش أي استخدام الاشخاص الحقيقيين.
- 5-تسجيل الصوت مباشرةً من موقع الحدث.

الواقعية المباشرة: ابرز سمات هذا الاتجاه:

- 1-استخدام الكاميرا بصورة عفوية في تصوير الناس الحقيقيين.
- 2-عدم استخدام السيناريو المكتوب مسبقاً والمشاهد تكون مرتبة بطريقة غير متسلسلة بشكل درامي.
- 3-استخدام الاسلوب التسجيلي في تصوير الاحداث.

- 4-الصوت يتم تسجيله من موقع الحدث.
- 5-التأكيد على استخدام اللقطات العامة في تصوير الاحداث.
- 6-استمرارية الزمان في تصوير الحدث والمحافظة على وحدة المكان.

الواقعية الشعرية: ابرز سمات هذا الاتجاه هي:

- 1-استخدام اللقطات ذات الطبيعة الاستعراضية في تصوير الاحداث لابرار القيم الشاعرية.
- 2-حركات الكاميرا تكون هادئ نوعاً ما واحياناً تكون سريعة عندما يتطلب الموقف العاطفي لحظة قوية.
- 3-استخدام الايقاع المناسب الذي يضفي الجو الملائم للحظات العاطفية.
- 4-استخلاص قيم جمالية تثير الاحساس بالشاعرية من دون الاغراق في لحظات الخيال البعيدة عن الواقع.
- 5-استخدام الحوارات بصورة تضيف على الحدث الدرامي صفته الشاعرية.

الواقعية الرمزية: ابرز سمات هذا الاتجاه هي:

- 1-معالجة الشخصيات بشكل رمزي للتعبير عن فكرة واقعية.
- 2-التعبير عن الواقع بشكل رمزي.
- 3-استخدام الموسيقى او المؤثرات وذلك للتعبير عن دلالة عن فكرة محددة او مقصودة.
- 4-استخدام زوايا الكاميرا للتعبير عن فكرة مقصودة تم ترميزها.
- 5-الرمز يجب ان يكون موضوعياً في ابرار الشيء المقصود.

الواقعية الملحمية: ابرز سمات هذا الاتجاه هي:

- 1-استخدام اللقطات العامة التي تظهر المكان الذي تدور فيه الاحداث.
- 2-الاحداث الدرامية تأخذ طابعاً سردياً في طرح الموضوع داخل العمل الفني.
- 3-اظهار العلاقات الاجتماعية التي تؤلف بين الشخصيات.

- 4-الاعتماد على المونتاج المتوازي في ابراز المعامل الموضوعي للعمل الفني في سرد الاحداث الدرامية.
 - 5-استخدام الكاميرا وحركاتها بما يخدم طبيعة الحدث الدرامي لابرار الشخصيات.
 - 6-التأكيد على الملحمة الشعبية والتي تبرز نضال الشعوب ضد الاحتلال.
- ثانياً: المنهج الانطباعي: ابرز سمات هذا الاتجاه هي:
- 1-تعمل على تشويه العالم الخارجي للكشف عن الحقائق الروحية لاشياء في العمل الفني.
 - 2-تأكيد الفنان على ابراز الجانب الذاتي للتعبير عن رؤيته.
 - 3-تميل الاعمال الفنية الى الوضوح لان المتلقي فيها يكون سلبي.
 - 4-الاهتمام بالجانب النفسي والشكل على حساب المضمون.
 - 5-الاستخدام الامثل للاطر المغلقة والمشدودة فالمتلقي يرى العالم داخل الاطار.
 - 6-استخدام التكوينات التي تركز على التصاميم الاكثر شكلية.

الاتجاهات الانطباعية

التعبيرية: ابرز سمات هذا الاتجاه هي:

- 1-استخدام الديكور والمكياج بصورة غير مالوفة في العمل الفني.
- 2-استخدام تقنيات الازاءة لابرار الغموض في العمل الفني.
- 3-استخدام موضوعات الرعب والجريمة في العمل الفني.
- 4-استخدام الخدع والتقنيات للتلاعب بحقائق الاشياء الموجودة في العمل الفني.
- 5-التأكيد على الجانب النفسي.
- 6-استخدام الوسائل التمثيلية في الكشف عن الحقائق الباطنية للظواهر الاجتماعية.

السريالية: ابرز سمات هذا الاتجاه هي:

- 1-تشكيل ديكورات فخمة وفنطازية في العمل الفني الدرامي.
- 2-التأكيد على الحلم والاجواء الغريبة.

- 3- استخدام التقنيات والمؤشرات التصويرية بشكل كبير في الاعمال الفنية.
- 4- التأكيد على استخدام الضوء والظلال لاعادة التباين لابرار الشكل الصوري في العمل الفني.
- 5- عدم وجود ترابط منطقي لسرد الاحداث الدرامية داخل العمل الفني.
- 6- ابرار الجانب الذاتي من خلال الاهتمام بالحقائق الداخلية الباطنية.

الدادائية: ابرر سمات هذا الاتجاه هي:

- 1- رفض التقنيات السائدة في العمل الفني.
- 2- رفض الافكار العضوية في العمل الفني.
- 3- البناء السردى يكاد يكون معدوماً في عرض الاحداث الدرامية.
- 4- استخدام المواد بطريقة عشوائية ولصقها على الفلم مباشرة.
- 5- خلق عالم بلا معنى ليصل في بعض الاحيان الى تجريد.

الطليعية: ابرر سمات هذا الاتجاه هي:

- 1- التحرر من الاطر التقليدية والابتعاد عن الواقع.
- 2- اتباع اساليب جديدة ومبتكرة في عرض الحدث الدرامي.
- 3- الاهتمام بالصورة المرئية كونها العنصر الاساسى في المنجز المرئى.
- 4- استخدام التباين الضوئى في تصوير الاحداث الدرامية.
- 5- الابتعاد عن التعبير العاطفى.

وبعد تحليل السمات وخصائص كل اتجاه عبر اليات اشتغال عناصر لغة التعبير وجد الباحث ان اهم العناصر اشتغالا في تحديد اتجاه العمل الفني التلفزيونى والتي سوف تعتمد كاداة لتحليل العينات هي:-

- 1- ابرار السمات والخصائص التي يتشكل منها الاتجاه الفنى فى الدراما التلفزيونية وذلك من خلال:
 - أ- الحكمة.
 - ب- الشخصية.

ج- الحوار.

د- الفكرة.

هـ- السرد الصوري.

2-بناء المضمون الصوري والشكلي في الاتجاه الفني الذي تشكل عن طريق:

أ- الاضاءة.

ب- اللون.

ج- الزمان.

د- المكان.

3-امكانية تحقيق الخصائص العامة لكل اتجاه فني عن طريق الوسائل التقنية والفنية

وتشمل:

أ- الكاميرا وعدساتها.

ب- الديكور.

ج- الازياء.

د- المكياج.

هـ- المونتاج.

4-تشكيل البناء التقني للصورة المرئية عن طريق الرؤية الخاصة حسب الاتجاه الفني

في الدراما التلفزيونية.

الدراسات السابقة

بعد اطلاع الباحث على مكتبة الكلية والمكتبات المركزية للبحث في الدراسات السابقة التي تتعلق بالدراسة الموسومة (الاتجاهات الفنية في الدراما التلفزيونية) وجد الباحث عدد من الكتب والمراجع التي تشير الى موضوعه المناهج الفنية في الادبيات الاخرى وقد أستند اليها الباحث في بحثه هذا وضمنها داخل متن البحث . لذا تعتبر هذه الدراسة إضافة متواضعة للمكتبة الاكاديمية فيما يخص الية توظيف المناهج الفنية في الدراما التلفزيونية . كما وجد الباحث هناك دراستان قدمت الى قسم الفنون السمعية والمرئية فرع السينما .

سوف يقوم الباحث بأستعراض مضمونهما ومدى قربهما من الدراسة الحالية .
الدراسة الاولى .. وهي اطروحة دكتوراه فلسفة في الفن السينمائي، قدمها الباحث (علاء الدين عبد المجيد جاسم) عام 2003، والموسومة (أشكالية الجميل في الاتجاهات السينمائية المعاصرة). حيث تمثلت بالمشكلة في التساؤلات الاتية :

1. ماهية الجميل وما هي طبيعة أشكاليته ؟
2. كيف يتمثل الجميل في سمات الاتجاهات السينمائية المعاصرة في ضوء تلك الاشكالية . ؟

أما أهداف البحث فكانت على النحو الاتي:

1. الاحاطة بكيفيات تحقيق الجميل في عناصر البناء الفلمي .
 2. تحديد دور المفهوم واشكاليته في خلق الخيارات الجمالية داخل الفلم.
- أهم النتائج التي توصل اليها الباحث :
1. أن خصائص الجميل لاتتقوى على الثبات والرسوخ والاستقرار المطلق لأنها تخضع في الواقع لقياس متغير وتبدل اعتماداً على الذائقة الجمالية عند المشاهد .

2. إن أشكالية الجميل توفر خيارات جمالية متعددة ومتنوعة داخل الخطاب الفلمي فكل المعاني المتشعبة للجميل حاضرة في النتاج الفلمي .

3. إن الحس بالجمال (التذوق) هو الذي يضيف على الشيء المدرك مفهوم الجميل .
أما الاستنتاجات :

1. إن التبدلات والتغيرات التي تصاحب الاتجاهات السينمائية بكل وجوها الفكرية والتقنية تضيف ثراء على الخطاب الفلمي المعاصر .

2. إن المهام الجمالية لسينما اليوم مختلفة تماماً لاختلاف عن جماليات سينما الامس .

3. إن عصر العلوم والتكنولوجيا أحاط السينما بجماليات غريبة أو ذات خصوصية وتميز.

والدراسة الحالية تقترب من الدراسة السابقة في مبحث واحد وهو المبحث الثاني .. الاسس التاريخية للاتجاهات السينمائية . فيما عدا ذلك لا يوجد أي تقارب فيما يخص مشكلة البحث وكذلك الاهداف وكذلك تقنيات وعناوين المباحث الداخلة في متن الاطروحة. كما لا يوجد أي تقارب بالنسبة للنتائج والاستنتاجات التي توصل اليها الباحث .

الدراسة الثانية .. وهي رسالة ماجستير . قدمها الباحث (رعد عبد الجبار ثامر) عام 1988، والموسومة (تأثير التقنيات والنظريات السينمائية العالمية على اسلوب المخرج السينمائي العراقي).

اهداف البحث:

- 1-هل لدى المخرج السينمائي العراقي اسلوب؟
- 2-هل هناك منحى اسلوبي اذا لم يكن هناك اسلوب؟
- 3-اذا لم يكن لديه اسلوب او منحى اسلوبي فهل لديه طريقة عمل حرفية؟
- 4-هل هنالك تأثير لطرائق واساليب السينما العالمية في المخرج السينمائي العراقي؟

خرج الباحث بعدد من الاستنتاجات:

1-المخرج السينمائي العراقي رغم تأثيره بتقنيات واساليب المخرجين العالميين الا انه لم يكن لديه اسلوباً متميزاً رغم وجود منحى اسلوبي هنا او هناك لدى هذا المخرج او ذاك.

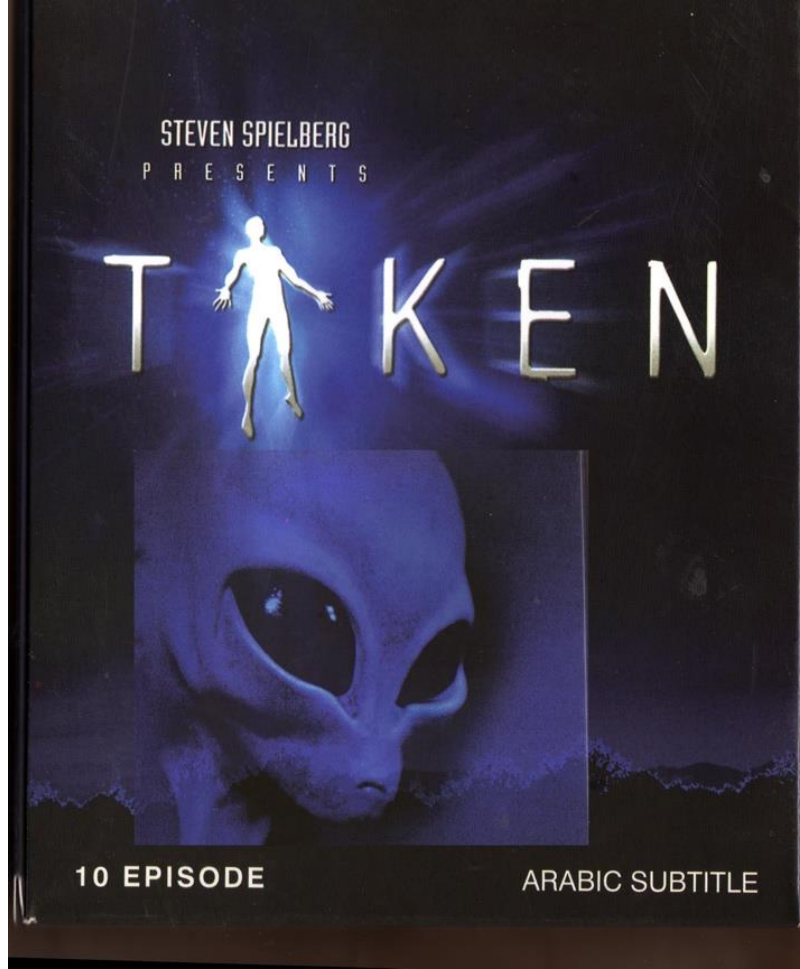
2-على الرغم من ان العينة تشمل مخرجين من الذين درسوا السينما اكااديمياً ومن غير الذين درسوها اكااديمياً فان النتائج تشير الى عدم وضوح نتائج هذه الدراسة في تكوين اسلوب او منحى اسلوبي في الاخراج السينمائي.

3-لاحظ الباحث ان اغلب المعلومات والايحاءات تصلنا من خلال الحوار في جميع افلام المخرجين الذين تعرض لهم هذا البحث.

لذلك فان هذه الدراسة تقترب من الدراسة الحالية في المبحث الثاني الذي يتناول النظريات السينمائي، وعليه فان الدرس الحالية لا تتطابق مع المشكلة والاهداف وبقيّة المباحث والاستنتاجات التي خرج بها الباحث.

العينة الخامسة

المنهج الانطباعي Impressionism – Taken



اسم المسلسل: TAKEN

اسم الحلقة: Beyond the Sky

اخراج: توبي هوبر

انتاج: ستيفن سلبيرغ

تمثيل

Steve Burton
Eric Close
Atherine Dent

وقت الحلقة – 86 دقيقة

سنة الانتاج: 2006.

ملخص القصة:

تدور أحداث الحلقة الدراسية اثناء الحرب العالمية الثانية (1944) اذ نشاهد الحرب قائمة بين القوات الجوية الامريكية الالمانية وخلال تلك الاحداث فان المخلوقات الفضائية تنزل الى الارض وتتمركز فيها. هذه المخلوقات الفضائية الزرقاء اللون اتخذت عدة اشكال في سبيل العيش بين سكان البشر حيث تأخذ أي شخصية وتظهر بمظهر بحيث لا يعرفها احد وقد واصلت حياتها بهذه الطريقة. اما الخط الاخر الذي يمثل جانب الشر هو الضابط (كروفورد) الذي يسعى بكل الظرف للوصول الى مناصب عالية والحصول على الترقيات وادارة المختبر الذي يتم حفظ الصحن الفضائي بالاضافة الى اجراء الاختبارات على المخلوقات الفضائية الذي وجدهم وهم ميتون عندما ارتطمت مركبتهم على الارض. وهناك الكابتن (وسل) الضابط الذي اصيب في معركة جوية مع صديقه (جونسون) لكنه لم لميت بسبب مساعدة المخلوقات الفضائية له. وكذلك هناك (جون) المخلوق الفضائي الذي يتلبس بهيئة بشرية ويعيش وسط عائلة (سالي) لكنه يغادر هو ومن معه من مخلوقات ومركبات فضائية ويعودون الى كوكبهم.

هذه الاحداث جسدها مخرج العمل الفني وفق رؤيته في تفسير الاحداث والمعطيات للعمل الفني.

1- [ابرار السمات والخصائص التي يتشكل منها الاتجاه الفني في الدراما التلفزيونية وذلك من خلال - الشخصية - الحبكة - الحوار - الفكرة - السرد الصوري].

الشخصية

يعد بناء الشخصيات في مسلسل (Taken) بناء متطوراً ضمن السياق الزمني لسرد الاحداث العمل الدرامي. وفق رؤية تتسم بدلالات ايحائية تشير الى ماهية تلك الشخصيات ليغطي مساحات اكبر وكذلك لاعطائها لمسة اليام بافعال غرائبية ضمن واقعها الافتراضي. وهذا التأثير الفاعل للشخصيات ورغم ما تعيشه وسط البيئة المفترضة قد عكست تلك الشخصيات الرئيسة وما يرافقها من شخصيات مساندة تكون لها القدرة في البناء الدرامي لاحداث المنجز المرئي وكذلك خلق عملية الصراع الذي تعيشه الشخصيات مع القوة الخفية المتمثلة بالكائنات الفضائية وهذا الصراع قد كسب ديمومته بفعل التطور اللاحق لاحداث وذلك بفعل بناء تركيب صوري يمثل احداث متلاحقة وهذه

الافعال تكون مستمد من طبيعة بناء الشخصيات وفعالها داخل البنية الدرامية للعمل الفني.

شخصية الضابط (كروفورد):

تمثل الشخصية جانب الشر الذي في تركيبها الداخلي. طموح يرغب في التوصل الى مراتب عليا في الجيش مهما كانت الوسيلة المستخدمة لتحقيق غايته والاساليب المروعة التي يستخدمها باضافة الى طبيعة في فرض شخصيته على الآخرين ليكون هو قائدهم. اذ جسد مغل العمل الفني خلال معالجته للنص الاساليب الخفية التي يتركب منها شخصية الضابط (كروفورد) في تقيمه للامور واتخاذ قرارات بصورة شخصية اذ في المشهد المرئي رقم (9). اذ يظهر تاريخ بين الحقبة الزمنية بعد الحرب العالمية الثانية وبالتحديد 1947/6/1. القاعدة الجوية، حيث نشاهد الضابط (كروفورد) وهو يتحدث الى الجنود وهم كتيبة الاستخبارات التي يقودها ويخبرها ان احد اسباب الانتصار هو في الحرب هي كتمان الاسرار والمعلومات ثم بطلب منهم التحرك لمشاهدة الطائرة التي القت القنبلة الذرية على (هيروشيما). اذ جسد مخرج العمل الفني تلك الشخصية وابرز عنصر القيادة وحسب التسلط من خلال طبيعة اللقاء الحديث وكذلك استخدام حركات الكاميرا التي تتابع تحركاته داخل القاعدة لاعطائه اهمية وليكون له دور وتأثير في الاحداث اللاحقة. اضافة الى استخدام اللقطات القريبة اثناء حديثه لبيان قوة التأثير وابرز التعابير وانعكاس ذلك على الجنود الذين يستمعون اليه. واستعراض عدد من الوجوده باللقطة القريبة ثم يتقبل مخرج العمل الفني ليحرك الكاميرا لنشاهد القائد الاعلى للقاعدة ياتي وتستقبله الكاميرا. الى ان يقترب من الضابط (كروفورد). اما في المشهد المرئي رقم (10-11-14) في هذه المشاهد المرئية نشاهد القائد والضابط (كروفورد) وابنته بالسين لتناول الطعام.

القائد يطلب من الضابط مرافقته لمشاهد الحصان الجديد المولود حديثاً الضابط يطلب من ابنة القائد مرافقتها لكن والدها يرفض. يذهبان الى الاسطبل وبواعدها مساء للذهاب الى السينما. القائد ينادي عليه للتحرك وركوب الاحصنة، في هذه المشاهد المرئية ابرز مخرج العمل الفني فيه الضابط (كروفورد) في مغالبة ابنة القائد وكسب ودها لكي يصل من خلالها الى السلطة ورتبة عالية. وفي المساء نشاهد الضابط

(كروفورد) يتحرك وسط الشارع لملاقاة ابنة القائد. تأتي سيارة تقودها سيدة تقف امام الضابط وتدعوه لقضاء سهرة معه الفتاة تدعى (سو). يرفض مرافقتها تنظر الى الخلف فشاهد الفتاة شركة وتذهب مسرعة. اذ عبر مخرج العمل الفني العلاقات المتداخلة التي يعيشها الضابط واين تكمن مصلحته اذ رفض مرافقة صديقه السابقة في سبيل ملاقة ابنة الضابط اذ جسد مخرج العمل الفني تلك اللحظات من خلال استخدام الاطر المغلقة التي تحدها استخدام حجوم اللقطات القريبة واقتطاع قسم كبير من حجم الكادر فقط اظهار الزاوية التي يجعلنا نتابع الاحداث من خلالها. اما في المشاهد المرئية رقم (17- 18) اذ نشاهد الضابط (كروفورد) وهو يستمع الى حديث اثنتين من الراهبات حول مشاهد الصحون الفضائية في السماء لقطات قريبة متبادلة بين الطرفين يدخل السكرتير ويخبره بوجود مزارع شاهد الانفجار الهائل في المزرعة. وعند خروجه من المكتب يشاهد الفتاة (سو) وهي جالسة في المكتب. تنادي عليه بطلب منها الاعتذار لانه مشغول. وانه سوف يشاهدها الليلة. في هذا المشهد المرئي جسد مخرج العمل الفني حركة الكاميرا اثناء تحركها واقتربها من الكيس الذي جلبته معها (سو) ليصل الى لقطة قريبة قطع ثم الانتقال الى لقطة متوسطة للفتاة (سو) وهي تنظر الكيس يحتوي على القطعة المعدنية التي جلبتها من الانفجار.

اما في المشهد المرئي رقم (23) الفتاة (سو) وهي جالسة في مكتب الضابط (كروفورد). وهي تحمل الكيس الذي يحتوي على القطعة المعدنية. تنادي على الضابط (اوين) ينظر اليها ويدعوها (سو). يطلب من الانتظار لدقيقتين. يستدعي احد الجنود ويطلب منه اخبارها انه غادر لامر مهم. يخرج من الباب الثاني يسير في الممر ويشاهد مزارع وابناؤه ويخبره انهم يعرفون مكان سقوط الصحن الطائر. اذ جسد مخرج العمل الفني شخصية الضابط وكيفية انكاره لمعرفة الفتاة (سو) حتى لا يعرف الجنود وكذلك قائد القاعدة بالعلاقة التي تربط (سو) بالضابط (كروفورد). لان نواياه متوجهة صوب ابنة القائد. اذ كانت حركات الكاميرا داخل المكتب وانتقالها من مكان الى اخر عبرت عن القلق الذي يسيطر على الضابط (كروفورد) اضافة الى استخدام حجم اللقطات القريبة للكيس الذي تحمله (سو) وترغب في عرضه على الضابط (كروفورد) شخصياً لأنها تحبه اما في المشهد المرئي رقم (24). الضابط بصحبة المزارع واولاده ليشاهد والموقع الذي سقط منه الصحن الطائر. الضابط (كروفورد) يصاب بالدهشة عند مشاهدة الصحن

الطائر الذي اصبح حقيقة يندهش لمشاهدته. ينزل الى الاسفل يقترب من الصحن يلمسه بيده ينفث الباب. الدهشة والخوف ينعكس على المزارع واولاده يدخل الضابط الى داخل المركبة وبهد برهة يخرج يتقدم باتجاه المزارع لقطعة قريبة لوجه المزارع الخوف بادئ عليه وابنائهم. في هذا المشهد المرئي جسد مخرج العمل الفني الواقعة الحقيقية لوجود الصحن الطائر. اذ ابرز حجم الصحن باستخدام زاوية قصيرة البعد البؤري حيث اعطت عمق ميدان واسع لحجم الصحن وكذلك القطع الى حجوم اللقطات القريبة لابرار التأثير في وجه الضابط (كروفورد) والدهشة، كذلك المزارع وابنائهم. الحقيقة التي يعرفها الجيش ويحاول بكل السبل اخفائها على الناس مما جعل الضابط وفي احياء من قبل مخرج العمل الفني الى قتل المزارع وابنائهم حتى يبقى سر الصحن الفضائي لا يعرفه احد. اما في المشاهد المرئية رقم (65- 66) نشاهد الفتاة (سو) جالسة في مكتب الضابط (كروفورد). تنادي عليه تخبره انها جاءت اليه لكي تريه القطعة المعدنية التي عثرت عليها اثناء تحطم الجسم الغريب. يتفاجأ (كروفورد) من الخبر ينظر الى القطعة المعدنية ثم يخفيها ويدخلها الى المكتب يقبلها ويقول لها انها بالنسبة له كالشمس والقمر. اذ جسد مخرج العمل الفني شخصية الضابط وردة فعله تجاه الخبر الذي تحمله (سو) اضافة الى ابراز مصالحة الشخصية وانانيته في الاحتفاظ بكل شيء يخص الصحن الفضائي من خلال كتمانها للمعلومات لوحدة وعدم ايصالها الى القائد الاعلى لكي يحصل من ورائها كل ترقية وكسب ثقة السلطات العليا في تسلم قيادة المختبر.

اما في المشهد المرئي رقم (66). ليل - سيارة قادة فقط تظهر اضائتها الامامية وهي تسير في الليل دون معرفة من الذي يقودها. اللقطة عامة وهي تتابع حركة السيارة باتجاه مقدمة الكادر. نشاهد انها الفتاة (سو) تنزل من السيارة تدخل الى بيتها وهو عبارة عن كرفان تسكن فيه خارج المدينة. تفاجأ بوجود الضابط (كروفورد). يقترب منها ويضربها بقوة تسقط على الارض ثم ينهال عليها بالضرب بقسوة الى ان يقتلها. انه اسلوبه في الحفاظ على الاسرار لوحده لذا أي شخصية تعرف بأمر الصحن الفضائي فانه يقتلها لتحقيق غايته. وهذا الاسلوب مارسه ضد المزارع وابنائهم الذين قتلهم هم الاخرين انه شخصية مريضة انانية تسعى للحصول على السلطة بكل الوسائل والسبل الكفيلة التي تضمن تحقيق طموحه الغير مشروع على حساب ضحاياهم الابرياء ان ابرز مخرج العمل الفني تلك الشخصية وتم توظيفها وفق المنهج الانطباعي في تشكيل

شخصيات مفترضة غرائبية سادية في تصرفاتها لذلك نجد ان مخرج العمل الفني استطاع بكل الوسائل التقنية والعناصر المرئية من تجسيد تلك الشخصية وابرار سماتها ومتناقضاتها ضمن رؤية فلسفية لطبيعة البشر المريضة التي تسعى الى السلطة وهذا ما نجده في تركيب شخصية الضابط (كروفرود).

شخصية الكائن الفضائي:

شخصية مفترضة وظفها مخرج العمل الفني ضمن رؤيته وفلسفته والنظرة الى تشكيل الهيئة الخاصة بالكائن الفضائي يكون تركيبها بهذه الصورة. اذ نشاهد ان مخرج العمل الفني وظف وسائله التقنية لبناء تلك الشخصية الغرائبية والتي تثير الفضول والترقب وتؤثر على المدركات الحسية للمتلقي عند مشاهدة هذا المخلوق الغريب. ففي المشهد المرئي رقم (16) بعد حصول الانفجار تنهض (سو) من على الارض. سيارتها تعود الى وضعها الطبيعي قبل الانفجار، بحيث تضئ الاضاءة الامامية للسيارة وكذلك عودة موجة الراديو الى العمل. تتقدم بحركات ثقيلة ثم تسقط تنهض وتتقدم لتشاهد ان جميع الاشجار وقد احترقت تتقدم وسط النيران المتناثرة هنا وهناك وتصيح لعلها تجد شخص على قيد الحياة وسط هذه النيران تستمر في التقدم والبحث. تسمع صوت خلفها تنظر فلا تشاهد أي شيء. الكاميرا تتابعها من الخلف وهي تتقدم. اذ تشاهد الظهور الاول للمخلوق الفضائي يتحرك بسرعة كي لا تشاهده الفتاة ثم تتقدم (سو) وتشاهد قطعة معدنية عليها كتابة ونقوش تلتقطها وتخرج من الحطام. قطع الكائن الفضائي واقف على الشجرة حيث تظهره صورته واضحة وهو عبارة عن هيئة غريبة وملامح وجهة غير واضحة فقط عينيه يبدوان واسعتان ولا يوجد شعر على رأسه ويتحرك على رجليه ويديه كانها حيوان وقصير ونحيل جداً ولونه يميل الى الزرقاء. ينظر الكائن الفضائي الى (سو) التي اخذت القطعة المعدنية اذ جسد مخرج العمل الفني تلك الشخصية المفترضة بكل ما تحمله من غربة لكي يجعل منها رؤية مستقبلية للكائن الفضائي.

ويتم تركيبه وتصويره بهذه الطريقة بحيث يتفاعل معها المتلقي ويشد لمتابعة تلك الشخصية الغريبة البعيدة عن واقعه اضافة الى الامكانيات الخارقة التي يستمتع بها الكائن الفضائي من حيث العلم والقدرة على التحول الى أي شخصية يستطيع من خلالها

الانتقال وسط البشر. اما في المشهد المرئي رقم (31). نشاهد الضابط (كروفورد) يتحدث الى القائد انه دخل الى المركبة الفضائية وجد خمسة مقاعد والات توجد اربعة جثث للشخصيات القادمة من الفضاء. حيث تظهر الجثث وهي ممددة على الارض باجسادهم التي يغلب عليها اللون الازرق النحيلة والقصيرة. اذ يتم استعراض للجثث بلقطة استعراضية لاطهار تفاصيل الكائن الفضائي هذا التركيب الغرائبي لشخصية الكائن الفضائي وتصويره بهذه الكيفية ليشكل نقطة بداية وانطلاق لطبيعة الانسان في الفضاء الخارجي وذلك من خلال استخدام التقنيات الحديثة في عملية تصنيع ذلك المخلوق الفضائي وباستخدام حركة الكاميرا وحجم اللقطة المناسبة وزاوية الكاميرا حقق المخرج غايته من تركيب الكائن بهذه الكيفية الغرائبية المفترضة التي يتم ادراكها من قبل المتلقي ويتفاعل معها لتحقيق منهجه الانطباعي في التعبير الذاتي عن رؤية صانع العمل الفني.

اما في المشهد المرئي رقم (41) مختبر الطاقة الذي يديره القائد النترين 1947/6/9. اذ نشاهد يتحدث مع الدكتور حول طبيعة الخلية التكوينية للمخلوق الفضائي ويخبره الدكتور انه يمكن ان يتحول الى حيوان او الى شيء تريديه. يدخل احد المشتركين في دراسة المخلوق ويطلب منهم مشاهد الدكتور (جونز) اذ جسد مخرج العمل الفني التركيبية المتغيرة لهذه المخلوقات وقدرتها على تغير شكلها تبعاً للموقف الذي تجد نفسها فيه لكي تواصل حياتها واستكشافها للطبيعية البشرية. اما في المشهد المرئي رقم (42) الدكتور (جونز) وهو يتحدث بكلام ولغة غير مفهومة ويقدم يديه الى الامام. يظهر الكائن الفضائي ينزل من على الجدار ويتحرك على اربعة اطرافه كأنه حيوان وسط دهشة القائد والدكتور الذين يشاهدونه من خلف الزجاج. الكائن الفضائي يقترب من الزجاج وينظر اليهم، هنا جسد مخرج العمل الفني القدرة التي يستمتع بها ذلك الكائن وقدرته على الوصول الى أي مكان واي شخصية يريد لها انه تركيب غرائبي جسده مخرج العمل الفني ضمن واقعه الافتراضي وللتعبير عن منهجه الانطباعي ، ولذلك نجد ان تجسد تلك المخلوقات يتطلب دراية ومعرفة بكل التفاصيل التي يتركب منها العمل الفني وكذلك التوظيف الجيد لحجوم اللقطات وزوايا الكاميرا في التعبير عن الحدث الدرامي ومعرفة خصائصه العامة.

الحبكة:

تعد الحبكة بمثابة التعبير عن الاحداث الدرامية بحيث تصبح الحبكة في الاعمال الانطباعية تكون متماسكة من البداية الى النهاية وفق ما يقتضيه طبيعة سرد الاحداث لكن الخط العام لحركة الفعل الدرامي للاحداث يصبح فيه تغير في طبيعة التداخل في تركيب المشاهد وذلك عن طريق التداخل في الزمن للاحداث لكن تبقى الحبكة مترابطة ومتجانسة وفق رؤية مخرج العمل الفني. ففي مسلسل (Taken) قدم لنا مخرجه بناءاً متماسكاً للحبكة التي تعبر عن مجمل الاحداث الدرامية الخيالية المفترضة ضمن واقعها وابتكار الشخصيات الغرائبية وتداخل الاحداث الدرامية ضمن خطوط متماسكة من البداية - الوسط - النهاية. وما بينهما من احداث لشد الانتباه الى متابعة الاحداث الدرامية وصولاً الى الحل وهو تحقيق هدف العمل الفني وذلك من خلال بناء أطر مغلقة تحدها حجم اللقطة واختيار الزوايا الغريبة في التصوير.

اضافة الى التركيز على حركة الكاميرا وذلك من خلال جعل الشكل الفني هو الميمن على مجمل الاحداث ولذلك نجد ان مخرج العمل الفني جسد الحدث الدرامي وفق ما يمليه عليه المنهج الانطباعي في عملية وضع الحلول الاخراجية للمشاهد المرئية للمحافظة على وحدة وانسجام العمل الفني في التوصل الى بناء محكم لطبيعة الاحداث المفترضة.

الحوار:

الحوار في الاعمال الدرامية يتطلب صياغة متلازمة لطبيعة الشخصية المتجسدة وهو يعبر عن خصائص الشخصيات المتصارعة في العمل الدرامي. وبما ان مسلسل (Taken) جاء توظيف الحوار ليكون معبراً عن طبيعة الحدث الدرامي وكذلك نجده كان دوره مقتصرأ على ايصال معلومات تخص الكائنات الفضائية وطبيعة تركيبها والقدرة على تحويلها من أي شكل الى اخر تبعاً لموقفها وكذلك للحوار قدرة على كشف ابعاد شخصية الضابط (كروفورد) من خلال جعله شخصية مراوغة في كلامها وحواراتها وتصرفاتها. اذ نشاهد يكذب على ابنة القائد بقوله انها بالنسبة له. كالشمس والقمر. لكي يجعلها تتعلق به وبالكلام نفسه عندما نشاهد (سو) تأتي الى مكتبة وتخبره عن القطعة المعدنية التي وجدت اثناء تحطم الصحن الطائرة يدخلها الى مكتبه ويقول لها انها كالشمس والقمر بالنسبة له.

وهذا ادعاء كاذب يمارسه لنيل من ضحياته ويمارس عليهن العيبه الرذيلة. ويستمر الحدث الدرامي لنجد ان الحوار له دور في اصال المعلومات عن الضابط (روسل) الذي تراوده كوابيس ولا يستطيع الى ان يخبره صديقه (جونسون) انه قتل الاطباء الذين كانوا يعالجونه وليس الالمان مما ولد لديه صدمة وبهذا جسد الحوار الحدث الدرامي في اصال المعلومات لمتابعة الاحداث والتواصل معها. وفق رؤية مخرج العمل الفني رغم ان التركيز كان على الشكل المجسم للحدث.

الفكرة:

لكل عمل فني فكرة ينطلق منها وهناك وسائل تقنية تحققها. وذلك من خلال المعالجة الدرامية للنص ووضع الحلول اللازمة في عملية التحليل والتركيب لذلك نجد في مسلسل (Taken) الاحداث الدرامية وطبيعة الفكرة فيه مبني على احداث خيالية غرائبية جسدها مخرج العمل الفني لكي تلائم منهجه الانطباعي في الاعتماد على افكار خيالية تعتمد الابتعاد عن الواقع وتشكيل واقع جديد مفترض تتصارع فيه الشخصيات وهذا ما نجده في هذا العمل الفني اذ كانت الاحداث الغرائبية الخيالية هي السائدة على مجريات الاحداث وارتباطها بالواقع أي جمع بين الكائنات الفضائية والانسان الطبيعي الذي يتعامل مع شخصيات غريبة لأول مرة ويتفاعل معها. اذ كانت الوسائل التقنية والعناصر المرئية هي المركز الاساسي الذي انطلق منها مخرج العمل الفني في تركيب وتحليل وبناء الاحداث الدرامية لكي تعطي وقعها ولتعبّر عن طبيعة الحدث الدرامي اضافة لقدرة هذه الوسائل التقنية للوصول الى الهدف الذي يسعى من اجله مخرج العمل الفني.

السرد الصوري:

ان تتابع الاحداث الدرامية بطريقة متسلسلة للتعبير عن طبيعة الحدث الدرامي منذ لحظة انطلاق الحدث الدرامي وصولاً الى وسط الاحداث الدرامية وما يتخللها من احداث وصولاً الى النهاية حيث الحل وتحقيق الفكرة النهاية والهدف الذي رسمه مخرج العمل الفني.

في مسلسل (taken). نجد ان مخرج العمل الفني وفي سبيل عرض الاحداث الدرامية والتمهيد لها عمد الى استعراض المشهد الاول. والذي جعله نقطة انطلاق

الاحداث الدرامية. والتعبير عن الاحداث الخيالية الغريبة حيث نشاهد ثلاث مركبات فضائية تنطلق بسرعة في الفضاء الخارجي. وتعبيراً عن طبيعة الحدث الدرامي جعل مخرج العمل هنالك سارد للاحداث. اذ نسمع صوت طفلة وهي تعلق على الاحداث الفضائي. لنشاهد في المشهد اللاحق. مشهد رقم (2 ، 3) معركة جوية بين القوات الالمانية والامريكية خلال الحرب العالمية الثانية (1944). وتستمر المعارك الجوية الى ان تصاب الطائرة التي يقودها الكابتن (روسل) وزميله (جونسون) حيث اصيب في جانبه وبدأت طائرته في السقوط. يطلب منه زميله الخروج لكنه يرفض ويقول له ثق بي فاننا لا نموت الى ان تقترب الصحون الفضائية الثلاثة وتحيط بالطائرة التي يقودها (روسل) ليستمر الحدث الدرامي لنشاهد في المشهد المرئي رقم (4) (روسل) يأتي الى البيت قادماً من الحرب التاريخ 1945/5/25. ينظر الى المدينة والجيران يقترب من سيارته فيجدها كما تركها نظيفة يتقدم الى والدته ويعانقها ووالده ينزل من على السلم.. اما في المشهد المرئي رقم (5) (روسل) يتجول في القرية ويذهب الى صديقه التي تعمل في المصرف ويعانقها بفرح المشهد المرئي رقم (6) الاب يتحدث مع ابنة عن السيارة والوضع لينقل بنا مخرج العمل الفني في الاحداث لنشاهد في المشهد المرئي رقم (7-8) (روسل) وهو يتذكر حديث صديقه قبل ان تسقط الطائرة ينهض ويتوجه نحو الشباك لنشاهد الصبي الذي يوزع الجرائد يلقي بيها على المنازل. لتصل الى المشهد المرئي رقم (9). بعد مرور سنتين على الاحداث السابق 1947/6/1. القاعدة الجوية حيث نشاهد الضابط (كروفورد) وهو يتحدث الى كتيبة الجنود وبطلب منهم في عملهم كتم الاسرار. ويستمر الحدث الدرامي كما رسمه مخرج العمل الفني اذ نشاهد في المشهد المرئي رقم (10-11) القائد ويرافقه الضابط وابنته يتناولون الغذاء ثم يطلب منه الخروج لمشاهد المولود الجديد في الاسطبل. اما في المشاهد المرئية رقم (12-14). اذ نشاهد القاعدة الجوية وكذلك الصحن التي تنقل خبر الصحن الفضائية الطائرة وعملية تكذيب الخبر. بعد ذلك نشاهد ابنة القائد وهي عمل موعد مع الضابط (كروفورد) لياخذها الى السينما. وفي الطريق يشاهد صديقه الحمية (سو). اما في المشهد المرئي رقم (15) (سو) وهي تقود سيارتها ليلاً في الطريق الخارجي عن المدينة نلاحظ ان سيارتها وقد فقد السيطرة عليها وانطفاء الراديو والاضوية الامامية وانطفاء السيارة نهائياً. تنزل منها. ترفع غطاء السيارة الامامي نشاهد في السماء ثلاثة صحن طائرة

احدهما يرتطم بقوة في الارض ويولد عصف شديد يرميها على الارض وفي المشهد المرئي رقم (16) (سو) تتقدم بسرعة لتشاهد الانفجار تسقط على الارض. تنهض وتشاهد احتراق الاشجار تتقدم وسط الاحتراق. الكائن الفضائي يتحرك خلفها بسرعة تتقدم فتشاهد قطعة معدنية تلتقطها الكائن الفضائي واقف على الشجرة ينظر اليها.

اما في المشهد رقم (17-21). عمليات البحث وتكذيب خبر وجود الصحون الطائرة. واخفاء المعلومات عن الصحافة. اما في المشهد المرئي رقم (22-24). احد المزارعين وابنائهم يشاهدون الصحن الطائرة (سو) تنظر الضابط (كروفورد) وهي تحمل كيس يحتوي على القطعة المعدنية. الضابط (كروفورد) برفقة المزارع واولاده ليوصلوه الى مكان تواجد الصحن الطائرة. يندهش لوجوده. يدخل الى المركبة الفضائية. اما في المشهد المرئي رقم (25-33). حيث نشاهد الضابط (روسل) وهو يعيش معاناته من خلال الكوابيس التي يحلم بها وتسبب له القلق المستمر اما في المشهد المرئي رقم (34-39). حيث نشاهد (سالي) وهي تعيش في بيتها وسط المزرعة تسمع صوت في كوخ الخشب تنزل وكان الهواء شديد تدخل الى الكوخ فتشاهد شخص مصاب داخل الكوخ تحمله وتأتي به الى بيتها وتضعه في غرفة ابنها (توم) لتستمر الاحداث الدرامية في المشاهد اللاحقة وفق ما خطط له مخرج العمل الفني لنشاهد في المشاهد اللاحقة من المشهد المرئي رقم (40-72). تداخل الاحداث وتراكبها ضمن الزمن الذي تستغرقه هذه الاحداث في محاولة لابرار حالة الصراع بين عملية البحث والحياة والموت بالنسبة للكائنات الفضائية وبين عمليات البحث والطموح في التسلط من قبل الضابط (كروفورد) الى ان نصل الى نهاية السرد الصوري في المشهد المرئي (سالي) وهي جالسة على سلم البيت الخارجي المشهد (ليل) تنظر الى السماء تقدم الكاميرا باتجاهها لتصل الى حجم اللقطة القريبة وهي تنظر الى السماء. لان اصبح ارتباطها بالفضاء جزء من حياتها لانها حامل من رجل الفضاء (مون) الذي مارس الحب معها. واراد ان يكون لهم موطن قدم على الارض لذلك جعل (سالي) تحمل منهم لكي يتواصل وجودهم على الارض. وهذا ما اراده مخرج العمل الفني في تفسيره لهذه الاحداث الدرامية المفترضة وفق منهجية الانطباعي الذي انطلق منه في معالجته للاحداث.

2- [بناء المضمون الصوري والشكلي في الاتجاه الفني الذي تشكل عن طريق

الاضاءة - اللون - الزمان - المكان].

الاضاءة:

من تقنيات مخرج العمل الفني عنصر الاضاءة الذي يعد بمثابة الوسيلة التي يتم من خلالها تجسيد الحدث الدرامي لصياغة الواقع الافتراضي حيث يمكن للاضاءة خلق عدة مستويات دالة داخل المشهد المرئي وبهذه التقنية يمكن لمخرج العمل الفني من توزيع عناصره الدرامية والمرئية لاجل المحافظة على وحدة الزمان والمكان داخل المشهد المرئي. لذلك تغير الاضاءة احدى الوسائل التقنية التي يمكن من خلالها بناء احداث تعبيرية لما يشكله الضوء من معاني ودلالات رمزية مرتبطة به وهذه المعاني تنعكس على فعل الشخصية الدرامية اضافة الى دورها الكبير في تفسير المعطيات ففي المشهد المرئي رقم (20). اذ جسّد مخرج العمل الفني التعبير الفني للاضاءة من خلال جعلها تعبر عن المركبة الفضائية اذ نشاهد ضوء متحرك بسرعة عالية دلالة على ان هذا الضوء هو المركبة الفضائية وحتى عندما اشترك في المعركة الجوية بين الالمان والامريكان نشاهد الضوء الذي تم تجسيده على شكل مركبة فضائية تحتضن الطائرة المدمرة التي يقودها الضابط (روسل) وطاقمه وهي تهوي الى الارض نشاهد المركبات الفضائية ترافق هبوط الطائرة وقد جسدها مخرج العمل الفني على هيئة ضوء ساطع. وبذلك جسدت الاضاءة دورها في التعبير عن المركبات الفضائية.

اما في المشهد المرئي رقم (34-38). فهذه المشاهد المرئية جسّد مخرج العمل الفني الاضاءة التعبيرية للحدث الدرامي اذ نشاهد تحرك الاشجار بقوة نتيجة هبوب الريح الجو ليلاً. اللقطة عامة حيث نشاهد التداخل وعملية التباين بين الضوء والظل وانعكاسها على الاشجار المتحركة وكذلك البيت التي تسكن فيه (سالي). تتحرك الكاميرا لتستقر على حركة باب الكوخ الخشبي فانه ينفتح ويغلق بفعل الريح. وكان للاضاءة دورها في خلق عدة مستويات دالة داخل المشهد المرئي. بين مقدمة الكادر وعمقه هذا التباين وظفه مخرج العمل الفني لخلق الغموض والتوتر على الكوخ. قطع (سالي) تقرأ قصة عن رجل الفضاء. لقطة قريبة تسمع صوت حركة باب الكوخ تنهض من السرير. تطفئ السجارة تمسك الفانوس وتخرج من البيت وتتوجه صوب الكوخ. لقطة قريبة لوجه (سالي) تتقدم وتدخل الكوخ تتفحص الكوخ وهي تحمل الفانوس تريد ان تخرج تسمع صوتاً ترجع لمعرفة مصدر الصوت تشاهد رجلاً مصاباً جالساً على الارض في زاوية

الكوخ. يطلب منها المساعدة في هذا المشهد المرئي جسد مخرج العمل الفني الاستخدام الامثل للضوء من خلال انعكاس الضوء على وجه (سالي) الضوء المنعكس من الفانوس. اما عمق الكادر فاننا نشاهد ظلام دامس وهناك تباين في درجة الضوء واثناء تحركها داخل الكوخ وظف مخرج العمل الفني الضوء لكي يعطي تعبيراً درامياً وكذلك خلق الغموض والتوتر على حركتها داخل الكوخ كذلك مشاهدة الشخص فاننا نشاهده بين الظلام والضوء المنعكس من الفانوس اعطى هذا التعبير الفني للضوء الغموض على تلك الشخصية - قطع - (سالي) واقفة امام البيت ليلاً تفكر في موضوع ما. نشاهد في هذا المشهد المرئي الاضاءة وقد تم توظيفها بشكل يعبر عن رؤية مخرج العمل الفني. اذ جعل مقدمة الكادر هناك ظلام ثم تتدرج الاضاءة في وسط الكادر وصولاً الى العمق حيث تكون الاضاءة شديدة وانعكاسها على ملابس (سالي). تنزل (سالي) الدرج الخارج للبيت وهي تمسك السجارة الى ان تتقدم الى مقدمة الكادر. اللقطة تصبح قريبة لبيان التعبير الدرامي وحالة القلق والتوتر الذي تشعر به اذ تم تصويرها بلقطة قريبة الزاوية تحت مستوى النظر. وهي تنظر الى السماء الصافية. هذا التجسيد للاضاءة داخل العمل الفني وظفه مخرج العمل الفني تعبيراً عن المنهج الانطباعي الذي يؤكد على تعبيرية الاضاءة ودورها في بناء المشاهد المرئية لكي تؤثر على المدركات الحسية للمتلقي واطهار الشكل النهائي للجسام بصورة تعبيرية.

اللون :

يعبر اللون عن المدرك الحسي وحركة الشخصيات داخل العمل الدرامي وله دلالات رمزية ومعنوية في حركة الفعل الدرامي الرئيسي لأعطاء العمل الدرامي دلالة وقيمة جمالية للحدث.

اذ يعمل اللون على جعل العناصر المرئية مترابطة مع بعضها في التعبير الدرامي وتأثيره على مجريات الاحداث الدرامية، لذا فأن مخرج العمل الفني وفقاً لمنهجية فأن للألوان قيمة كبيرة لة لذا فأن توظيفه يتطلب دراية ومعرفة بالقيمة الدرامية التي يضيفها على المشهد المرئي ، ففي المشهد المرئي رقم (1-3) . نشاهد التجسيد الامثل من قبل مخرج العمل الفني اذ جعل اللون الازرق ممثلاً للمركبات الطائرة الفضائية وهي تحلق في الفضاء الخارجي وانعكاس الضوء منها تعبيراً عن اللون الازرق التعبيري دلالة على

رمزية الكائنات الفضائية وهي جزء منهم لذلك جعل اللون الازرق تعبيراً عن سكان الفضاء الخارجي .

كذلك في المشهد المرئي رقم (31) . في هذا المشهد المرئي نشاهد جثث الاربعة لكائنات الفضاء وهي ممددة على الارض بأجسادهم التي يغلب عليها اللون الازرق. النحيلة القصيرة .

اذ جعل مخرج العمل الفني اللون الازرق سمة بارزة على سكان الكائنات الفضائية اذ نشاهد ان الصحن الفضائية يغلب عليها اللون الازرق كذلك نجد ان المخلوقات الفضائية كانت زرقاء , هذا الترابط بين المكونين.

المركبة الفضائية وزرقة اجساد الكائنات الفضائية عبر عنه مخرج العمل من خلال وسائله التقنية للتعبير عن اللون الازرق , اما في المشاهد المرئية رقم (29-55) . في هذه المشاهد المرئية جسد مخرج العمل الفني التراكيب المتداخلة لأستخدام اللون للتعبير عن الاحداث الدرامية اذ تم التعبير باللون الابيض والاسود على مشاهد (الفلاش باك). وهي تعبيراً عن مشاهد الحلم او الكوابيس التي تراود الضابط (روسل).

اذ نشاهد في هذه المشاهد الضابط (روسل) وهو مصاب وهناك عدد من الاطباء يجرون لة العملية وهو يتحرك بقوة ومحاولة منهم السيطرة عليه , نشاهدة يدفع بقوة تجاة الاطباء ويضربهم ويسقط علة الارض ويتناول بندقية رشاشة ويطلق النار عليهم ويقتلهم . وخلال عملية القتل يتضح ان الاطباء هم كائنات فضائية يقومون بأجراء العملية لة ولزميلة (جونسون) في هذا المشهد المرئي وظف مخرج العمل الفني اللون الابيض والاسود دلالة على الزمن الماضي، وبهذا تكون للون وظيفة تعبيرية ورمزية يستخدمها مخرج العمل الفني كوسيلة تعبير عن الاحداث الدرامية سواء كان استخدام اللون للتعبير في الزمن الحاضر ولة خصوصية وطريقة في التوظيف واحيانا يلجأ مخرج العمل الفني الى استخدام اللون الابيض والاسود دلالة على احداث ماضية وزمن ماضي.

الزمن:

الزمان في البناء الدرامي زمن مختزل يعبر عن طبيعة الحدث الدرامي ضمن واقعة المفترض لذلك يعمل مخرج العمل الفني الى اللجوء بالتعبير عن الزمن عند اختزال الاحداث الدرامية التي يتطلب عرضها مدة طويلة من الزمن لكن بفضل الوسائل التقنية التي يمتلكها مخرج العمل الفني فأنة يلجأ الى التكتيف في الاحداث للتعبير عن فترة ما . فالزمن في الدراما زمن حسي وهذا يتطلب معالجة درامية لمجمل اليات حركة الفعل الدرامي ووضع الحلول اللازمة للتعبير عن الزمن . ففي المشهد المرئي رقم (9) . يظهر تايتل يشير الى مرور (سنتان) على الاحداث السابقة 1947/6/1 . لانتهاء الحرب العالمية الثانية . هنا جسد مخرج العمل الفني التعبير عن الزمن من خلال اختزال الحقبة الفاصلة بين انتهاء الحرب وعودة لحياة الطبيعية بعد الحرب . وهي الاشارة الى فترة زمنية مدركة حسيا وهذه احدى الوسائل التقنية التي يجسدها مخرج العمل الفني في الاشارة الى اختفاء حقبة زمنية وتقديمها عن طريق طرح العناوين المكتوبة كذلك عبر مخرج العمل الفني عن الايام التي حدثت فيها هبوط سكان الفضاء الى الارض ومحاولة البحث عنهم حيث جسدها مخرج العمل الفني عن طريق اظهار تواريخ يشير الى اليوم الذي يجري البحث فيه او زمن الحدث الدرامي . للتعبير عن اليوم الذي تجري فيه الاحداث الدرامية . اذ نشاهد فترة الحدث الدرامي مؤرخة بتاريخ 1947/6/1 - 1947/6/5 - 1947/6/7 .. الخ وصولا الى 1947/6/13 .

هذه الايام تعبر عن الحقبة الزمنية بتاريخها الذي حصل فيه الحدث الدرامي ولذا ان هذه الايام المتسلسلة لطبيعة الحدث الدرامي وحركة البحث عن الكائنات الفضائية اذ جسد مخرج العمل الفني تلك الايام بطولها الاعتيادي الطبيعي لكن على الشاشة المرئية نشاهد اختزال وتكتيف للزمن بحيث كانت الايام تسير بسرعة قياسا بزمانها الفعلي . وهذه احدى الاساليب التي يلجأ اليها مخرج العمل الفني في التعبير عن الزمن . اما في المشهد الفني رقم (64) . في هذا المشهد المرئي يشاهد الضابط (روسل) كيفية تم قتل الاطباء من قبله بعد اطلاق النار عليهم وليس الالمان هم من قتلهم المفاجأة ان الاطباء الذين قتلهم هم في الاصل عبارة عن كائنات فضائية حيث تظهر شخصياتهم اثناء عملية القتل . ينهض (روسل) من النوم . في هذا المشهد المرئي جسد مخرج العمل الفني احد الوسائل التقنية في سرد الاحداث عن طريق (الفلاش باك) وهو مشهد استرجاعي لاحداث حصلت في الماضي . وتعتبر عملية الرجوع الى الماضي واظهار ما

حدث بها من احداث هو بحد ذاته التعبير عن الزمن الماضي الذي لايمكن العودة اليه
ثانياً لكن في الواقع الافتراضي يمكن تحقيق ذلك.

المكان:

بما ان الدراما فن ايحائي لذلك فأنع ملية تجسيد المكان للتعبير عن الاحداث
المفترضة التي جسدها مخرج العمل الفني بحيث يجعل المكان مدركاً حسيّاً ويتم بنائه
ذهنيا ضمن مجريات الاحداث ومهما تعددت الوسائل للتعبير عن المكان فأن للمكان
خصائص كثيرة في التعبير عن الاجواء والبيئة المفترضة التي جسدها خيال مخرج العمل
الفني من خلال استحضار الصور الذهنية الحسية تجسيد المكان بعد وضع الحلول
اللازمة للتعبير عن الحدث المفترض الذي تجسده الشخصيات وتتصارع فيما بينها
ضمن واقع يعبر عن مكان الاحداث سواء ماكان منها طبيعياً ام خيالياً .

فأن للمكان دورة في سرد الاحداث الدرامية ففي المشهد المرئي رقم (24) .
الضابط (كروفورد) يصحبه المزارع وابناءه يسيرون الى موقع سقوط الركبة الفضائية
..الضابط (كروفورد) يذهل من الدهشة لمشاهدة الصحن الفضائي، ينزل الى الاسفل
يتقدم ببطء ومن خلفه المزارع وابناءه .

في هذا المشهد المرئي جسد مخرج العمل الفني المكان والبيئة المفترضة التي
سقط فيها الصحن الطائر بحيث جعلها ذات ابعاد واسعة وتم تصميمها وفق الحقيقة
الافتراضية من خلال جعل المركبة تبدو كبيرة الحجم جدا والمساحة التي تغطيها واسعة
جدا .

هذا المكان اراد من خلاله مخرج العمل الفني ابراز خصائص المكان المفترض
وكذلك حجم المركبة المفترض هو الاخر. وبذلك حقق مخرج العمل الفني دور مكان في
بناء الاحداث الدرامية والسعي الى ايجاد اواصر تربط مكونات المشهد المرئي لأيصال
الافكار والتحويلات التي تحدث في خط حركة الفعل الدرامي .

اما في المشهد المرئي رقم (55) . مشهد (فلاش باك) . حيث نشاهد الضابط
(روسل) وهو مصاب وملقى في غرفة العمليات ويحيط بية عدد من الاطباء وهو يتحرك
بشدة وهم اي الاطباء يحاولون الامساك به ويسيطرون عليه لكن دون جدوى فأنه

يضرّبهم ويدفعهم يسقط من السرير على الارض يمسك (رشاشة) ويقتلهم ويتضح انهم كائنات فضائية ملتبسين بشخصيات بشرية .

في هذا المشهد المرئي جسّد مخرج العمل الفني المكان المفترض لصالة العمليات حيث تبرز غرابة المكان اذ يظهر المشهد وكل شيء فيه غير منطقي من حيث غرائبية المكان. والاسلوب الذي يتم فيه اجواء العملية والظلام الدامس الذي يخيم على المكان وغرائبية الاطباء الذي هم كائنات فضائية، اذا عدم منطقية الحدث جعل المكان يبدو غريباً . وهذا ما يفكر فيه مخرج العمل الفني بجعل المكان يبدو غريباً لكي يظهر من خلال المنهج الانطباعي الذي اسس على ضوئية حلولة الاخراجية بأستخدام تقنياته الفنية والعناصر التي تجعل عملية الابداع والاصالة حاضرة في تصميم المشاهد المرئية اضافة الى البعد الجمالي للصورة المرئية المتحققة .

3-(امكانية تحقيق الخصائص العامة لكل اتجاة فني عن طريق الوسائل التقنية والفنية وتشمل : الكاميرا وعدستها,الديكور,الازياء,المكياج والمونتاج .) .

الكاميرا:

تمثل الكاميرا الوسيلة التقنية التي يجسد من خلالها مخرج العمل الفني عملة الدرامية وفقاً لطبيعة اسلوب المعالجة الدرامية للنص لذلك ترتبط الكاميرا بشكل اساسي بموضوع العمل الفني وما يحمله من قيم ومفاهيم فن للكاميرا دورها في تجسيد الواقع الافتراضي وما يحمله من تشكيل غرائبي على وفق رؤية مخرج العمل الفني وتوضيفة للصورة الذهنية لكي تكون مدركة حسيّاً. ففي المشهد المرئي رقم (2). اذ جسّد مخرج العمل الفني حجم اللقطة القريبة اثناء تصوير المعركة الجوية والتراكيب الصورية المستخدمة للتعبير عن تلك المعركة اذ كان الاستخدام الامثل للقطعة القريبة لبيان الخوف والتوتر والقلق على الطيارين وهم يتقاتلون في الجو .

اذ عبرت اللقطة القريبة عن التفاصيل الدقيقة التي لا تدرك واطهارها على الشاشة المرئية من خلال تجسيد تفاصيل المعركة والطيارين وانفجار الطائرات وحالة الخوف كلها مشاعر عبرت عنها اللقطة القريبة وفق ما تم تركيبة من تقنيات استطاعت الكاميرا ان تجسد الحدث وتصويره وابرز خصائصه اما في المشهد المرئي رقم (16).

تنهض (سو) من على الارض تتوجة نحو الانفجار الهائل تتحرك ببطيء خطواتها ثقيلة تسقط على الارض ... قطع لقطة قريبة ثم تنهض تشاهد جميع الاشجار والاحراش قد احترقت تتقدم وسط الاشجار المحترقة ... لقطات قريبة لقدميها .. قطع .. الكاميرا تتابعها من الخلف. تصيح بصوت لعلها تسمع صوت شخص على قيد الحياة . الكائن الفضائي يتحرك خلفها . تنظر فلا تجده . ثم تشاهد قطعة معدنية ترفعها . قطع لقطة قريبة للقطعة المعدنية . تنهض وتذهب . الكائن الفضائي ينظر اليها وهو فوق الشجرة.

في هذا المشهد المرئي وفي بقية المشاهد جسد مخرج العمل الفني اللقطة القريبة في اغلب المشاهد وكانت سمة واسلوب للمخرج في تجسيد اللقطة القريبة لأنها تحدد الاطار وتبعد الاشياء الغير مرغوب في اظهارها وهية سمة المنهج الانطباعي بالاعتماد على الشكل والاطر المغلقة. اما في المشهد المرئي رقم (24) . اذ تم استخدام اللقطات البعيدة في تصوير المركبة الفضائية واعطائها بعدا وحجم كبير وتسطيح الاجسام وكذلك لأخفاء معالم المكان الافتراضي الذي يمثل الصحن الفضائي وتسطيح معالمها بحيث لا تظهر بحقيقتها. من خلال استخدام اللقطة البعيدة.

اما زوايا آلة التصوير نشاهد ان مخرج العمل الفني قد وظف زوايا آلة التصوير لكي تخدم غرضه في تصوير المشهد المرئي من خلال استخدام زوايا التصوير الذاتي لاثارة التساؤل والايهام بالشخصية التي تكون موضع مراقبة للشخصية داخل الحدث فانه يثير عدة تساؤلات لكن بالنتيجة النهائية تتكشف حقيقة هذا الشخص. الذي يقوم بالمراقبة بعد ان يضع المتلقي في حيرة واستباق بالحكم والتوقع عنا تلك الشخصية ففي المشهد المرئي رقم (15) (صو) وهي تقود السيارة ليلاً خارج المدينة وتستمع الى المذياع. موجه المذياع تتعطل وتشوش، السيارة تتعطل وتتوقف عن الحركة.

اذ نشاهد ان مخرج العمل الفني قد جسد الزاوية الذاتية لقطة عامة تتحرك الكاميرا من وجهة نظر ذاتية تراقب السيارة الواقعة. اذ تم استخدام تلك الزاوية لبيان المكان الذي يتواجد فيه الكائنات الفضائية في تلك المنطقة وان سبب انطفاء السيارو هو القوة الخارقة التي تمتلكها الكائنات الفضائية. اما استخدام الزاوية فوق مستوى النظر قد جسدها مخرج العمل الفني في المشهد المرئي رقم (24). اذ تم استخدام تلك اللقطة من فوق الصحن الطائر. حيث تظهر ضالة الضابط (كروفورد) وكبر حجم الصحن الطائر. ولهذا استختم الزاوية المنخفضة لبيان كبر حجم الصحن الطائر. اما

العدسات وطريقة توظيفها من قبل مخرج العمل الفني لاجل تجسيد المشاهد المرئية لذلك عندما يريد مخرج العمل الفني.

ومن خلال معالجته للمشاهد المرئي ان يستخدم العدسة التي تحقق بعدها الدرامي ففي المشهد المرئي رقم (24) نشاهد استخدام العدسة ذات الزاوية الواسعة التي تحقق عمق ميدان كبير وتعطي حجماً كبيراً للشيء المصور حيث جسد مخرج العمل الفني استخدام تلك العدسة عند تصوير المركبة الفضائية الجاثمة على الارض لكي يعطيه ابعاداً غير حقيقة بحجمه داخل الغابة وتجسد ارتفاع حجم المركبة الفضائية اكبر بكثير عن حقيقة المركبة داخل المشهد. كونها تلعب دوراً كبيراً في تشويه المنظور حيث تبدو الاشياء البعيدة صغيرة جداً اما الاشياء القريبة فتبدو كبيرة وتتغير نسب المنظور في الواقع حيث تبدو الاشياء متباعدة نسبياً عن بعضها. وهذا ما يسعى الى تحقيقه مخرج العمل الفني عند استخدام تلك الزاوية ووضع الحلول اللازمة لاجراء المشاهد المرئية واستخدام التقنيات الفنية في تركيب المشاهد ضمن المنهج الانطباعي في تركيب الصورة المرئية المؤثرة على ادراكات المتلقي.

الديكور:

احد الوسائل التقنية التي تساعد في تطور الاحداث ادرامية والوصول الى ذروتها والكشف عن الفكرة الرئيسية لذا فالديكور يكون بمثابة الواقع المادي الذي تتفاعل فيه الشخصيات وبهذا فأن الديكور يكون كواحد من الركائز الاساسية التي يستند اليها مخرج العمل الفني وذلك من خلال ربط مكونات عناصره الدرامية ومدى تفاعل المتلقي بتلك التصاميم التي تعبر عن طبيعة ومضمون الحدث الدرامي والاجواء السائدة التي تتحرك بها الشخصيات ومدى تجسيد الصور الذهنية التي يوظفها مخرج العمل الفني ففي المشهد المرئي رقم (2) . اذ تم تجسيد الديكور للطائرات وهي تتحرك في السماء باستخدام الحقيقة الافتراضية في تشكيل الديكور للطائرات وهي تطير وتقاتل. كل هذه الاعمال لديكور الطائرات تم تصميمه داخل الاستوديو باستخدام الافتراضية للحاسوب تم تركيب الصورتين معاً لتعطي انطباع ان تلك الطائرات حقيقية وهي تطير وتقاتل وتنفجر وهذا هو التجسيد الفعلي للديكور في تصميم نماذج للطائرات وبذلك حقق مخرج العمل الفني رؤيته بأستخدام الديكور في تنفيذ ذلك المشهد المرئي اما في المشهد

المرئي رقم (24) . حيث نشاهد الديكور في تنفيذ الديكور للمركبة الفضائية وهي جاثمة على الارض بل باستخدام العدسات بذات البعد البؤري القصير التي تعطي ضخامة وكبر حجم المركبة الفضائية وبذلك حقق الديكور وظيفته في بناء المركبة الفضائية وهذا ما يسعى اليه مخرج العمل الفني اضافة الى المشاهد الاخرى الذي تم فيه صميم الديكور للتعبير عن الاحداث الدرامية ففي المشهد المرئي رقم (12) نشاهد القاعدة الجوية وبنية المختبر الخاص بالاستخبارات العسكرية ليوحي لنا مخرج العمل الفني رؤيته في تجسيد الديكور لتلك المختبرات التي يتم فيها حفظ المركبة الفضائية كذلك الكائنات الفضائية وكيفية اجراء الاختبارات عليها وبذلك حقق الديكور وفق رؤية مخرج العمل الفني رؤيته وفق المنهج الانطباعي والسعي الدائم الى خلق عوالم خيالية غرائبية تثير الدهشة والتساؤل لدى المتلقي عند مشاهد للمنجز المرئي .

المكياج:

يتميز المكياج بكونه احد الوسائل التقنية التي يلجأ اليها مخرج العمل الفني عند معالجة الشخصية وتشكيل ملامحها حيث يكون للمكياج دوره في ابراز خصائص الشخصية وما تتسم به من صيرورة مرئية خيالية قادرة على خلق الوهم بالشخصية ومظهرها الخارجي. والمكياج وسيلة تعبيرية تلازم الشخصية وبذلك يكون لدى مخرج العمل الفني الرؤية الابداعية التي يستطيع من خلالها بناء وتطور الحدث الدرامي وذلك عن طريق وسائله التقنية وبذلك يكون للمكياج خصائصه الابداعية والجمالية وليس هو حالة ساكنة وانما يكون له دوره المؤثر في سرد الاحداث وتطور الشخصية او ميولها او تطور الصراع الدرامي للحدث لذلك ففي المشهد المرئي رقم (29) المشهد ليلي (روسل) نائم في فراشه.

مشهد (فلاش باك) ينهض ينظر الى الساعة يدخل عليه فجأة جنود المان. يفرع منهم. اللقطات كانت قريبة زوجته تحضنه وتقول له انه لم ينظر الى الساعة. ينظر الى ذراعه فيجد اثاره ندب سوداء على ذراعه... انه ليس حلم . اذ جسد المكياج دوره في ابراز حقيقة الكابوس الذي يعيشه الكائنات الفضائية هي من تراوده في الحلم والدليل انهم يريدونه واثر امسك ادهم بذراعه وانطباع الاثر عليه وذلك لكون الضابط (روسل) هو من قام بقتل عدد من الكائنات الفضائية اثناء اجراء العملية له. وانقاذه.

ما في المشهد المرئي رقم (31). حيث جسد مخرج العمل الفني دور المكياج في ابراز الكائنات الفضائية وهي ملقاة على الارض اذ ابرز المكياج دور في اظهار الجثث للكائنات الفضائية وتبدل لونها وشكلها الخارجي هذا المظهر الفريد للكائنات الفضائية كان للمكياج دوره في ابراز التفاصيل التي اظهرت الموت على تلك المخلوقات وطريقة تركيبها واطهارهم نحيلين وقصيري القامة وكل اطرافهم نحيلة وضعيفة اضافة الى التركيب ايدي واقدام تلك المخلوقات تكون اصابع اليدين متلاصقة وكذلك اقدامهم. اما في المشهد المرئي رقم (50). في هذا المشهد نشاهد الدكتور (جونز) وهو يتحدث الى المخلوق الفضائي ويطلب منه ان يريه ابيه. قطع. نشاهد ان الدكتور (جونز) وهو ميت وكذلك الكائن الفضائي ان تم عمل المكياج للدكتور (جونز) من خلال انتشار الدماء على وجهه وفي كل مكان وكذلك المخلوق الفضائي اذ عبر المكياج عن دوره المكمل لبناء الشخصية ودورها في بناء الاحداث الدرامية.

المونتاج .

يمثل المونتاج عنصر مهم في خلق عدة تصورات ذهنية وفكرية لطبيعة سرد الاحداث والمحافظة على وحدة الترابط بين اللقطات على وفق الزمان والمكان وطبيعة الحال الذهنية او النفسية التي وتعتبر اساس جوهري في اثاره الاحساس النفسي بمنطقية ترابط اللقطات مع بعضها ففي المشهد المرئي رقم (2) . في هذا المشهد المرئي جسد المخرج العمل الفني الترابط المنطقي والبنائي لتسلسل بناء اللقطات لتعبر عن طبيعة الحدث الدرامي واحداث فعل الصدمة لديه بهول المعركة الجوية اذ تم تركيب اللقطات لتلبي طبيعة المشهد المرئي قطع. لقطة عامة لبيان الغارات وهي في الجو قطع لقطة قريبة لوجوه الطيارين وهم يتحدثون مع بعضهم واثارة التركيز قطع. لقطات متوسطة طائرات العدو وهي تطلق النار قطع. لقطة عامة للطائرات الامريكية وهي تبتعد عن مصدر النار قطع. لقطة قريبة للرشاشة وهي تطلق النار قطع. لقطات قريبة للوجوه وهي قلقة قطع. لقطات عامة لحركة الطائرات في الجو قطع. لقطة قريبة لأنفجار طائرة قطع لقطة متوسطة للطيار (روسل) وهو يتحدث مع الطيارين قطع. لقطات متوسطة لكابينة القيادة من الداخل ... لقطات قريبة للطائرة وهي تصاب وكذلك الكابتن (روسل) يصاب بجانبه قطع. لقطات قريبة والدماء تنزف منه الى ان ينعي المشهد المرئي بسقوط

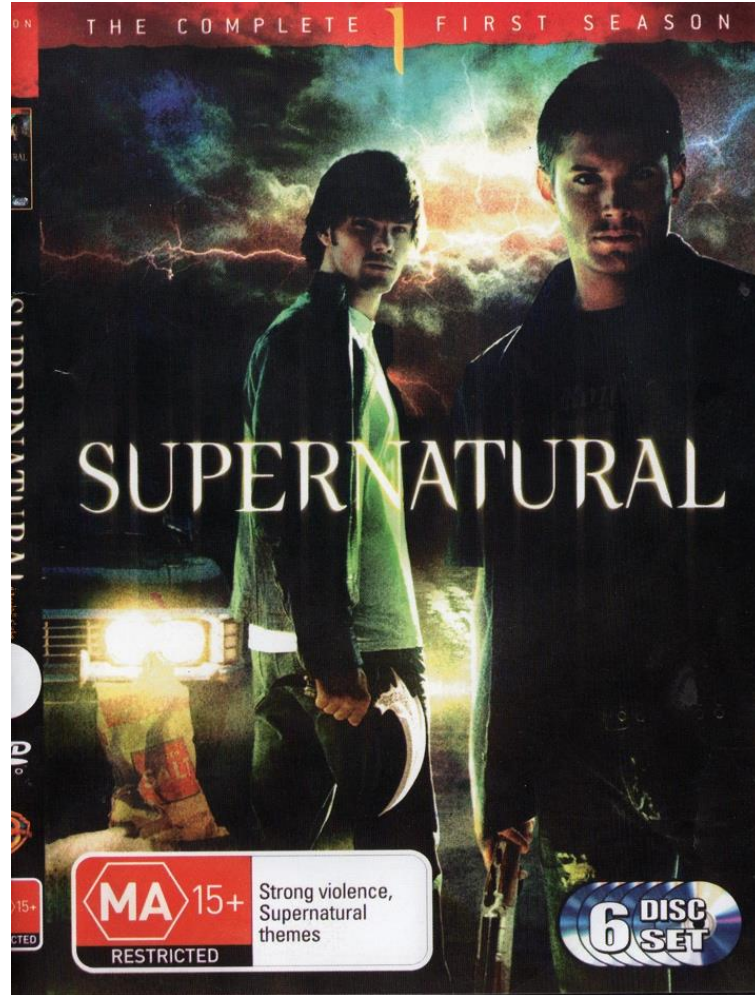
طائرة الكابتن (روسل) . في هذا المشهد المرئي قطع. مخرج العمل الفني المونتاج البنائي في تركيب الحدث الدرامي وكذلك عمل تسلسل منطقي لطبيعة الحدث الدرامي بحيث يكون هنالك بداية للمشهد ثم نهاية للمشهد وهنالك عملية ربط بين اللقطات او المشاهد السابقة وبين المشاهد اللاحقة. ليعطي المونتاج دوره المؤثر في نفسية المتلقي فيحدث لديه حالة من التأثر والصدمة بهول المعركة التي جسدها مخرج العمل الفني . وهنالك تداخل في التراكيب جسدها مخرج العمل الفني لتكون لها علاقة بطبيعة سرد الاحداث الدرامية من خلال الانتقال بالحدث الى الزمن الماضي كما في المشهد المرئي رقم (29) و (50) و (55) و (64) . هذا التداخل في التراكيب الزمنية فرضته طبيعة سرد الاحداث وحركة الفعل الدرامي للشخصية (روسل) واحلامه التي يعيشها يومياً . من هنا جسّد مخرج العمل الفني رؤيته في جعل المونتاج هي الاداة التي يستطيع من خلالها بناء مشاهد المرئية وفق رؤية منطقية لتسلسل الاحداث ليعطي التأثير الدرامي المطلوب وكذلك البقاء على التوتر والتشويق قائم في الصراع بين البشر والمخلوقات الفضائية التي تريد ان تجعل لها موطن قدم على كوكب الارض .

4- [تشكيل البناء الفني للصورة المرئية عن طريق الرؤية الخاصة حسب الاتجاه الفني في الدراما التلفزيونية].

ان طبيعة الرؤية الذاتية التي ينتجها مخرج العمل الفني منذ لحظة استلامه للنص ومعالجة ووضع الحلول الازراجية للمشاهد وتفضيل صورة ذهنية حسية عن اخرى في طريقة تركيب الصور المناسبة لتجسيد الحدث الدرامي ويجدها مناسبة لكي توصل الفكرة والهدف الذي يسعى من اجله. من هنا فان التراكيب الصورية التي يجعلها مخرج العمل الفني تنقاد لاسلوبه وكذلك التقنية والوسائل المرئية التي تتخذ له الخصائص العامة للتشكيل المرئي. اذ تعتمد اليه مخرج العمل الفني في تحديد المعالجات الازراجية وفق المنهج الذي يجده مناسباً لطبيعة سرد الاحداث الدرامية وبما ان تشكيل مسلسل (Taken) يتبلور وفق المنهج الانطباعي لذا فان مخرج العمل الفني وضع حلوله الازراجية في التركيز على استخدام الاشكال الغرائبية بالنسبة لمخلوقات الفضائية وطريقة تركيبها وحياتها والقدرات التي تتمثل فيها ومن خلالها للانطلاق

للتعايش مع سكان البشر. وهذا خط وجده مخرج العمل الفني يؤسس على ضوئه احداثه اللاحقة وهناك خط اخر يتمثل بالضابط (كروفورد) وطموحه الغير محدود في ان يصبح برتبة عالية واشرافه على المخبر مهماً كانت الوسائل التي تحقق له ذلك يلجأ الى الخديعة وكذلك القتل في سبيل الوصول الى تحقيق غاياته. وهناك خط درامي اخر يتمثل في الضابط (روسل). اذ يشارك كقائد سرب خلال الحرب العالمية الثانية وفي اثناء المعركة الجوية فانه يصاب وبمساعدة ثلاثة صحون طائرة ينجو من الموت لكن الكوابيس تراوده كل يوم. اما شخص (جون) تلك الشخصية التي وجدتها (سالي) في الكوخ الخشبي وحاولت مساعدتها يتضح انه مخلوق فضائي متلبس بهيئة بشرية وبعدها يغادر الارض الى الفضاء. وهناك عدد من الخطوط الدرامية لكنها تتحرك وفق حبكة رصينة من الاحداث التي تتحرك العمل الفني وتدفعه في اختيار الوسيلة والتقنية التي يجدها مناسبة بحيث تظهر الصورة المرئية تحمل قيم ابداعية وجمالية رصينة تختلف عن مثيلاتها من الصور التي تعرض في اعمال اخرى وهناك بتشكيل اسلوب مخرج العمل الفني في تحديد الرؤية الذاتية في طريقة تنفيذ المشاهد المرئية ووضوح الحلول اللازمة بحيث تؤثر في المدركات الحسية للمتلقي فيؤديها ويجعل منها حالة رصينة تحيل الاحداث الدرامية الى واقع افتراضي مدرك حسيّاً.

العينة السادسة
الاتجاه التعبيري Expressionism - Supernatural



اسم المسلسل: Super Natural

عنوان الحلقة: المنزل

Ken Glrotti : اخراج

تمثيل

Jared Padalcki
Jensen Ackles

وقت الحلقة: 86 دقيقة

انتاج: شركة ورنر برذر

سنة الانتاج: 2004.

ملخص القصة:

تمثل القصة الصراع بين الخير والشر. وطبيعية هذا الصراع اتخذ جانبيين جانب الخير المتمثل بالاخوين (سام - دين) اللذين يسعيان دائماً الى مواجهة الشر اينما كان. وكذلك نجد للعرافة خططها وفعلها المؤثر في بناء الاحداث الدرامية اذ تكون ذات قدرات عالية في مواجهة الشر ومشاعدة الاخرين. وهناك جانب خفي متمثل بقوة غيبية غير معروفة والصراع معها يتطلب التكافؤ في القوى لذا فان المواجهة المصرية تستخدم داخل المنزل الذي يصبح هو المكان الذي تتجسد فيه مجمل الاحداث الدرامية في سبيل انقاذ الام (جيني) واولادها من الارواح الشيطانية التي جسدها مخرج العمل الفني على هيئة كتلة ملتهبة من النار. وبعد مواجهات عدة اخيراً ينتصر الخير على الشر.

اذ نشاهد ان تلك الروح الشيطانية تعود وتتحول الى هيئة انسانية بشرية وهي والدة الاخوين وعندما تظهر فانها ودفاعاً عن ابنها (سام) الذي تحاصره الارواح الشريرة تواجههم بقوة غيبية وتطردهم من المنزل، وينتهي الامر بعودة الحياة الطبيعية الى العائلة لتعيش بسلام في المنزل.

1- [ابرار السمات والخصائص التي يتشكل منها الاتجاه الفني في الدراما التلفزيونية وذلك من خلال - الشخصية - الحبكة - الحوار - الفكرة - السرد الصوري].

الشخصية:

مهما تعددت التراكيب الصورية التي يوظفها مخرج العمل الفني في السعي لايجاد الحلول اللازمة لبناء الشخصية داخل العمل الدرامي لتعطي فعلها وحركتها المؤثرة في سياق الاحداث فان الشخصية تبقى ركن اساسي في تصوير الحياة الاجتماعية ومهما تعددت المفاهيم حول الشخصية المفترضة والغرائبية فانها تبقى سمة اساسية في تشكيل

المنجز المرئي وهذه الخصوصية الدرامية للشخصية يمكن الايحاء بها بعدة طرق ووسائل يجدها مخرج العمل الفني ملائمة لطبيعة الحدث وكذلك لطبيعة الاتجاه الفني التي تبني على ضوئه الشخصية، وبما ان التركيب الصوري للشخصية التعبيرية واتجاهها وميولها ودوافعها لكي تعبر عن الخلجات النفسية التي تعيشها الشخصية التعبيرية في سبيل ايجاد وسط مادي تتحرك فيه وتم الانطلاق منه نحو البحث عن وجودها وسط الكم الهائل من الرعب والخوف وكثرة الدماء التي يلجأ اليها مخرج العمل الفني، وتجسيدها من خلال ما يمتلكه من وسائل تقنية وعناصر مرئية.

شخصية الاخوين (دين) و (سام)

اذ تم صياغة شخصية الاخوين وفق معالجة شمولية لمجمل الاحداث الغريبة الذي تعيشه تلك الشخصيات وازافة البعد الخيالي على تكوينها من خلال توظيف الصور الذهنية لكي تعمل على وفق معطيات النص الدرامي ومدى فعاليتها وتأثيرها على المتلقي الذي ينقاد لا شعورياً نحو التأثير بتلك الشخصيات رغم لواقع المفترض ففي المشهد المرئي رقم (11-12).

في هذه المشاهد المرئي جسد مخرج العمل الفني شخصية (سم) و (دين). وعملها في مكافحة الشر. اذ ينهض (سام) من النوم فزعاً اثر رؤيته كابوس لامرأة تطلب المساعدة. وهي تصرخ خوفاً من شر يهددها في هذا المشهد اظهر مخرج العمل القدرات الروحانية والتنبؤية التي يمتلكها (سام) في الاحساس بالآخرين والخطر الذي يهدد حياتهم. اذ تم تصوير عين سام وهو يفتحها بلقطة قريبة تثير الخوف والفرع ومن ثم الانتقال الى لقطة كاملة سام وهو جالس في فراشه. اما في المشهد المرئي رقم (12). (سام) يرسم شجرة ويتحدث مع اخيه الاكبر (دين) الذي يتصفح الحاسوب ويقول لـ اخيه وجد مركب صيد على ساحل (كالي) وان طاقمه قد اختفى وكذلك تحدث عن تشوه الماشية في تكساس اذ ان (دين) مهتم بمعرفة الظواهر الخارقة ومتابعاتها (سام) مستمر بالرسم. يكرر رسم الشجرة عدة مرات. يركز على رسم الشجرة يتذكر انه شاهد هذه الشجرة من قبل. يركض نحو حقيبة يخرج صورة العائلة عندما كانا صغيرين برفقة والدهم. وتوجد خلفهم في الصورة نفس تصميم الشجرة. (سام) يقول لـ اخيه. انا اعلم الى اين تذهب هذه المون. العودة الى منزلهم القديم في (تكساس). المنزل الذي توفقت فيه

والدتهم حرقاً واخته (جيسكا) سام يحاول اقناع اخيه (دين). لان العائلة التي تسكنه في خطر ويحاول مساعدتها.

واخيراً يقنع اخيه بالذهاب رغم معارضة (دين) له في هذا المشهد المرئي جسد مخرج العمل الفني ضمن بناء الاحداث الدرامية الحالة التنبؤية التي يمتلكها (سام) وكذلك عملية الربط أي جعل للشجرة هي محركاً للاحداث بين الرسم الذي رسمه (سام) وبين الصورة الفوتوغرافية للعائلة ومن خلفها تلك الشجرة. وبذلك عبر مخرج العمل عن دور الشجرة في تغير مجرى الاحداث الدرامية والاتجاه الى البيت القديم الذين كانوا يعيشون فيه والاحساس بالخطر الذي يهدد العائلة التي تسكن فيه حالياً. اما في المشهد المرئي رقم (13-15). (دين) واخيه (سام) يصلان الى بيتهم القديم. حيث يشاهدان الشجرة نفسها التي كانت حلقة الوصل بين سام والاحداث الغرائبية التي تسكن البيت ينزل (سام) من السيارة ويتوجه نحو البيت. يطرق الباب تخرج المرأة التي تسكن البيت وتدعى (جيني) ترحب بهم ويعرفها (سام) بانه كان يسكن هذا البيت. تجيبه المرأة انها شاهدت بعض صوركم الليلة الماضية. يدخلون البيت ويسالوها عن البيت. في هذا المشهد المرئي جسد مخرج العمل الفني حركة الكاميرا وهي تتقدم باتجاه الشجرة اضافة الى استخدام اللقطة المتوسطة في تصوير الشجرة ومن ثم الانتقال الى لقطة عامة لظهار البيت وهو مكان الاحداث الدرامي. يصلون الى الصالة حيث نشاهد طفل ينادي كلمة عصير. عصير تقول لهم انه ابنها (ريتشي) يحب العصير. ثم يتحركون حيث الام (جيني) تعرفهم بابنتها (ساري). لقطات كاملة لحركة الاخوين، ثم يسالون المرأة عن البيت فتجيبه انه تحدث اشياء غريبة. انقطاع الكهرباء وانسداد حوض الغسيل اضافة الى الخدوش والاصوات التي تصدر في الطابق السفلي للبيت. ابنتها (ساري) تريد ان تخبرهم بشيء شاهدته بشأن خزانة الملابس امها. تقول لا شيء في خزانة الملابس انه حلم لكن الطفلة (ساري) تقول لها لم اكن احلم لقد كان في الغرفة وكان شيء محترق. يخرج (سام) واخيه (دين) ويقول له (دين) هل هذه المرأة التي شاهدتها في الحلم يجيبه (سام) نعم. لقطات قريبة لبيان تأثير الحديث عليهم. ثم لقطة عامة لخروجهم من البيت. اذ في هذا المشهد المرئي وظف مخرج العمل الفني حواراته لايصال المعلومات عن الاشياء الغريبة التي تحصل داخل البيت بحيث اكدت مخاوف (سام) على هذه العائلة من الروح الشيطانية التي تسكن هذا البيت وتريد قتل المرأة (جيتي) واولادها.

اما في المشهد المرئي رقم (16-17). نشاهد (سام) مصر على انقاذ العائلة من الروح الشيطانية التي تشكن البيت (دين) يقول له عن الطريقة التي يمكن بها اخراج المرأة من البيت. اذ جسد مخرج العمل الفني تجسد المشهد من خلال استخدام اللقطة الطويلة. وهي تتابع تحرك الاخويين لحظة خروجهم من البيت الى ان يصلوا الى السيارة. ثم ينطلقا الى ان يقفا في محطة الوقود ويتحدثون عن معرفة تاريخ العائلة والاحداث التي رافقت مقتل امهم (ساري) واختهم (جسيكا) اللتان احترقتا لاسباب غير معروفة ويقررون البحث عن الاصدقاء والمعارف الذين لديهم معلومات عن ابيهم.

اما في المشهد المرئي رقم (21) (سام) واخيه (دين). بعد قراءة المذكرات التي تخص والدهم يذهبان الى العرافة (ميسوري) وهي قارئة طالع روحانية تقرأ الافكار والافعال التي تصدر عن الشخص المقابل انها تقرأ الاحساس ومعرفة الطاقة التي تصدر عن الروح الشيطانية. (سام) يبدأ بالحديث عن الروح الشيطانية التي تسكن المنزل وهو يحس بوجود الخطر الذي يهدد الام (جيني) واولادها بدأت (ميسوري) تتحدث حول الروح الشريرة التي تسكن بيتهم سابقاً قبل (20) سنة. اذ جسد مخرج العمل الفني استخدام حجم اللقطة القريبة لبيان التأثير الذي تشعر به الشخصيات وخوفاً في العائلة من الروح الشريرة.

اما في المشهد المرئي رقم (25) (سام) واخيه (دين) وبرفتهم العرافة (ميسوري) ياتون الى بيت السيدة (جيني). ميسوري تطلب منها السماح لهم بالدخول. لمعرفة الشيء الذي يسبب لها القلق داخل البيت، هذا الشيء الذي يحاول قتلك وابنائك (جيني) تسهم لهم بالدخول. ميسوري تتجول داخل البيت. تدخل الى غرفة الطفلة (ساري) وتخبرهم ان مركز الشر موجود في هذه الغرفة. (دين) يخرج جهاز لمعرفة الظواهر الخارقة. ميسوري تتفحص الغرفة وتضع يدها على كل شيء للاحساس بالطاقة الصادرة من الروح الشريرة وتخبرهم انه شيء مختلف عما سبق. لقطات قريبة جسدها مخرج العمل الفني الى يدي ميسوري وهي تتحسس الاشياء الموجودة داخل المنزل. لقطات قريبة (لميسوري) وهي تتحدث عن الارواح داخل الغرفة تفتح خزانة الملابس. تحس بوجود شر حقيقي في هذا المنزل. تتحرك داخلها تحس احساس غريب عبر عنه مخرج العمل الفني من خلال توظيفه للمؤثرات الصوتية التي عمقت الاحساس بوجود الارواح الشريرة داخل المنزل. وحركة الكاميرا الترقبية اضافة الى اظهار مشاعر الخوف والقلق

على وجوه الشخصيات (ميسوري)، (دين)، (سام)، هذا التجسد الذي عبر عنه مخرج العمل الفني في التحضير للحدث اللاحق الذي سوف تظهر فيه المواجهة ويشد الصراع بين الاخوين والروح الشريرة التي تسكن هذا المنزل.

اما في المشهد المرئي رقم (26-27) (ميسوري) ومعها الاخوين تحضر التعويذات التي يجب ان يضعوها داخل جدران المنزل من الجهات الاربعة. هذه التعويذات سوف تطرد الارواح الشريرة. ميسوري تطلب من (جيني) مغادرة المنزل والذهاب الى أي مكان الى ان ينتهي الموضوع. تدخل ميسوري الى داخل البيت. يبدأ (سام) بتفحص جدران المنزل لكي يضع التعويذات داخل الجدران. لقطة قريبة ينفصل سلك الكهرباء عن البلك. ويتوجه باتجاه (سام) لقطة قريبة لوجه (سام). سلك الكهرباء يتحرك على الارض كأنه افعة ويقرب من قدم (سام) اللقطة قريبة. اذ جسد مخرج العمل الصراع الذي سوف يدور بين الاخوين والروح الشريرة باستخدام حجوم اللقطات القريبة لزيادة التوتر والتشويق. (دين) يتفحص جدران المنزل هو الآخر ويبدأ بعمل ثقب في الجدار. حافظة السكاكين في لمطبخ تتحرك عن موضعها. قطع. (سام) يبدأ بعمل ثقب في الجدار المؤثرات الصوتية تعمق الحدث وتجسد تحرك الارواح الشريرة لمواجهة الاخوين وهم يضعون التعويذات. ان صراع بين الخير والشر صراع بين قوى غيبية تريد السيطرة على البشر. (ميسوري) هي تبدأ عملها بتفحص اركان المنزل في الطابق السفلي. تضع احدى التعويذات في الزاوية. يندفع باتجاهها صندوق خشبي ضخم ويصدمها ويدفعها باتجاه الجدار. المؤثرات الصوتية تتصاعد بقوة لتعميق مضمون الحدث لقطات قريبة ومتوسطة لظهور تفاصيل الاحداث الدرامي الذي جسده مخرج العمل الفني. (دين) يضع التعويذة في الجدار تنطلق عليه السكاكين قطع لقطة قريبة . ينقادها (دين) ويحتمي بطاولة الطعام. قطع. (سام) يلتف حول عنقه سلك الكهرباء ويخنقه بقوة ويسقط على الارض ولا يستطيع الافلات منه. (سام) يحاول وضع التعويذة في الجدار لكنه لا يقوى على الحركة. المؤثرات تتصاعد لابرار حالة الصراع بين الاخوين والارواح الشريرة. (سام) لا يقوى على الحركة ويفقد تركيزه. لقطة فوق مستوى انظر. (دين) يأتي مسرعاً لانقاذ اخيه (سام) يحاول فتح السلك عن رقبة اخيه لكن دون جدوى. يمسك التعويذة ويضعها داخل الجدار. يصدر صراخ وصوت عالي مرافقاً عن صدور ضوء ساطع يعمي البصر من المنزل. اذ جسد مخرج العمل الفني خروج الارواح من البيت عن طريق استخدام

الضوء لاغراض تعبيرية. لقطة عامة للبيت من الخارج نشاهد اندفاع الارواح الشريرة وانبعاث ضوء شديد في لحظة خروجها. (دين) يتجه نحو (سام) ويفك السلك عن رقبتة. الجو والحركة داخل المنزل تهدى. كل شيء داخل البيت قد تحطم (جيني) تعود الى المنزل وتشاهد الدمار. بعد ترتيب البيت يخرجون منه. اذ جسد مخرج العمل الفني تلك المواجهة باستخدام القطع السريع للقطات اضافة الى توظيف المؤثرات الصوتية لعمق مضمون الاحداث الدرامي.

اما في المشهد المرئي رقم (28-29) _ (جيني) وهي راقدة في فراشها تقرأ مجلة. تضعها جانباً تطفئ الاضاءة تستسلم للنعاس. السرير يبدأ بالتحرك بعنف وهي نائمة عليه. ينتابها الفزع والخوف ولا تستطيع ماذا تفعل. تبدأ بالصراخ بقوة انه منظر مرعب جسد مخرج العمل الفني باستخدام وسائله التقنية أي الخدع والمؤثرات البصرية في تجسيد المشهد المرئي، اضافة الى المؤثرات الصوتية. قطع. (سام ودين) داخل السيارة امام منزل (جيني) يراقبون (سام) يشاهد (جيني) وهي تصرخ وخائفة. المشهد نفسه يتكرر عندما كان (سام) يحلم بحدوث شيء يحاول قتل المرأة التي تسكن بيتهم. اذ يدل على القدرات التنبؤية التي يمتلكها (سام). يدلخ (سام ودين) الى داخل المنزل. (جيني) تحاول الخروج من الغرفة لكن الباب مغلق الاهتزازات مستمرة المؤثرات الصوتية تعمق الحدث لقطة قريبة ومتوسطة متلاحقة. الرعب والخوف يسيطر على الشخصيات. الروح الشريرة تظهر داخل خزانة الملابس عبارة عن كتلة ملتهبة من النيران. (ساري) تنظر اليها وتصرخ من الخوف. الروح الشيطانية تتحرك على هيئة جسد والنيران تلتهبه. (دين) يدفع الباب بقوة ويحطمه وبخروج (جيني) من الغرفة (سام) يحمل الطفل الصغير ويركض به. يشاهد الروح الشريرة (ساري) تبكي لقطة قريبة للشيطان. قطع. لقطة متوسطة سام يحمل القفل يدخل الى الغرفة.

يقترّب من (ساري) ويحملها. قطع لقطة قريبة لوجه سام وهو يحمل الاقفال. يطلب من (ساري) عدم النظر الى الشيطان. ينزل بهم الى الطابق الارضي. يطلب من (ساري) اخذ اخيها خارج البيت (سام) يسحبه بقوة خفية الى داخل اتصاله (ساري) غير (دين) ان اخاه قد اخذته الروح الشيطانية. الباب الخارجي للبيت يغلق. (دين) يحاول تحطيم الباب ليساعد اخيه بعد ان اخذ معه بندقية. (سام) ملتصقاً على الجدار ولا يستطيع الحركة. قطع. قريبة ثم تدفعه الروح الشيطانية بقوة ويرتطم في الجدار المقابل.

(سام) ينهض ثم يندفع بقوة الى الجدار ويلتصق به. ولا يستطيع الحركة. لقطات قريبة (لسام) وهو يحاول التخلص لكن من دون جدوى. ان جسد مخرج العمل الفني التوظيف الدرامي للشخصية المفترضة الشريرة. وتركيبها الصوري على هيئة جسد تلتهبه النيران. تتقدم الروح الشيطانية الى وسط الصالصة وتتقدم باتجاه (سام) المنظر مربع ويخيف (دين) يحطم الباب ويدخل وينظر الى الشيطان ويحاول اطلاق النيران عليه. لكن (سام) يطلب منه عدم اطلاق النار. من بندقيته لانه يعرف من هذه الشخصية. تختفي النيران تدريجياً وتظهر الشخصية المتلبسة بالروح الشيطانية لتتفاجأ ان تلك الشخصية هي والدة (سام) و (دين) الكل مندهش من رؤيته والذتهم. اذ كان استخدام الحقيقة الافتراضية في تركيب هذا المشهد المرئي. تتقدم (ساري) والدة الاخوين وتنطق باسم (دين) ثم تتحرك وتتجه نحو (سام) وتناديه (سام). (سام) مازال ملتصق على الجدار ولا يستطيع الحركة. تعتذر له وتتقدم الى وسط الصالصة. وتطلب من الارواح الشريرة ترك ابنها والخروج من المنزل. ثم تعاود وتتحول الى كتلة ملتهبة من النيران وتنطلق الى السقف وتختفي (سام) يتحرر من الجدار. اذ جسد مخرج العمل الفني شخصية الاخوين ومحاربتهم وتصديهم للشر وفق ما يجسده مناسباً للتعبير عن المنهج والاسلوب التعبيري الذي وظفه في رسم الشخصيات المتصارعة في هذا المسلسل الدرامي. اذ اظهر مخرج العمل الفني قدرته الكبيرة على توظيف وسائله التقنية في تجسيد الاحداث المربعة اضافة الى دور الشريط الصوتي في تعميق الحدث الدرامي وايصال المعنى الى المتلقي.

الروح الشيطانية:

شخصية افتراضية غريبة خيالية جسدها مخرج العمل الفني ووضع التركيب الصوري لها لكي تعبر عن مجمل الاحداث الدرامية لذا نجد ان خصائص هذه الشخصية التي تمتلك قدرات خارقة في السيطرة على البشر وقتلهم وطردهم من ملكهم. هذه الشخصية تمتلك ابعاداً كثيرة في طريقة بنائها ضمن واقعها الافتراضي.

ففي المشهد المرئي رقم (3). يبدأ التحرك الفعلي للروح الشيطانية والتمهيد لبدء العمل في القتل وطرد (جيني) من بيتها اذ جسدها مخرج العمل الفني لهذا التطور لتلك الروح عن طريق المؤثرات الصوتية ودورها في تجسيد وتعميق المعنى والايحاء بوجود شخصية غرائبية داخل البيت من خلال اصدار خدوش واصدار خربشة لشيء يتحرك.

هنا جسد مخرج العمل الفني امكانية المؤثرات في العملية الدرامية. اما في المشهد المرئي رقم (5). (ساري) وهي نائمة في فراشها تسمع صوت تحرك الكرسي الذي وضعته امها امام باب خزانة الملابس تشاهد الكرسي يتحرك عن موضعه الخوف يملك (ساري) والرعب يسيطر عليها، المؤثرات الصوتية تبدأ بالتصاعد للتهيؤ لحدث سوف يحصل من جراء هذا الفعل الحركي. باب الخزانة يفتح تدريجياً (ساري) نستعين بصعوبة خوفاً من هذا الشيء المجهول لقطة قريبة لوجه (ساري). قطع. لقطة من داخل الخزانة من وجهة نظر ذاتية تظهر (ساري) وهي تبكي في فراشها روح شيطانية على هيئة كتلة ملتهبة من النار تتوقد داخل الخزانة الفتاة (ساري) تصرخ من الخوف والرعب يسيطر عليها لقطة قريبة للنار المشتعلة في هذا المشهد المرئي جسد مخرج العمل الفني الفعل الثاني لحركة تطور الروح الشيطانية ضمن سياق سرد الاحداث الدرامية وهي اظهار التركيب الصوري لتلك الروح الشيطانية التي تسيطر على المنزل. وهذا التجسيد وظف من اجل التعبير عن المنهج الانطباعي في رؤية وبناء الشخصيات الخيالية الغرائبية وفعلها الدرامي. ليتطور بناء شخصية الروح الشيطانية وتبدي عدوانية اكثر تجاه الام واولادها في سبيل قتلهم او اخراجهم من البيت. اما في المشهد المرئي رقم (18).

اذ جسد مخرج العمل الفني القدرات العدوانية التي تمارسها الروح الشيطانية تجاه البشر من خلال الفعل الانتقامي لعامل التنظيف الذي يأتي الى منزل (جيني) في سبيل تنظيف حوض الغسيل من الانسداد. يضع الادوات التي جلبها معه لاستخدامها في التنظيف. لقطات متنوعة جسدها مخرج العمل الفني في سبيل التمهيد للحدث ومعرفة التفاصيل الدقيقة التي تحيط باجواء الغرفة وحوض الغسيل. العامل يقوم بفك الحوض من الاسفل وهو ممدد على الارض. يسمع صوت يشاهد لعبة دمى على هيئة قرد يمسك بيده مدق. يبدو يشغل لوحده يجذب انتباه العامل. لقطة قريبة للقرد وهو يصدر اصواتاً ويصفق. يستمر عامل التنظيف بفك الحوض من الاسفل. اللقطة فوق مستوى النظر زاوية عين الطائر تم تجسيدها لكي تعبر عن انسحاق الشخصية. القرد مستمر باحراق الاصوات. لقطة قريبة للقرد. العامل ينظر الى القرد الذي توقف فجأة عن التصفيق. لقطة قريبة له. عامل التنظيف يفصل سلك الكهرباء. يدخل يده في داخل

انبوب الحوض. لكي يتأكد من الشيء الذي يغلقه. يحس بوجود شيء يلامس يده يخرجها ثم يعاود ادخال يده داخل انبوب الحوض.

فجأة يبدأ عامل التنظيف بالصراخ بقوة والدماء تتناثر هنا وهناك وتنزل من الانبوب دماء كثيرة والقرد يبدأ بالتصفيق وتستمزق يده ويصرخ بقوة. القرد مستمر بالتصفيق حيث لا يستطيع اخراج يده. الدماء تنزل كالماء الجاري وعملية تقطيع لذراعه الرعب وكثيرة الدماء قد سادت على هذا المشهد المرئي اضافة الى طبيعة المؤثرات الصوتية التي عمقت الحدث واثارة التوتر والتشويق وكل شيء يجعل المدركات الحسية للمتلقي تنقاد لا شعورياً لمتابعة ذلك الحدث المرعب. في هذا المشهد اظهر مخرج العمل الفني الروح الاجرامية للروح الشيطانية وفعلها فجأة تجاه البشر.

الحبكة:

تتسم حبكة العمل الفني بقدرتها على ترابط الموضوع والمحافظة على وحدة الزمان والمكان لذا نجد ان مخرج العمل الفني قد وضع الحلول الادرارية اثناء المعالجة الدرامية للنص لكي يتحكم بحركة سير الفعل الرئيس والافعال الساندة له. ضمن خطوط لسرد الاحداث. لذا فان التركيب للحبكة في بناء مفاصل الحلقة الدرامية (المنزل) اذ تتسم تلك الحبكة بانها تمتلك مقومات البداية والوسط والنهاية في تركيب الاحداث اضافة الى قدرة مخرج العمل الفني الى التحرر في استخدام الاساليب والوسائل التقنية والفنية والدخول في اعماق الشخصيات والاعتماد على ابراز جانب الرعب والدماء والشخصيات تعيش في حالة من عدم الاستقرار النفسي بسبب مجهولية وغرائية الروح الشيطانية التي تتجسد بهيئة كتلة من النيران. وبهذا حقق مخرج العمل الفني رؤيته وفق المنهج والاتجاه التعبيري في رسم الاحداث الدرامية. والاعتماد على ابراز الفعل الموضوعي للحدث من خلال تبسيط الحبكة لكي تبرز التفاصيل الاخرى المعتمد على تشكل الخدع والتقنيات في بناء الحدث الدرامي.

الحوار:

يتميز الحوار في هذا المسلسل بكونه حوار قصير مكثف ذو دلالة ايحائية وظفه مخرج العمل الفني ضمن الاحداث الدرامية للتعبير عنها لكي يتفاعل معها وينشد لمتابعة التفاصيل التي يشيرها الحوار ففي المشهد المرئي رقم (1). تأتي (ساري) الى امها التي

تعود اغراضها وتتذكر ايام زواجها. الام (جيني) تسأل بنتيها لماذا انت ليس في سريرك فخبرها (ساري). يوجد شيء في خزانتي اذ اوحى هذا الحوار القصير المكثف عن طبيعة الاشياء الغرائبية التي تصدر اصواتاً داخل خزانة الملابس وليعطي هذا الحوار الحدث الدرامي الترقب لمعرفة ماذا يوجد داخل خزانة الملابس بحيث يؤثر على الطفلة (ساري) وتخاف منه ولا تستطيع النوم. اما في المشهد المرئي رقم (12). (سام) يحس بالخطر الذي يصب العائلة. يخبر اخيه (دين) لانه له قدرات تنبؤية على قراءة المستقبل. رغم معارضة اخيه لكن في النهاية يقررون مواجهة الشر الذي يحيط بالمنزل القديم. وحماية هذه الاسرة وبذلك حقق الحوار اعطاء معلومات تعبر عن سرد الاحداث وطبيعة الاحداث اللاحقة التي سوف تحدث لكشف عن الخطر الذي يهدد العائلة.

السرد الصوري:

ان طبيعة السرد الصوري في هذه الحلقة جاء متسلسلاً لكي يعبر عن الحدث وتفاصيله وبناء الشخصيات سواء منها الطبيعة الواقعية ام الخيالية الغرائبية وتصارعها مع بعضها ضمن وحدة بناء الحدث الدرامي اضافة الى حركة الفعل الرئيس. اذ جسد مخرج العمل الفني السرد الصوري لكي يعبر من خلاله عن الوسائل والتقنيات المستخدمة في هذا العمل الفني.

ففي المشاهد المرئية رقم (1-4) جسد مخرج العمل الفني الخط الدرامي لحركة الشخصيات وتفاعلها ضمن واقعها اذ نشاهد الام (جيني) وهي ترتب اغراضها كونها انتقلت الى البيت حديثاً تنظر الى صور زوجها. تأتي ابنتها وتخبها انه يوجد هناك شيء في خزانة الملابس. تنهض الام وتطمئن ابنتها انه لا يوجد شيء في خزانة الملابس. لكن نشاهد ومن زاوية وجهة نظر ذاتية اكد عليها مخرج العمل انه يوجد هناك شيء داخل خزانة الملابس. تطلب (ساري) من امها ان تضع الكرسي اما باب خزانة الملابس الام تعود الى ترتيب اغراضها. تسمع اصوات خبرشة وطققة. تنزل الام الى الطابق السفلي للبيت للتأكد من هذا الصوت. تمسك بيدها (لايت) وتنزل الى الطابق السفلي تتفحص القبو ان لا يشتغل أي اضاءة وكلها عاطلة.

اما في المشهد المرئي رقم (5-9) (ساري) تشاهد الكرسي الذي تم حجز باب خزانة الملابس يتحرك عن موضعه الخوف يسيطر على (ساري) الام تبحث داخل القبو.

يرتطم رأسها في شيء مغلق تنظر تشاهد صندوق في الزاوية تفتح الصندوق تشاهد بمجموعة من الصور للعائلة السابقة التي كانت تسكن المنزل. باب الخزانة يفتح تدريجياً (ساري) تشعر بالرعب. لقطات متبادلة من داخل الخزانة ومن خارجها. الام تقلب الصور الواحدة تلو الأخرى وفي إحدى الصور مكتوب عليها (سامب) جيسكا، دين - روح شيطانية تظهر على هيئة كتلة نار ملتهبة (ساري). تبدأ بالصراخ من شدة الخوف. اما في المشهد المرعب رقم (10). نشاهد مشهد حلم وظفه مخرج العمل الفني ليكون مشهد استباقي لاحداث سوف تحصل في المستقبل. اما في المشهد المرئي رقم (11-17) (سام) ينهض من النوم فزعاً. لرؤيته كابوس عن الفتاة التي تطلب المساعدة (سام) يرسم شجرة اخوة (دين) يقلب صفحات الكمبيوتر. ويتحدث معه (سام) يتذكر انه شاهد نفس الشجرة في مكان ما. يخرج الصور القديمة للعائلة الشجرتان متطابقتان. لذلك يحس بالخطر الذي يهدد الام واطفالها. (دين وسام) يصلون الى البيت يشاهدون نفس الشجرة يطرقون الباب تخرج (جيني) يعرفها بنفسه. يدخلون الى البيت يسألها هل هناك اشياء غريبة حصلت. تقول مهم ان اصوات وخبرشة وانسداد حوض الغسيل. ابنتها (ساري) تريد ان تخبرهم الشيء الذي جاء الى الغرفة وكان محترف. يخرج (سام) واخيه (دين) يتحدث مع اخيه عن الكيفية التي يتم انقاذ الام واولادها. يذهبون لمعرفة تاريخ العائلة والمنزل من أي شخص شاهد عملية قتل امهم (ماري) واختفاء ابيهم. اما في المشهد المرئي (18). يأتي عامل التنظيف لكي يفحص حوض الغسيل يدخل يده في انبوب الحوض فانها تتقطع ويتناثر الدماء في كل مكان وهناك (قرد) على شكل دمية يصدر اصوات مزعجة اما في المشهد المرئي رقم (19-21). سام يلتقي بأحد اصدقاء والده ليعرفه منه ما حصل في تلك الحقبة قبل (20) سنة. سام يتصفح دليل الهاتف والمدنية لمعرفة اسم العرافة التي يلتقي بها والدهم وتدعى (ميسوري). يذهبون الى العرافة ميسوري ويدور بينهما حديث عن الحادث والارواح الشريرة الموجودة داخل المنزل ويطلب منها المشاهدة في انقاذ الام واطفالها. اما المشهد المرئي (22-24). جيني تتحدث مع صاحب الشركة التي يعمل فيها موظف التنظيف الذي قطعت يده. عن طريق الهاتف جيني تسمع اصوات تذهب لمعرفة مصدر الاصوات. (ميسوري) تتحدث مع (سام ودين) حول المنزل خارج المنزل. قطع. تنفخ مفكات السرير الذي يوجد فيه الطفل ريثشي. يخرج من السرير كذلك نشاهد ان قفل الثلجة يفتح. يدخل ريثشي الى

داخل الثلاجة ينطلق عليه الباب. تأتي امه لم تشاهده. الحليب ينزل من الثلاجة تدرك ان ابنها داخل الثلاجة تفتحها تشاهده جالس داخلها. اما في المشهد المرئي (25-27). ميسوري تدخل الى البيت وتقول لهم انه يوجد شر حقيقي داخل البيت. تحضر التعويذات لكي تضعها داخل جدران المنزل لتطرد الارواح الشيطانية تحدث مواجهة مع الارواح الشيطانية. اما في المشهد المرئي رقم (28-30) جيني جالسة في سريرها تحدث اهتزازات. يدخل (سام) واخيه لانقاذها من الروح الشيطانية. تحدث مواجهة يعرفوا ان الشخصية هي امهم. ثم تتحول الى كتلة من النار وتطرد كافة الارواح الشريرة لكي تنقذ ابنها (سام) ميسوري تؤكد خلو البيت من الارواح في المشهد (32) ميسوري تلتقي بوالد الاخوان (جون) وتتحدث معه.

اذ جسد مخرج العمل الفني السرد الصوري ضمن تسلسل منطقي لسرد وتتابع الاحداث وتطوره وصولاً الى الصراع والازمة واخيراً الحل في نهاية الامر بالقضاء على الروح الشيطانية الشريرة.

2- [بناء المضمون الصوري والشكلي في الاتجاه الفني الذي تشكل عن طريق الازياء - اللون - الزمان - المكان].

الازياء:

ان خصوصية الازياء في تجسيد الحدث الدرامي من خلال تشكيل مستويات عدة دالة لطبيعة الحدث - المكان - العمق - الشخصية - ورسم كل ما يتداخل بين الضوء والظل لاعطاء درجات متداخلة تعبر عن المضمون الصوري في تجسيد الرؤية الفلسفية التي تعبر عن الصور الذهنية التي ينتقيها من مجمل الصور المتخيلة ويتم تفعيلها عبر وسيط مادي بحيث تعطي حدودها القصوى في التعبير عن الحدث الخيالي الغرائبي الذي يتجه نحو تحقيق هدفه في ابراز السمات والخصائص التي يتشكل منها الاتجاه التعبيري ضمن واقعه المفترض الذي حدد معالمه مخرج العمل الفني. ففي المشهد المرئي رقم (4-6) جسد مخرج العمل الفني الرسم بالنور من خلال انعكاس الضوء وتشكيله صورة جميلة ابداعية تتداخل فيها حركة الام (جيني) مع الضوء والظل. اذ نشاهد (جيني) وهي تنزل الى الطابق السفلي. الظلام وامس لا يوجد مصدر للضوء فقط اللايت الذي تستخدمه لكي تثير به الطريق. تتجول داخل القبو لعلها تجد مصدر

ضوء الكل معطل. توجه الضوء الى الزاوية تجد صندوق تفتحه تشاهد مجموعة من الصور الذي تخص العائلة السابقة. في هذه المشاهد نشاهد انعكاس الضوء بحيث يعطي عمق ميدان واضح بالنسبة لمكان الحدث الدرامي. اضافة الى انعكاس الضوء على وجه جيني بضربات غير مستقرة دلالة رمزية لوجود الروح الشيطانية داخل المنزل بحيث ان غرائبية المكان والحدث والظلام كلها عوامل عاجها مخرج العمل الفني باستخدام الضوء ومن مصدر واحد وهو اللات اليدوي الذي تحمله (جيني). اما في المشهد المرئي رقم (9). في هذا المشهد جسد مخرج العمل الفني رؤيته الفنية في استخدام الضوء كحالة تعبيرية لشخصية الروح الشيطانية المتجسدة على هيئة كتلة ملتهبة من النار وانعكاس الضوء الذي تعكسه تلك الليلة من النار على وجه الطفلة (ماري) وهي جالسة في فراشها. اذ ان رسم الضوء بهذه الكيفية من خلال جعل الضوء ينعكس ويؤدي وظيفته التعبيرية ضمن واقعه الافتراضي المتجسد. لذا نجد ان هذا التوظيف للضوء اعطى دلالات وسمات وخصائص الشيء المتجسد والمتفاعل مع الخط الدرامي في اثاره جو من الرعب ومشاعر الانفعال وتأثير ذلك على المتلقي الذي يؤول الحدث الدرامي كيفما يشاء نتيجة التجسيد المرئي المتكون وفق الحقيقة الافتراضية ودمجها مع الواقع لاعطاء تركيبة متجانسة من المعقول وغير المنطقي لتلك الهيئة الغرائبية ودور الاضاءة في تشكيل ذلك المشهد الخيالي. اما في المشهد المرئي رقم (27). كذلك نشاهد التركيب التعبيري للضوء في تشكيل وتجسيد شخصية الارواح الشريرة الموجودة داخل المنزل. فعندما يحتدم الصراع في المواجهة بين الاخوين والارواح الشريرة عندما كان الاخوين يضعون التعويضات في الجدران ومحاولة الارواح الشريرة من منعهم ووضع تلك التعويضات. ان نشاهد (دين) وفي محاولة لانقاذ اخيه يقوم بوضع احدى التعويضات داخل الجدار. جسد مخرج العمل الفني رؤيته الفنية في التعبير عن الارواح الشريرة واندفاعها خارج البيت من خلال رسم الضوء الساطع القوي تعبيراً عن هذه الارواح بحيث لا يستطيع احد المشاهدة من شدة الضوء. هذا التجسيد من قبل مخرج العمل الفني جاء لكي يعبر به عن منهجه التعبيري في كيفية استخدام التقنيات والخدع في تجسيد المشاهد وعملية التحليل والتركيب التي ينتهجها للوصول الى عملية ابداعية في الضوء المستخدم بصورة رمزية وايحائية للارواح الشريرة وبهذا حقق مخرج العمل الفني هدفه في تعبيرية الاضاءة.

اللون

كثيراً ما يلجأ مخرج العمل الفني الى استخدام اللون لأغراض متعددة تفرضها طبيعة الحدث الدرامي ووضع الحلول الادرجية للمشاهد المرئي والتفكير المسبق للون في استخدامها لكي يحقق الغاية التي من اجلها تم توظيفه اللون بهذه الكيفية لابرار سمات وخصائص اللون والايحاء به للوصول الى الفكرة التي يسعى الى تحقيقها مخرج العمل الفني. ففي المشهد المرئي رقم (18). اذ جسّد مخرج العمل الفني اللون الاحمر بكثرة في هذا المشهد المرئي من خلال تناثره في كل ارجاء المكان وكان هذا الاستخدام بهذه الكيفية جعل اللون الاحمر تعبيراً منه عن حالة الرعب التي تعيشها الشخصيات داخل المنزل. وكثرة الدماء تعطي مزيداً من التوتر والقلق والرعب المنتشر في كل ارجاء المكان لاثارة المزيد من الرعب على الحدث الدرامي. وذلك كون عامل التنظيف الذي تقطعت يده وتمزقت اثناء ادخالها في انبوب حوض الغسيل. اذ عبر مخرج العمل الفني عن المبالغة في استخدام اللون الاحمر وكثرته تعبيراً عن كثرة الخوف والرعب الذي يتجسد وفق منهجه التعبيري ويتسم به هذا الاتجاه من خصائص ومميزات في استخدام التقنيات والخدع والمزيد من الرعب والصراخ الذي جسده مخرج العمل الفني.

الزمان:

للزمن خصوصية في بناء الاحداث الدرامية وعملية التركيب المعتمد للزمن داخل الحدث له دلالات تعطي الحدث الدرامي منطقته احياناً واحياناً اخرى تعمل التراكيب المتداخلة للزمن وفق طبيعة الحدث الى اختلاف وتنوع الاساليب التي يتبعها مخرج العمل الفني في ايجاد الحلول الادرجية للمشاهد وكذلك ايجاد مبررات منطقية لهذه الطريقة في تركيب وسرد الاحداث. وهذه تجعل عملية التلاعب بالزمن لأغراض درامية وكذلك ما يميله عليه المنهج الانطباعي في كيفية التعامل مع الزمن والتقنية ففي المشهد المرئي رقم (10). الام (جيني) وهي تصرخ خوفاً ورعباً من شيء ما يهددها هي واولادها. اللقطة عامة للبيت. وهي واقفة وتضرب على الزجاج لوجه (جيني) وهي مرعوبة جداً وتصرخ. فذ هاذ المشهد المرئي جسّد مخرج العمل الفني الزمن الاستباقي

للأحداث التي تقع على هذه العائلة في المشاهد اللاحقة. إذا كان توظيف هذا المشهد وفق التقنيات المستخدمة أثار التساؤل حول هذه الكراة التي تصرخ وتطلب المساعدة. وكذلك ذلك من خلال رؤية عاشها (سام) بكونه يمتلك قدرات تنبؤية بان المرأة التي تسكن منزلهم القديم في خطر وهناك روح شريرة تطاردهم. وبهذا حقق مخرج العمل الفني رؤيته لتوظيف الزمن الاستباقي للحدث الدرامي.

المكان:

جمالية الابداعي في العمل الفني ان يكون صانعه يمتلك طاقات ابداعية كبيرة وحلول اخراجية متعددة ينطلق منها بارض ثانية للوقوف على كل المعوقات بحيث يعطي العمل الفني خصائصه الزمانية والمكانية لذا نجد ان في هذه الحلقة - المنزل - جسد مخرج العمل الفني مكان الحدث هو المنزل وجميع الاحداث تدور فيه وكل الشخصيات تتصارع فيه من جانب والجانب الاخر عملية خلق وبناء الارواح الشيطانية التي تسكن هذا المنزل. الاحداث كثيرة لكن الزمن والمكان واحد الموضوع شائك ومتداخل الحدث فيه بين الماضي وصولاً الى الحاضر. هذا الترابط فرضته المعالجة الفنية للنص وبناء الاحداث وفق الصور الذهنية المتخيلة لكي يستطيع من خلالها مخرج العمل الفني الولوج الى داخل النفس البشرية واخراج ما بداخلها من انفعالات والتأثير عليها من خلال خلق حالة الرعب وكثرة الصراخ والدماء المتواجدة والتي حدثت داخل هذا المنزل. ابتداءً من الزمن الماضي مقتل (ماري) وابنتها (جسيكا) من قبل الارواح الشريرة وصولاً بالحدث الى الزمن الحاضر. الروح الشريرة تحاول قتل (جيني) واولادها. رغم انها مزقت يد العامل الذي حاول معرفة سر انغلاق الخوف. لانها تعتبره ملكها ولا تريد أي شخص يتدخل فيه. وبذا حقق مخرج العمل اسلوبه الابداع في بناء الاحداث.

3- [امكانية تحقيق الخصائص العامة لكل اتجاه فني عن طريق الوسائل التقنية والفنية وتشمل.. الكاميرا وعدساتها - الديكور - الازياء - المكياج - المونتاج].

الكاميرا:

ان طبيعة الحدث الدرامي المبني على اسس تقنية يتطلب دراية بكل تقنيات العمل الفني لتجسيد الاحداث الدرامية الغريبة والخيالية ومن هذه الوسائل اختيار كاميرا تلبي احتياجات الصور الذهنية التي يشكلها مخرج العمل الفني . لذا ففي المشهد المرئي رقم

(11) في هذا المشهد استخدم مخرج العمل حجم اللقطة القريبة لعين (سام) وهو يفتحها نزعاً من الرؤية التي حلم بها. هذا التجسد للقطة القريبة من قبل مخرج العمل لابرار الخوف والقلق الذي ينتاب الشخصية وكذلك نشاهد ان استخدام حجم اللقطة القريبة سمة واضحة في تصوير احداث هذه الحلقة الدرامية المبنية على احداث غرائبية وخيالية في تصوير الاشباح والروح الشيطانية وردود الافعال التي تصدر عن الشخصيات المتصارعة في مواجهة الشر. هذا الاسلوب استخدم في كثير من مشاهد العمل الفني الذي اسسه مخرجه وابرار حالة الرعب التي تشعر بها الشخصية وانعكاس ذلك على المتلقي.

اما تجسيد واستخدام زاوية وجهة النظر الذاتية فقد تم تجسيدها في المشهد المرئي رقم (2). الام (جيني) تفتح خزانة الملابس لكي تطمئن ابنتها (ساري) بانه لا يوجد أي شخص او شيء غريب داخل الخزانة. تتحرك الكاميرا داخل الخزانة دلالة على وجود شخص. تم تستقر الكاميرا لتعبر عن وجهة نظر ذاتية هذا الاستخدام للزاوية الذاتية تثير القلق والفضول بحيث تجعل الحكم مسبقاً حول طبيعة هذا الشيء الذي يتحرك. وهذا الاستخدام من قبل مخرج العمل الفني لتأكيد رؤيته وفلسفته في تجسيد المشاهد المرئية والتعبير عن الشخصيات المتصارعة اما الزاوية عين الطائر. فقد تم استخدامها في المشهد المرئي رقم (18) اذ جسدها مخرج العمل الفني لاطهار استحقاق الشخصية وتهميشها اذ نشاهد عامل التنظيف يقوم بفك الانبوب الخاص بحوض الغسيل وهو ممدد على الارض. وذلك لابرار خصائص المشهد المرئي. والحدث الذي مهد له العمل كأن هناك شيء سوف يحصل لهذه الشخصية. ان العمليات والتقنيات التي استخدمها مخرج العمل الفني لاطهار الاسلوب المستخدم في اظهار الاتجاه التعبيري في الاعتماد على التقنيات وابرار الفعل الموضوعي الذي يسعى الى تحقيقه خلال سرد الاحداث من خلال التجسيد وطبيعة الصورة التي تنقلها الكاميرا في مجمل الاحداث الدرامية.

الديكور:

الديكور العملي المستخدم في هذه الحلقة له خصوصية تعبيرية لمجريات الاحداث التي تدور داخل المنزل. اذا المكان واحد لكن الاحداث متداخلة بين الصراع

الخير والشر. اذ عبر الديكور المستخدم لابرار خصائص البيت وتفصيله والاحداث التي تشترك في تركيبته رغم غرائبية الحدث الدرامي المفترض المبني على اساس الروح الشيطانية التي تسكن البيت لذا جاء ديكور المنزل ليتلائم مع طبيعة الحدث وحركة الشخصيات. اذ نشاهد بناء وتركيب خزانة الملابس بهذا الحجم والتحرك داخلها كان لها اثر كبير بحيث اصبحت الخزانة المكان الذي تعيش فيه الروح الشيطانية. اما في المشهد المرئي رقم (6) ان تصميم ديكور الطابق السفلي. فرضته طبيعة الاحداث بحيث تم اضائته وتوزيع الكتل داخل الطابق السفلي بحيث تعطي انطباع بغرائبية هذا المكان المصمم الذي تسكنه الارواح الشريرة والتي تحب الظلام وترفض العيش في النور. اذ جاء تصميم الديكور وفق متطلبات النص الدرامي في سبيل خلق حالة الرعب والخوف واثارة التوتر والتشويق عند سرد الاحداث الدرامية.

الازياء:

للزي فعل مؤثر في بناء الشخصيات المتصارعة ضمن واقعها الذي حدد معالمه مخرج العمل الفني، لذا مهما تعددت الوسائل التقنية والفنية فان للزي قدرات ابداعية تعمق مضمون الشخصية سواء كانت خيالية غريبة او طبيعية واقعية. لذا نشاهد في هذه الحلقة الدرامية مبني احداثها على الخير والشر والاجواء الغريبة المتمثلة بالروح الشيطانية والاشباح التي تسكن البيت لذا جاء الزي في هذا العمل الدرامي مكمل لبناء الشخصية العصرية بطريقة لبسها انه يعبر عن الحقبة الزمنية التي حدثت بها تلك الاحداث الغرائبية. لذا اقتصر تصميم وتنفيذ الزي لكي يواكب المرحلة وهو الملبس الاعتيادي اليومي المتعارف عليه من حيث البنطلون الجينز والقمصنة الكابوي والتشيرت انها ازياء متعارفة ضمن واقعها والحدث القائم امامنا له خصوصية المرحلة الحالية التي نعيشها لذا انصب اهتمام مخرج العمل الفني على ابراز تقنياته في تجسيد الخدع والمؤثرات الصورية لانها المحور الاساسي في بناء الواقع الغرائبي الذي تعيشه الشخصيات .

المكياج:

انطلاقاً من ان للشخصية دورها المؤثر في سرد الاحداث الدرامية ورغبة من مخرج العمل الفني ان يضع لمساته على مجمل الصور الذهنية التي يجسدها ولعل من

اهمها قياسياً الشخصية لذا فطريقة تصويره للمكياج المناسب الذي يعبر عن الشخصية وطموحها وتطلعاتها تتطلب العمل الجاد والتفسير الفلسفي الجمالي لبناء المكياج لشخصيات وفق معطيات النص الدرامي. فخصوصية المكياج لها جوانب متعددة طبقاً لمنهاج الفني الانطباعي الذي اسس على ضوئية الطريقة المناسبة لعمل المكياج ففي المشهد المرئي رقم (29).

اذ جسد مخرج العمل الفني بناء شخصية الروح الشيطانية التي عبارة عن كتلة ملتهبة من النار. وباستخدام الحقيقة الافتراضية للحاسوب تم تصميم وعمل المكياج لتلك الشخصية حيث نشاهد عملية التحول التي تقوم بها الروح الشيطانية حيث نشاهد جسد بشري يتحرك والنيران تلتهبه يتحرك وسط الصالة وعند وصوله الى الاخوين (سام ودين) نشاهد تحول تلك الشخصية الشيطانية الى امرأة جميلة تكتشف انها (ماري) والدة الاخوين اذ جاء تصميم المكياج بواسطة الحقيقة الافتراضية ليضيف بعداً اخر ومتطور لطبيعة التركيب الصوري الذي اوجده مخرج العمل الفني.

ثم تعود الشخصية وتتحول مرة اخرى الى كائن شيطاني والنيران تغطي جسمه هذا التحول جسده مخرج العمل الفني لكي يحقق من خلاله عنصر المفاجأة للاخوين وكذلك للمتلقي. وبذلك يحقق مخرج العمل الفني رؤيته في كيفية توظيف المكياج في تطور الشخصية ومكمل لخصوصيتها داخل الاحداث الدرامية.

المونتاج:

عملية التركيب الصوري تتطلب احداث فعل الصدمة سواء على المستوى النفسي او العقلي بحيث يعطي العمل الفني فعله الحركة في تناسق وترابط اللقطات والمشاهد التي تم تجسيدها لكي توصل فكرة وتثير فعل حركي يجعل المتلقي ينشد لمتابعة الاحداث وهذا ما يجعل مخرج العمل الفني التركيز على المونتاج في الترابط الزمني لابرار الشكل والمضمون للعمل الفني وبما ان الزمن مدرك حسيماً لذا يتطلب الاحساس بالزمن ومستوى اللقطة التعبيرية وما تحمله اللقطة من حدث درامي او معلومة تجعل عملية الترابط بين الاحداث ممكنة وذات قيمة ابداعية. تحقق غايتها لذا نجد في المشهد المرئي رقم (2-9). تأتي الطفلة (ساري) لتخبر امها انه يوجد شيء في خزانة الملابس. قطع. الام تنهض وتذهب معها لمشاهدة الخزانة واطمئنان طفلتها انه لا يوجد بداخلها شيء. قطع.

الام تفتح الخزانة. تنظر داخل الخزانة. قطع. لقطة متوسطة. الام تدخل الى داخل الخزانة. قطع. لقطة قريبة لوجه الفتاة، قطع. الام تعود لترتيب اغراضها تسمع صوت خربشة وطققة. قطع. لقطة فوق مستوى النظر. الام تصغي لهذا الصوت. قطع. الام (جيني) تنزل الى الطابق السفلي لمعرفة ماذا يوجد داخل القبو. تمسك (لايت يدوي). قطع. الطفلة (ساري) تشاهد الكرسي الذي تم حجز خزانة الملابس فيه بدأ يتحرك عن موضعه. قطع. لقطة متوسطة للكرسي وهو يتحرك. قطع. لقطة قريبة للطفلة وهي خائفة قطع. الام (جيني) تبحث الطابق الاسفل لعلها تجد ضوء ينير المكان الاسلاك الكهربائية معطلة. تتحرك يرتطم راسها بشيء معلق. قطع. صندوق صغير في الزاوية تتقدم نحوه تفتح الصندوق انعكاس الازياء على وجهها. قطع. لقطة قريبة لوجه الام (جيني) قطع لقطة قريبة للصور وهي تتصفح الواحدة تلو الاخرة، قطع. باب الخزانة يفتح تدريجياً. الطفلة تشعر بالرعب من هذا الشيء. انفاسها تنقطع. قطع. زاوية وجهة نظر ذاتية من داخل الخزانة. قطع. لقطة قريبة لوجه الطفلة (ساري) وهي خائفة قطع. الام (جيني). تقلب الصور وتنظر اليها تقلب احدى الصور مكتوب عليها عائلة ونشستر (سام - دين - جسيكا) قطع. روح شيطانية تتركب على هيئة كتلة ملتهبة من النيران. داخل الخزانة. قطع الفتاة تبدأ بالصراخ والرعب يملكها لمشاهدتها هذا المنظر المرعب. لقطة قريبة لوجه الفتاة. في هذه المشاهد المرئية جسد مخرج العمل الفني التركيب الصوري لكي يؤثر على المتلقي باستخدام تلك الطريقة في ترتيب اللقطات والمشاهد لحدثين يحدثان في وقت واحد وفي مكان واحد لكي يضيفي على تلك الطريقة في التركيب بمونتاج التوازن الذي يحمل الفكرة والمضمون والحدث الى المتلقي لكي يؤثر في المدركات الحسية وبنفس الوقت يخلق عنصر الترقب والفضول لمعرفة ماذا سيحدث هذه التساؤلات يطرحها مخرج العمل الفني فيتفاعل معها المتلقي ذهنياً بحيث يسعى جاهداً لفك الرموز والايحاءات التي وظفها مخرج العمل الفني.

4- [تشكيل البناء التقني للصورة المرئية عن طريق الرؤية الخاصة حسب

الاتجاه الفني في الدراما التلفزيونية].

المعالجة الاخراجية للنص تتطلب وضع الحلول اللازمة والتقنيات المناسبة في سبيل انجاز العمل الفني وفق المعطيات التي استند اليها مخرج العمل الفني لذا فان تشكيل التقنية يتطلب العمل الجاد والمستمر وتحقيق اسلوب مرئي يتبلور من خلال الممارسة العملية لصناعة الدراما وهذا ينعكس على رؤية وفلسفة مخرج العمل الفني في انتقاء التقنية المناسبة والصور الذهنية المعبرة عن طبيعة الحدث الدرامي. وفق المنهج الذي يجده مناسباً لطبيعة الاحداث. وبما ان العمل الدرامي الحالي ينتهج الاتجاه التعبيري اذ فعلية اختيار التقنية المناسبة لتجسيد الاحداث الدرامية الخيالية الغرائبية والاكثار من حالة الرعب والدماء والصراخ يجعل العمل الفني ينقاد لفكر مخرجه في التعامل مع هكذا اعمال درامية. وذلك من خلال التأكيد على جوانب مهمة تضيفي على العمل السمة الابداعية والجمالية عند تركيب الصورة المرئية التي تتميز بخصائص مادية كثيرة ولها قدرة تعبيرية تعبر عن مضمون وجوهر العمل الفني. لذا نجد ان الرؤية التي استند اليها مخرج العمل الفني في تشكيل الصورة المرئية منذ لحظة انطلاق الحدث اذ هناك شخصية الاخوين (سام - دين)، ومحاولتهم التصدي لقوى الشر المتمثل بالروح الشيطانية التي تسكن المنزل وهناك العرافة (ميسوري) وهذا خطها الدرامي موازي لخط تحرك الاخوين في محاربة الشر. وهناك الخط الاخر الذي يمثل جانب الشر المتمثل في الارواح والاشباح التي تحاول قتل البشر. وهذا الصراع بين الخير والشر. جسد مخرج العمل الفني وفق رؤيته الفلسفية. اذ تم التركيب الصوري للاخوين بان اعطاهم مقاسات تنبؤية وكذلك العرافة ميسوري. اما بالنسبة للارواح الشيطانية. فقد تم تجسيدها وتركيبها باستخدام الحقيقة الافتراضية للحاسوب في تصميم واقع افتراضي تتحرك فيه تلك الارواح. ولهذا نجد ان التشكيل المرئي للصورة اخذ طابع الغرائبية في اختيار المكان والاشكال وغرائبية الحدث. الموت والحياة. موت (ماري) وابنتها (جسيكا) حرقاً. من قبل الارواح الشيطانية. وظفها مخرج العمل الفني بهذه الكيفية وبهذا الاسلوب والرؤية ليعطي زخم مادي ومعنوي تجعل المتلقي يتأثر بالحدث الدرامي من خلال بناء التوتر والتشويق والصراع والازمة وصولاً الى الحل. بالقضاء على الارواح الشريرة. انها رؤية ابداعية جمالية حققها مخرج العمل الفني في بناء الاحداث الدرامية في مسلسل الظواهر الخارجة.

النتائج ومناقشتها

من خلال تحليل العينات التي تم اختيارها في هذا البحث وفق فقرات المؤشرات التي استنبطها الباحث من الاطار النظري خرج الباحث بعدة نتائج اهمها:

1-تمكن مخرج العمل الفني من خلال تحليل وتركيب المعطيات الحسية داخل العمل الفني لتجسيد السرد الصوري. ففي العينة الاولى المنهج الواقعي. (باب الحارة). نلاحظ ان السرد الصوري قد تمظهر خلال مشاهد العمل الفني منذ لحظة انطلاق الحدث اذ تجسد في (33) مشهداً مرئياً. اما في العينة الثانية الاتجاه الملحمي (روما) تمظهر في (47) مشهداً مرئياً. اما في العينة الثالثة. تمظهر السرد الصوري في الاتجاه الواقعية الشعرية في (43) مشهداً مرئياً. اما في العينة الرابعة الاتجاه الواقعية الرمزية مسلسل (كرنفال) تمظهر في (30) مشهداً مرئياً اما في العينة الخامسة المنهج الانطباعي (Taken) تمظهر في (72) مشهداً مرئياً. اما في العينة السادسة المنهج التعبيري (Super naturl) تمظهر في (32) مشهداً مرئياً. اما في العينة السابعة. الاتجاه السريالي (Suddream). تمظهر في (80) مشهداً مرئياً.

2-ان الكيفيات التي اشتغلت فيها العناصر المرئية ضمن علاقات التجاور والتداخل والتعلق كانت بالمحصلة صورة نهائية اكدت طبيعة الصور الذهنية التي ركبها مخرج العمل الفني من خلال علاقات هذه العناصر والصور الذهنية مع بعضها البعض مبرراً حالة توظيف المناهج والاتجاهات الفنية وتعبيراً عن الاحداث الدرامية ضمن الواقع الافتراضي لكل اتجاه فني.

3-تمظهرت الشخصيات من خلال تجسيدها للاحداث الدرامية اذ طرح مخرج العمل الفني الشخصيات بتناول متعدد الواجه كلاً وفق المنهج والاتجاه الفني وطريقة تناوله للشخصيات بتناول غرائبي وغير واقعي تأكيداً منه لاتمام طبيعة المنهج للواقع الافتراضي الذي ركبه من خلال التأصر ما بين الفكرة او الصورة الذهنية وما بين الواقع الافتراضي المعروض وهذا التجسيد للشخصية في العينة الاولى قد ظهر في (9) مشاهد مرئية لشخصية (الزعيم) وظهرت شخصية (ابو شهاب) في (6) مشاهد مرئية للمنهج الواقعي في العينة الاولى. اما في العينة الثانية ظهرت الشخصية في (13) مشهداً مرئياً لشخصية (الملك بومبي) اما في العينة

الثالثة فقد ظهرت الشخصية في (17) مشهداً مرئياً لشخصية (مهند) ولشخصية (نور) ظهرت في (7) مشاهد مرئية. اما في العينة الرابعة فقد ظهرت الشخصية في (17) مشهداً مرئياً لشخصية (بين هاوكيز) ولشخصية (القس جاستن) ظهرت في (9) مشاهد مرئية. اما في العينة الخامسة فقد ظهرت الشخصية في (14) مشهداً مرئياً لشخصية (كروфорд). ولشخصية (الكائن الفضائي) ظهرت في (9) مشاهد مرئية. اما في العينة السادسة. فقد ظهرت الشخصية في (13) مشهداً مرئياً لشخصية (الاخوين / دين / سام) ولشخصية (الروح الشيطانية) فقد تجسدت في (7) مشاهد مرئية. اما في العينة السابعة فقد ظهرت الشخصية في (36) مشهداً مرئياً بالنسبة لشخصية (كاثرين) ولشخصية (كارل) فقد ظهرت في (45) مشهداً مرئياً.

وبذلك حققت الشخصيات الدرامية حضورها الفاعل وفق المناهج والاتجاهات الفنية في الدراما التلفزيونية.

3-أسهم الحوار في تشكيل عناصر المشهد المرئي خلال بناء حالة الشد والتوتر لمسيرة الحدث الدرامي خالقاً حالة من التعايش مع الواقع والواقع الافتراضي للمناهج والاتجاهات الفنية فقد تجسد الحوار في العينة الاولى في (12) مشهداً مرئياً. اما في العينة الثانية فقد تجسد في (14) مشهداً مرئياً. اما في العينة الثالثة فقد تجسد الحوار في (17) مشهداً مرئياً. اما في العينة الرابعة فقد تجسد في (5) مشاهد مرئية. اما في العينة الخامسة فقد تجسد في (9) مشاهد مرئياً. اما في العينة السادسة فقد تجسد في (8) مشاهد مرئية. اما في العينة السابعة فقد تجسد الحوار ضمن منهجه في (15) مشهداً مرئياً. وبذلك حقق الحوار وفق الية اشتغاله وتركيبه داخل العينات ضمن الاتجاهات الفنية للدراما التلفزيونية فعاليتها في التعبي عن الحدث الدرامي.

4-مخرج العمل الفني استند بصورة رئيسة ومركزية الى عنصر الفكرة كمرتكز اساسي لاثارة المشاعر والعواطف في التعايش مع الصورة المرئية ضمن البناء الدرامي للمشاهد في العمل الفني خالقاً بذلك حالة من الوقع الدرامي لطبيعة الاحداث المفترضة ضمن الاتجاهات الفنية والية تشكيها في الدراما التلفزيونية.

5- تجلت الحبكة الدرامية في عينات البحث من خلال مبدأ المشاركة من قبل مخرج العمل الفني لتبرير الية تركيب الافعال الدرامية وحركتها في المشاهد المعروضة وبذلك تكون احدى البنى الدرامي وقد استخدمها مخرج العمل الفني ضمن رؤية ابداعية مبتكرة في الاتجاهات الفنية المتعددة كلاً وفق اسلوبه في طرح الموضوع الدرامي.

6- ادت الاضاءة دورها الوظيفي في ابراز الحالة التعبيرية وكذلك عنصري المكان والعمق الفراغي من خلال تعالقتها معهما لغرض تجسيد الاتجاهات الفنية لكل واحداً منهما على حدة. فقد تفاوتت نسب تحقيق الوظيفة التعبيرية لكل عينة حسب الطرح الموضوعي والية توظيفها ضمن الاتجاهات الفنية. ففي العينة الاولى المنهج الواقعي تجسدت الاضاءة في (10) مشاهد مرئية. اما في العينة الثانية. تجسدت الاضاءة في (14) مشهداً مرئياً. اما في العينة الثالثة. تجسدت الاضاءة في (13) مشهداً مرئياً. اما في العينة الرابعة فقد تجسدت الاضاءة في (12) مشهداً مرئياً. اما في العينة الخامسة فقد تجسدت الاضاءة في (15) مشهداً مرئياً. اما في العينة السادسة فقد تجسدت الاضاءة في (9) مشاهد مرئية. اما في العينة السابعة فقد تجسدت الاضاءة (26) مشهداً مرئياً. لذلك نجد ان للاضاءة دورها المميز في ابراز المستويات الدالة للبعد الدرامي في الاتجاهات الفنية في الدراما التلفزيونية.

7- ان اللون قد تحقق وادى دوره الوظيفي ضمن سياق البناء الدرامي للاحداث. فقد جسد مخرج العمل الفني اللون عن طريق عده رؤى اسلوبية محققاً عن طريقة الية او الكيفيات التي تحقق للاتجاهات الفنية دورها في العمل الفني. ففي العينة الاولى المنهج الواقعي ظهر ان اللون. لم يستخدم بصورة فعالة ضمن المشاهد المرئية. اما في العينة الثانية فقد تجسد اللون في (9) مشاهد مرئية. اما في العينة الثالثة فقد تجسد اللون في (5) مشاهد مرئية. اما في العينة الرابعة فقد تجسد اللون في (7) مشاهد مرئية. اما في العينة الخامسة فقد تجسد اللون في (8) مشاهد مرئية. اما في العينة السادسة فقد تجسد اللون في (6) مشاهد مرئية. اما في العينة السابعة فقد تجسد اللون في (20) مشهداً مرئياً. وبذلك

تكون للون خصوصية فعلية في ابراز المناهج والاتجاهات الفنية في الدراما التلفزيونية.

8-ان الزمن في عينات البحث كان مدركاً حسيّاً بحيث ان تمظهر الزمن ضمن الاتجاهات الفنية اخذ عدة معالجات عن طريق استخدام الوسائل التقنية التي يمكن من خلالها الاشارة الى انقضاء مدة زمنية او الرجوع الى الماضي او استحضار مشاهد مرئية تشير الى حدث استباقي. اذ تجسد الزمن في العينة الاولى. المنهج الواقعي بكونه زمن واقعي طبيعي يعبر عن مجريات الاحداث الدرامية لذلك جاء عن طريق استخدام اللقطة الطويلة للتعبير عن الزمن اما في العينة الثانية فقد تم استخدام الزمن عن طريق العناوين في مشهد واحد مرئية كذلك تم استخدام مشاهد فلاش باك للتعبير عن الزمن في مشهد واحد مرئي خلال سير احداث العمل الفني اما في العينة الثالثة فقد تجسد الزمن عن طريق سرد الاحداث في (38) مشهداً مرئياً وكذلك تم استخدام مشاهد الفلاش باك في (4) مشاهد مرئية. اما في العينة الرابعة فقد تجسد الزمن عن طريق العناوين في مشهد واحد مرئي وكذلك تم استخدام الزمن في مشاهد الفلاش باك في (4) مشاهد مرئية. اما في العينة الخامسة فقد تجسد الزمن عن طريق العناوين في (15) مشهد مرئي. وكذلك تم استخدام الزمن في مشهد الفلاش باك. في (6) مشاهد مرئية اما في العينة السادسة. فقد تجسد الزمن عن طريق الزمن الاستباقي في (1) مشهد مرئي. وكذلك تم استخدام الزمن في مشاهد الفلاش باك في (2) مشهدين مرئيين.

اما في العينة السابعة فقد تجسد الزمن في تلك العينة من خلال الزمن الواقعية في (6) مشهد مرئي وكذلك تم تجسد الزمن عن طريق الواقع الافتراضي في (22) مشهداً مرئياً.

9-انشئت الاماكن التي تجري بها الاحداث الدرامية ضمن واقعها الافتراضي عن طريق تجسد الاماكن الخيالية والمفترضة ومعالجتها فنياً عن طريق التقنيات التي جعل مخرج العمل الفني مجريات الاحداث تدور فيها. ففي العينة الاولى. المنهج الواقعي اذ ظهر المكان من خلال الحارة الواقعية ذات الابعاد المدركة واقعياً. للتعبير عن مجريات الاحداث الدرامية ضمن واقعها. اما في العينة الثانية

(روما). الواقعية الملحمية اذ جعل مخرج العمل الفني الاماكن التي تدور فيها الاحداث اماكن خارجية واسعة ممتدة تتناسب مع طبيعة الاحداث الضخمة التي تجري فيها الاحداث المفترضة والتي يدور فيها صراع الشخصيات حيث ظهر المكان متجسداً فيها في (16) مشهداً مرئياً. اما في العينة الثالثة الواقعية الشعرية فقد تجسد المكان في (7) مشهداً مرئياً. اما في العينة الرابعة الواقعية الرمزية فقد تجسد المكان الافتراضي للاحداث الدرامية. في (8) مشاهد مرئية. اما في العينة الخامسة فقد تجسد المكان وفق المنهج الانطباعي فقد ظهر في (5) مشاهد مرئية. اما في العينة السادسة الاتجاه التعبيري. فقد تجسد المكان في (4) مشاهد مرئية. اما في العينة السابعة الاتجاه السريالي فقد تجسد المكان في منطقتين:

أ-الاماكن الواقعية ذات الابعاد المدركة واقعياً ضمن طبيعة سرد الاحداث الدرامية.

ب-الاماكن المفترضة التي تجسد ضمن العقل الباطن للاحداث الغرائبية. حيث كان المكان ايضاً مشاركاً بالاحداث وذا دور فاعل في عملية جريان الاحداث ضمن الاتجاه الفني السريالي اذ تجسد المكان في (36) مشهداً مرئياً.

10-حقق مخرج العمل الفني الاتجاهات الفنية عن طريق استخدام المكياج محققاً فعالية وابعاد للشخصيات بما يتلاءم مع طبيعة الشخصية المطروحة سواء اكانت واقعية ام غرائبية او خيالية. حسب تناول الحدث الدرامي وفق المنهج والاتجاه الفني. كما حصل في العينة الاولى. فقد تجسد المكياج في (8) مشاهد مرئية. اما في العينة الثانية تجسد المكياج في (6) مشاهد مرئية. كذلك في العينة الثالثة تجسد المكياج في (3) مشاهد مرئية. اما في العينة الرابعة فقد تجسد المكياج في (5) مشاهد مرئية. اما في العينة الخامسة فقد تجسد المكياج في (7) مشاهد مرئية. اما في العينة السادسة تجسد المكياج في (6) مشاهد مرئية. كذلك في العينة السابعة فقد تجسد المكياج في (18) مشهداً مرئياً. وبذلك نجد ان لتقنية المكياج دورها في تجسيد الاتجاهات الفنية في الدراما التلفزيونية كما تتميز به من قدرة على ايضاح سمات واسلوب الاتجاه الفني للاحداث الدرامية.

11- شكل الديكور عاملاً مهماً ورئيساً في تجسيد الاحداث الدرامية واعطائها ابعادها المكانية ضمن الواقع الافتراضي محققاً بذلك المناهج والاتجاهات الفنية بواقعية او حقيقية البيئة المكانية لمجريات الاحداث. ففي العينة الاولى المنهج الواقعي تجسد الديكور في (7) مشاهد مرئية. كذلك في العينة الثانية تجسد الديكور في (9) مشاهد مرئية. اما في العينة الثالثة فقد تجسد الديكور في (6) مشاهد مرئية اما في العينة الرابعة. كذلك تجسد الديكور في (5) مشاهد مرئية. اما في العينة الخامسة فقد تجسد الديكور في (12) مشهداً مرئياً. اما في العينة السادسة فقد تجسد الديكور في (5) مشاهد مرئية. اما في العينة السابعة فقد تجسد الديكور في (16) مشهداً مرئياً ضمن مجريات الاحداث الدرامية المفترضة وبذلك يكون الديكور احد الوسائل التقنية التي يلجأ اليها مخرج العمل الفني في بناء الاحداث الدرامية ضمن المنهج والاتجاه الفني الذي يجده مناسباً للتعبير عنه.

12- حققت الازياء حالة التكامل في ابراز دور الشخصيات المفترضة في العمل الفني وذلك عن طريق منحها ابعاداً واقعية ام خيالية واضفاء حالة من الخداع البصري في الهيئة العامة للشخصية. ففي العينة الاولى المنهج الواقعي برز دزر الازياء في تجسيد الواقع والتعبير عن الفترة الزمنية والازياء السائدة في تلك الفترة للتعبير عن المجتمع بكل بساطته اما في العينة الثانية. الاتجاه الملحمي فقد تجسد الزي للتعبير عن الفترة التاريخية والشخصيات المتصارعة لمدينة روما. وطبيعة الزي السائد في مدينة روما. اما في العينة الثالثة الاتجاه الواقعية الشعرية. جاء الزي مكمل لبناء الشخصيات والتعبير عن الحالة الراقية التي تعيشها الشخصيات في مسلسل (نور). اما في العينة الرابعة. فقد تجسد الزي في الاتجاه الواقعية الرمزية. لكي يعبر عن طبيعة الشخصيات التي تتصارع داخل الكرنفال (السرك) وللتعبير عن الفترة الزمنية والرمزية التي تجسدت من خلال الزي. اما في العينة الخامسة المنهج الانطباعي. فقد تجسد الزي لابرار الرؤية الانطباعية للشخصيات والكائنات الفضائية ومجسداً البعد الانطباعي في تلك الرؤية التي استند اليها مخرج العمل الفني. اما في العينة السادسة الاتجاه التعبيري فقد تجسد الزي للتعبير عن الشخصيات المتصارعة ايضاً والتعبير عن

الفترة الزمنية العصرية التي تعيشها الشخصيات وبراها للزي للتعبير عن الحدث الدرامي. اما في العينة السابعة الاتجاه السريالي. فقد تجسد الزي للتعبير عن واقعين افتراضيين احدهما جاء استخدام الازياء للتعبير عن الشخصيات الواقعية اما الثاني فهو التعبير عن الزي في الواقع الافتراضي الذي تعيشه الشخصيات من خلال الاحلام والكوابيس متمثلاً بشخصية (كارل) وتعدد الازياء في كل مشهد مرئي للتعبير عن الحدث الدرامي المفترض. وبذلك حققت الازياء فعلها الدرامي في الاتجاهات الفنية للدراما التلفزيونية.

13- اكد المونتاج الحالة الذهنية التي تجعل ترابط العمل الفني وفق انساق لسرد الحدث الدرامي للتعبير عن المنهج والاتجاهات الفنية التي يقصدها مخرج العمل الفني من حيث تعامله مع مشاهد العمل الفني الدرامي. ففي العينة الاولى المنهج الواقعي (باب الحارة). تحقق المونتاج على مستوى الحدث في (5) مشاهد مرئية. اما على مستوى الزمان والمكان (مونتاج متوازي) في مشهد مرئي واحد اما في العينة الثانية الواقعية الملحمية (روما). فقد تحقق المونتاج على مستوى الحدث في (8) مشاهد مرئية اما على مستوى الزمان والمكان فقد تحقق في (6) مشاهد مرئية اما في العينة الثالثة الواقعية الشعرية (نور). فقد تحقق المونتاج على مستوى الحدث في (5) مشاهد مرئية اما على مستوى الزمان والمكان فقد تحقق في مشهدين مرئيين. اما في العينة الرابعة الواقعية الرمزية. فقد تحقق المونتاج على مستوى الحدث في (7) مشاهد مرئية. اما على مستوى الزمان والمكان فقد تحقق في (2) مشاهد مرئية. كذلك في العينة الخامسة. المنهج الانطباعي (Taken) فقد تحقق المونتاج على مستوى الحدث في (6) مشاهد مرئية اما على مستوى الزمان والمكان فقد تحقق المونتاج في (5) مشاهد مرئية.

اما في العينة السادسة الاتجاه التعبيري (Super Natural) فقد تحقق المونتاج على مستوى الحدث في (7) مشاهد مرئية اما على مستوى الزمان والمكان فقد تحقق المونتاج في (30) مشهداً مرئياً. كذلك في العينة السابعة الاتجاه السريالي. فقد تحقق المونتاج على مستوى الحدث في (10) مشاهد مرئية. اما على مستوى الزمان والمكان في (18) مشهداً مرئياً. وبذلك جسّد المونتاج الرؤية الابداعية لمخرج

العمل الفني في بناء مشاهدته المرئية وفق الاتجاهات الفنية والية تركيب المشاهد الدرامية وفق التتابع المنطقي للاحداث.

14- غطت الكاميرا بحركاتها التماظهر الصوري للعمل الفني وتأكد حالة السرد الذاتي للاحداث عينات البحث. ففي العينة الاولى المنهج الواقعي تجسد السرد الذاتي في (6) مشاهد مرئية لتعميق حالة التوقع المسبق. اما في العينة الثانية الواقعية الملحمية فقد تجسد السرد الذاتي للكاميرا في (7) مشاهد مرئية. كذلك في العينة الثالثة. الواقعية الشعرية. فقد تم تجسد السرد في (3) مشاهد مرئية. اما في العينة الرابعة. الواقعية الرمزية فقد تجسد السرد في (5) مشاهد مرئية، كذلك في العينة الخامسة المنهج الانطباعي. فقد تم تجسيد السرد الذاتي للكاميرا في (12) مشهداً مرئياً. اما في العينة السادسة الاتجاه التعبيرية فقد تم تجسيد السرد في (9) مشاهد مرئية. اما في العينة السابعة الاتجاه السريالي. فقد تم تجسيد السرد لحركة الكاميرا في (11) مشهداً مرئياً. وبذلك حققت حركة الكاميرا للتعبير عن السرد الذاتي وظفتها الدرامية داخل العمل الفني اما بالنسبة لحجوم اللقطات فان للكاميرا دور في تحديد حجوم اللقطات حسب تقنية مخرج العمل الفني. فقد تجسد حجم اللقطة لابرز حجوم غير واقعية واكبر من حجمها الطبيعي. ففي العينة الاولى فقد تجسد حجم اللقطة القريبة في (12) مشهداً مرئياً. اما في العينة الثانية فقد تجسد في (16) مشهداً مرئياً. كذلك في العينة الثالثة فقد تجسد في (15) مشهداً مرئياً.

اما في العينة الرابعة فقد تجسد حجم اللقطة القريبة في (13) مشهداً مرئياً. كذلك في العينة الخامسة فقد تجسد حجم اللقطة القريب في (26) مشهداً مرئياً. اما في العينة السادسة فقد تجسد حجم اللقطة القريبة في (16) مشهداً مرئياً. اما في العينة السابعة فقد تجسد حجم اللقطة القريبة في (35) مشهداً مرئياً. اما حجم اللقطة البعيدة جداً فقد افاد منه مخرج العمل الفني لاختفاء الملامح والسمات الخارجية للهيئات والمكان. فقد تجسد حجم اللقطة البعيدة جداً في العينة الاولى (13) مشهداً مرئياً. اما في العينة الثانية فقد تجسد في (23) مشهداً مرئياً. كذلك في العينة الثالثة فقد تجسد حجم اللقطة البعيدة في (16) مشهداً مرئياً. اما في العينة الرابعة في (18) مشهداً مرئياً. اما في العينة الخامسة فقد تجسد في (22) مشهداً مرئياً. اما في العينة السادسة

فقد تجسد في (17) مشهداً مرئياً. كذلك في العينة السابعة فقد تجسد حجم اللقطة البعيدة جداً في (32) مشهداً مرئياً.

اما بالنسبة لزوايا التصوير فقد استخدم مخرج العمل الفني عدة زوايا لتأكيد الاتجاهات الفنية للمنظر المجسد بصورة عامة. تحقيقاً للمشاهد المرئي النهائي. وفق رؤية مخرج العمل الفني. ففي العينة الاولى تجسدت زاوية نظرة الطائر في مشهد مرئي. لاختفاء الملامح وتسطح المنظور. وكذلك تم استخدامها في العينة الثانية في (4) مشاهد مرئية.

وكذلك في العينة الثالثة في مشهد مرئي. اما في العينة الرابعة في (3) مشاهد مرئية. كذلك في العينة في (4) مشاهد مرئية. اما في العينة السادسة في مشهدين مرئيين. اما في العينة السابعة تم تجسيد زاوية نظرة الطائر في (7) مشاهد مرئية.

اما الزاوية المنخفضة فقد تم تجسيدها في (6) مشاهد مرئية لاعطاء المكان والهيئات حجم اكبر من حقيقته في العينة الاولى. اما بالنسبة في العينة الثانية فقد تم تسيد الزاوية المنخفضة في (13) مشهداً مرئياً. اما في العينة الثالثة فقد تم تجسيدها في (7) مشاهد مرئية. كذلك في العينة الرابعة تجسدها في (9) مشاهد مرئية. اما في العينة الخامسة في (18) مشهداً مرئياً. اما في العينة السادسة في (14) مشهداً مرئياً. اما في العينة السابعة فقد تجسد الزاوية المنخفضة في (24) مشهداً مرئياً.

اما بالنسبة لعدسات التصوير فقد حقق مخرج العمل الفني رؤيته الابداعية عند استخدام تلك العدسات لتحقيق المناهج الفنية في الدراما التلفزيونية. فالعدسة قصيرة البعد البؤري فانها تحقق العمق للكادر واتساع ما بين موجودات المكان فقد تجسدت في العينة الاولى في (8) مشاهد مرئية كذلك في العينة الثانية فقد تجسدت في (13) مشهد مرئي. اما في العينة الثالثة فقد تجسدت في (4) مشاهد مرئية.

اما في العينة الرابعة فقد تجسدت في (12) مشهداً مرئياً. اما في العينة الخامسة فقد تجسدت في (16) مشهداً مرئياً. اما في العينة السادسة فقد تجسدت في (14) مشهداً مرئياً، كذلك في العينة السابعة فقد تجسدت العدسة القصيرة البعد البؤري في (26) مشهداً مرئياً.

اما العدسة الطويلة البعد البؤري والتي تقرب ما بين موجودات المكان. وعند الحركة الافقية اما العدسة فانه تسرع من طبيعة الحركة باستخدام تلك العدسة. ففي

العينة الاولى تجسدت في (3) مشاهد مرئية. اما في العينة الثانية فقد تجسد العدسة الطويلة البعد البؤري في (6) مشاهد مرئية. اما في العينة الثالثة فقد تجسدت في مشهدين مرئين. اما العينة الرابعة فقد تجسدت في (7) مشهداً مرئياً. اما العينة الخامسة فقد تجسدت في (13) مشهداً مرئياً. اما العينة السادسة فقد تجسدت في (8) مشاهد مرئية. اما في العينة السابعة فقد تجسدت العدسة الطويلة البعد البؤري في (17) مشهداً مرئياً. وبذلك حققت الكاميرا وعدساتها الرؤية التي يوظفها مخرج العمل الفني عند تجسد المناهج الفنية في الدراما التلفزيونية والية اشتغال الكامير للتعبير عن تلك المناهج.

15- ان مخرج العمل الفني ينتج صوراً فنية مركبة غير واقعية. مبتكرة اصيلة لا يمكن ان يشابهها صورة او مركب او معادل صوري في الواقع لاعطاء بنية لمضمون العمل الفني بتداخل فيها كل من العناصر الفنية والصور الذهنية التي يراكبها مع بعضها لتكون الصورة الفنية النهائية. ايغالباً منه في تعميق الحالة الغرائبية والابداعية لاسلوبه وتقنيته التي عالج بهما العناصر الفنية ضمن المنهج والاتجاه الفني الذي يجده مناسباً لتشكيل الصورة المرئية للعمل الفني في الدراما التلفزيونية.

وفي نهاية النتائج توصل الباحث الى تحقيق اهداف البحث الحالي في الية الكشف عن الكيفيات التي تحقق تفعيل الاتجاهات الفنية في الدراما التلفزيونية وبذلك حقق الباحث عبر معرفة كل التفاصيل المتعلقة بالتقنيات والوسائل الفنية والرؤية الابداعية لمخرج العمل الفني في الكشف عن الخطوط العريضة لكل منهج واتجاه فني يمكن توظيفه في الاعمال الدرامية التلفزيونية.

الاستنتاجات

من خلال نتائج البحث تبين للباحث ما يأتي:

1- ان عملية تجسيد الاتجاهات الفنية في العمل الفني يتطلب من مخرج العمل الفني المرور بسلسلة متتابعة من استحضار الصور الذهنية وتمثيلها بصرياً عبر

وسائله وتقنياته ضمن أسلوبه الخاص مشكلاً بنية خيالية أصيلة من خلال وسائله واتجاهه الفني أو ميوله نحو تناول مثل هذه المواضيع والخوض في منطقة الخيال والتصورات الذهنية معالجاً تلك التصورات بما يرتأيه من إضافات وحذف ومعالجات مجسداً بذلك واقعاً معاشاً يحمل سمات الواقع بغرائبية وابتكار مع التركيز على عنصر الابداع الفني لمخرج العمل الفني.

2- أن مخرج العمل الفني يتحتم عليه أن يوظف العناصر المرئية بما يخدم التمثيل الشكلي للصورة المتخيلة ضمن التكوين الانشائي العام للمشاهد المرئية ضمن الواقع الافتراضي. أي أن عملية اظهار الصورة المتخيلة غير الواقعية تستلزم بناءً تقنياً خاصاً وتعاملاً أسلوبياً من مخرج العمل الفني عند تجسيدها في الدراما التلفزيونية.

3- أن بنية الفعل الدرامي ضمن تتابع المشاهد لاحداث العمل الفني تتطلب من مخرج العمل الفني استحضار جميع الادوات الفنية والتقنية من اجل بناء عالم صوري يضم الواقع الافتراضي بما يحمله من خيال الذي يتطلب تجسيده تفعيل جميع مفردات البنية الدرامية من اجل الخروج بخطاب صوري يحمل سمات خيالية افتراضية وذو بناء درامي فني اصيل في الدراما التلفزيونية.

4- أن عملية تجسيد الواقع ضمن المنهج الواقعي يرتبط اساساً بالعلاقة المتبادلة ما بين تسجيل الواقع واضفاء الرؤية الابداعية لمخرج العمل الفني في بناء وتصوير الواقع الدرامي.

5- الاتجاهات الواقعية الملحمية. الواقعية الشعرية - الواقعية الرمزية. انها متجسدة في اغلب الاعمال الدرامية التلفزيونية في الماضي والحاضر والمستقبل.

6- المنهج الانطباعي فهو منهج حي وله القدرة على تفعيل الحدث الدرامي من خلال الرؤية الذاتية التي ينتجها مخرج العمل الفني اضافة الى توظيف التقنيات الحديثة بما يتلائم مع متطلبات العمل الدرامي التلفزيوني.

7- الاتجاه التعبيري وما يتضمنه من قسوة ورعب وتكوينات وديكورات غير تقليدية وبحثه في الحقائق السايكولوجية قد تم توظيفه وبصورة ابداعية في الدراما التلفزيونية.

8-الاتجاه السريالي وما يتضمنه من استخدام التقنيات الحديثة والمؤثرات الصورية والديكورات والاهتمام بالموضوعات الغرائبية وبالطابع السايكولوجي للشخصية كلها تشكل مجموعة من السمات التي اعتمدها الاتجاه السريالي وهي تشكل حضوراً في الدراما التلفزيونية.

9-الاتجاهات الواقعية. الواقعية الجديدة والموجة الجديدة. الواقعية الحرة - الواقعية المباشرة - الواقعية الاشتراكية. كلها تميل الى العمل الفني التسجيل بل انها تقوم على اسس وثائقية كالارتجال وعدم اعتماد سناريو مكتوب واعتماد ممثلين غير محترفين وكاميرا محمولة والسعي الى تسجيل الحقيقة. لذلك نجد ان الدراما التلفزيونية لم تتقيد باتجاه معين ولم تركز على خصائص ومقومات اتجاه محدد بل ان كل عمل درامي تلفزيوني يمكن ان ينهل من هذه الاتجاهات بما يراه مخرج العمل الفني مناسباً في ترسيخ العمل الفني الدرامي التلفزيوني.

10-يتضح ان الاتجاهات الانطباعية الدائرية - الطليعية. قد انحسرت في الدراما التلفزيونية. نتيجة التركيب الصور اللامعقول والرموز المستعصية عن التحليل لذلك نشاهد عدم تناول تلك الاتجاهات في الدراما التلفزيونية.

11-يمكن ان يحصل تداخل صوري بالنسبة للمنهج ولبقية الاتجاهات التابعة له لكي يعبر عن الحدث الدرامي. الذي يجده مخرج العمل الفني مناسباً وفقاً لاسلوبه الخاص لانتاج رؤية ابداعية جديدة.

12-تمثل المناهذ والاتجاهات الفنية التي اشتغلت وبصورة واضحة في الدراما التلفزيونية وفق العينات التي تم اختيارها بانها تمثل المرحلة السابقة والحالية للاتجاهات الفنية في الدراما التلفزيونية.

التوصيات

يوصي الباحث بما يأتي:

لغرض تطوير واقع الدراما التلفزيونية وجعلها تواكب التقنيات الحديثة يوصي الباحث، انشاء فروع تخصصية لتطوير الفن التلفزيوني كتخصص اكااديمية (فرع الانتاج - فرع الاخراج - فرع التصوير - فرع السيناريو - فرع المؤثرات والخدع البصرية).

يوصي الباحث بانشاء فرع للدراسات النظرية للفنون السمعية يهتم:

1-النظريات والاتجاهات الفنية.

2-النظريات النقدية.

3-الاساليب السردية الحديثة.

المقترحات

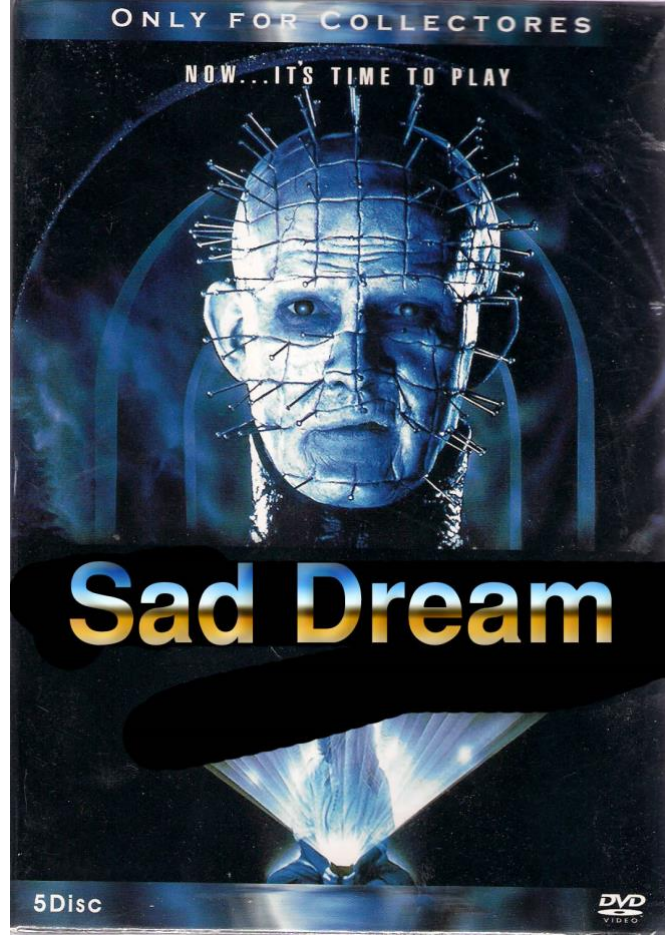
يقترح الباحث اجراء الدراسة الاتية:

1-البناء الاسلوبي للمتحيل الصوري للاتجاهات الفنية في الدراما التلفزيونية.

2-بنية التشكيل الصوري للاتجاه التعبيري في الدراما التلفزيونية.

3-جمالية التركيب الصوري للمنهج الواقعي في الدراما التلفزيونية.

العينة السابعة
الاتجاه السريالي Surreal – Sad Dream



اسم المسلسل: Sad dream

اسم الحلقة: - الخلية The Cell

اخراج: Tarsem Singh

تمثيل

Jenefer Lobeز

الحلقة: الاولى

وقت الحلقة : 60.32 دقيقة

سنة الانتاج: 2008.

انتاج: HBO.

ملخص القصة:-

رجل مصاب بمرض سايكولوجي (الشيزفرينية) احلامه وكوابيسه تقوده الى العزلة وارتكاب الجرائم بحق النساء لأنه يشعر بعقدة مرضية تجاه النساء خلقت لديه من خلال ممارسات والده تجاه امه وكذلك عمليات التعذيب التي تعرّف لها على يد والده يتعرف الشاب بعد اختطاف فتاة (جوليا) الى نوبة تشجنات تؤدي به الى غيبوبة طويلة، ولأجل معرفة مكان تواجد الفتاة يتم ارسال الى المختبر الخاص بالارتباط بالعقل الباطن لمعرفة تواجد الفتاة، (كاترين) تقوم بعملية الارتباط وتدخل الى عالم غرائبي مليء بالتناقضات، عالم ذاتي يعيشه (كارل) في حياته وهي التي تسيطر عليه ، وبعد سلسلة المشاهد الغرائبية المتداخلة بين الواقع والواقع الافتراضي الذي يمثل عالم كارل الغرائبي، واختطافها من قبل شخصية اخرى لكارل ترفض الاستسلام وبعد ذلك يدخل المحقق (نوناك) الى العقل الباطن لكارل في محاولة لانقاذ كاترين ومعرفة تواجد الفتاة، وفي النهاية يتم معرفة تواجد الفتاة وانقاذها وكذلك نشاهد مواجهة (كاترين) مع الشيطان الذي يرفض الخضوع وتغلب كاترين في النهاية وتقتل تلك الروح الشيطانية التي تجعل عملية الرضوخ للعلاج صعبة وفي النهاية يتم التخلص من تلك الكوابيس ومعرفة تواجد الفتاة وانقاذها وانقاذ كارل من كوابيسه.

وفيما يلي تحليل العينة على وفق الاداة التي حددها لجنة الخبراء والمحكمين.

1-(ابرار السمات والخصائص التي يتشكل منها الاتجاه الفني في الدراما التلفزيونية وذلك من خلال الشخصية الحبكة - الحوار - الفكرة - السرد (الصوري).

الشخصية:-

مهما تعددت الصور التي تشكل فيها الشخصية في العمل الفني فأنها تخضع لمفاهيم وقيم انسانية متعددة تبعا لسلوك الشخصية وطبيعة المجتمع الذي تتفاعل لسلوك الشخصية وطبيعة المجتمع الذي تتفاعل معه وذلك كون الشخصية هي مركز الاهتمام داخل العمل الفني حيث يوظف مخرج العمل الفني اساليبه التقنية في سبيل تكوين الشخصية وحركة الفعل الدرامي الذي بنيت وحللت على ضوءه الشخصية لذلك نجد ان الشخصية في الاعمال الدرامية السريالية تكون هي المحور والمنطلق الاساسي في تركيب العمل الفني لما تتميز به تلك الشخصية من ابعاد سايكولوجية تجعل من

الشخصية هي التي تقود الحدث أي ان الاحداث الدرامية تنطلق من خلالها لأنها تعيش عالمها الخاص من خلال الولوج الى الصراعات الداخلية التي تعيشها اضافة الى طبيعة الصور التي يتخيلها ويعيشها للتعبير عن ذاته في عالم غريب بعيد عن الواقع، انه عالم مليء بالمتناقضات، عالم يشعر به وحده ويعيش احداثه بكل ما فيها من غرائبية وبعيدة عن الواقع الا في دماغه انه يعيش عالمه الخاص لكي يشعر بوجوده والهروب الى ذلك العالم دون التفكير في العواطف والبحث عن رؤية خاصة يعيشها لكي يبرر من خلالها تصرفاته السادية تجاه الاخر، والسمات العدوانية تكون هي المحفز له للكشف عن حياته الخاصة.

شخصية (كارل):-

شخصية مصابة بمرض في انفصام الشخصية الشيزوفرينية لا تعي ما تفعله لأنها تعيش عالمها الخاص عالمها الذاتي وتكون خلجات النفس وارهاساتها هي المحفز الوحيد والفعال الذي يحرك افعالها، انه شخصية سادية ترغب في القتل لتحقيق وجودها الذاتي والابتعاد عن الواقع والسعي الى جعل عالمه الخاص الداخلي هو العالم الذي يجد وجوده فيه لانه ينظر الى العالم انه عالم غريب عليه لذلك يلجأ الى احلامه وكوابيسه المرعبة للتواصل مع خيالاته وتفاعلاتها وانفعالاتها، ففي المشهد المرئي رقم (4) نشاهد سلحفاة تتحرك وسط الاحراش لحقل الحنطة، الكاميرا تتابعها لتنتقل الى لقطة عامة حيث يظهر حقل الحنطة بلونه الاصفر، تستمر الكاميرا بالتقدم فوق الحقل لنشاهد في عمق الكادر سيارة قادمة بسرعة ثم تصل الى مقدمة الكادر وتخرج منه، كلب ابيض يخرج رأسه من نافذة السيارة الى الجانب الاخر من الشارع يظهر حقل كبير لونه اخضر، تصل السيارة الى مكان قديم حيث يوجد خزانات وبیت قديم متروكة، ينزل الرجل يدعى (كارل) ومعه الكلب ويتوجه الى البيت القديم.

اما في المشهد المرئي رقم (5) يدخل الرجل ومعه الكلب عبر بوابة ضيقة، ملامحه لا تظهر الاضاءة موجه من الخلف يتقدم الى وسط الغرفة لنشاهد امرأة موضوعة داخل حوض من الزجاج يملئه الماء، وهي غارقة فيه، يتحرك شعرها وملابسها، لقطة متوسطة الرجل في مقدمة الكادر، وفي العمق نشاهد الفتاة في داخل حوض الماء فجأة تتحرك يد الفتاة يصرخ ويركض باتجاه شاشة عرض مرتبطة بكاميرات تصور

الفتاة الى ان تلفظ انفاسها الاخيرة، في هذا المشهد المرئي جسد مخرج العمل الفني تركيبة كارل ورغم انه لم ينصح عن الشخصية ومعرفة ملامحها الا انه من خلال السادية التي يمتلكها وتمتعه بموت الاخرين يتضح مدى الحالة النفسية التي تعيشها تلك الشخصية بحيث يرى الضحية ويسعى الى قتلها بدم بارد ان يذهب الى عالمه الذاتي ويمكن تحقيق ذاته من خلال موت وتعذيب الاخرين انه تعذيب للنفس للوصول الى الراحة.

اما في المشهد المرئي رقم (8-10) يتم وضع الفتاة في حوض السيارة وينقلها الى بيته ويضع الفتاة في حوض (بانيو) حيث نشاهدها مغمورة وسط سائل ابيض يخرجها من (البانيو) ويضعها على منضدة ويتم رشها بالماء من خلال (دوش) موزع على طول المنضدة.

لقطة متوسطة تظهر جسم الفتاة وهي على المنضدة الاضاءة لونها ازرق دلالة على الموت، الفتاة رأسها في مقدمة الكادر وفي العمق ارجلها. ثم لقطة عامة من الاعلى (كارل) الماء.

والفتاة راقدة على المنضدة في هذا المشهد المرئي جسد مخرج العمل الفني شخصية كارل وتواصله مع ضحيته والتمثيل بها الى اقصى حد بحيث لا يترك مجالا الا واثبت انه يشعر بسعادة ورضى عن تصرفاته وافعاله، اذ عبرت التقنية التي استخدمها مخرج العمل الفني اظهرها الكيفيات التي يتعامل بها كارل مع الضحية وسط عالمه الغرائبي المبني على عالمه الخاص واحلامه الغرائبية التي تقوده الى هذا الفعل.

اما في المشهد المرئي رقم (13) الكلب ينبج وهناك سلاسل معلقة بجسم كارل من كل جانب وترفعه بواسطة خطافات مغروسة بجسده، لقطة متوسطة السلاسل، لقطة قريبة لوجه كارل وهو يصرخ .

هنا جسد مخرج العمل الفني التعذيب للنفس للوصول الى الرضا عن نفسه عندما يستخدم هذا الاسلوب عبر تلك الطريقة السادية في تعذيب النفس اذ برهن مخرج العمل الفني عن حالة انفصام الشخصية وتأكيدها من خلال ذلك المشهد المرعب بكونه يمثل حالة من حالات التعذيب التي يجدها ذات متعة في حياته، مثلما يريد كارل ان يصل الى الحقيقة التي يعاني من فقدانها لاسباب عاشها في طفولته وانعكاسها عليه عندما اصبح شابا.

اما في المشهد المرئي رقم (15) كارل ينظر الى ضحية جديدة لكي يقتلها، وفي هذه الاثناء تنتابه لحظة من الصرع والتشنج، لذلك نشاهد في المشهد رقم (18) يقوم بخطف الفتاة التي ارادها عن طريق تخديرها بواسطة وضع كمادة على فمها، الفتاة تدعى (جوليا) .

اما في المشهد المرئي رقم (23-24) في هذه المشاهد نجد ان كارل يسبح في البانيو تنتابه نوبة من التشنجات يبحث عن دوائه لكنه لا يجده، رجال الشرطة قادمة الى بيته تزيد نوبات التشنجات ويغمر عليه ويسقط على الارض والحلقات الحديدية تملئ جسده يتم نقله الى المستشفى يتم فحص الدماغ وجسمه يخبرهم الدكتور انه مصاب بالشيزوفرينية، ونوبة حادة من التشنجات سببت له حالة اغماء لا نعرف متى يصحى منها المحقق (نوفاك) يطلب منه المساعدة لمعرفة مصير جوليا ، الفتاة التي خطفها ووضعها داخل الققص الزجاجي، ولا يوجد لديهم وقت الدكتور يطلب منه ارساله الى المختبر الخاص ليتم الكشف عن دماغه ومعرفة كوابيسه واحلامه الغرائبية للوصول من خلالها الى معرفة مكان تواجد الفتاة جوليا.

شخصية كاترين:-

شخصية بسيطة هادئة محبة لعملها في مساعدة الاخرين تعمل في مجال دقيق وهو التخاطب والدخول الى عقل الشخص المريض ومشاركته احلامه وكوابيسه، للوصول الى اخراج المريض من حالة العزلة التي يعيش فيها ومواجهة مخاوفه والتصدي لها لكي يستطيع المريض التجاوب مع ادراكاته التي يحس ويشعر بها للوصول الى شفائه من مرضه. انه ابتكار جديد لمواجهة مرضى انفصام الشخصية لحالتهم وشعورهم بالخوف من تلك الاحلام التي تهدد حياتهم وتجعلهم يهربون من واقعهم الى عالمهم الذاتي لتحقيق رغبتهم وطموحهم.

ففي المشهد المرئي رقم (31) يتم نقل كارل الى غرفة المختبر ويلبسونه البدلة الخاصة بالاختيار (كاترين) ترتدي هي الاخرى بدلتها وتستعد للدخول الى عالمه الخاص والتخاطب معه لمعرفة اين توجد الفتاة جوليا، يتم حقن كاترين بالدواء الخاص الذي يجعل عملية الترابط ممكنة، يتم اطفاء الاضاءة، يتم انزال المنضدات النائمين عليها ويصبحون معلقين في الهواء بواسطة مجسات لقطة قريبة لعين كاترين حيث يتم التركيز

عليها، قطع الى لوحة غريبة التصميم، قطع لعين كاثرين حيث تتجسد من خلال عينها تلك اللوحة الغرائبية وهناك لقطة مضيئة تتحرك ثم يتم الدخول الى عالم كارل الخاص به والمعبر عن حياته الخاصة التي عاشها، حيث نشاهد جثة معلقة بالخيوط واغصان الاشجار وتستمر الكاميرا بالتقدم لنشاهد عدد من الوجوه الغرائبية وحيوانات ، كل شيء غريب والموت يسيطر على مجريات الاحداث، انه عالم كارل الخاص والكوابيس التي يحلم بها وتسيطر على تصرفاته العدوانية، هذه الصور التي يشعر بها كارل لها القدرة على التحكم بتصرفاته وميوله العدوانية، اذ عبر عنها مخرج العمل الفني عن تلك الكوابيس بصور غرائبية بعيدة عن الواقع فقط يمكن تقبلها من خلال واقعه الافتراضي الذي يعيش فيه كارل.

اما في المشهد المرئي رقم (32) نشاهد عدداً من الرجال وسط الماء احدهم يحمل طفل يقرأون عليه (صلاة التعميد) وهذه جزء من عاداتهم وديانتهم، لترتفع الكاميرا لتصل الى زاوية نظرة الطائرة، ثم تستمر الكاميرا في الدورات لنشاهد انقلاب الصورة بصورة كلية والطفل يتحرك وسط الماء ثم تعود الكاميرا لتغوص في الماء لاطهار ارجل الرجال وهي تحت الماء واقفة على طبقة زجاج وتنتقل الى عالم اخر في هذا المشهد المرئي جسد مخرج العمل الفني الحالة النفسية التي تولدت لدى كارل من تلك العملية بحيث جعلت منه انسانا مريضاً بفعل حالة الخوف والرعب التي عاشها من وضعه في الماء وكانت السبب بتحويله من طفل سوي الى طفل مريض يبحث عن حياته وسط الكم الهائل من المتناقضات والبحث عن حقيقة وضعه وسط هذا العالم الغريب ، اما في المشهد المرئي رقم (33) تتحرك الكاميرا بحركة (بان) نصف دائرة لنشاهد امرأة نائمة على دكة ويغطي رأسها قطعة قماش (مخل) هناك ماء يتساقط عليها، قطرة من الدماء تسقط على ورقة صغيرة تدفع حيوان اليعسوب ليسقط على تلك الورقة، قطرة دم اخرى تسقط في الماء ثم تندفع بقوة الى الاعلى، قطرة دم تسقط على رأس الفتاة ثم الاخرى، يتغير شكل الماء، تنهض الفتاة تشاهد قطعة القماش وعليها اثار نقاط دماء.

جسد مخرج العمل الفني غربة المكان في عالم اخر لا يمت للواقع بصلة، عالم يسوده الموت الاضاءة زرقاء تسود المكان، اضاءة صفراء على المرأة الراقدة على الدكة وتدعى كاترين تنهض كاترين وتتقدم الى الامام تشاهد ذنباً اسوداً، تذهب خلفه انه عالم

الموت الذي جسده مخرج العمل الفني يوحي بالرؤية والاحلام السوداوية التي يعيشها كارل انه عالم غريب ينتمي اليه كارل.

اما في المشهد المرئي رقم (34) تشاهد كاترين الذئب الاسود وهو واقف امامها وينفض عنه الدماء الى جهة اليمين واليسار، وهناك الى جانبه (بانيو) حوض مليء بالدماء يتطاير منه على الارض والذئب مستمر ينفض نفسه بحركة بطيئة جسدها مخرج العمل الفني لكي يؤثر في المدركات الحسية ويجعل من هذا الحدث والصورة المتراكبة ضمن المنهج السريالي الذي وظفه مخرج العمل الفني لكي يجسد من خلاله تلك الكوابيس التي يعيشها كارل والاضاءة مركزة فقط على الكلب والبانيو مليئاً بالدماء ويحيط الظلام المساحة الباقية من الكادر كانه لوحة مرسومة ومؤطرة بالسواد، اللقطة كاملة للمشاهد وكاترين تنظر الى الذئب.

اما في المشهد المرئي رقم (35) كاترين تنظر فتشاهد طفلاً انه (كارل) عندما كان صبياً يركض مسرعاً لصعود السلم الى الاعلى، حيث نشاهد لقطة عامة، كاترين في مقدمة الكادر والصبي كارل يصعد السلم في عمق الكادر بمسافة بعيدة جداً، تنادي على الصبي كارل لكنه تتجاهلها، الاضاءة زرقاء موحشة تحيط بالمكان الغرائبي، يدخل الصبي كارل من الباب قطع لقطة عامة تحت مستوى النظر لتشاهد كاترين وهي واقفة على مسافة عالية بنفس تركيبة المكان والسلم الذي ينزل منه، انه على بعد عالمين حيث جسدها مخرج العمل الفني لكي يجعل مهمة كاترين في الكشف عن حياة كارل في صغره والاحلام وتخليصه منها وجعله يواجه حلمه الذي يخاف منه ويسيطر عليه، حيث جسّد مخرج العمل الفني الواقع الافتراضي لهذا المكان المتجسد بغرائبيته عن طريق الحقيقة الافتراضية.

اما في المشهد المرئي رقم (36) كاترين تتابع الصبي كارل تدخل الى غرفة مضادة كانها غرفة مختبر تشاهد حصان واقف والى جانبه يقف كارل تتقدم كاترين لكي تحدث كارل يختبئ خلف الحصان، ثم يركض باتجاه الحائط (الجدار) كارل خائف.. كاترين تتحدث معه لا يجيبها، كارل ينظر الى الساعة عقارب الساعة بدأت تعمل، كارل ينظر الى السقف، لقطة قريبة لوجه كارل قطع لقطة كاملة الى سقف المختبر ويدفع كاترين ويسقط على الارض، ثم يزحف الى الخلف، الساعة عقاربها تصل الى النهاية، ينزل (12) قاطع من الزجاج على الحصان الوقف يتقطع الحصان الى (12)

قطعة ومن ثم تتباعد هذه القطع الزجاجية فيصبح كل جزء مغزول عن الآخر، كاترين تتفاجأ من هذا المنظر الغريب، كاترين تتحرك باتجاه الحصان المقطع. كارل خائف في الزاوية، تنظر كاترين الى جسد الحصان تشاهد ان مقطع الرئة والقلب يعمل والرئة تؤدي وزيفتها جميع اجزاء الحصان تعمل وهي معلقة بين القواطع الزجاجية. تدخل كاترين من احد القواطع الزجاجية الصبي كارل يهرب تتبعه كاترين في هذه المشاهد المرئية وظف مخرج العمل الفني الاتجاه السريالي في تشكيل تلك الصور المرئية الغرائبية التي تعكس الواقع الافتراضي التي تعيشه الشخصيات وكذلك مدى غرابة الاحلام التي يعيشها كارل في ذاته والهروب اليها وعدم مواجهتها لانه لا يقوى على تلك المواجهة مع ذاك الواقع السريالي الذي جسده مخرج العمل الفني ضمن رؤية فلسفية في تفسير الاحداث ووضع الحلول الازجائية للمشاهد المرئية.

اما في المشهد المرئي رقم (38) كاترين تتابع الصبي كارل تدخل من الباب تشاهد غرابة ووحشة المكان الاضاءة زرقا وهناك اضاءة ويحيط بها اضاءة لونها برتقالي مصغر، تنزل السلم كل شيء في هذا المكان غير منطقي لانه ينطلق من واقع الاحلام والكوابيس تتحرك كاترين وسط المكان تشاهد شخص غارق في حوض زجاجي تتابع اندهاشها من غرابة هذا المكان تضغط على الزر يفتح الباب عدد من البوابات الزجاجية بدأت تنفتح حيث تظهر نساء عاريات واجسادهن مشوهة وتم ربطها باسلاك من الحديد، امرأة اخرى وجهها مشوه وعيناها مقولعة ووجهها كذلك تحيط باسلاك امرأة اخرى او رجل وامرأة فقط تتحرك في مكانها، واخرى تتلوى والاسلاك نحيط بها، ثم تنزل زجاجة اخرى يخرج رجل ضخ من ذلك المكان كاترين تتفحص المكان وتسير في الممر الرجل الضخم يسير خلفها تشاهد كاترين امرأة جميلة وعارية جالسة ويوجد على رقبته طوق من الحديد على جانبها غزالة وطفلها الصغير وامامها حيوان البجع وكذلك حيوان صغير تبدأ تلك المرأة بالتحرك كاترين تحاول مد يدها، يأتي من الخلف الرجل الضخم ويمسك يد كاترين ويسقط كاترين على الارض بقوة ثم يحاول رفعها ويضعها على كتفه ويذهب بها، امرأة مذبوحة من العنق وهي تتحرك وتدور في مكانها، وخلفها عدد من المرايا تنعكس صورتها من خلاله، لقطات قريبة ليديها وهي مربوطة وكذلك لقطة زاوية من الاعلى لنشاهد الفتاة وهي تدور بلقطات متعاقبة لاطهار التفاصيل الدقيقة في هذه المشاهد المرئية الغريبة السريالية التي جسدها مخرج العمل الفني لاطهار التراكيب

الغريبة للصور المتجسدة التي يشعر بها كارل ويتعايش مع ذلك الواقع المرير ولا يستطيع الخروج منه انه عالمه الخاص ومن خلاله يريد ان يجد طريقه الى ارض الواقع حتى ان لغته هذا العالم غير مفهومة فقط الهدف السعي مع مجريات تلك الاحلام والكوابيس التي ينقاد ورائها.

اما في المشهد المرئي رقم (41) الرجل الضخم الذي يحمل كاترين ياتي بها الى صالة كبيرة وهناك رجل ضخم جالس على كرسي كانه الملك الذي يحكم هذا الواقع والعالم الغرائبي يضع كاترين على الارض ، نشاهد كاترين في مقدمة الكادر وفي العمق يظهر الرجل الضخم الذي ملامحه تبدو غير واضحة المعالم، الاضاءة في المقدمة بيضاء مائلة الى الصفار اما الاضاءة في عمق الكادر فهي حمراء لقطه فوق مستوى النظر يظهر رأس الرجل من الخلف ورافع يده كاترين في هذه اللقطة تبدو صغيرة دلالة على سعة القاعة وكبرها والمسافة التي تفصل كاترين عن الرجل، ارضية القاعة تبدو مقسمة بخطوط. وهناك غطاء احمر بنفسجي يمتد من المقعد الجالس عليه الرجل الضخم ليصل الى نهاية القاعة من الجانبين لقطه زاوية نظرة الطائر يظهر الرجل الضخم جالس على مقعد اسود وخلفه اعمدة من اللون الاحمر ويرتبط بظهر الرجل الضخم ذلك القماش يظهر كانه جناحين يحيط بهما الظلام ويظهر الاطار الذي يحيط بالصورة لونه برتقالي على ارضية سوداء هذا التشكيل الغرائبي الغير منطقي ضمن احداث غير منطقية يصبح الواقع الافتراضي حقيقة تتفاعل معها وتشعر بها ضمن واقعه المركب الذي جسده مخرج العمل الفني للوصول الى الغاية الاساسية هو خلق عوالم غرائبية لكي تعبر عن طبيعة الشخصية السايكولوجية وتوظيفها وفق المنهج السريالي من خلال التقنيات التي يمتلكها مخرج العمل الفني ، ينهض الرجل الضخم من مقعده كاترين بدأت تستفيق هي الاخرى يتقدم الرجل الضخم نشاهد قطعة القماش الملتصقة بظهره تنسحب من الحائط كلما تقدم، حيث تظهر من الجانب بلقطة عامة من الخلف حجم وضخامة قطعة القماش حيث تنسحب من الحائط كلما تقدم، لقطه قريبة لكاترين لقطه قريبة لوجه الرجل الضخم حيث تظهر عيونه غائرة في ظلام وتركيبه وجهه غريبة كانه الشيطان، كاترين تصرخ من الخوف، تضغط على الزر في يدها للخروج من هذا الرعب والاحلام المستمرة المخيفة التي يعيشها كارل انه واقع اليم يسيطر عليه ورغم محاولة كاترين الدخول الى ذلك

العالم والارتباط به والاحساس بذلك الا ان غرابة الاشياء والاحداث التي تشاهدها فوق طاقتها لذلك نجدها تنسحب من مواصلة التقرب الى الصبي كارل.

اما في المشهد المرئي رقم (47-48) الضابط نوكا يطلب منها مواصلة التواصل مع كارل للوصول الى موقع احتجاج جوليا ويقنعها بمواصلة الارتباط به. كاترين تطلب أي حيوان قط- كلب يخص كارل الكلب يبدأ يعلق يد كاترين وهي تستعد للدخول الى عالم كارل والارتباط بافكاره واحلامه وكوابيسه حيث تنتقل كاترين الى مكان غرائبي حيث تظهر وهي داخل قفص زجاجي كانها موضوعة في اعلى برج والفراغ يحيط به من كل جانب تحاول الخروج تفتح باب الصندوق من الاعلى، لقطة زاوية نظرة الطائر يظهر العمق الفراغي الشاسع وكاترين موجودة داخل الصندوق، كاترين تنطلق من الصندوق بسرعة الى الاعلى ولكنها تكون مربوطة بواسطة حبل، تحاول فك الحبل، تنزل الى الاسفل بحركة بطيئة لقطة عامة تظهر سعة المكان وتبدو كاترين نقطة صغيرة من خلال شعاع الضوء الساقط .

اما المكان فله خصوصية غير منطقية وتركيبه الجغرافي غير منطقي حيث يطغي عليه اللون الاسود والاضاءة زرقاء وفي عمق الكادر يتم تدرج الضوء ليصل الى العمق كاترين لا زالت تهبط الى الاسفل والضوء مسلط عليها، لقطة كاملة. الكلب الابيض ياتي باتجاه كاترين تنادي عليه يدخل الى الدائرة المضاءة لقطة عامة كاترين معلقة في الهواء الحركة بطيئة الكلب ينظر اليها يجلس امامها تطلب منه ان يريها البيت التي تختبئ فيه الفتاة في هذا المشهد المرئي جسد مخرج العمل الفني تتابع الاحداث بان يجعل الاتصال عن طريق كارل لكن بمساعدة الكلب لكي يبحث عن الفتاة، رغم الاحداث وتطورها الدرامي الا ان طبيعة الحدث فرضت على مخرج العمل الفني التنوع في استخدام تقنياته وبناء الخطوط الدرامية التي تجعل الحدث يتقدم الى الامام من حيث ان كل المعطيات قد وظفت من اجل بناء واقع خيالي افتراضي عن طريق الاتصال ومعرفة الاحلام والكوابيس التي يعيشها كارل. ظلام دامس يحيط بنقطة ضوء صغيرة، ثم يظهر بيت صغير رجل يدخل الى البيت الاضاءة زرقاء لقطة عامة يظهر البيت بهذا الحجم الصغير كاترين معلقة في الهواء تدخل كاترين الى داخل البيت تشاهد الصبي كارل ينظف الصحن، تقترب منه ثم تخرج مرة صغيرة وتعطيها اليه كهدية، تسقط الصحن من كارل ويتكسر صوت ينادي ماذا حدث كارل يطلب منها الاختباء داخل الخزانة تنظر

من الخزانة من خلال الثقوب تشاهد الرجل والد كارل وهو يضربه ويصرخ عليه ويكسر الصحون، كاترين تدق على باب الخزانة لكي تفتحه لا احد يسمعا تنظر تشاهد نفسها واقفة على حوض ماء ويوجد فيه عدد من الافاعي ثم تشاهد الرجل يقول للصبي هذه ليست امك، المرأة جالسة لا تتحرك ضوء ابيض يتحول كل شيء في الخزانة تنظر من الثقوب تشاهد الاب يضرب الصبي بواسطة الحزام ثم يلتقط الاب مكواة ويتم حرق الصبي به كاترين تنظر الى اللوعة تشاهد كارل وهو شاب جالس والحلقات تملئ جسده والى جانبه يقف الكلب الابيض وامامه بانوي حوض فيه فتاة، كاترين تدخل الى الغرفة التي يتواجد فيه كارل الشاب المجنون يبدأ بتقطيع جسد الفتاة ويعطي اجزاء من الى الكلب كاترين تتحرك وتقف الى جانب الرجل المجنون كارل ويقول لها هذه اول ضحية له.

الكاميرا تتحرك بزاوية وبحركة بان تظهر الفتاة وهي داخل الحوض وكارل جالس الى جانبها على الكرسي، لقطة متوسطة يظهر كارل والمرأة وسط الحوض، كارل يتذكر اللحظات التي تم وضعه في الماء كاترين تتحدث معه عن مكان تواجد الفتاة ينهض كارل ويقف امام كاترين يبتعد عن كاترين تقول له انها تعرف انك كارل يتراجع الى الوراء انت لا تعرفين من انا.. يختفي في الظلام. بعد برهة كاترين تنادي عليه ياتي من الخلف ويمسك كاترين ويدفعها على الارض حيث نشاهد الهيئة الغريبة لخ كأنه شيطان وهناك قرون على رأسه، وذقن انه بهيئة شيطان.

يجلس على صدر كاترين ينظر ليها يشم رائحتها يفتح طوق من الحديد ويضعه حول عنق كاترين في هذه المشاهد المرئية جسد مخرج العمل الفني العلاقة التي تربط كاترين وكارل حيث اظهر مخرج العمل الفني عالمين يف زمنيين مختلفين وجعل حلقة الوصل بين تلك العوالم المختلفة هي كاترين بين كارل عندما كان صبي وابيه يعذبه وبين كارل وهو شاب هذه العوالم المختلفة جسد من خلال توظيف التقنيات الحديثة ووضع الحلول المناسبة خلال معالجة المشاهد المرئية واختيار الصور الحسية المعبرة عن ذلك الواقع السريالي الذي يعبر عن منهج ورؤية مخرج العمل في تفسير لمراحل تطور الصراع الذي يعاينه كارل خلال مراحل عمره والهروب من ذاته للابتعاد عن الواقع والانكماش خلف تلك الاحلام والكوابيس التي تسيره وتجعله ينقاد لافعاله الشيطانية ومتعته في قتل الآخرين وخصوصا السيدات لانه يعاني من نقص تركيبته تجعله يفقد الامان اما المرأة ويعتبرها عدوته وهذا ما غرسه فيه والده تجاه النساء جميعا.

اما في المشهد المرئي رقم (60) يتم دخول الضابط نوفاك الى غرفة المختبر ليتم دخوله الى العالم الذي يعيشه كارل لانقاذ كاترين وحمايتها من كارل المجنون قطرات من الدماء تنزل في الماء وتتحول الى خيوط واشكال وصور تتجانس مع بعضها للدخول الى العالم الذي يعيشه كارل .

اما في المشهد المرئي رقم (61) فنشاهد ثلاثة نساء جالسات على ارضية زراعية وهي مقسمة على شكل سواقي ينظرن الى سالماء وهن صامتات دون ان يبدان أي حركة تنسحب الكاميرا الى الخلف لنشاهد الضابط نوفاك راقد على الارض وسط بركة من الماء وهناك ضوء يسطع على وجهه ينهض ويجلس ينظر الى النساء . احدهن تتكلم معه بينما الاثنتان الاخرتان صامتتان، ثم تصمت الاولى وتنظر الى الاعلى وتفتح فمها تتحدث المرأة الثانية وتصمت وتفتح فمها، ثم تتكلم الثالثة وتصمت وتفتح فمها وتنظر الى السماء حيث نشاهد الغيوم سوداء والجو مظلم وتكون حجم اللقطة كاملة لاطهار النساء الثلاثة وهن جالسات بالتتابع، ينظر نوفاك يجد نفسه وسط مكان غرائبي والصبي كارل يضيء له بواسطة المرأة التي اعطته له كاترين يهرب الصبي كارل نوفاك يشاهد سرير والاعمدة على شكل ثريا ضوئية عبارة عن اربعة اعمدة يتقدم نوفاك نحو السرير لقطة متوسطة يشاهد كاترين جالسة على السرير، لقطة كاملة كاترين تظهر بملابس غريبة وتضع على وجهها طوق مزين بالخرز ينزع عنها نوفاك القناع تتحرك نحوه برغبة وتكون مربوطة من العنق بواسطة سلسلة. تحاول تقبيل نوفاك ياتي من الخلف كارل ويضع كيس احمر على نوفاك ليخنقه، نشاهد كارل وهو يرتدي زي وملابس ملك ويضع على رأسه التاج والعباءة الملكية على ظهره، في هذه المشاهد المرئية جسد مخرج العمل الفني القوة والسيطرة التي تتمتع بها كارل في القضاء على كاترين ونوفاك لانهم دخلوا عالمه الخاص ومحاولة النيل منه لكنه يثبت انه اقوى منهم وانه هو الذي يقود وتتحكم بالامور كيفما يشاء وما ظهوره هذه الصورة الا تأكيد على مكانته وسط عالمه الذي يحكمه والقوة التي يتمتع بها.

اما في المشهد المرئي رقم (62) نشاهد نوفاك مربوط على طاولة لقطة فوق مستوى النظر كاملة لقطة قريبة كاترين تنظر اليه قطع لقطة متوسطة يقوم كارل يمسك مقص ويتم غرسه في بطن نوفاك ويخرج احشائه ويلقها بقضيب من الحديد توجد عليه سنارات نوفاك يصرخ ويطلب من كاترين ان تساعد كارل مستمتع بمشاهدة الدماء على

يديه لقطة متوسطة حيث نشاهد المكان الذي يوجد فيه نوافك تحيط به الاضاءة على شكل نشرة ضوئية معلقة على خيوط تحيط بالسريير ونوافك ملقى على السريير وكارل واقف الى جانبه لقطة متوسطة الزاوية فوق مستوى النظر يقوم كارل بلف القضيب المعلقة بم احشاء نوافك ويبدأ بلف الاحشاء على القضيب لقطة قريبة كاترين تنظر الى كارل لقطة متوسطة نوافك يقول الى كاترين انه ليس حقيقي يردد كارل الكلام ليس حقيقي ليس حقيقي تأتي كاترين من الخلف وتطعن كارل يصرخ كارل بقوة يبدأ نوافك يتلوى من شدة الالم وهناك صقر يطير من مكانه. في هذه المشاهد المرئية جسد المخرج رؤيته في ابراز السمات والخصائص التي تشكل منها شخصية كارل وسط عالمه الغرائبي الذي يعيشه في احلامه وكوابيسه وتلك الاحلام والرؤية هي التي تجعله يتصرف بهذه السادية والوحشية تجاه الآخر.

اما في المشهد المرئي رقم (63) كاترين تقوم باستيقاظ نوافك تقول له كل شيء على ما يرام، مكان اخر يختلف عن الذي سبقته الاحداث ، تنظر كاترين تشاهد الصبي كارل .تشاهد كاترين من خلال زجاجة هناك امرأة تتحرك وسط الماء ، وهناك منضدة في الماء تطفو واخذ عليها نوافك .تنهض كاترين باتجاه الصبي كارل ،نوافك يتجه الى القفص الزجاجي الذي توجد فيه الفتاة تتحرك في الماء . وهناك مكعب من الزجاج معلق تظهر من خلاله صورة المرأة التي تسبح في الماء كاترين تنظر الى الصبي كارل يتم حضنها ويعانقها كاترين ترفع يدها تجدها ملطخة بالدماء .

في هذا المشهد المرئي الذي جسد مخرج العمل الفني العلاقة التي اصبحت ودودة بين كارل وكاترين، أي ان المخاوف التي كان يشعر بها كارل تجاه النساء اخذت تتبدد من خلال التقرب الى كاترين ، نوافك ينظر الى الرموز لقطة قريبة يتذكر السلاسل المعلقة في بيت كارل يتحسب هذه الرموز لقطة قريبة يعرف من خلالها اين توجد الفتاة جوليا يطلب من كاترين المغادرة ترفض، الصبي كارل يهرب الشاب كارل الشيطان ينهض من الموت يركض ويمسك الصبي كارل الحركة بطيئة في هذا المشهد المرئي بالنسبة لشخصية كارل .

هذا الانفصال تجسد من خلال جعل الصبي كارل يميل الى كاترين لكن الشخصية الثانية لكارل وهو شاب اصبح بهيئة شيطان يرفض الخضوع والاستسلام لذلك نجده يحاول ابعاد الصبي كارل عن كاترين في هذه الاثناء نوافك يمسك يد كاترين ويضغط

على زر او مفتاح العودة الى المختبر، يخرج نوافك مسرعا تشغل اجهزة الارتباط لتدخل مرة اخرى الى عالم كارل لانها احسست ان من واجبها حماية كارل وتخليصه من تلك الاحلام والكوابيس وجعله يواجه حقيقة العالم الذي يعيشه والعودة الى الواقع والتعايش معه بسلام، اذ العودة هذه المرة انقاذ كارل من نفسه.

اما في المشهد المرئي رقم (70) كاترين تصل الى مكان جميل حيث تشاهد اعداداً كبيرة من الزهور والاشجار ذات الالوان الحمراء والوردية ، الطفل كارل واقف امام كاترين اذ تبدو في ملابسها الجميلة بهيئة راهبة ترتدي الملابس البيضاء وعلى رأسها تضع الحجاب وترتدي عباءة حمراء وتضع على صدرها قلادة المسيح (مريم المقدسة تمسك طفلها) هذه القدسية التي اضافها مخرج العمل الفني لكي يشعر كارل بالامان حين الاقتراب من تلك القدسية، كارل واقف وسط الثلج ورذاذ الثلج ينهمر يتحرك كارل ويتقدم ويتجه الى كاترين ويجلس على السلم، اللقطة عامة لظهور جمالية المكان حيث يكون كارل في مقدمة الكادر وتكون كاترين في عمق الكادر ترتدي ملابسها الجميلة بهيئة قدسية يجلسها كارل الى جانب كاترين نشاهد ان مخرج العمل الفني قد وظف تلك العلاقة الجميلة بين الاثنين بان جعل الكادر وقد تحول الى اطار جميل من الزهور والنقوش وظهور صورة كارل وكاترين وهما يتحدثان معا، ثم يعود الى هيئة كارل الشاب، وهو يتحدث عن نفسه تختفي الزهور الجميلة من الكادر التي كانت تحيطه ثم يعود الى الصبي كارل نشاهد عدد من الحشرات على ملابس كارل، ثم يتحول المكان الى مظلم ويختفي ويصبح على هيئة بركة سوداء ينهض منها شخص غريب الهيئة يرتدي عباءة سوداء ينزعها ويتحرك ثم يختفي بحركة سريعة. كاترين تبحث عنه لكن هذه المرة تغيرت ملابسها من الملابس القدسية الراهبة الى ملابس مقاتلة لمواجهة ذلك الكائن الغريب، الرجل الشيطان الذي يرفض ان يستسلم ويجعل كارل يعود الى وضعه الطبيعي يحاول بكل الطرق ايقاف هذا التحول في شخصية كارل يختفي خلف الاشجار كاترين تبحث عنه يحاول الهرب، كاترين تطلق عليه السهام فتصيبه برجله يسقط على الارض.

تقوم كاترين بطرده لقطعة قريبة تطلق عليه السهام على يده لقطعة متوسطة وتشبته على الارض ثم تجلس على صورة لقطعة قريبة. تنتزع منه الحلقات المعلقة في جسده لقطعة متوسطة، كاترين تضربه بقوة بيدها عدة مرات الدماء تسيل منه، وهو

يضحك، لقطة قريبة لوجه الشيطان وهيئته غريبة. لقطة كاملة، كاترين تنهض وتقوم باخراج سيف وتطعنه في قلبه يقول لها لا يمكن قتله. كاترين تشاهد كارل ملقى على الارض والدماء تسيل منه كاترين تنهض ويتم تغيير ملابسها الى قديسة راهبة وتقترب من الصبي كارل وهو ينزف الدماء، لقطة متوسطة الرجل الشيطان والسيف في صدره، لقطة متوسطة كاترين تحتضن الصبي كارل وتحمله بيدها وتضعه في الماء. لقطة قريبة لوجه الرجل الشيطان. وهو يموت. لقطة متوسطة كاترين وهي تحمل الصبي كارل ثم تنهض وتبكي، في هذه المشاهد المرئية وظف مخرج العمل الفني رؤيته الفلسفية في مواجهة الشر داخل النفس البشرية بطريقة جميلة ذات معنى ابداع ووسيلة لجعل الرجل المريض يواجه خوفه والاحلام التي يعيشها بكل شجاعة ولا يدع مجال للوقوف امامها بضعف، حيث نشاهد تلك المواجهة الحتمية التي قادتها كاترين ليتخلص الشاب كارل من كل المخاوف التي يعيشها من انفصام بالشخصية وحالة الخوف والاستسلام والروح العدوانية التي يمارسها ضد النساء لانه مصاب بعقدة النساء التي ولدها لديه ابيه مما جعله يتجه نحو الهاوية.

الحبكة:

يعد بناء الحبكة في الدراما السريالية بانها تعمل على تفكيك المحتوى والبحث عن فيتم التعبير عنها من خلال ما يمتلكه العمل الفني السريالي من صور غرائبية متعددة ينطلق منها العمل الفني وهذه الصور والاحلام والكوابيس هي المنطلق الحقيقي لبناء الواقع الافتراضي الذي تتصارع فيه الشخصيات للبحث عن ذاتها انه هروب من الواقع واللجوء الى الذات ومعايشة صراعاته واحلامه التي تعيشها الشخصية وتقوده الى افعال عدوانية مليئة بالمتناقضات وهذا الواقع الحلم هو الملاذ الذي تجد فيه الشخصيات عالمها الخاص للهروب من الواقع. وعدم مواجهته لذلك فأن الحبكة في الاعمال الدرامية السريالية في مسلسل (sad dream) مبنية على مفاهيم متنوعة تشمل الحلم والعزلة والخلاص. وغيرها من المفاهيم التي تكون خارج القياسات الاعتيادية والمنطقية في تعامل البشر، انها تنطلق من قوة الحلم الخارقة بحيث تكون تلك الاحلام حيوية ومميزة اكثر بكثير من المفاهيم في الحياة اليومية للبحث عن الاتزان النفسي وفق تركيب خيالي للصور المتخيلة بحيث يكون للحلم قوة تأسيس لكل المفاهيم التي ينطلق منها الحلم.

لذلك تسير الحبكة وما تتضمنه من افعال وشخصيات رئيسية وثانوية فانها تتفاعل مع الواقع المفترض لكي تعبر عن ادق التفاصيل التي تعيشها الشخصيات داخل العمل الفني لذلك فأن لمخرج العمل الفني حلول في معالجة تلك القيم الانسانية للولوج الى الذات والتعبير عن خلجات النفس الانسانية وما يشير الانفعال لتلك الشخصيات حينما تواجه نفسها بنفسها لكي تؤكد هلى حقيقة امرها وهذا ما جعل مخرج العمل الفني ينطلق في بناء حبكة المسلسل ومنها الحلقة الخاصة في التحليل وهي (الخلية)، اذ جسد مخرج العمل الفني صياغته للوسائل التقنية في التعبير عن المتناقضات التي تعيشها الشخصية والانطلاق الى داخل الذات الانسانية التي تعيش الحالة المرضية وكشف حقيقتها، لذلك نجد ان الحبكة في العمل الفني الحالي (الخلية) لها بداية انطلق منها مخرج العمل الفني في البداية من توظيفه الحلم الذي يعيشه الطفل كارل في عقله الباطن وسعي كاترين للدخول الى ذلك العقل ومعرفة تفكيره ومن ثم تخليص كارل من ذلك الوهم الذي يعيشه ثم يستمر الحدث الدرامي لنشاهد تطور الحدث الحدث الدرامي في الوسط والصراعات المتداخلة عبر التراكيب الزمانية والمكانية في وحدة العمل الفني اذ نشاهد ان التداخل فرضه طريقة المعالجة للوقف على السمات الخاصة التي تميز الاعمال السريالية ومن خلال خلق المتناقضات بين الواقع والحلم والواقع الافتراضي الذي جسده مخرج العمل الفني لانتاج صور ذات قوة خارقة تعيد للصبي كارل توازنه النفسي للوصول الى النهاية الحتمية التي تعيد الامور الى نصابها في مواجهة الخوف والتغلب عليه لكي تسير الامور كيفما تفرضه طبيعة الحدث في التعايش مع المفاهيم التي حددها الواقع والتعامل معه بصدق.

الحوار

لغة العمل الدرامي والمرتكز في بناء الحدث وتفاعل الشخصيات لانه صفة ملازمة للشخصية لذلك نجد ان مخرج العمل الفني وظف تقنياته ووسائله المرئية لتشكيل الصور المرئية لأن الحوار بالنسبة للدراما السريالية يبدو عنصر مهمش ويكون التركيب الصوري للحلم هو الاساس في الغوص في اعماق الماضي، وذلك لأن الحوار لم يعد وسيلة للاتصال ونقل المعاني لأن الشخصية تبحث عن ذاتها وسط الكم الهائل من الاحلام والكوابيس التي تعيشها الشخصية والسعي الى المجهول في الزمان الماضية أي هي عملية الغاء الزمن. والغوص في الماضي الذي يعتبر ملاذهم الذي

يلجأون اليه، فالحوار في هذه الاعمال السريالية ومنها حلقة (الخلية) اصبح حوارا تتناقله الشخصيات الواقعية أي الشخصيات التي تتعلم مع المجتمع بينما الحوار الذي تعيشه شخصية كارل تلك الشخصية المصابة بمرض نفسي فالحوار هو شيء مهمش ولا تعول عليه بقدر الاعتماد على الاحلام والكوابيس لتجد وجودها فيه لذلك تكون اللغة التي يتداولها لغة غير مترابطة ومفككة لأن الشخصية تعيش احلامها، لذلك تصبح اللغة جزء ثانوي في تفكير الشخصية، وكل ما يسعى اليه هو التعبير الذاتي والهروب الى كوامن النفس البشرية، والتفكير في كل ما يبعده عن واقعه واللجوء الى عالم خيالي وهمي يعيش من خلاله.

الفكرة:-

لكل عمل فني فكرة تمثل المحور الارتكازي في العمل الفني لذلك نجد ان مخرج العمل الفني ومن خلال معالجته للنص يسعى الى ايجاد الفكرة والبحث عنها لايصالها الى المتلقي، ومعرفة مفاصلها بغية وضع الحلول اللازمة للاحداث الدرامية ونسجها مع العناصر الفنية الاخرى بصياغة جمالية للاحداث ضمن النسيج العام لحبكة الاحداث للوصول الى تفسير دقيق لها، لذلك نجد ان الفكرة في حلقة الخلية (cell) تتميز بكونها متجسدة وفق المنهج السريالي وهذه الفكرة تعتمد على مواجهة الشخص لذاته والتفاعل مع صراعاته الداخلية من خلال الاحلام والكوابيس التي يلجأ اليها لانها منفذه الى العالم لايجاد نفسه لذلك فأن عملية خلق وبناء الفكرة في هذه الاعمال الدرامية تحتاج الى تظافر كافة الوسائل السايكولوجية الدرامية لايصال الهدف والمعنى الى المتلقي لأن الحبكة في هذه الاعمال تحتاج الى بناء خاص لذلك فان بناء الفكرة تعتمد على خلق عوالم غريبة متعددة للوصول الى معالجة الشخص المريض ومواجهة مخاوفه للقضاء على الحالة النفسية التي يشعر بها المريض ومن ثم العودة الى معاشة الواقع.

السرد الصوري:-

يعد السرد الصوري في العمل الفني هو الطريقة التي يوظف من خلال مخرج العمل الفني تسلسل الاحداث الدرامية بما يجده مناسباً لطبيعة الموضوع الذي يطرحه ومهما تعددت وسائل السرد الصوري وطريقة تركيبها من خلال المونتاج فان لرؤية المخرج وفلسفته هي السائدة لتعبر عن طبيعة المنهج الذي من اجل تم صياغة الاحداث

الدرامية وبما ان الحلقة (The cell) تعتمد في بنائها السردي على التراكم الزمنية المتداخلة بين الماضي والحاضر ومن ثم خلق زمن اخر افتراضي للتعبير عن كوامن الشخصية الانفصالية التي تعيش عالم الحلم والكوابيس خلال عقلها الباطن.

ففي المشهد المرئي يكون منطلق السرد السوري لشاهد كارل الشخص المصاب بانفصام الشخصية يصل الى المزرعة لنشاهد فتلة غارقة في حوض زجاجي، قطع، بعد ان تموت في الماء غرقا، خروج الماء الى المزرعة لكي يخرج الفتاة من الحوض، قطع. كارل يضع المرأة المتوفاة في حوض السيارة، قطع. كارل يخرج الفتاة من حوض الماء (البانيو) ويضعها على الطاولة. قطع، الكلب ينبج وهناك سلاسل معلقة بجسد كارل وترفعه تلك السلاسل بواسطة حلقات مغروسة بجسده، قطع، عدد من رجال الشرطة يحققون في موت الفتاة الموجودة تحت الجسر في بركة الماء. كارل يبحث عن ضحية جديدة ينظر اليها، قطع. رجال التحقيق في غرفة التشريح لمعرفة نوع الانسجة الموجودة على الضحية، انها تعود الى حيوان كلب الفتاة جوليا تريد الصعود الى سيارتها ترجع الى الخلف، تشاهد كلب خلف الشسيارة تنزل اليه يأتي من الخلف كارل ويخنقها بكمامة على فمها، قطع. المحقق نوافك وزملائه يحققون في اختفاء الفتاة (جوليا) تكشف امر الشاب كارل ويطلبون القاء القبض عليه، قطع كارل جالس في البانيو يسبح تنتابه نوبة صرع يبحث عن الدواء لا يجده يغمى عليه. قطع الشرطة تاتي الى بيته فتجده مغمى عليه، قطع. جوليا في حوض الماء محتجة داخل حوض من الزجاج، قطع. المحقق يطلب من الدكتور معرفة الطريقة لكي ينهض من الغيبوبة التي اصابته كارل لانه لا يوجد وقت لانقاذ الفتاة جوليا، قطع. الدكتور يرشدهم الى المختبر لدخول الى عالمه الخاص لانه لا توجد فترة محددة لكي ينهض من الغيبوبة، قطع. يأخذون كارل الى المختبر، قطع. يدخلونه الى المختبر. قطع، كاترين ترتدي بدلتها لدخول الى عالمه الخاص، عالم الاحلام والكوابيس، يتم الدخول الى عالم كارل حيث هناك جثث ورؤوس مقطوعة وحشرات غرائبية قطع. عدد من الرجال وسط الماء يقومون بتعميد طفل كارل ويغرقه والده في الماء، قطع. كاترين راقدة على الارض وعلى رأسها قطعة قماش، تنزل قطرات من الدماء تنهض تشاهد ذئب اسود تتبعه، قطع. الذئب الاسود ينفذ عنه الماء والدماء، والى جانبه حوض ماء (بانيو) يتطاير منه الدماء، قطع. كاترين تشاهد الصبي كارل تنادي عليه يركض ويصعد السلم قطع. كاترين تدخل الى غرفة المختبر، تشاهد

كارل واقف الى جانب حصان يبتعد عنها، بعدها يركض ويدفع كاترين تنزل عدد من قواطع الزجاج وتقطع الحصان الى (12) قطعة ثم تبتعد تلك القطع فيصبح كل جزء معلق بقطعة زجاجية، قطع. كاترين تخترق الزجاج وتصل الى كارل يهرب منها، قطع. كاترين تتبع كارل وتدخل الى غرفة غريبة تضغط على احد المفاتيح يفتح باب من الزجاج تشاهد هناك امرأة مشوهة والاسلاك تملئ جسدها، وامرأة اخرى واخرى تتلوى والاسلاك تحيطه وامرأة جالسة والطوق عل عنقها، يأتي من الخلف رجل ضخم ويضربها ثم يحملها قطع. امرأة مذبوحة وتتحرك وتدور في مكانها، قطع. الرجل الضخم يحمل كاترين ويضعها امام ملكهم وهي راقدة على الارض يقترب منها تلك الشخصية الغريبة تخاف كثيرا لذلك تضغط على زر في يدها تعود الى وعيها داخل المختبر، قطع. جوليا لا زالت داخل صندوق الزجاج، كاترين جالسة بجانب الطفل (الدور) هو الآخر مصاب بحالة نفسية ويعيش داخل غيبوبة.. المحقق نوافك يتحدث مع كاترين لاتمام الموضوع، قطع. كاترين تطلب أي حيوان له صلة بالمجنون كارل لكي تكمل التواصل من خلاله، لكي يحس بها يتعرف عليه، قطع. كاترين موضوعة في صندوق من الزجاج كأنها في برج عالي. قطع تفتح باب الصندوق تنطلق منه وهي مرتبطة بحبل تنزل الى الاسفل، الكلب يتقدم نحوها، قطع. الصبي كارل ينظف الصحون تأتي نحوه وتعطيه هدية مرآة ضوئية، ينكسر احد الصحون والده يأتي اليه، كاترين تختبئ في خزانة المطبخ تنظر من الثقوب، والده يضربه بقوة وعنف، نشاهد في الجهة الاخرى الشاب كارل تتقدم نحوه تشاهد قاتل ضحية فتاة ويضعها داخل حوض ماء بانيو، تتحدث معه. قطع كارل يسقط كاترين ومن ثم يضع طوق على عنقها، قطع. الدكتور كينت يقول انها في خطر، قطع. الفتاة جوليا، وهي في حالة خطر داخل حوض الماء، قطع، نوافك يقرر الدخول الى حلقة الارتباط لانقاذ كاترين، قطع. ينتقل نوافك يشاهد ثلاثة نساء جالسات بصمت وفمهن مفتوح وينظرن الى السماء، قطع. يدخل نوافك الى غرفة فيجد كاترين راقدة على السرير قطع، يأتي من الخلف كارل بهيئة ملك ويرتدي الى التاج والعباءة الملكية بقطع. قطع على رأس نوافك كيس احمر، يضعه على الطاولة ويخرج احشائه، تأتي من الخلف كاترين تطعنه، قطع. كاترين تطلب من نوافك الاستيقاظ تشاهد كارل واقف نوافك ينهض ويذهب ليشاهد الفتاة في حوض الماء، يتصفح النقوش يعرف اين توجد الفتاة جوليا، قطع. يتم عودة نوافك الى المختبر، نوافك يغادر المركز، قطع. كاترين تعود مرة اخرى

لمواصلة هدفها في الكشف عن المخاوف التي يشعر بها كارل ومواجهتها.، كاترين ترتدي ملابس قديسة راهبة، كارل واقف امامها، قطع. تواجه كاترين الرجل الشيطان وتطلق عليه السهام وتصيبه ثم تضربه بعدها تخرج سيف وتطعنه في قلبه، قطع. مرة اخرى كاترين ترتدي ملابس قديسة وتحمل كارل وتضعه في الماء قطع، المحقق نوافك يصل الى مكان تواجدنا وينقذ حياتها. في هذه الحلقة (The cell) جسد مخرج العمل الفني العوالم الغريبة الكامنة داخل العقل الباطن لشخصية كارل ومحاولة الدخول الى ذلك العالم والارتباط به لمعرفة مكان تواجد الفتاة جوليا التي اختطفها، اذ نشاهد ان السرد الصوري اخذ عدة تراكيب زمنية في الماضي والحاضر، ومن ثم الزمن الافتراضي الذي تعيشه الشخصيات داخل العقل الباطن، وهذه الطريقة في السرد الصوري فرضتها طبيعة الموضوع السريالي الذي وظفه مخرج العمل الفني من خلال بناء شخصية تعاني من امراض نفسية وتعيش في عالم الاحلام والكوابيس.

1- [بناء المضمون الصوري والشكلي في الاتجاه الفني الذي تشكل عن طريق:-
الاضاءة-اللون-الزمان-المكان].

الاضاءة:

احدى التقنيات الاساسية في رسم الصورة المرئية بما تحمله من حلول تعبيرية تعطي الحدث الدرامي قيمة معنوية ذات معنى من خلال ما توحى به الاضاءة من مستويات دالة للصورة المرئية تستطيع من خلالها تشكيل عدة خطوط يتم من خلالها الانتقال لتجسيد الاحداث الدرامية وبما ان الاضاءة في عينة البحث الحلقة (الخلية cell) تم توظيف التقنيات فيها بحيث تؤدي الغرض وفق الحلول الازجائية التي يج مهمة في رسم الصورة المرئية والتعبير عن الحدث الغريب الذي تشكله لكي دها مخرج العمل الفني لكي يعبر عن المنهج السريالي، لذلك تكون الاضاءة في هذه الحلقة تعبر عن العقل الباطن، العالم الغرائبي الذي تعيشه الشخصية .

ففي المشهد المرئي رقم (5) يدخل كارل الى الغرفة السرية التي يحتجز فيها الفتاة، نشاهد عند دخوله ان مصدر الضوء خلفه من الباب بينما هو في ظلام سلوت ،

لا نستطيع تحديد معالم الشخصية وهيئتها، وبذلك استطاعت الاضاءة ان تكون ذات دلالة تعبير بحيث خلقت الغموض والتوتر والفضول على المشهد المرئي بحيث تجعل المتلقي ينشد لمتابعة الاحداث والتعرف على هذه الشخصية الغامضة.

اما في المشهد المرئي رقم (10) نشاهد كارل وهو يقوم باخراج الفتاة التي قتلها من حوض الماء البانيو، ويضعها على الطاولة، في هذا المشهد المرئي جسد مخرج العمل الفني الاضاءة الزرقاء تعبيرا عن الموت الذي جسده كارل بقتله الفتاة، اذ عبرت الاضاءة الزرقاء التي جسدها مخرج العمل الفني لتكون بديلا عن الموت المتحقق في هذا المشهد المرئي.

اما في المشهد المرئي رقم (33) كاترين راقدة على الارض وهناك قطرات ماء تسقط عليها وعلى ورقة شجرة وعلى رأسها في هذا المشهد المرئي جسد مخرج العمل الفني الاضاءة للتعبير عن المكان ودلالاته من خلال جعل نقطة ضوء صفراء فقط على كاترين وهي نائمة بينما المكان الغرائبي يسوده اللون الازرق حيث اوجت الاضاءة بغرائبية المكان وتغيير ملامحه ليكون معبرا عن حالة الاحلام وتغيير والكوابيس التي يعيشها كارل في عالمه الخاص وهي رؤية وظفها مخرج العمل الفني لكي يعبر من خلالها عن مهمة السريالي وكيفية تجسيد الاضاءة للمشاهد المرئية الخيالية التي يعيشها كارل في احلامه والرؤية المتجسدة والتعبير عنها عن طريق الاضاءة.

اللون:-

احدث التقنيات المهمة التي يركز عليها مخرج العمل الفني خلال تشكيله للصورة ومهمة اللون كبيرة في الايحاء بالحدث الدرامي تلك المهمة التي تكون ذات معان متعددة وفق الاستخدام الذي يوظف فيه مخرج العمل اللون لكي يعطي هدفه والتأويل المناسب الذي يجده للتعبير عن الحدث والحالة النفسية التي يعيشها كارل من خلال الغوص في اعماق العقل الباطن ومعرفة تفاصيله الدقيقة والاحلام والكوابيس الغرائبية التي يعيشها.

ففي المشهد المرئي رقم (34) ذئب اسود ينفذ عنه الماء والدماء، والى جانبه حوض ماء بانيو مليئ بالماء، الذئب ينفذ عنه الدماء ويحرك رأسه جهة اليمين واليسار، والدماء تتطاير منه وكذلك من البانيو نشاهد الدماء تتطاير، في هذا المشهد المرئي جسد مخرج العمل الفني اللون الاحمر للدماء دلالة على الموت والحالة المرعبة

التي يعيشها كارل في اعماق العقل الباطن نتيجة الاحلام والكوابيس وهذه صفة القتل عنده والمتعة التي يجدها في قتل الاخير. لذلك ان مخرج العمل الفني وفي رمزه للموت من خلال الدماء الكثيرة التي تتطاير من البانيو لانه المكان الذي تتم فيه قتل اغلب الضحايا.

اما في المشهد المرئي رقم (35) وكاترين تشاهد الصبي كارل وهو يركض لكي يصعد السلم تنادي عليه اللقطة كاملة، حيث يظهر في عمق الكادر وحجمه صغير جدا دلالة على سعة المكان، في هذا المشهد المرئي ومن اجل تجسيد غرائبية المكان الافتراضي المتجسد في خياله واحلام كارل نجد ان مخرج العمل الفني استخدم اللون الازرق كصفة عامة على جميع المشاهد الغرائبية التي عاشها كارل في احلامه وكوابيسه لكي يعمل من خلال اللون الازرق على طمس معالم المكان الذي يدور فيه الحدث وكذلك جعل العالم الغرائبي المليء بالخوف والترقب هو من يتسيد هذه الاحداث الغرائبية.

اما في المشهد المرئي رقم (41) كاترين راقدة على الارض مغمى عليها وهناك رجل ضخم جالس على كرسي زاوية نظرة الطائر نشاهد المقعد الجالس عليه الرجل لونه اسود وخلفه اعمدة من اللون الاحمر ويرتبط بظهره قطعة قماش لونها بنفسجي تمتد من ظهره الى ان تغطي الصالة الكبيرة على الجانبين يحيط بهما اللون الاسود كأنه اطار ويظهر اطار اخر لونه برتقالي على ارضية سوداء.

في هذا المشهد المرئي جسد مخرج العمل الفني اللون ليكون جزء اساسي في تركيبة الاحداث الدرامية وليعبر عن حالة الحلم الافتراضي الذي تعيشه الشخصية سواء على مستوى الواقع أم مستوى الحلم والواقع الافتراضي.

الزمان

الزمن احدى التقنيات التي يوظفها مخرج العمل الفني في تجسيده للاحداث الدرامية وذلك من السعي لايجاد الحلول المناسبة لقضية الزمن في العمل الفني وبما ان الزمن حسي في الاعمال الدرامية لذلك يلجأ مخرج العمل الفني الى التلاعب بقضية او انواع مستخدما تقنياته الحديثة في تجسيد الزمن داخل العمل الدرامي، فقضية الزمن في مسلسل (sad dream) الحلقة (The cell) تحمل في داخلها تركيباً زمنياً متداخلاً بين الماضي والحاضر والزمن الافتراضي وهذه التراكيب الزمنية فرضتها طبيعة سرد الاحداث

وفق المنهج السريالي التي جسدها مخرج العمل بهذه الكيفية وذلك كون الحدث الدرامي حدث في زمن الواقع والحلم وهناك زمن افتراضي من خلال تحليل وتركيب الشخصية الدرامية التي تعاني من امراض سايكولوجية (الشيزوفرينيا) لذلك نجد ان الزمن مقسم الى ثلاثة انواع:-

1-الزمن الواقع:-

وهو الزمن المدرك حسيا الذي تعيشه الشخصيات وتمارس افعالها الطبيعية حيث يكون تتابع المشاهد الدرامية وفق زمن طبيعي حسي محدد وفق تركيبه الحدث الدرامي، وهذا الزمن تعيشه الشخصيات السوية الطبيعية في تعاملها وهذا الزمن يعيشه كارل الشخص المريض نفسيا وكذلك كاترين وكذلك المحققين الشرطة وغيرهم من الشخصيات التي تمارس عملها داخل الاحداث الدرامية وهذا الزمن واضح ومدرك في المشاهد التي تظهر هذه الشخصيات.

2-زمن الحلم:-

وهو الزمن الذي تخيلته او تحلم به او تتذكره الشخصية وهذا الحدث واقع في زمن ماضي أي (فلاش باك) نتيجة حادث وقع لهذه الشخصية اصبح عالق في ذاكرته يعود اليه بين حقبة واخرى، وفي هذه الحلقة تجسد لنا زمن الحلم بعدة مشاهد تذكرها كارل قبل ان يغمر عليه ويعيش في غيبوبته.

3-الزمن الافتراضي:-

وهو الزمن الذي تعيشه الشخصية من خلال العقل الباطن وهذه الاحلام والكوابيس التي يعيشها كارل وترتبط به الكوابيس لكي تخلصه من تلك الاحلام والكوابيس وجعله يواجه مخاوفه والسيطرة عليها وفق ذلك الواقع الافتراضي الذي تتصارع فيه الشخصيات لكن ضمن العقل الباطن وهذه الرؤية للاحداث انما تعكس الحالة المرضية التي تعيشها تلك الشخصية لذلك نجد ان الزمن في هذه الاحداث الغرائبية هو زمن افتراضي جسده مخرج العمل الفني.

المكان:-

جسد مخرج العمل الفني المكان للتعبير عن الحدث الدرامي وفق المعطيات الحسية التي افرزتها طبيعة تركيب الشخصية التي تعاني من امراض سايكولوجية، حيث تم توظيف المكان في هذه الحلقة الدرامية (The cell) وفق المنهج السريالي الحديثة من خلال بناء وتوظيف كافة التقنيات الحديثة من اجل تجسيد الصور الحسية المعبرة التي يجسدها مخرج العمل الفني مناسبة. والتعبير الباطن التي يعيشها كارل حيث تم توظيف المكان لكي يستوعب طبيعة الحدث الدرامي الذي ينقسم المكان فيه الى واقعيين.

1- المكان الواقعي:-

المكان الذي تعيش فيه الشخصيات بصورة طبيعية وتنتقل من مكان الى اخر فيه اضافة الى كافة الشخصيات سواء شخصية كارل يعيش في هذا الواقع لكن يتصرف بما تمليه عليه الاحلام والكوابيس والاحساس بالنقص والعقد من النساء وكذلك كاترين تعيش في هذا الواقع وتشعر به وتعمل لخير الاخرين بحكم عملها، انه واقع طبيعي تتفاعل فيه الشخصيات ضمن مكان وزمان معلوم..

2- الواقع الافتراضي:-

وهو الواقع الذي تعيشه الشخصية المريضة شخصية كارل نتيجة الاحلام والكوابيس التي يعيشها في عقله الباطن، وتكون تلك الامكنة المفترضة التي تتحرك فيها الشخصيات وتتصارع رغم الغرائبية في التصميم والاجواء الا ان عالمها الخاص يختلف في طريقة تركيبه لتلك الامكنة، لذلك نجد ان توظيف الواقع الافتراضي المعبر عن طبيعة الحدث الدرامي وكيفية بناء تلك الاحداث لكي تتصارع في امكنة غرائبية تعيشها الشخصية وهي عالمه الخاص وكيفية الدخول الى ذلك العالم والارتباط به والانتقال من مكان الى اخر والشخصيات التي تجسد ذلك الواقع ومحاولة كاترين الدخول الى المكان الافتراضي لعالم كارل وتخليصه من ذلك الواقع المرير الذي يسيطر عليه لذلك نجد ان مخرج العمل الفني جسد المكان بهذه الكيفية لكي يجعل للمكان خصوصية في تركيب الحدث الدرامي لكي يتم الفصل بين المكانيين.

1- [امكانية تحقيق الخصائص العامة لكل اتجاه فني عن طريق الوسائل التقنية والفنية وتشمل الكاميرا وعدساتها الديكور-الازياء-المكياج-المونتاج].

الكاميرا:-

تعد الكاميرا احدى الادوات او الوسائل التقنية التي تسجل الحدث الدرامي وفق الصورة المرئية التي يجسدها مخرج العمل الفني لكي يحصل من خلالها على الشكل النهائي لتركيب المشهد المرئي، وهذا يتطلب توفير كاميرا ذات مواصفات خاصة في التعامل مع الاحداث الدرامية التي تحتاج الى الدخول الى عوالم وتشكيل امكنة افتراضية لذلك لجأ مخرج العمل الفني في بعض المشاهد المرئية الى استخدام الكاميرا الافتراضية المتجسدة من خلال جهاز الحاسوب وتوظيفها لتصوير الاحداث الدرامية المفترضة، لذلك ومهما تعددت الوسائل التقنية في تجسيد الصورة المرئية فان حجوم اللقطات كما هي متعارف عليها بالنسبة لحجم اللقطة القريبة ففي المشهد المرئي رقم (4) حيث نشاهد ان مخرج العمل الفني جسّد هذا الحجم واطهار الكلب بهذه اللقطة القريبة ليؤكد من خلالها على الدور الذي سيلعبه الكلب في الاحداث اللاحقة وانه جزء فعال في بناء الاحداث الدرامية لذلك جاء التأكيد على ابراز صورة الكلب لتكون ذات معنى وجعل المتلقي يتساءل عن اهمية هذا الكلب ودوره في بناء الاحداث الدرامية.

اما في المشهد المرئي رقم (13) نشاهد كارل وهو معلق بعدة سلاسل، وهذه السلاسل مرتبطة بحلقات مغروسة في جسده جسّد مخرج العمل الفني حجم اللقطة القريبة لاطهار الحلقات وهي ملتصقة بجسد كارل وترتبط بالسلاسل لبيان تأثير ذلك المشهد السادي في عملية تعذيب النفس التي يمارسها كارل ، اذ اظهرت اللقطات القريبة التأثير الذي تحدثه الحلقات المغروسة في جسده كأنها تقلع جسّد كارل. اما بالنسبة لحجم اللقطة البعيدة فقد استخدمت بكثرة في هذه الحلقة (الخلية) ففي المشهد المرئي رقم (1) نشاهد فارس يمتطي صهوة جواد اسود ويرتدي ملابس بيضاء يركض في الصحراء .

اذ جسّد مخرج العمل الفني استخدام حجوم اللقطة البعيدة لاطهار سعة المكان التي يركض فيها الفارس وكذلك اصفاء بعد جمالي للصحراء القاحلة وكذلك اظهر العلاقة الغريبة التي تربط الفارس بالصحراء حيث جسّد مخرج العمل الفني ذلك المكان المجهول عن الصبي وسط الصحراء وهذا الحجم عبر عن الحدث الدرامي.

اما بالنسبة لزاوية نظرة الطائر فقد جسدها مخرج العمل الفني في كثير من اللقطات ففي المشهد المرئي رقم (12) صحراء قاحلة والرياح تنثر الرمال حيث جسدها مخرج العمل الفيزيائية نظرة الطائر في هذا المشهد المرئي حيث تظهر كاترين واقفة وسط الصحراء الى جانبها يقف كارل وتظهر الساحة الواقفين عليها كأنها دائرة كبيرة اشبه بالبحيرة وسط الصحراء ، ان استخدام هذه الزاوية فانها تسطح المكان وتخفي معالمه بحيث يظهر بغير حقيقة .

اما بالنسبة لاستخدام عدسة قصيرة البعد البؤري فقد استخدمت هي الاخرى بكثرة في العديد من المشاهد الدرامية، ففي المشهد المرئي رقم (35) جسدها مخرج العمل الفني استخدام العدسة القصيرة البعد البؤري لظهور الفراغ الشاسع الذي يحيط بالشخصية حيث نشاهد كاترين واقفة تشاهد الصبي كارل تنادي عليه يهرب ويركض يصعد السلم، حيث يظهر الصبي كارل وهو صغير حيث كان لاستخدام تلك العدسة الشيء الكثير في اعطاء عمق ميدان واسع وتباعد ما بين الموجودات وبذلك حقق مخرج العمل الفني في اختيار حجم اللقطات وزوايا التصوير وعدسات الكاميرا ما يهدف اليه في رؤية العمل الدرامي السريالي الذي جسده عبر رؤية فلسفية للدخول الى العقل الباطن وتجسيد الاحداث الغرائبية والواقع الافتراضي.

الديكور:-

بما ان العمل الفني يعتمد على توظيف الديكور في العمل الفني للتعبير عن الاجواء الغريبة والاحلام والكوابيس المفترضة التي تعيشها الشخصية لذلك نجد ان الديكور في هذه الحلقة (-The cell- الخلية) قد تم تصميمه وفق رؤية جمالية ابداعية لمخرج العمل الفني وكذلك الرؤية الذاتية التي يشعر بها ويهرب اليها الصبي كارل كونه مصاب بمرض سايكولوجي، لذلك وظف مخرج العمل الفني تقنياته الفنية لغرض تجسيد وتصميم الديكور الذي يعبر عن تلك المشاهد، وبهذا نجد ان الديكور اخذ منحنيين احدهما اظهار الديكور الواقعي أي الديكور الذي تعامل معه الشخصيات الواقعية وتتفاعل معه ففي المشهد المرئي رقم (31) نشاهد ان الديكور الذي يمثل غرفة المختبر وعن طريقه يتم الدخول الى العقل الباطن للشخص المريض والتفاعل معه اذ نشاهد ان ديكور المختبر تم وضع شاشات مرئية وهناك حاجز زجاجي يفصل غرفة المختبر عن

غرفة السيطرة وهناك منضدات متحركة عندما يرقد المريض فانها تهبط الى الاسفل ويبقى هو معلق في الهواء. هذا الديكور الذي جسده مخرج العمل الفني ووضع التصاميم له كي يعبر من خلاله عن الواقع المعاش وكيفية معالجة ذلك الواقع في الرؤية والتصرف والتخاطب.

اما بالنسبة للديكور في الواقع الافتراضي فقد تجسد في الكثير من المشاهد الدرامية عندما يتم الارتباط والدخول الى عالم كارل الخاص لظهار الافكار والاحلام والكوابيس التي يعيشها ضمنه واقعه الافتراضي ذلك الواقع المرير الذي جسده مخرج العمل الفني لكي يظهر من خلال العودة الى الماضي لكي يجد من خلال المريض لذاته والتعبير عن المخاوف التي تسيطر عليه، ومن هذه المشاهد التي الكثير التي تجسد فيه الديكور للواقع الافتراضي.

ففي المشهد المرئي رقم (72) نشاهد اعداداً كبيرة من الاشجار الجميلة ذات الاوراق الحمراء والوردية منتشرة بصورة جميلة وهناك الثلج يتساقط وكارل واقف وسط تلك الاشجار وكاترين في عمق الكادر واقفة بملابسها الجميلة وهناك زهو ونقوش على البوابة خلف كاترين حيث جسده مخرج العمل الفني الديكور الافتراضي لكي يلائم الرؤية للاحلام والكوابيس التي يعيشها كارل في واقعه الافتراضي انها عالم الكوابيس جسده مخرج العمل الفني بهذه الكيفية لكي يعبر من خلاله عن الصور الحسية التي يجدها مناسبة للتعبير عن المنهج السريالي الذي جسده وبما ان المنهج السريالي يعتمد على الاحلام والعزلة وتهشيم المنطق للوصول الى الذات النفسية التي تعيشها الشخصيات داخل العمل الفني.

الازياء :

جسده مخرج العمل الفني الزي لكي يتلائم مع طبيعة الحدث الدرامي السريالي الذي تعيشه الشخصيات وبما ان الزي جزء من الشخصية فقد اهتم مخرج العمل في مسلسل (sad dream) (The cell) التركيب الفعلي للزي وفق طبيعة المشهد المرئي لذلك نجد ان لكل مشهد مرئي هو حدث قائم بذاته واجزائه وتقنياته هذه المشاهد تمثل صور واحلام لذلك فالزي يختلف من مشهد الى اخر وفق الواقع الافتراضي الذي تعيشه الشخصيات.

ففي المشهد المرئي رقم (1) نشاهد كاترين وهي ترتدي ملابس بيضاء فضفاضة وهناك غطاء على الرأس وتمتطي صهوة جواد يركض في الصحراء، في هذا المشهد المرئي جسد المخرج شخصية كاترين لكي تبدو كالملاك الذي ينقذ الآخرين بما يحمله اللون الابيض من دلالات رمزية وإيمائية لذلك فإن الزي الذي جسد تلك الخصوصية لكي يشعر بها الشخص المقابل ويحس بالامان عند الاقتراب منه.

اما في المشهد المرئي رقم (63) يدخل المحقق نوافك يشاهد كاترين وهي ترتدي ملابس غريبة كانها افعى الشيطان وكذلك يظهر كارل بهيئة ملك ويرتدي التاج والعباءة الملكية وسط عالم غرائبي تسوده المتناقضات حيث جسده مخرج العمل الزي لكي يعبر عن حالة التطور في شخصية كارل واحتفاظه بكاترين زوجة له لذلك نجد ان الملابس في هذا المشهد الافتراضي السريالي اخذ ابعادا اخرى واظهار كارل في عالمه في العقل الباطن هو الشخص الملك والكل تطاع لاوامره .

اما في المشهد المرئي رقم (72) نشاهد كاترين وهي ترتدي ملابس قديسة حيث نشاهدها ترتدي بدلة بيضاء وغطاء على الرأس ابيض وتضع على ظهرها عباءة حمراء اللون وتضع في رقبته مدالية الصليب حيث جسده مخرج العمل الفني الحالة التي اصبح فيها كارل يميل الى كاترين ويتقرب اليها لخلاصه من الشيطان الذي يعيشه في داخله، اظهار مخرج العمل الفني بهذه الكيفية لكي يظهر الحب والرحمة والاهتمام لحالة كارل واظهار بهذه الصورة راهبة لكي يشعر كارل انه في ايادي امينة وبذلك استطاع مخرج العمل الفني ان يجسد الصورة الحسية التي وجدها مناسبة للتعبير عن المنهج السريالي وتوظيفه للتقنيات لكي تعطي التأثير الدرامي المطلوب في تجسيد الاحداث الدرامية لخيالية التي يعيشها كارل في عالمه الافتراضي.

المكياج:-

تقنية ابداعية ذات قيمة جمالية تكون ملازمة للشخصية في تجسيد ابعادها الاجتماعية والنفسية هذه التقنية التي استند اليها مخرج العمل الفني في خلق المكياج للشخصية السريالية في مسلسل (sad dream) الحلقة (The cell) (الخلية) حيث كان المكياج في هذه الحلقة معبرا عن الحالة السادية التي تعيشها الشخصية .

ففي المشهد المرئي رقم (13) حيث نشاهد كارل وهو معلق بالسلاسل بواسطة حلقات مغروسة في جسده وبذلك يكون المكياج الذي جسده مخرج العمل الفني وفق رؤيته تعبيراً عن الحالة المرضية التي يعاني منها كارل وهروبه الى العالم الخاص به الى ذاته في التعبير عن كل ما يشعر به لذلك نجد ان المكياج وتركيبه بهذه الطريقة عبر عن الحالة المرضية لشخصية كارل وتعذيبه لنفسه .

اما في المشهد المرئي رقم (39) حيث نشاهد عدد من النساء عاريات واجسادهن مشوهة ومخبطة باسلاك معدنية وهناك امرأة جالسة على كرسي ووجهها هو الآخر مشوه وتخيطة الاسلاك المعدنية، وهناك ارجل تتحرك من غير جسد، وهناك امرأة عارية زرقاء اللون جالسة والطوق في عنقها وامرأة مذبوحة تتحرك وتدور في مكانها، كل هذه الشخصيات جسد المكياج لها سماتها الخارجية عبر عن المنهج السريالي في تركيب الشخصية الغرائبية البعيدة عن الواقع ، وهناك الكثير من الشخصيات والمشاهد التي تم عمل المكياج لها لكي تتلاءم مع المنهج السريالي لها، وفق رؤية مخرج العمل الفني بما يتمتع به المكياج من دور كبير في تجسيد ابعاد الشخصية ومن التقنيات التي يستند اليها مخرج العمل الفني في ايجاد الحلول الخارجية لتركيب الشخصيات والتعبير عنها وبذلك حقق المكياج دوره في بناء المنهج السريالي داخل العمل الفني.

المونتاج:-

بما ان العمل الفني السريالي يعتمد في بنائه الدرامي على تراكيب زمنية متداخلة اضافة الى تراكيب امكنة هي الاخرى متداخلة ضمن رؤية مخرج العمل الفني لذلك نجد ان للمونتاج دوره المميز في اعادة تركيب المشاهد واللقطات بحيث تعبر عن طبيعة الحدث ولذلك نجد ان من بين الامور المهمة التي يلجأ اليها مخرج العمل الفني هو المحافظة على وحدة الزمان والمكان في العمل الفني . وبما ان الحدث الدرامي هو واقع افتراضي متجسد في العقل الباطن للشخص المريض اذ يتطلب الولوج الى ادق التفاصيل لربط العالميين الواقعي والافتراضي لكي يدرك المتلقي الترابط المنطقي لاهداث الدرامية ويخلق هو-أي المتلقي-عالمه الخاص من خلال تفسيره وتأويله للحدث لذلك نجده يعيد تركيب العام من الخاص واستخلاص النتائج للوصول الى الهدف الذي طرحه مخرج العمل الفني من خلال معالجته للفكرة.

ففي المشاهد المرئية رقم (69-80) في هذه المشاهد المرئية تم ربط عالميين متداخلين بين الواقع والواقع الافتراضي . المحقق نوافك يخرج من لمختبر بعد ان عرف اين توجد الفتاة جوليا يتصل بالشرطة للالتحاق به . يغادر المختبر، ويصعد على متن طائرة هليكوبتر قطع. كاترين تغلق باب المختبر وتشغل الاجهزة للربط مع عالم كارل. قطع. جوليا وسط حوض الزجاج .الماء يبدأ يرتفع وهي تصرخ من شدة الخوف، قطع. كاترين تدخل الى عالم كارل حيث تصل الى مكان جميل نشاهد اعداد كبيرة من الزهور والاشجار ذات الاوراق الحمراء والملونة، الصبي كارل واقف امام كاترين الثلج يتساقط، كاترين ترتدي ملابس راهبة (قديسة) يتحرك رجل غريب الهيئة ويخافي بحركة سريعة. قطع. عدد من سيارات الشرطة وهي تتوجه الى مكان تواجد الفتاة جوليا. قطع. الرجل الغريب يختفي خلف الاشجار كاترين تبحث عنه. يحاول الرجل الهرب كاترين تطلق عليه السهام في رجله يسقط على الارض ثم تطلق السهام على يديه، وتجلس على صدره وتنتزع منه الحلقات المعلقة في صدره، قطع.. المحقق نوافك يصل الى البيت القديم في المزرعة. قطع. كاترين تقوم بضرب الرجل بهيئة شيطان والدماء تسيل منه، تخرج سيف وتطعنه في قلبه.قطع.. المحقق نوافك يعثر على الممر السري لتواجد الفتاة في القبو. قطع. كاترين تنهض وتغير ملابسها الى قديسة وتتجه نحو الصبي كارل وهو ينزف الرجل الشيطان السيف في قلبه.كاترين تحمل الصبي كارل. قطع. نوافك يدخل الى الغرفة التي تتواجد فيها الفتاة. قطع. كاترين تحمل الصبي كارل بيدها وتضعه في الماء.قطع. الرجل الشيطان وهو ينزف. قطع. نوافك يحاول انقاذ الفتاة. قطع. الدكتور كنيث داخل المختبر كارل يتنفس بصعوبة قطع. كاترين لا زالت تضع كارل في الماء .قطع. نوافك يحطم الحوض الزجاجي ويخرج الفتاة.قطع. الرجل الشيطان وهو يموت. قطع. كاترين وهي تحمل الصبي كارل. قطع. نوافك وهو يخرج الفتاة. قطع. كاترين وهي تنهض وتبكي على كارل قطع. في هذه المشاهد المرئية جسده مخرج العمل الفني التراكيب المتداخلة للزمن وكذلك المكان لاطهار الاحداث التي عاشتها كاترين في مواجهة الكابوس المسيطر على حياة كارل والقضاء عليه وتبين محاولة المحقق نوافك انقاذه الفتاة وبذلك جعل الترابط المنطقي للاحداث بين الواقعيين.

1- [تشكيل البناء التقني للصورة المرئية عن طريق الرؤية الخاصة حسب الاتجاه الفني في الدراما التلفزيونية ..].

ان الرؤية التي انتهجها مخرج العمل الفني في تفسيره للاحداث الدرامية ووضع الحلول الازراجية المناسبة عبر صياغة الاحداث الدرامية لكي تعبر عن الواقع واللاواقع الافتراضي المتمثل لعالم كارل الذاتي وكوايبسه واحلامه الغرائبية لذلك ان تجسيد المنهج السريالي في الكشف عن الاحلام والعزلة التي تعيشها الشخصية دفع مخرج العمل الفني الى اتباع اسلوب ورؤية جديدة للتعبير عن الواقع المفترض هذا الواقع جسده مخرج العمل الفني من خلال الرؤية الازراجية ذات قيمة ابداعية في توظيف التقنيات الحديثة في بناء الاحداث وكذلك الاسلوب المونتاجي الذي اتبعه في ربط اللقطات لكي تعطي فعلها المؤثر من حيث الانتقال الى الواقع الافتراضي وجعل الشخصيات تتصارع فيما بينها ضمن ذلك الواقع اضافة الى استخدام الحقيقة الافتراضية للحاسوب في بناء اغلب المشاهد الدرامية واستخدام الكاميرا الافتراضية داخل الحاسوب في تجسيد المشاهد الدرامية هذه الرؤية في تشكيل الصورة المرئية السريالية وبما تحمله من مضامين سايكولوجية في عملية تركيب المشاهد والاحداث عبر تجسيد عالم غرائبي غير منطقي وتوظيفه من خلال العالم المنطقي لكي تكون وفق معطيات النص الدرامي وبما ان العمل السريالي له خصوصية في طبيعة طرح الموضوع الدرامي وخلق عوالم متداخلة في الزمان والمكان لكي يجعل العمل بمجموعة ذات وحدة متماسكة للوصول الى الصورة المتجسدة السريالية بفعل التقنيات الحديثة.

النتائج ومناقشتها

من خلال تحليل العينات التي تم اختيارها في هذا البحث وفق فقرات المؤشرات التي استنبطها الباحث من الاطار النظري خرج الباحث بعدة نتائج اهمها:

1-تمكن مخرج العمل الفني من خلال تحليل وتركيب المعطيات الحسية داخل العمل الفني لتجسيد السرد الصوري. ففي العينة الاولى المنهج الواقعي. (باب الحارة). نلاحظ ان السرد الصوري قد تمظهر خلال مشاهد العمل الفني منذ لحظة انطلاق الحدث اذ تجسد في (33) مشهداً مرئياً. اما في العينة الثانية الاتجاه الملحمي (روما) تمظهر في (47) مشهداً مرئياً. اما في العينة الثالثة. تمظهر السرد الصوري في الاتجاه الواقعية الشعرية في (43) مشهداً مرئياً. اما في العينة الرابعة الاتجاه الواقعية الرمزية مسلسل (كرنفال) تمظهر في (30) مشهداً مرئياً اما في العينة الخامسة المنهج الانطباعي (Taken) تمظهر في (72) مشهداً مرئياً. اما في العينة السادسة المنهج التعبيري (Super naturl) تمظهر في (32) مشهداً مرئياً. اما في العينة السابعة. الاتجاه السريالي (Suddream). تمظهر في (80) مشهداً مرئياً.

2-ان الكيفيات التي اشتغلت فيها العناصر المرئية ضمن علاقات التجاور والتداخل والتعلق كانت بالمحصلة صورة نهائية اكدت طبيعة الصور الذهنية التي ركبها مخرج العمل الفني من خلال علاقات هذه العناصر والصور الذهنية مع بعضها البعض مبرراً حالة توظيف المناهج والاتجاهات الفنية وتعبيراً عن الاحداث الدرامية ضمن الواقع الافتراضي لكل اتجاه فني.

3-تمظهرت الشخصيات من خلال تجسيدها للاحداث الدرامية اذ طرح مخرج العمل الفني الشخصيات بتناول متعدد الواجه كلاً وفق المنهج والاتجاه الفني وطريقة تناوله للشخصيات بتناول غرائبي وغير واقعي تأكيداً منه لاتمام طبيعة المنهج للواقع الافتراضي الذي ركبه من خلال التأصر ما بين الفكرة او الصورة الذهنية وما بين الواقع الافتراضي المعروض وهذا التجسيد للشخصية في العينة الاولى قد ظهر في (9) مشاهد مرئية لشخصية (الزعيم) وظهرت شخصية (ابو شهاب) في (6) مشاهد مرئية للمنهج الواقعي في العينة الاولى. اما في العينة الثانية ظهرت الشخصية في (13) مشهداً مرئياً لشخصية (الملك بومبي) اما في العينة

الثالثة فقد ظهرت الشخصية في (17) مشهداً مرئياً لشخصية (مهند) ولشخصية (نور) ظهرت في (7) مشاهد مرئية. اما في العينة الرابعة فقد ظهرت الشخصية في (17) مشهداً مرئياً لشخصية (بين هاوكيز) ولشخصية (القس جاستن) ظهرت في (9) مشاهد مرئية. اما في العينة الخامسة فقد ظهرت الشخصية في (14) مشهداً مرئياً لشخصية (كروفورد). ولشخصية (الكائن الفضائي) ظهرت في (9) مشاهد مرئية. اما في العينة السادسة. فقد ظهرت الشخصية في (13) مشهداً مرئياً لشخصية (الاخوين / دين / سام) ولشخصية (الروح الشيطانية) فقد تجسدت في (7) مشاهد مرئية. اما في العينة السابعة فقد ظهرت الشخصية في (36) مشهداً مرئياً بالنسبة لشخصية (كاثرين) ولشخصية (كارل) فقد ظهرت في (45) مشهداً مرئياً.

وبذلك حققت الشخصيات الدرامية حضورها الفاعل وفق المناهج والاتجاهات الفنية في الدراما التلفزيونية.

3-أسهم الحوار في تشكيل عناصر المشهد المرئي خلال بناء حالة الشد والتوتر لمسيرة الحدث الدرامي خالقاً حالة من التعايش مع الواقع والواقع الافتراضي للمناهج والاتجاهات الفنية فقد تجسد الحوار في العينة الاولى في (12) مشهداً مرئياً. اما في العينة الثانية فقد تجسد في (14) مشهداً مرئياً. اما في العينة الثالثة فقد تجسد الحوار في (17) مشهداً مرئياً. اما في العينة الرابعة فقد تجسد في (5) مشاهد مرئية. اما في العينة الخامسة فقد تجسد في (9) مشاهد مرئياً. اما في العينة السادسة فقد تجسد في (8) مشاهد مرئية. اما في العينة السابعة فقد تجسد الحوار ضمن منهجه في (15) مشهداً مرئياً. وبذلك حقق الحوار وفق الية اشتغاله وتركيبه داخل العينات ضمن الاتجاهات الفنية للدراما التلفزيونية فعاليتها في التعبي عن الحدث الدرامي.

4-مخرج العمل الفني استند بصورة رئيسة ومركزية الى عنصر الفكرة كمرتكز اساسي لاثارة المشاعر والعواطف في التعايش مع الصورة المرئية ضمن البناء الدرامي للمشاهد في العمل الفني خالقاً بذلك حالة من الوقع الدرامي لطبيعة الاحداث المفترضة ضمن الاتجاهات الفنية والية تشكيها في الدراما التلفزيونية.

5- تجلت الحبكة الدرامية في عينات البحث من خلال مبدأ المشاركة من قبل مخرج العمل الفني لتبرير الية تركيب الافعال الدرامية وحركتها في المشاهد المعروضة وبذلك تكون احدى البنى الدرامي وقد استخدمها مخرج العمل الفني ضمن رؤية ابداعية مبتكرة في الاتجاهات الفنية المتعددة كلاً وفق اسلوبه في طرح الموضوع الدرامي.

6- ادت الاضاءة دورها الوظيفي في ابراز الحالة التعبيرية وكذلك عنصري المكان والعمق الفراغي من خلال تعالقها معهما لغرض تجسيد الاتجاهات الفنية لكل واحداً منهما على حدة. فقد تفاوتت نسب تحقيق الوظيفة التعبيرية لكل عينة حسب الطرح الموضوعي والية توظيفها ضمن الاتجاهات الفنية. ففي العينة الاولى المنهج الواقعي تجسدت الاضاءة في (10) مشاهد مرئية. اما في العينة الثانية. تجسدت الاضاءة في (14) مشهداً مرئياً. اما في العينة الثالثة. تجسدت الاضاءة في (13) مشهداً مرئياً. اما في العينة الرابعة فقد تجسدت الاضاءة في (12) مشهداً مرئياً. اما في العينة الخامسة فقد تجسدت الاضاءة في (15) مشهداً مرئياً. اما في العينة السادسة فقد تجسدت الاضاءة في (9) مشاهد مرئية. اما في العينة السابعة فقد تجسدت الاضاءة (26) مشهداً مرئياً. لذلك نجد ان للاضاءة دورها المميز في ابراز المستويات الدالة للبعد الدرامي في الاتجاهات الفنية في الدراما التلفزيونية.

7- ان اللون قد تحقق وادى دوره الوظيفي ضمن سياق البناء الدرامي للاحداث. فقد جسد مخرج العمل الفني اللون عن طريق عده رؤى اسلوبية محققاً عن طريقة الية او الكيفيات التي تحقق للاتجاهات الفنية دورها في العمل الفني. ففي العينة الاولى المنهج الواقعي ظهر ان اللون. لم يستخدم بصورة فعالة ضمن المشاهد المرئية. اما في العينة الثانية فقد تجسد اللون في (9) مشاهد مرئية. اما في العينة الثالثة فقد تجسد اللون في (5) مشاهد مرئية. اما في العينة الرابعة فقد تجسد اللون في (7) مشاهد مرئية. اما في العينة الخامسة فقد تجسد اللون في (8) مشاهد مرئية. اما في العينة السادسة فقد تجسد اللون في (6) مشاهد مرئية. اما في العينة السابعة فقد تجسد اللون في (20) مشهداً مرئياً. وبذلك

تكون للون خصوصية فعلية في ابراز المناهج والاتجاهات الفنية في الدراما التلفزيونية.

8-ان الزمن في عينات البحث كان مدركاً حسيّاً بحيث ان تمظهر الزمن ضمن الاتجاهات الفنية اخذ عدة معالجات عن طريق استخدام الوسائل التقنية التي يمكن من خلالها الاشارة الى انقضاء مدة زمنية او الرجوع الى الماضي او استحضار مشاهد مرئية تشير الى حدث استباقي. اذ تجسد الزمن في العينة الاولى. المنهج الواقعي بكونه زمن واقعي طبيعي يعبر عن مجريات الاحداث الدرامية لذلك جاء عن طريق استخدام اللقطة الطويلة للتعبير عن الزمن اما في العينة الثانية فقد تم استخدام الزمن عن طريق العناوين في مشهد واحد مرئية كذلك تم استخدام مشاهد فلاش باك للتعبير عن الزمن في مشهد واحد مرئي خلال سير احداث العمل الفني اما في العينة الثالثة فقد تجسد الزمن عن طريق سرد الاحداث في (38) مشهداً مرئياً وكذلك تم استخدام مشاهد الفلاش باك في (4) مشاهد مرئية. اما في العينة الرابعة فقد تجسد الزمن عن طريق العناوين في مشهد واحد مرئي وكذلك تم استخدام الزمن في مشاهد الفلاش باك في (4) مشاهد مرئية. اما في العينة الخامسة فقد تجسد الزمن عن طريق العناوين في (15) مشهد مرئي. وكذلك تم استخدام الزمن في مشهد الفلاش باك. في (6) مشاهد مرئية اما في العينة السادسة. فقد تجسد الزمن عن طريق الزمن الاستباقي في (1) مشهد مرئي. وكذلك تم استخدام الزمن في مشاهد الفلاش باك في (2) مشهدين مرئيين.

اما في العينة السابعة فقد تجسد الزمن في تلك العينة من خلال الزمن الواقعية في (6) مشهد مرئي وكذلك تم تجسد الزمن عن طريق الواقع الافتراضي في (22) مشهداً مرئياً.

9-انشئت الاماكن التي تجري بها الاحداث الدرامية ضمن واقعها الافتراضي عن طريق تجسد الاماكن الخيالية والمفترضة ومعالجتها فنياً عن طريق التقنيات التي جعل مخرج العمل الفني مجريات الاحداث تدور فيها. ففي العينة الاولى. المنهج الواقعي اذ ظهر المكان من خلال الحارة الواقعية ذات الابعاد المدركة واقعياً. للتعبير عن مجريات الاحداث الدرامية ضمن واقعها. اما في العينة الثانية

(روما). الواقعية الملحمية اذ جعل مخرج العمل الفني الاماكن التي تدور فيها الاحداث اماكن خارجية واسعة ممتدة تتناسب مع طبيعة الاحداث الضخمة التي تجري فيها الاحداث المفترضة والتي يدور فيها صراع الشخصيات حيث ظهر المكان متجسداً فيها في (16) مشهداً مرئياً. اما في العينة الثالثة الواقعية الشعرية فقد تجسد المكان في (7) مشهداً مرئياً. اما في العينة الرابعة الواقعية الرمزية فقد تجسد المكان الافتراضي للاحداث الدرامية. في (8) مشاهد مرئية. اما في العينة الخامسة فقد تجسد المكان وفق المنهج الانطباعي فقد ظهر في (5) مشاهد مرئية. اما في العينة السادسة الاتجاه التعبيري. فقد تجسد المكان في (4) مشاهد مرئية. اما في العينة السابعة الاتجاه السريالي فقد تجسد المكان في منطقتين:

أ-الاماكن الواقعية ذات الابعاد المدركة واقعياً ضمن طبيعة سرد الاحداث الدرامية.

ب-الاماكن المفترضة التي تجسد ضمن العقل الباطن للاحداث الغرائبية. حيث كان المكان ايضاً مشاركاً بالاحداث وذا دور فاعل في عملية جريان الاحداث ضمن الاتجاه الفني السريالي اذ تجسد المكان في (36) مشهداً مرئياً.

10-حقق مخرج العمل الفني الاتجاهات الفنية عن طريق استخدام المكياج محققاً فعالية وابعاد للشخصيات بما يتلاءم مع طبيعة الشخصية المطروحة سواء اكانت واقعية ام غرائبية او خيالية. حسب تناول الحدث الدرامي وفق المنهج والاتجاه الفني. كما حصل في العينة الاولى. فقد تجسد المكياج في (8) مشاهد مرئية. اما في العينة الثانية تجسد المكياج في (6) مشاهد مرئية. كذلك في العينة الثالثة تجسد المكياج في (3) مشاهد مرئية. اما في العينة الرابعة فقد تجسد المكياج في (5) مشاهد مرئية. اما في العينة الخامسة فقد تجسد المكياج في (7) مشاهد مرئية. اما في العينة السادسة تجسد المكياج في (6) مشاهد مرئية. كذلك في العينة السابعة فقد تجسد المكياج في (18) مشهداً مرئياً. وبذلك نجد ان لتقنية المكياج دورها في تجسيد الاتجاهات الفنية في الدراما التلفزيونية كما تتميز به من قدرة على ايضاح سمات واسلوب الاتجاه الفني للاحداث الدرامية.

11- شكل الديكور عاملاً مهماً ورئيساً في تجسيد الاحداث الدرامية واعطائها ابعادها المكانية ضمن الواقع الافتراضي محققاً بذلك المناهج والاتجاهات الفنية بواقعية او حقيقية البيئة المكانية لمجريات الاحداث. ففي العينة الاولى المنهج الواقعي تجسد الديكور في (7) مشاهد مرئية. كذلك في العينة الثانية تجسد الديكور في (9) مشاهد مرئية. اما في العينة الثالثة فقد تجسد الديكور في (6) مشاهد مرئية اما في العينة الرابعة. كذلك تجسد الديكور في (5) مشاهد مرئية. اما في العينة الخامسة فقد تجسد الديكور في (12) مشهداً مرئياً. اما في العينة السادسة فقد تجسد الديكور في (5) مشاهد مرئية. اما في العينة السابعة فقد تجسد الديكور في (16) مشهداً مرئياً ضمن مجريات الاحداث الدرامية المفترضة وبذلك يكون الديكور احد الوسائل التقنية التي يلجأ اليها مخرج العمل الفني في بناء الاحداث الدرامية ضمن المنهج والاتجاه الفني الذي يجده مناسباً للتعبير عنه.

12- حققت الازياء حالة التكامل في ابراز دور الشخصيات المفترضة في العمل الفني وذلك عن طريق منحها ابعاداً واقعية ام خيالية واضفاء حالة من الخداع البصري في الهيئة العامة للشخصية. ففي العينة الاولى المنهج الواقعي برز دزر الازياء في تجسيد الواقع والتعبير عن الفترة الزمنية والازياء السائدة في تلك الفترة للتعبير عن المجتمع بكل بساطته اما في العينة الثانية. الاتجاه الملحمي فقد تجسد الزي للتعبير عن الفترة التاريخية والشخصيات المتصارعة لمدينة روما. وطبيعة الزي السائد في مدينة روما. اما في العينة الثالثة الاتجاه الواقعية الشعرية. جاء الزي مكمل لبناء الشخصيات والتعبير عن الحالة الراقية التي تعيشها الشخصيات في مسلسل (نور). اما في العينة الرابعة. فقد تجسد الزي في الاتجاه الواقعية الرمزية. لكي يعبر عن طبيعة الشخصيات التي تتصارع داخل الكرنفال (السرك) وللتعبير عن الفترة الزمنية والرمزية التي تجسدت من خلال الزي. اما في العينة الخامسة المنهج الانطباعي. فقد تجسد الزي لابرار الرؤية الانطباعية للشخصيات والكائنات الفضائية ومجسداً البعد الانطباعي في تلك الرؤية التي استند اليها مخرج العمل الفني. اما في العينة السادسة الاتجاه التعبيري فقد تجسد الزي للتعبير عن الشخصيات المتصارعة ايضاً والتعبير عن

الفترة الزمنية العصرية التي تعيشها الشخصيات وبراها للزي للتعبير عن الحدث الدرامي. اما في العينة السابعة الاتجاه السريالي. فقد تجسد الزي للتعبير عن واقعين افتراضيين احدهما جاء استخدام الازياء للتعبير عن الشخصيات الواقعية اما الثاني فهو التعبير عن الزي في الواقع الافتراضي الذي تعيشه الشخصيات من خلال الاحلام والكوابيس متمثلاً بشخصية (كارل) وتعدد الازياء في كل مشهد مرئي للتعبير عن الحدث الدرامي المفترض. وبذلك حققت الازياء فعلها الدرامي في الاتجاهات الفنية للدراما التلفزيونية.

13- اكد المونتاج الحالة الذهنية التي تجعل ترابط العمل الفني وفق انساق لسرد الحدث الدرامي للتعبير عن المنهج والاتجاهات الفنية التي يقصدها مخرج العمل الفني من حيث تعامله مع مشاهد العمل الفني الدرامي. ففي العينة الاولى المنهج الواقعي (باب الحارة). تحقق المونتاج على مستوى الحدث في (5) مشاهد مرئية. اما على مستوى الزمان والمكان (مونتاج متوازي) في مشهد مرئي واحد اما في العينة الثانية الواقعية الملحمية (روما). فقد تحقق المونتاج على مستوى الحدث في (8) مشاهد مرئية اما على مستوى الزمان والمكان فقد تحقق في (6) مشاهد مرئية اما في العينة الثالثة الواقعية الشعرية (نور). فقد تحقق المونتاج على مستوى الحدث في (5) مشاهد مرئية اما على مستوى الزمان والمكان فقد تحقق في مشهدين مرئيين. اما في العينة الرابعة الواقعية الرمزية. فقد تحقق المونتاج على مستوى الحدث في (7) مشاهد مرئية. اما على مستوى الزمان والمكان فقد تحقق في (2) مشاهد مرئية. كذلك في العينة الخامسة. المنهج الانطباعي (Taken) فقد تحقق المونتاج على مستوى الحدث في (6) مشاهد مرئية اما على مستوى الزمان والمكان فقد تحقق المونتاج في (5) مشاهد مرئية.

اما في العينة السادسة الاتجاه التعبيري (Super Natural) فقد تحقق المونتاج على مستوى الحدث في (7) مشاهد مرئية اما على مستوى الزمان والمكان فقد تحقق المونتاج في (30) مشهداً مرئياً. كذلك في العينة السابعة الاتجاه السريالي. فقد تحقق المونتاج على مستوى الحدث في (10) مشاهد مرئية. اما على مستوى الزمان والمكان في (18) مشهداً مرئياً. وبذلك جسد المونتاج الرؤية الابداعية لمخرج

العمل الفني في بناء مشاهدته المرئية وفق الاتجاهات الفنية والية تركيب المشاهد الدرامية وفق التتابع المنطقي للاحداث.

14- غطت الكاميرا بحركاتها التماظهر الصوري للعمل الفني وتأکید حالة السرد الذاتي للاحداث عينات البحث. ففي العينة الاولى المنهج الواقعي تجسد السرد الذاتي في (6) مشاهد مرئية لتعميق حالة التوقع المسبق. اما في العينة الثانية الواقعية الملحمية فقد تجسد السرد الذاتي للكاميرا في (7) مشاهد مرئية. كذلك في العينة الثالثة. الواقعية الشعرية. فقد تم تجسد السرد في (3) مشاهد مرئية. اما في العينة الرابعة. الواقعية الرمزية فقد تجسد السرد في (5) مشاهد مرئية، كذلك في العينة الخامسة المنهج الانطباعي. فقد تم تجسيد السرد الذاتي للكاميرا في (12) مشهداً مرئياً. اما في العينة السادسة الاتجاه التعبيرية فقد تم تجسيد السرد في (9) مشاهد مرئية. اما في العينة السابعة الاتجاه السريالي. فقد تم تجسيد السرد لحركة الكاميرا في (11) مشهداً مرئياً. وبذلك حققت حركة الكاميرا للتعبير عن السرد الذاتي وظفتها الدرامية داخل العمل الفني اما بالنسبة لحجوم اللقطات فان للكاميرا دور في تحديد حجوم اللقطات حسب تقنية مخرج العمل الفني. فقد تجسد حجم اللقطة لابرز حجوم غير واقعية واكبر من حجمها الطبيعي. ففي العينة الاولى فقد تجسد حجم اللقطة القريبة في (12) مشهداً مرئياً. اما في العينة الثانية فقد تجسد في (16) مشهداً مرئياً. كذلك في العينة الثالثة فقد تجسد في (15) مشهداً مرئياً.

اما في العينة الرابعة فقد تجسد حجم اللقطة القريبة في (13) مشهداً مرئياً. كذلك في العينة الخامسة فقد تجسد حجم اللقطة القريب في (26) مشهداً مرئياً. اما في العينة السادسة فقد تجسد حجم اللقطة القريبة في (16) مشهداً مرئياً. اما في العينة السابعة فقد تجسد حجم اللقطة القريبة في (35) مشهداً مرئياً. اما حجم اللقطة البعيدة جداً فقد افاد منه مخرج العمل الفني لاختفاء الملامح والسمات الخارجية للهيئات والمكان. فقد تجسد حجم اللقطة البعيدة جداً في العينة الاولى (13) مشهداً مرئياً. اما في العينة الثانية فقد تجسد في (23) مشهداً مرئياً. كذلك في العينة الثالثة فقد تجسد حجم اللقطة البعيدة في (16) مشهداً مرئياً. اما في العينة الرابعة في (18) مشهداً مرئياً. اما في العينة الخامسة فقد تجسد في (22) مشهداً مرئياً. اما في العينة السادسة

فقد تجسد في (17) مشهداً مرئياً. كذلك في العينة السابعة فقد تجسد حجم اللقطة البعيدة جداً في (32) مشهداً مرئياً.

اما بالنسبة لزوايا التصوير فقد استخدم مخرج العمل الفني عدة زوايا لتأكيد الاتجاهات الفنية للمنظر المجسد بصورة عامة. تحقيقاً للمشاهد المرئي النهائي. وفق رؤية مخرج العمل الفني. ففي العينة الاولى تجسدت زاوية نظرة الطائر في مشهد مرئي. لاختفاء الملامح وتسطح المنظور. وكذلك تم استخدامها في العينة الثانية في (4) مشاهد مرئية.

وكذلك في العينة الثالثة في مشهد مرئي. اما في العينة الرابعة في (3) مشاهد مرئية. كذلك في العينة في (4) مشاهد مرئية. اما في العينة السادسة في مشهدين مرئيين. اما في العينة السابعة تم تجسيد زاوية نظرة الطائر في (7) مشاهد مرئية.

اما الزاوية المنخفضة فقد تم تجسيدها في (6) مشاهد مرئية لاعطاء المكان والهيئات حجم اكبر من حقيقته في العينة الاولى. اما بالنسبة في العينة الثانية فقد تم تسيد الزاوية المنخفضة في (13) مشهداً مرئياً. اما في العينة الثالثة فقد تم تجسيدها في (7) مشاهد مرئية. كذلك في العينة الرابعة تجسدها في (9) مشاهد مرئية. اما في العينة الخامسة في (18) مشهداً مرئياً. اما في العينة السادسة في (14) مشهداً مرئياً. اما في العينة السابعة فقد تجسد الزاوية المنخفضة في (24) مشهداً مرئياً.

اما بالنسبة لعدسات التصوير فقد حقق مخرج العمل الفني رؤيته الابداعية عند استخدام تلك العدسات لتحقيق المناهج الفنية في الدراما التلفزيونية. فالعدسة قصيرة البعد البؤري فانها تحقق العمق للكادر واتساع ما بين موجودات المكان فقد تجسدت في العينة الاولى في (8) مشاهد مرئية كذلك في العينة الثانية فقد تجسدت في (13) مشهد مرئي. اما في العينة الثالثة فقد تجسدت في (4) مشاهد مرئية.

اما في العينة الرابعة فقد تجسدت في (12) مشهداً مرئياً. اما في العينة الخامسة فقد تجسدت في (16) مشهداً مرئياً. اما في العينة السادسة فقد تجسدت في (14) مشهداً مرئياً، كذلك في العينة السابعة فقد تجسدت العدسة القصيرة البعد البؤري في (26) مشهداً مرئياً.

اما العدسة الطويلة البعد البؤري والتي تقرب ما بين موجودات المكان. وعند الحركة الافقية اما العدسة فانه تسرع من طبيعة الحركة باستخدام تلك العدسة. ففي

العينة الاولى تجسدت في (3) مشاهد مرئية. اما في العينة الثانية فقد تجسد العدسة الطويلة البعد البؤري في (6) مشاهد مرئية. اما في العينة الثالثة فقد تجسدت في مشهدين مرئيين. اما العينة الرابعة فقد تجسدت في (7) مشهداً مرئياً. اما العينة الخامسة فقد تجسدت في (13) مشهداً مرئياً. اما العينة السادسة فقد تجسدت في (8) مشاهد مرئية. اما في العينة السابعة فقد تجسدت العدسة الطويلة البعد البؤري في (17) مشهداً مرئياً. وبذلك حققت الكاميرا وعدساتها الرؤية التي يوظفها مخرج العمل الفني عند تجسد المناهج الفنية في الدراما التلفزيونية والية اشتغال الكامير للتعبير عن تلك المناهج.

15- ان مخرج العمل الفني ينتج صوراً فنية مركبة غير واقعية. مبتكرة اصيلة لا يمكن ان يشابهها صورة او مركب او معادل صوري في الواقع لاعطاء بنية لمضمون العمل الفني بتداخل فيها كل من العناصر الفنية والصور الذهنية التي يراكبها مع بعضها لتكون الصورة الفنية النهائية. ايغالباً منه في تعميق الحالة الغرائبية والابداعية لاسلوبه وتقنيته التي عالج بهما العناصر الفنية ضمن المنهج والاتجاه الفني الذي يجده مناسباً لتشكيل الصورة المرئية للعمل الفني في الدراما التلفزيونية.

وفي نهاية النتائج توصل الباحث الى تحقيق اهداف البحث الحالي في الية الكشف عن الكيفيات التي تحقق تفعيل الاتجاهات الفنية في الدراما التلفزيونية وبذلك حقق الباحث عبر معرفة كل التفاصيل المتعلقة بالتقنيات والوسائل الفنية والرؤية الابداعية لمخرج العمل الفني في الكشف عن الخطوط العريضة لكل منهج واتجاه فني يمكن توظيفه في الاعمال الدرامية التلفزيونية.

الاستنتاجات

من خلال نتائج البحث تبين للباحث ما يأتي:

1- ان عملية تجسيد الاتجاهات الفنية في العمل الفني يتطلب من مخرج العمل الفني المرور بسلسلة متتابعة من استحضار الصور الذهنية وتمثيلها بصرياً عبر

وسائله وتقنياته ضمن أسلوبه الخاص مشكلاً بنية خيالية أصيلة من خلال وسائله واتجاهه الفني أو ميوله نحو تناول مثل هذه المواضيع والخوض في منطقة الخيال والتصورات الذهنية معالجاً تلك التصورات بما يرتأيه من إضافات وحذف ومعالجات مجسداً بذلك واقعاً معاشاً يحمل سمات الواقع بغرائبية وابتكار مع التركيز على عنصر الابداع الفني لمخرج العمل الفني.

2- أن مخرج العمل الفني يتحتم عليه أن يوظف العناصر المرئية بما يخدم التمثيل الشكلي للصورة المتخيلة ضمن التكوين الانشائي العام للمشاهد المرئية ضمن الواقع الافتراضي. أي أن عملية اظهار الصورة المتخيلة غير الواقعية تستلزم بناءً تقنياً خاصاً وتعاملاً أسلوبياً من مخرج العمل الفني عند تجسيدها في الدراما التلفزيونية.

3- أن بنية الفعل الدرامي ضمن تتابع المشاهد لاحداث العمل الفني تتطلب من مخرج العمل الفني استحضار جميع الادوات الفنية والتقنية من اجل بناء عالم صوري يضم الواقع الافتراضي بما يحمله من خيال الذي يتطلب تجسيده تفعيل جميع مفردات البنية الدرامية من اجل الخروج بخطاب صوري يحمل سمات خيالية افتراضية وذو بناء درامي فني اصيل في الدراما التلفزيونية.

4- أن عملية تجسيد الواقع ضمن المنهج الواقعي يرتبط اساساً بالعلاقة المتبادلة ما بين تسجيل الواقع وازفاء الرؤية الابداعية لمخرج العمل الفني في بناء وتصوير الواقع الدرامي.

5- الاتجاهات الواقعية الملحمية. الواقعية الشعرية - الواقعية الرمزية. انها متجسدة في اغلب الاعمال الدرامية التلفزيونية في الماضي والحاضر والمستقبل.

6- المنهج الانطباعي فهو منهج حي وله القدرة على تفعيل الحدث الدرامي من خلال الرؤية الذاتية التي ينتجها مخرج العمل الفني اضافة الى توظيف التقنيات الحديثة بما يتلائم مع متطلبات العمل الدرامي التلفزيوني.

7- الاتجاه التعبيري وما يتضمنه من قسوة ورعب وتكوينات وديكورات غير تقليدية وبحثه في الحقائق السايكولوجية قد تم توظيفه وبصورة ابداعية في الدراما التلفزيونية.

8-الاتجاه السريالي وما يتضمنه من استخدام التقنيات الحديثة والمؤثرات الصورية والديكورات والاهتمام بالموضوعات الغرائبية وبالطابع السايكولوجي للشخصية كلها تشكل مجموعة من السمات التي اعتمدها الاتجاه السريالي وهي تشكل حضوراً في الدراما التلفزيونية.

9-الاتجاهات الواقعية. الواقعية الجديدة والموجة الجديدة. الواقعية الحرة - الواقعية المباشرة - الواقعية الاشتراكية. كلها تميل الى العمل الفني التسجيل بل انها تقوم على اسس وثائقية كالارتجال وعدم اعتماد سناريو مكتوب واعتماد ممثلين غير محترفين وكاميرا محمولة والسعي الى تسجيل الحقيقة. لذلك نجد ان الدراما التلفزيونية لم تتقيد باتجاه معين ولم تركز على خصائص ومقومات اتجاه محدد بل ان كل عمل درامي تلفزيوني يمكن ان ينهل من هذه الاتجاهات بما يراه مخرج العمل الفني مناسباً في ترسيخ العمل الفني الدرامي التلفزيوني.

10-يتضح ان الاتجاهات الانطباعية الدائرية - الطليعية. قد انحسرت في الدراما التلفزيونية. نتيجة التركيب الصور اللامعقول والرموز المستعصية عن التحليل لذلك نشاهد عدم تناول تلك الاتجاهات في الدراما التلفزيونية.

11-يمكن ان يحصل تداخل صوري بالنسبة للمنهج ولبقية الاتجاهات التابعة له لكي يعبر عن الحدث الدرامي. الذي يجده مخرج العمل الفني مناسباً وفقاً لاسلوبه الخاص لانتاج رؤية ابداعية جديدة.

12-تمثل المناهذ والاتجاهات الفنية التي اشتغلت وبصورة واضحة في الدراما التلفزيونية وفق العينات التي تم اختيارها بانها تمثل المرحلة السابقة والحالية للاتجاهات الفنية في الدراما التلفزيونية.

التوصيات

يوصي الباحث بما يأتي:

لغرض تطوير واقع الدراما التلفزيونية وجعلها تواكب التقنيات الحديثة يوصي الباحث، انشاء فروع تخصصية لتطوير الفن التلفزيوني كتخصص اكاديمية (فرع الانتاج - فرع الاخراج - فرع التصوير - فرع السيناريو - فرع المؤثرات والخدع البصرية).

يوصي الباحث بانشاء فرع للدراسات النظرية للفنون السمعية يهتم:

1-النظريات والاتجاهات الفنية.

2-النظريات النقدية.

3-الاساليب السردية الحديثة.

المقترحات

يقترح الباحث اجراء الدراسة الاتية:

1-البناء الاسلوبي للمتحيل الصوري للاتجاهات الفنية في الدراما التلفزيونية.

2-بنية التشكيل الصوري للاتجاه التعبيري في الدراما التلفزيونية.

3-جمالية التركيب الصوري للمنهج الواقعي في الدراما التلفزيونية.

جدول الافلام

ت	اسم الفلم او المسلسل	الايخراج	التمثيل	سنة الانتاج
1	ليالي الحلمية- الجزء الاول	امساعيل عبد الحافظ	يحيى الفخراني صلاح السعدني	
2	Shark			
3	لاس فيكاس			
4	كاللكتيتا- الموسم الاول			
5	القاهرة-30	صلاح ابو سيف	شكري سرحان	
6	سيلفر Silver	فيليب نويز	شارون ستون	
7	الحدود	دريد لحام	دريد لحام	
8	الام المسيح	ميل جبسون		
9	بيردي	الن باركر		
10	مصاصي الدماء	ديفيد جاكسون		
11	هانيبال	ريدلي سكوت	انتوني هوبكنز	
12	قاطع الرؤوس	تيم بورتين	جوني ديب	
13	-Suprano الموسم الاول			
14	هولاكو	حاتم علي		
15	الاسكندر	ريدلي سكوت		
16	البواسل	نجده اسماعيل انزور		
17	زينة			
18	الحلقة-ج 1	كورفيرنسكي		
19	رسائل الحب والحرب	باسل الخطيب		
20	الجوارح	نجده اسماعيل انزور		

ت	اسم الفيلم او المسلسل	الاخراج	التمثيل	سنة الانتاج
21	سيد الخواتم-ج2	بيتر جاكسون		
22	المبارز	ريدلي سكوت	راسل كرو	
23	بيت الطين	احمد هاتف	ميمون الخالدي	2008
24	فوبيا بغداد	حسن حسني	حسن حسني	2007
25	يوم الاستقلال-ج	رونالد ايمرج		
26	القادسية	صلاح ابو سيف	عزت العلايلي	
27	تيتانيك	جيمس كامرون	ليوناردو دي كابريلو	
28	عصبة الرجال الخارقون			
29	اولاد سيئون	مايكل بي	وول سمث	
30	ثري اكس	روب كوهين	فان ديزل	
31	الشروق	ستانلي كوبريك	جاك نيكلسون	
32	الجدار	الن باركر		
33	المهمة	رونالد جافي		
34	جومانجي	جوي جوهانسن	روين وليمز	
35	اسطورة-1900	جوسيب نورنترو		
36	الرؤية الزدوجة	وون زوشنك		
37	الحقد	تاكاسي شاوشنك		
38	الصلب	فرانسييس لورنس	كيانو ريفز	
39	هاري بوتر-ج1	كريس كولمبس		
40	الوطني	رونالد ايمرج	ميل جبسون	
41	بوابة الجحيم	وليم أي ليفي		
42	القاعدة	جون ماك تيمان	جون ترافولتا	
43	العالم السفلي	لين وايزمن		
44	ديك تريسي	وارن بيتي	اريك بولدوين	

ت	اسم الفلم او المسلسل	الايخراج	التمثيل	سنة الانتاج
45	هالك	انج لي		
46	قتل بل -ج1	كوانتي تورنتينو		
47	الطوق والاسورة	خيرى بشاره	عزت العلايلي شريهان	
48	الفارس الخالد-ج1	روشب موكاي		
49	ديمين	دون تايلر		
50	سمو ليفيل			
51	الحاج متولي	محمد النقلي	نور الشريف	
52	النسر وعيون المدينة	ابراهيم عبد الجليل	خليل شوقي	
53	الطاطران	فارس مهدي	سناء عبد الرحمن	
54	نزار قباني	هيثم حقي	تم حسن	2006
55	رأفت الهجان-ج2	يحيى العلمي	محمود عبد العزيز	
56	الراية البيضاء	محمد فاضل	جميل راتب	
57	لوست Lost			
58	ستاتريك	ستيورت بايرد		
59	ذهب مع الريح	فيكتور فيلمنغ	فيفان لي	
60	كوكب القردة	تيم بورتن		
61	الاخرون	اليخاندرو	نيكول كيدمان	
62	قاطع الرؤوس	تيم بورتن	دوني ديب	
63	الجابي	جعفر علي	اسعد عبد الرزاق	
64	حرب النجوم-ج2	جورج لوكاس		
65	رجال اكس-ج2	برانن سنكر		
66	فتى الجحيم-ج1	جوليرو موديل تورو		
67	الملك غازي	محمد شكري جميل		

ت	اسم الفلم او المسلسل	الايخراج	التمثيل	سنة الانتاج
68	مقابلة مع مصاصي الدماء	نيل جوردن	توم كروز	
69	فرانكشتاين	جوليان برين		
70	بيت الارواح	بيل اوكس	ميريل ستريب	
71	دارك انجيل			
72	تونتي فور 24			
73	برزنت بريك			
74	اليس			
75	غاندي	ديفيد لين		
76	انديانا جونز - ج4	ستيفن سبيلبرغ	هارسون فورد	2008
77	ماتريكس - ج1	لاري واندي واشوفيسكي	كيانو ريفز	
78	ديومان			
79	سعيد افندي	كاميران حسين		
80	البري	عاطف الطيب	احمد زكي	
81	رجال في السواد - ج2	باري سوتن	وول سمث	
82	الطاحونة الحمراء	باز لوهارمان	نيكول كيدمان	
83				

ملخص البحث:

ان الرؤية الفنية التي يستند اليها مخرج العمل الفني خلال معالجته للنص الدرامي ووضع الحلول الازراجية للمشاهد المرئية بغية تكوين واقع جديد مفترض. ومقدرة ذلك الواقع الفني الذهني المفترض والمجسد من قبل مخرج العمل الفني وبما يمتلكه من وسائل تقنية وفنية في توظيف العناصر الدرامية. للتعبير عن الاتجاهات الفنية في الدراما التلفزيونية والية اشتغالها. اذ تعكس تلك الاتجاهات الفنية حصيلة التطور الفني في مجال الولوج الى تحليل وتركيب العمل الفني بما يعكس الواقع وانعكاس ذلك الواقع بما يحمله من متناقضات تجعل الدراما التلفزيونية تبحث عن مناهج واتجاهات فنية تعبر عن ذلك الواقع وفق الفكرة والهدف وطريقة التنفيذ لكي يحصل من خلالها أي الاتجاهات الفنية التي تميزت عن بعضها البعض في الية اشتغال ذلك المنهج او ذاك الاتجاه المعبر عن طبيعة العمل الفني التلفزيوني وكسر الجمود والدخول الى عوالم خيالية غرائبية تؤسس من خلالها الاتجاهات الفنية قدرتها وتصميمها والتي يتم تشكيلها وفق معطيات النص والكيفيات التي تجعل مخرج العمل الفني يشكل عمله الفني الدرامي وفق المنهج الذي يجده مناسبة لطرح الفكرة ونقد المجتمع وكذلك عبر فهم وتفسير الاعمال الفنية التلفزيونية التي تستند الى الية الطرح على الاتجاهات الفنية المناسبة التي يجدها مخرج العمل الفني مناسبة لاي موضوع وصياغته ومعالجته وفق التقنيات الفنية والعناصر الدرامية في بناء واقع افتراضي ضمن رؤية وفلسفة مخرج العمل الفني.

لذلك تناول هذا البحث عدة فصول تضمنت دراسة الاتجاهات الفنية والية اشتغالها في المنجز المرئي. وعلى النحو الاتي:

الفصل الاول:

حيث تناول الباحث فيه: الاطار المنهجي وتناول فيه:

المشكلة: وقد صيغت في التساؤل الاتي:

(ما الكيفيات التي توظف فيها الاتجاهات الفنية في الدراما؟).

((وما الوسائل المرئية والتقنية لتجسد الاتجاهات الفنية في الدراما التلفزيونية؟)).

اما هدف البحث فكانت على النحو الاتي - دراسة:-

الكشف عن الاتجاهات الفنية المستخدمة في الدراما التلفزيونية والكيفيات التي توظفه بها تلك الاتجاهات.

كذلك تناول الباحث. اهمية البحث والحاجة اليه، وحدود البحث، متمثلة بدراسة الاتجاهات الفنية في الدراما التلفزيونية للمدة 1991-2008م. كما تم في هذا الفصل تحديد اهم المصطلحات التي وردت في عنوان الاطروحة (الاتجاهات - الدراما).

اما الفصل الثاني:

تضمن الاطار النظري والدراسات السابقة يشمل الاطار النظري المباحث الآتية:

1-المبحث الاول: المناهج والاتجاهات الفنية. اذ تضمن هذا المبحث اهم المناهج والاتجاهات الفنية بدءاً من المنهج الواقعي والمنهج الانطباعي وتقع ضمن هذين المنهجين غالبية الاتجاهات الفرعية التي اثرت في الدراما السينمائية والتلفزيونية والتي تشتمل على الاتجاهات التالية (الواقعية الجديدة - الموجة الجديدة - الواقعية الحرة - الواقعية المباشرة - الواقعية الاشتراكية - الواقعية الشعرية - الواقعية الرمزية - الواقعية الملحمية - التعبيرية - السريالية - الدادائية - الطليعية).

2-المبحث الثاني: الصورة وفق المناهج الفنية تضمن (الصورة في الفلسفة - مفهوم الصورة الفنية - دلالات الصورة - الصورة التخيلية - مرجعيات الصورة الفنية - الصورة الواقعية - الصورة الانطباعية - الصورة الرمزية - الصورة التعبيرية - الصورة السريالية).

في هذا المبحث تم فهم وتحليل وتركيب الصورة الفنية والية اشتغالها وفق رؤية مخرج العمل الفني لتجسيد الاتجاه الفني.

3-المبحث الثالث: عناصر لغة الصورة وفق الاتجاهات الفنية. تناول هذا المبحث اسلوب مخرج العمل الفني في استخدام وسائله التقنية. عبر توظيف (الكاميرا وعدساتها الديكور - المكياج - الازياء - المونتاج - الاضاءة - الزمان - المكان - اللون). من اجل تجسيد الاتجاهات الفنية في الدراما التلفزيونية.

4-المبحث الرابع: البناء الدرامي وفق المناهج الفنية. تضمن هذا المبحث كيفية توظيف العناصر الدرامية وفق رؤية مخرج العمل الفني وتضمن الدراما، والبناء الدرامي ويشمل - الحبكة - الشخصية - اللغة - الفكرة - السرد الصوري.

وفي نهاية الفصل الثاني: تطرق الباحث الى الدراسات السابقة التي لها علاقة بموضوع الاطروحة، حيث توجد دراستان وجدها الباحث تقترب في بعض فصولها من الدراسة الحالية وهي: رسالة ماجستير عام 1988، والموسومة (تأثير التقنيات والنظريات السينمائية العالمية على اسلوب المخرج السينمائي العراقي). للباحث (رعد عبد الجبار ثامر).

الاطروحة الثانية عام 2003 (اشكالية الجميل في الاتجاهات السينمائية المعاصرة) للباحث (علاء الدين عبد المجيد جاسم).

وفي ختام الفصل خرج الباحث باهم المؤشرات التي افرزها الاطار النظري والتي اعتمدها الباحث في بناء اداة التحليل عينات البحث وفق فقرات المعيار التي استندت اليها استمارة الاستبيان.

اما الفصل الثالث. تضمن اجراءات البحث:

- 1-منهج البحث: اعتمد الباحث المنهج الوصفي التحليلي.
- 2-اداة البحث: سيعتمد الباحث على ما ورد من مؤشرات للاطار النظري اداة للبحث بعد استحصال موافقة لجنة الخبراء والمحكمين على هذه المؤشرات.
- 3-وحدة التحليل: اعتمد الباحث اللقطة والمشهد كوحدة تحليل رئيسة كونهما يمثلان الوحدات البنائية الاساسية داخل العمل الفني.
- 4-عينة البحث: تمثلت بالمسلسلات التي تم اختيارها بصورة قصدية بما يتلاءم مع طبيعة موضوع البحث الحالي. المسلسلات المختارة كعينة (المنهج الواقعي - مسلسل باب الحارة - الجزء الاول).

الواقعية الشعرية - مسلسل نور.

الواقعية الرمزية - مسلسل Carnival.

الواقعية الملحمية - مسلسل Rome.

المنهج الانطباعي - مسلسل Taken.

الاتجاه التعبيرية – مسلسل Super Natural.

الاتجاه السريالي – مسلسل Sad dream.

5-صدق الاداة: اذا اظهر السادة الخبراء نسبة اتفاق كلية على فقرات الاداة بنسبة (97.28%).

كذلك تضمن هذا الفصل تحليل العينات من المسلسلات التي تم اختيارها في فقرة عينة البحث.

اما الفصل الرابع:

تضمن اهم النتائج التي توصل اليها البحث منها:

1-ان الكيفيات التي اشتغلت فيها العناصر المرئية ضمن علاقات التجاور والتداخل كانت بالمحصلة صورة نهايته اكدت طبيعة الصورة الذهنية التي ركبها مخرج العمل الفني من خلال علاقات هذه العناصر والصور الذهنية مع بعضها مبرراً حالة توظيف المناهج والاتجاهات الفنية وتعبيراً عن الاحداث الدرامية ضمن الواقع الافتراضي لكل اتجاه فني.

2-ان مخرج العمل الفني ينتج صوراً فنية مركبة غير واقعية مبتكرة اصيلة لا يمكن ان يشابهها صورة او مركب او معادل صوري في الواقع لاعطاء بنية لمضمون العمل الفني. ايغالباً منه في تعميق الحالة الغرائبية والابداعية لاسلوبه وتقنيته التي عالج فيها العناصر الفنية ضمن المنهج والاتجاه الفني الذي يجده مناسباً لتشكيل الصورة المرئية للعمل الفني في الدراما التلفزيونية.

وكذلك الاستنتاجات التي خرج بها الباحث في ضوء نتائج البحث.

1-المنهج الانطباعي هو منهج حي وله القدرة على تفعيل الحدث الدرامي من خلال الرؤية الذاتية التي ينتهجها مخرج العمل الفني، اضافة الى توظيف التقنيات الحديثة بما يتلائم مع متطلبات العمل الدرامي التلفزيوني.

2-يتضح ان الاتجاهات الانطباعية- الدادائية - الطليعية، قد انحسرت في الدراما التلفزيونية نتيجة التركيب الصوري اللامعقول والرموز المستعصية عن التحليل لذلك نشاهد عدم تناول تلك الاتجاهات في الدراما التلفزيونية.

ومن ثم كتابة التوصيات، وكذلك المقترحات التي تخدم مسيرة البحث العلمي في هذا المجال.

اما الفصل الخامس فقد تضمن:

- المصادر العربية والمترجمة.
- المصادر من الافلام والمسلسلات.
- المصادر باللغة الانكليزية.
- ملخص استبيان استمارة لجنة الخبراء .
- ملخص الرسالة باللغة الانكليزية.

بسم الله الرحمن الرحيم

جامعة بغداد

كلية الفنون الجميلة

قسم الفنون السمعية والبصرية

الدراسات العليا

دكتوراه/تلفزيون

م/استطلاع آراء لجنة الخبراء

الاستاذ الفاضلالمحترم

تحية طيبة..

يرمي الباحث الى اختيار اداة التحليل للدراسة الموسومة (الاتجاهات الفنية في الدراما التلفزيونية) وقد قدم الباحث باعداد استمارة استفتاء تتضمن فقرات المعيار اذ اعتمد الباحث مؤشرات الاطار النظري كأداة للبحث وقد ارتأى عرض الاستفتاء عليكم لما يعهده الباحث فيكم من خبرة ودراية وعلمية في تحديد صلاحية الفقرات الواردة وتعديل ما يحتاج الى التقويم او اضافة فقرات اخرى ان وجب الامر ذلك.

شاكرا تعاونكم الجليل... خدمة للبحث العلمي

ملاحظة:-

يرجى تثبيت ارائكم في الاستمارة المخصصة والمرفقة وفقل لما يأتي:-

1. اذا كانت الفقرة مناسبة الرجاء ضع علامة () امام الفقرة في العمود (يتحقق).
2. اذا كانت الفقرة غير مناسبة فضع علامة () امام الفقرة في العمود (لا يتحقق).

الباحث

علي زيد منهل

طالب دكتوراه

اداة التحليل	يتحقق	لا يتحقق	الملاحظات
--------------	-------	----------	-----------

			1. بناء المضمون الصوري والشكلي في الاتجاه الفني الذي تشكل عن طريق :- أ. الإضاءة. ب. اللون ت. الزمان ث. المكان 2. امكانية تحقيق الخصائص العامة لكل اتجاه فني عن طريق الوسائل التقنية والفنية وتشمل :- أ. الكاميرا وعدساتها ب. الديكور ت. الازياء ث. المكياج ج. المونتاج 3. تشكيل البناء التقني للصورة المرئية عن طريق الرؤيا الخاصة حسب الاتجاه الفني في الدراما التلفزيونية. 4. ابراز السمات والخصائص التي يتشكل منها الاتجاه الفني في الدراما التلفزيونية وذلك من خلال :- أ. الشخصية ب. الحبكة ت. الحوار ث. الفكرة ج. السرد الصوري
--	--	--	---

عضو لجنة الخبراء

الاسم الثلاثي واللقب :-

الاختصاص :-

الدرجة العلمية :-

المنصب :-

التوقيع :-

التاريخ :-

Artistic Trends in TV Drama

**A Dissertation submitted By
Ali Zaid Manhal**

**To
the council of College of Fine Arts – Baghdad University in
partial fulfillment for the requirements of obtaining PhD
degree in TV arts secpiality**

**Supervised by
Prof. Dr. Sabah Mahdi Al-Mousawi**

2009 A.D.

Baghdad

1430 A.H.

Abstract

The artistic prospect upon which the director of artistic work bases his work through the treatment of dramatic text and putting direction solutions for the spectator in order to have a new virtual reality. The director of artistic work, with the technical and artistic means he employs in the dramatic elements, express artistic trends in TV drama and the mechanism of employment. These artistic trends reflect the development in the field of entering the analysis and construction of artistic works in a way that reflect reality with all the contradictions make the TV drama search for artistic procedures and attitudes to express that reality according to the idea, the objective and the method of carrying out that distinguished some from other in the mechanism of working of this or that procedure or attitude expressing the nature of artistic work and breaking the freeze and entering into imaginary and strange worlds that through them establish the ability and design which are formed according to the essence of the text and the manner by which the director of artistic work forms his work. According to the procedures that he finds suitable for posing the idea and criticizing the society and keeping pace with civilization development through the understanding and interpretation of TV artistic works which are based in their mechanism of putting forward on the suitable artistic trends. These trends are usually seen by the director of the artistic work as suitable for the nature of his theme and treating the dramatic components.

Therefore, the study falls into many chapters that studied the artistic trends and the mechanism of involvement of the visual works as follows:

The first chapter tackles the procedural framework of the study suchlike:

The problem... which were formed in the following questions:
What are the manners in which artistic trends are employed?

What are the visual means and techniques that manifest the artistic trends in TV drama?

The objectives of the study were as follows:

1. the manner in which artistic trends are employed in TV drama, and
2. The visual and technical means that manifest the trends in TV drama.

The first chapter also tackles the importance of the study and the need for it, the limits represented in studying the dramatic trend in TV drama for the period 1998-2000. we have also determined in this the most important terms used in the dissertations (trends, drama, etc.)

The second chapter:

Included the theoretical framework and the pervious studies including the following inquiries:

1. **The first inquiry** includes the procedures and dramatic trends. It also includes the most important procedures and dramatic trends starting from the realistic trend and impressive trend. Within these two procedures lies most of the other subsidiary trends which effected the cinematic and TV drama alike. It includes the following trends {Neo-realism, Neo-wave, free-realism, social-realism, direct realism, poetic-realism, symbolic-realism, epical-realism, expressionism-surrealism, Dadaism and avant-garde}
2. **the second inquiry:** the image according to artistic procedures including {image in philosophy, the concept of artistic image, the senses of image, imaginary image, referential of artistic image, realistic image, impressionist image, symbolic image, expressionist image and surreal image}

The inquiry also includes the understanding, analysis, and construction of artistic image and the mechanism of work according to the prospect of the artistic works' director to manifest the artistic trend.

3. The third inquiry deals with the visual means according to the artistic procedure. This inquiry includes the style of artistic work's directors in using the technical means through the direction prospect of this artistic work by employing the following {camera and lenses, décor, makeup, fashion, montage, lighting, setting, color, etc.} for the manifestation of artistic trends in **TV** drama.
4. The fourth inquiry dealt with the dramatic according to the artistic procedures. The inquiry included the employment of the dramatic elements according to the prospect of director. This includes drama and dramatic construction {plot, dramatic personae, language, idea, and image narration.

At the end of the second chapter, the researcher tackled the pervious studies that are relevant to the theme of this thesis. There were two main studies that he found close in some chapters to the study herein:

The M.A. thesis, 1988 {***The Effect of Techniques and Visuals of Global Cinema on the Prospect of Iraqi Cinematic Directors***} by Rasad Abdul Jabbar Thamir.

The second thesis, 2003 {***The Question of Aesthetic in the Trend of Modern Cinema***} by Aladdin Abdul-Majeed Jassim.

In the end of this chapter, the researcher comes up with the most important indicators that were driven form the theoretical framework making the analysis instruments of the research sample such as items of the questionnaire forms.

The third chapter includes the procedures of the study:

1. The research procedures in which the researcher employed the descriptive approach.
2. The instrument of the study: the research employs the content of theoretical framework as theoretical framework after obtaining the approvals of the Board of Experts and Arbitrators on the indicators.

3. the unit of analysis, the researcher depended on the scene and snapshot as the main unit for analysis in his study of artistic work.
4. the sample for the study represented the series which were chosen as a nonrandom sample in compliance with the nature of the thesis.

The series are:

Bab-ul-Hara {Port of the Lane} – Part I

Poetical-realism – series ‘Noor’

Symbolic-realism- series ‘Carnival’

Epical-realism- series ‘Rome’

Impressionism – ‘Taken’

Expressionism- ‘Supernatural’

Surreal – ‘Sad Dream’

5. The validity of the instrument: the esteemed experts showed a total agreement on the items in percentage (%97.28)

The chapter also included analysis for the series that were chosen in as sample of the study.

The fourth chapter included the The most important results:

1. the manner in which these visual elements were employed within the relations of adjoining , interrelation , adherence were in the outcome a final image that affirmed the nature of mental image which the director of work draw through the relation of these elements and images with each other justifying the state of employing the curricula and artistic trends, and expressing the dramatic events within the virtual reality of each artistic trend.
2. the director of artistic work produces artistic images that are compound and unrealistic, and cannot be similar to an image or compound in reality to give structure to the content of artistic work. For deepening the strangeness state and the innovation within the procedures and the artistic trend which he sees as appropriate for forming the visual image of the artistic work in TV drama.

The most important conclusions are:

1. The impressive method is a living one and has the ability to activate the dramatic event through the self-view that the director produces, in addition to the employment of modern technology in convenience with the TV dramatic work.
2. It turns out that the Dadaism impressive trends have been confined to TV drama as a result of the unreasonable image composition and the hard symbols that cannot be analyzed. Therefore, we see the lack of tackling of these TV dramas.

In addition, it included the conclusion that the researcher comes up with in the light of the outcomes.

Then, the recommendations such as:

Studying the branches of TV art as academic specialty {production, direction, montage, camera, scenario, the visual effects}.

Finally, the suggestions that serve the course of scientific researches in the field.

The **fifth** chapter includes the following:

The references in Arabic and translated

The references of films and TV series

The references in English