وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة ديالى
كلية الفنون الجميلة
قسم الفنون السينمائية و التلفزيونية

# المعالجات الإخراجية لشخصية المثقف في الفلم السينمائي قصر الشرق نموذجاً

**بحث مقدم الى مجلس كلية الفنون الجميلة_ جامعة ديالى و هو جزء من متطلبات نيل شهادة البكالوريوس في الفنون السينمائية و التلفزيونية**

**اعداد الطالب / رماح شدهان داود**

**اشراف/ د.احمد عبدالستار**

**٢٠٢٢\٢٠٢١**

الايه الكريمه

بسم الله الرحمن الرحيم

قوله تعالى: {وَقُلِ اعْمَلُواْ فَسَيَرَى اللّهُ عَمَلَكُمْ وَرَسُولُهُ وَالْمُؤْمِنُونَ وَسَتُرَدُّونَ إِلَى عَالِمِ الْغَيْبِ وَالشَّهَادَةِ فَيُنَبِّئُكُم بِمَا كُنتُمْ تَعْمَلُونَ} (التوبة : ١٠٥

صدق الله العظيم

الاهداء

لى من وضع المولى - سبحانه وتعالى - الجنة تحت قدميها، ووقَّرها في كتابه العزيز) ...أمي الحبيبة

.إلى من أعتمد عليه في كل كبيرة وصغيرة) ..أخي المُحترم

إلى أصدقائي ومعارفي الذين أُجلُّهم وأحترمهم ..إلى أساتذتي في كلية الفنون الجميلة

اهدي لكم بحثي .....
المعالجات الاخراجيه لشخصيه المثقف في الفلم السينمائي قصر الشوق انمودجا

## الشكر والتقدير

اهدي هذا العمل لأرواح علماء أمتنا الكرام الذين جعلوا حياتهم كلها في خدمة هذا الدين وأنوا دنياهم في خدمة العلوم الشرعية، وأهديه، وكل أموات المسلمين والشهداء على منهج أهل السنة والجماعة في مشارق الأرض ومغاربها، كما أهديه لكل أساتذتي الكرام وأمي حفظها الله ولوالدي الذي رباني على حب الله ورسوله صلى الله عليه وسلم وأرشدني إلى طريق العلم الشرعي الذي غرس في نفسي حب القراءة وطلب العلم وإلى إخوتي أول مشكور هو الله عز وجل، ثم والداي على كل مجهوداتهم منذ ولادتي إلى هذه .جميعًا حفظهم الله ورعاهم يسرني أن أوجه شكري لكل من نصحني أو أرشدني أو .اللحظات، أنتم كل شيء أحبكم في الله أشد الحب وجهني أو ساهم معي في إعداد هذا البحث بإيصالي للمراجع والمصادر المطلوبة في أي مرحلة من مراحله، على مساندتي وإرشادي بالنصح (وأشكر على وجه الخصوص أستاذي الفاضل الدكتور (م . م . محمد سمير والتصحيح وعلى اختيار العنوان والموضوع، كما أن شكري موجه لإدارة كلية الفنون الجميلة في جامعة .ديالى

## الملخص

أن المخرج ينوع مواقع الكاميرا خلال التصوير بتصور مسبق واضح للفيلم ،وأن يعرف جيدا ما
سيحتفظ به وما سيتخلى عنه ،والكيفية التي ينتقل بها من لقطة الى أخرى وعيا منعه بأنه يمكن أن تقع بعض التغيرات في مرحلة المونتاج ،وإما أنيقوم المخرج خلال التصوير بأخذ أقصى ما يمكن من اللقطات، على أن الكتابةالحقيقية تبدأ في مرحلة المونتاج حيث يتم البحث عن بنية مهيكلة للفيلم ،وصياغةحكايته مع وجود إمكانية تغير وجهة نظر السرد تتيحها وفرة المواد المصورة وعفويتها ،قد تمكن هذه الخطة الإخراجية المونتاج بصياغة نسخ عديدة لنفس الفيلم ،لا تؤدي نفس المعنى ولا تتطور بنفس الإيقاع، اذ يهدف البحث الحالي الى الكشف عن كيفية توظيف المعالجة الاخراجية لشخصيه المثقف في الفيلم السينمائي .

## الفهرست


**الايه ..... ٢**

**الاهداء..... ٣**

**الشكر والتقدير ..... ٤**

**الملخص ..... ٥**

**الفهرست..... ٦**

**الفصل الاول ..... ٧**

**الفصل الثاني..... ١٠**

**المبحث الاول /مفهوم المعالجه الفنيه ..... ١١**

**المبحث الثاني/ شخصيه المثقف في الفيلم لسينمائي..... ١٩**

**مؤشرات الاطار النظري..... ٢٤**

**الفصل الثالث..... ٢٥**

**الفصل الرابع ..... ٣٠**

الفصل الأول : الاطار المنهجي للبحث حيث يتضمن –

١-مشكله البحث

٢-اهميه البحث

٣-هدف البحث

٤- حدود البحث

٥- تحديد المصطلحات

١.مشكله البحث :

عُرف الفن في السينما والتلفزيون بتنوع عناصر اللغة السينمائية التي يعتمد المخرج بتوظيف إشتغالها كأدوات تعبيرية وجمالية لإنتاج معنى أو منح الصورة المعروضة دلالات تحيل المشاهد لفهم أكبر من حدود الصورة نفسها، فيكون توظيفها وفق أسس مدروسة، فالمعالجة الإخراجية لا ترتكز على للنص فقط، بل تشتمل على رسم ملامح شخصية البطل، باعتباره إحدى أدوات المخرج الذي ينقل بوساطته الأفكار والأهداف والرسائل في الفيلم إلى المشاهد، لذا فمهمة المخرج في أي عمل درامي أن يقوم بخلق شخصية البطل بمساعدة الممثل من خلال أداءه وتفاعله مع الشخصية وفهم أبعادها، وعادتاً ما يقوم المخرج بتحليل النص لفك الشفرات وتفسير دوافع الشخصية للممثل قبل تأديته لذلك الدور متحمساً بصدق الإحساس الداخلي لفعل الشخصية[١]

لذلك تتمثل مشكله الدراسه في التعرف على التساؤل الاتي : كيفيه توظيف المعالجات الاخراجيه في الفيلم السينمائي .

٢.اهميه البحث :
١-المزيد من تحديد البؤرة المقترحة للسيناريو، وتجسيد القصة.

٢-إضفاء الإحساس العاطفي على تناول القصة.
٣-ويسير التجسيد مع زيادة تحديد البؤرة جنباً إلى جنب، والغرض من ذلك أن تُدوّن القصة بالقدر الكافي من التفاصيل.
٤-يجري الكشف عن العيوب ونقط الضعف، ويتم علاجها.
٥-يعتمد على حاجة المعالجة إلى خلق جو من الإثارة، والمحافظة على بقائه، بأمل أن يشعر به المشاهدون، عندما يشاهدون النسخة النهائية للفيلم.

٣.هدف البحث :
أن الهدف من المعالجة هو الإقناع، وبوجه خاص إقناع الإداريين الرئيسيين الذين يقرأون هذا الجهد، بأن القصة قوية ومحبوكة، وأن هذا هو النوع الذي يشد المتفرجين ويملأ بهم دور العرض. ومن المهم أيضاً ألاّ تكون هناك ثغرات، أو عيوب في الجانب السينمائي العملي للقصة.
وتوجد طرق لا حصر لها لتناول المعالجة. فهناك من يُفضِّل تناول المعالجة بشكل تفصيلي، وهناك من يُفضل أن تكون مضغوطة، وأيا كانت الطريقة التي تُختار، فالأمر الذي له أهميته القصوى، هو ألاّ ننسى فن الإبداع والبناء وعبور المواجهات.

٤.حدود البحث
حدود مكانيه : السينما المصريه
حدود زمانيه : ١٩٦٧-١٩٦٨
حدود موضوعيه : يتحدد هذا البحث في تناوله لموضوع المعالجات الاخراجيه لشخصيه المثقف في الفلم السينمائي فلم ( قصر الشوق ) انموذجاً

٥.تحديد مصطلحات البحث :
المعالجه :
المعالجة:-" لغةً من العلاج، المراس والدفاع وعالج الشيء معالجةً وعلاجاً أي زاوله وعاناه وكل شيء زاولته ومارسته فقد عالجته" (١، ص ٣٢٧).

أما المعالجة اصطلاحا: وفق تعريف سامي عبد الحميد: "هي ممارسة للعمل وتقويمه ، أي كيفية بناء المادة من ناحية الشكل والمضمون من اجل إيصال الموضوع"(١٣،ص ٦).

اجرائياً : وهي القراءه الدقيقه لجزئيات النص ونقل هذه الجزئيات الىٰ صوره حركيه او حركيه حواريه او سينوغرافيه او الكل مجتمعاً بغيه الوصول الى تحقيق الرؤيه الشامله للنص عبرالعرض وأيصال الرساله التي يحتويها النص الى المتلقي بصوره مفهومه .

شخصيه المثقف: المثقف وحسب المفهوم الفكري المغيّروكما عرفه انتونيو غرامشي، فهو ذلك " الذي يمتلك منهجا علميا حديثا يساعده على فهم الواقع وملابساته.. فيعمل على تغيير هذا الواقع الى الافضل، مستعينا بذلك المنهج العلمي[٢]

---

١-حمادة البمبي . (١٩٩٩). فن الاخراج التلفزيوني . بيروت : المركز العربي للثقافة والعلوم .
٢-حميد العربي -شخصية المثقف في الدراما.. بين الاهتمام السطحي والتهميش المتعم

# الفصل الثاني :الاطار النظري

## ١-المبحث الأول/ مفهوم المعالجه الفنيه

## ٢.المبحث الثاني /شخصيه المثقف في الفيلم السينمائي

المبحث الاول/ مفهوم المالجه الفنيه

يعتبر فن المعالجة حركة فنية ومشاعر إبداعية حيث أن المنتج النهائي هو تحفة فنية (عمل فني\ قطعة مكتشفة) وليس هو التركيز الرئيسي وتشير «العملية» في فن المعالجة إلى عملية الفن التشكيلي: التجميع والفرز والمقارنة والربط والزخرفة وكذلك بدء الأعمال والإجراءات ويُعنى بفن المعالجة مع القيام الفعلي وكيفية تعريف الأعمال على أنها عمل فني حقيقي؛ رؤية الفن كتعبير إنسان نقي وغالبًا ما يتضمن فن المعالجة الدافع الملازم والمنطق والقصد لذلك، يُنظر إلى الفن على أنه رحلة أو عملية إبداعية، وليس كمنتج قابل للتحقيق أو منتج نهائي.[١]
تم تخويل حركة فن المعالجة كحركة إبداعية في الولايات المتحدة وأوروبا في منتصف الستينيات ولها أساسيات في فن الأداء وحركة دادا وبشكل تقليدي أكثر، وفي استخدام لوحات جاكسون بولوك بالتقطير محض الصدفة، ويعتبر التغيير وسرعة الزوال موضوعات محددة في حركة معالجة الفن.
وقد شاركت عملية الفنانين في القضايا المصاحبة للمجلس والأحداث العشوائية والارتجال والخصائص التحريرية للمواد غير التقليدية مثل الشمع واللباد واللاتيكس وباستخدام هذه المواد صنعت أشكال شاذة في استعدادات عشوائية وغير منتظمة تنتجها إجراءات مثل القطع والشنق والإسقاط أو العمليات العضوية مثل النمو والتكثيف والتجمد والتحلل.
وغالبًا ما عرضت وأبرزت الطبيعة الزائلة والمواد غير المهمة كما هو موضح في هذه النشرة لوليام باسنسكي وعمله بعنوان الحلقات التفسيرية لجو تانقاري لمذراة وسائل الإعلام.[٢]
تتدمر ببطء لايلحظ في مخطط اليوم أو الأسبوع أو حتى العام ولكنك تتقدم في العمر وجسدك مهين فعندما تقوم خلاياك بإنتاج البروتين الحقيقي الذي يسمح لك بالعيش فإنها تطلق الجذور الحرة أيضًا والمؤكسدات التي تخترق أنسجتك فتكبر تدريجيًا بقدرة أداء أقل مما كنت عليه في ذروتك، ففي الوقت الذي تصل فيه إلى سن الثمانين ستكون مليئًا بالفجوات وعلى الرغم من أنك لن تلحظ أيًا منها إلا أنك ستشعر حتمًا بأثرها الجماعي، إن الشيخوخة والتدهور قوى الطبيعة وسنة الحياة وقد يكون فهمها مرعبًا بقدر ما يكون مرضيًا.[٣]

---

١. أبو طالب، محمد سعيد، علم مناهج البحث، دار الحكمة للطباعة والنشر، الموصل، ١٩٩٠.
٢. جانيتي، لوي دي، فهم السينما، تر: جعفر علي، دار الرشيد للنشر، بغداد، ١٩٨١.
٣. ريجيسدوبري، حياة الصورة وموتها، تر: فريد الزاهي، دار المأمون للترجمة والنشر، العراق، ب.ت.

خطوات المعالجة الدرامية:

١. وضع الخطوط الأساسية لخلفية الأحداث:
كل قصة لها جذور في الماضي، لأن الأشخاص المرتبطين بأحداثها، على الأقل، لهم ماضٍ. وبناء على هذا إذا لمعت سكين، يموت شخص، ولكن هذا هو نهاية الحدث بالمعنى الحقيقي تماماً، وليس بدايته. فمعرفة لماذا يستخدم شخص السكين في تعامله مع شخص آخر أمر حيوي، لأي فهم حقيقي للحدث. وغنى عن الذكر أن هذا النوع من متابعة الماضي يمكن أن يستمر بلا حدود، كما يمكن أن يصطدم بالأرض، إلا أنه بلا قدر من المتابعة ولو قليل، فإن فجوات الحبكة سوف تتفتح وتتسع في السيناريو، مثل التصدعات العميقة في جبل الجليد العائم. ومن ثم فهناك الفرصة لعدم التعرض لهذا الموقف، خاصة عندما يكون في قدرة الكاتب أن يحل كل المشاكل بسهولة، من خلال التفكير والتأمل.

٢. أسس عناصر القصة:
من الناحية السينمائية، تعنى أن تُوضح عنصراً ما، أو مظهراً ما من الفيلم، بحيث يسهل التعرف عليه وتمييزه في عيون المتفرجين. وعلى هذا، تقدم لقطة تأسيسي أو لإعادة التأسيس، بحيث توضح العلاقة بين الأشخاص والخلفية. وتختلف الأمور إلى حد ما في معالجة القصة، التي تقوم عناصرها على الشخصيات والمواقف والأماكن وما إلى ذلك:

أ. الشخصيات:
حيث لا يتم تأسيس الشخصيات في وجودها الجسماني، ولكنها تؤسس أيضاً صفاتها المميزة، وعلاقاتها وردود أفعالها بالنسبة لبعضها بعضاً، والانطباعات المطلوب تركها على المتفرجين.

ب. المواقف:
هي أوضاع الأمور التي تجد فيها الشخصيات نفسها، في علاقة مع الفكرة الأساسية، وأحياناً تشكل هذه الأوضاع مأزق وورطات، أي مواقف تثير عواطف غير سارة، عند بعض الشخصيات، وفي أحيان أخرى لا تفعل هذا. وأياً كان الموقف، في وقت محدد وفي مكان محدد، فمن الضروري معالجته بوضوح قاطع.

ج. الأماكن:
من الواضح أن كل قصة تُمثل أحادثها في مكان واحد أو أكثر، وقد يفوت الكاتب أحياناً أن يدرك أن لهذه الأماكن سماتها الشخصية، مثلما هو الحال مع الشخصيات. وعلى ذلك ينبغي تحديد هذه السمات على الورق عند معالجة القصة، بوصف مناسب موجزٍ، مع تسجيل روح البيئة.

د. الحالة النفسية:
تختلف الحالة النفسية من فيلم إلى آخر، بل ومن جزء داخل الفيلم إلى آخر. ومعالجة القصة التي لا توضح هذا العنصر الحيوي، لا تؤدى مهمتها بالكامل. ولا يكفي التصنيف فقط، كأن نقول: "أنه يوم سيئ بالنسبة لسوزان"، بل يجب تجسيد هذه الحال بأن نقول: "يبدو أنها لا تلقى إلا العبوس والتقطيب في كل مكان، إن الرياح تدفع الأمطار نحوها في قسوة، وحتى السيارات التي تمر بجوارها تجعل الماء يتناثر عليها بغزارة"، وبذلك نكون قد رسمنا الصورة وخلقنا الإحساس، وساعدنا على إحياء القصة في أذهان أولئك، الذين سيقرأون المعالجة.

---

روم، ميخائيل ، أحاديث حول الإخراج السينمائي، ترجمة: عدنان مدانات، دار الفارابي، بيروت، ١٩٨١، ص١٧

٣. بداية المعالجة:
لكي يكتسب الفيلم بداية جيدة، يلزم تحقيق شيئين، هما الرباط والإصرار، ولكل منهما أهميته القصوى ويتضح ذلك في الأتي:

أ. الرباط (أو المصيدة):
يبدأ الفيلم ـ غالباً ـ بمحاولة للاستحواذ على اهتمام المتفرج، ويتم ذلك من خلال استخدام الظهور التدريجي للحدث، أو الحركة، من أجل إثارة حب الاستطلاع، أو أي إحساس آخر، وبقدر كاف لدى المتفجرين لإغرائهم على الاندماج في القصة، وهي تنمو وتتطور. ويُسمى هذا الرباط في التليفزيون (المثير)، الذي يقوم بعرض أي شئ، من انفجار قنبلة، إلى قطرات المطر، التي تنزلق على زجاج إحدى النوافذ، ومن تصادم سيارة، إلى ضحكات طفل، وغالباً ما يتم عرضه قبل، أو أثناء، ظهور عناوين الفيلم. وكل ما يُهم أن ما يظهر يلزم أن تكون له إمكانات حدوث عواقب مؤلمة، أو مثيرة، لشخص ما، على أحد المستويات، بحيث يظل المتفرجون في توقع للتطور الدرامي، الذي سيحدث أمامهم.

ب. الإصرار:
يلزم أن يكون لكل شخصية رئيسية في أي قصة هدف، تهتم بأن تحققه داخل إطار الموضوع أو الفكرة الأساسية. وتبدأ القصة، عندما تتعهد الشخصية بتحقيق الهدف، وتصر على ذلك. وعندئذ يكون البدء في تأسيس وإرساء سؤال القصة الموحَّد لها: هل ستنجح الشخصية في جهودها لإحراز الهدف أم لا؟ وهل سيحصل الفتى على الفتاة أم لا؟ وهل سيفوز المتهم بالحرية أم لا ؟ وهل ستحصل ألام على الطفل أم لا؟.
وإذا كان هذا التناول البسيط يبدو غريباً لأول وهلة، إلاّ أنه صالح للعمل، وإذا تم استخدامه بحذق ومهارة، فلن يبدو أنه خالٍ من الفن، من دونه لن تضيف المكونات الأخرى إلا القليل.
ونجد في السيناريوهات الضعيفة، أن كل الخطوات التمهيدية قد سبقت لحظة التعهد والإصرار. فقد تتحرك الشخصية الرئيسية خلال هذا المشهد وذاك، وخلال أحداث متنوعة هنا وهناك، وكلها بلا قصد واضح وبلا هدف، ولا يصح أن تُبنى قصة لا يكون للشخصية الرئيسية فيها هدف واضح.
ومن جهة أخرى، فمن المهم عدم الدخول في الموضوع قفزاً، إذا كان الحكم المتأني في صالح الدخول الهادئ. ومن الحكمة أن يبنى كل شئ تبعاً لإصرار الشخصية، فمثلاً، قد نبدأ بتوضيح الموقف، والكشف أن الشخصية يمكنها أن تتخذ اتجاهين أو أكثر، وقد يبدو للشخصية أنه ضرب من الجنون أن تختار طريق الكفاح والنضال، ولكن المتفرجين يتوقعون أن تسلك هذا الطريق. ويتبع ذلك أن الشخصية عندما تقرر أن تخوض المعركة – على الرغم من كل المصاعب - فإن رضاء المتفجرين يصل إلى قمته.

كما يلاحظ أن الشخصية أحياناً تكافح لكي تحتفظ بشيء، وليس لتحصل عليه. فقد تناضل فتاة من أجل حقها في البقاء دون زواج، وقد يكافح رجل من أجل الاحتفاظ بوظيفته، كل هذا يؤكد الهدف والإصرار لدى الشخصية.

٤. قمم المعالجة:
وكما أن القصة تبدأ عندما تلتزم الشخصية الرئيسية بهدف مُحدد، فإنها تنتهي عندما تنجح الشخصية، أو تفشل، في تحقيق هدفها.
وبين البداية والنهاية تكافح الشخصية ضد المصاعب والمشاكل، لكي تصل إلى هدفها، في سلسلة من المواجهات المتتالية. وتعني المواجهة، وحدة الصراع، التي تُعرف أحياناً باسم "المشهد الدرامي"، وأنها الأساس الذي تعتمد عليه أي قصة في تطورها وتقدمها. وهذه الوحدات وفواصل الانتقال، التي يتم الربط بينها، هي التي تشكِّل جسم الفيلم.
ولتخطيط المعالجة ينبغي أن تُفهم أمور ثلاثة مهمة:

أ. تجنب ما يمكن توقعه مقدماً:
يجب أن يكون الهدف في تخطيط الفيلم، هو تحديد سلسلة من التطورات المنطقية غير المتوقعة، تثير الاهتمام بالقدر الكافي الذي يشد المتفرجين إلى القصة. وإن كانت التجربة تدلهم على أن البطل سوف ينتصر حتماً، إلا أن الطريقة التي سينتصر بها ينبغي أن تكون مفاجأة سارة، ومثيرة لهم.
وينطبق هذا المبدأ نفسه في كل مرحلة. ولنسلم جدلاً أن المتفرجين يعرفون أن شيئاً ما سوف يحدث عند لحظة معينة، فإذا عرفوا هذا الشيء، قبل موعده، فعلى مخطط الفيلم ألاّ يلوم إلاّ نفسه.

ب. إبراز السلبيات:
سيزداد الجمهور تمتعاً، كلما ازداد البطل توغلاً في المشاكل، مع تقدم الفيلم. وبمعنى آخر، كل جهود البطل لتحسين الموقف، تنتهي به إلى موقف أسوأ من ذي قبل. وقد يكون ذلك نوع من المبالغة في الميلودراما، ولكن في واقع الأمر فإنّ الجمهور يجب أن يشاهد هذه السلبيات، وهذه الأحداث الدرامية.

ج. أهمية الفصل بين الأزمات:
من الضروري في التخطيط أن يُقرر أي الأحداث ستكون الكبيرة والمهمة والحاسمة، وبعد الاستقرار عليها يُفصل بينها، بحيث تكون هناك فرصة أمام المتفرجين لكي يستعيدوا أنفاسهم من تلقي إحداها، قبل أن يغمرهم الحدث التالي. فلو وجدت، على سبيل المثال، ثمانية أزمات، بعضها رئيسي وبعضها ثانوي، فمن المعتاد أن يجري ترتيبهم بشكل يُسمى "الأحداث المتصاعدة"، أي القوة المتزايدة، مع خلق التوتر من البداية إلى النهاية.
٥. إيجاد حل للقضية:

لكي تُنهى التوترات، التي تضمنت الرغبة والخطر، فهناك أمران يتعلقان بهذا الموضوع، هما:

أ. إنهاء التوترات الناشئة، عن الموضوع:
وهي تلك التوترات، التي تعتمد على أمور آلية، مثل: كيف تنقذ البطلة من المنزل المحترق ؟ أو كيف تحل الشفرة؟.
ومن الممكن أن يكّون هذا الأمر مشكلة، فعندما يصل العمل في بناء القصة إلى حد الذروة، فغالباً ما تكون هناك حالة من التشابك بين الأمور. والواقع أن الإجراءات، التي تُستخدم لحل الألغاز، هي نفسها المستخدمة عند ابتكار التعقيدات والأزمات المنطقية، التي لا يمكن توقعها، أو التنبؤ بها مقدماً.

ب. إنهاء التوترات الناشئة عن الشخصيات:
لن ينتهي التوتر تماماً لدى المتفرجين، إلاّ إذا رضوا عن الطريقة التي انتهت إليها الأمور بالنسبة للشخصيات، ذلك أن حل المشاكل الصعبة وحدها لا يكفي في هذه الحالة.
والواقع أن التغير الذي حدث في البيئة الاجتماعية، أثر على المواقف السينمائية، كما تغيرت، أيضاً وبشكل أكثر ضرراً، النظرة إلى الجريمة، خاصة الاعتداء على ممتلكات الغير، واعتماداً على نظرية تقُّبل الانحراف كطريق للحياة، اندفع المتفرجون نحو أفلام ترحب بمبررات المحتالين، وتؤيد السرقة الناجحة لأحد البنوك. ولا يعنى هذا أن الجريمة ضد الإفراد قد احتجبت، بل على العكس، فهناك معالجات عديدة تؤيد مواجهة هذه الجرائم.

---

دولز جيل، الصورة – الحركة، تر، حسن عودة، دمشق، منشورات وزارة الثقافة – المؤسسة العامة للسينما، ١٩غالبًا ليس بالأمر الذي بإمكانك قوله ولكن أعتقد أن

تفكك حلقات وليام باسنسكي خطوة نحو الفهم، فالموسيقى نفسها ليست مؤلفه بقدر ماهي قوة منقوى الطبيعة، وهذا التدهور المحتوم لكل الأشياء من الذاكرة إلى المادة الفيزيائية يظهر بوضوح في الموسيقى، فقد قرر وليام باسنسكي نقل سلسلة من حلقات الشريط عمرها ٢٠ عامًا كان يمتلكها في المخزن إلى تنسيق ملف رقمي وكان مندهشًا عندما بدأ العمل حفاظًا على إيمانه بالأشرطة التي كان يحتفظ بها، كما لعبوا بمواد رقاقات مغناطيسية فككها رئيس القارئ ومسح أجزاء من الموسيقى وغير شخصية وصوت الحلقات أثناء تقدمهم، وعملية التسجيل بدور شهادة غير مقصودة لتدمير موسيقى باسنسكي القديمة.

وتلعب عملية التسجيل بشاهد غير مقصود لتدمير موسيقى باسنسكي القديمة.

الخلاصة هي أن باسنسكي يرتجل باستخدام لا شيء مثلما يمر الوقت كوسيلته، والنتيجة قطعة مذهلة من الموسيقى لم اسمعها قط، تشمل عالم الصوت كالسكون كما هو مروع.

ترتبط حركة فن المعالجة وحركة الفن البيئي ارتباطا مباشر:

تجذب طريقة الفنانين أولية الأنظمة العضوية باستخدام مواد قابلة للفساد ودون قيمة ومواد مؤقتة كالأرانب الميتة والبخار والدهون والجليد والحبوب ونشارة الخشب والعشب، وغالبًا ما تترك المواد معرضة لقوى الطبيعة: الجاذبية والوقت ودرجة الحرارة والطقس... إلخ.

في حركة أرتي بوزيرا يتم إشادة الطبيعة نفسها على أنها فن كما في فن المعالجة؛ بترميز وتمثيل الطبيعة وغالبًا ما ترفض.

تعدُّ المعالجة الدرامية وسيطًا بين القصة أو الرواية وبين السيناريو، وتُعرف بأنها البناء الدرامي الأولي للسيناريو، وهي القالب الفني المتطور لتقديم المحور الرئيسي للفيلم والشخصيات والبناء السردي والحبكة والبداية والنهاية، وتكتب كافة هذه العناصر باختصار غير مخلٍّ.

العديد من القصص والروايات تتحول إلى أفلام، وهناك أيضًا قصص واقعية تحولت إلى أفلام. واختلف الكتاب في شكل المعالجة، فمنهم من أكد ضرورة إيجازها في ١٥ سطرًا، ومنهم من رجح أن تكون في حدود ٥ ورقات، وفي كلتا الحالتين لا بدَّ من أن تتضمن المعالجة النقاط المفصلية والروح العامة والفكرة العامة والحبكة. ولكي نصل لمرحلة كتابة السيناريو علينا المرور على عدة خطوات أساسية:

١– وضع الإطار العام والخطوط الأساسية

الخطوة الأولى هي تحديد القصة السردية والتغيرات التي يمكن أن تطرأ عليها، ومعرفة كيفية تقديمها وفق زمنها أو إعادتها بصورة معاصرة، وتحديد إطارها العام وشكلها القابل للتمثيل الدرامي.

٢– تخطيط المشاهد وفق مدة عرضها

يجب عليك معرفة مدة المشهد قبل التفكير في الكتابة، لأن عامل الزمن يمكن أن يغير كثيرًا فيما تكتب. ويحتاج السيناريو المعروض في ساعتين إلى مئة وعشرين صفحة تقريبًا، بمعنى أن كل ورقة تعني دقيقة على الشاشة، وهذه الخطوة مهمة لتقسيم المعالجة والسيناريو.

٣– تقسيم المعالجة الدرامية

تقسم المعالجة لثلاثة أقسام ""act:1/2/3، وفي الجزء الأول عرض للبداية والتعريف بالشخصيات والمكان وفكرة القصة، والمرحلة الثانية للدخول في الصراع والقضايا الفرعية تدريجيًا، والأخيرة للنهاية التي يأتي بها كشف الحقيقة أو نهاية الصراع أو وجهة نظر الكاتب في الأحداث. ويحتاج الجزء الثاني إلى نصف مدة العرض، أمَّا الأول والأخير فيحتاجان إلى ربع المدة.

٤– معرفة عناصر القصة وتحديدها

وهي معرفة ملامح المكان ورسم الشخصيات وتفاصيلها، وتجسيد روح القصة والحالة النفسية العامة، وأيضًا تحديد المواقف والأحداث الأساسية.

٥– الإلمام بالعوامل التي تتحكم في السيناريو والمعالجة

معرفة توقيت كل مشهد وتوافقه مع هذه المدة من حيث الضرورة السردية والإيجاز والاقتصاد في المشاهد، فالمعالجة تحول التفاصيل السردية الطويلة إلى حركة أو فعل يقوم به الشخص فلا داعي للإطالة، ولا بدَّ من التوازن وهو سر نجاح المعالجة والسيناريو، ويتم بإعطاء كل عنصر قدره من الأهمية وإحداث التناغم والتشابك بين كافة المشاهد.

٦– كتابة المعالجة الدرامية

بعد تحديد ومعرفة وتطبيق الخطوات الخمس السابقة، يستطيع الكاتب البدء في المعالجة، مع ضرورة التركيز وإدراك قيمة المشاعر والأحاسيس وترجمتها بإيجاز، والبعد
عن الرمزية الشديدة وتداخل الشخصيات وعدم الفصل بينها.

---

بان جبار الربيعي، المعالجات الفنية لعناصر التعبير الفلمي في السينما التجريبية، كلية الفنون الجميلة، أطروحة دكتوراه غ.م ، ٢٠١٠، ص١

المبحث الثاني : شخصيه المثقف في الفيلم السينمائي

ومنذ بدايات القرن العشرين ـ شكل المثقفون حضورا تنويريا واضحا ولعبوا دورا مؤثرا في نشر الوعي الاجتماعي والفكري، من خلال مؤلفات ادبية وعلمية متعددة ونشاطات ثقافية متنوعة وترجمات للكثير من الآداب والفنون الاجنبية بعد عودة مجاميع الدارسين والباحثين من الغرب وغيره من بلدان العالم.. مع ذلك لم تكن للمثقف صورة تذكر في السينما العربية، في بداياتها، والتي ركزت فيها على الابطال التقليديين من الشخصيات النافذة في المجتمع، تأثرا بالادب العالمي القديم.. وظلت السينما تتجاهل شخصية المثقف لعقدين من الزمان تقريبا، وعندما تذكرته قدمته بطريقة سطحية ساذجة، فكان الرسام، مثلا، غريب الاطوار، لا مبالٍ، مشعث. والمخرج، حاد الطبع، عصبي، بنظارات سوداء وكاسكيت دائما. والاستاذ الجامعي، متعجرف، متكبر، ولا يختلط بالآخرين.. وفي احسن الاحوال يظهر المثقف بنظارات طبية، متأبطا كتبه في كل المناسبات والظروف.. وظلت الدراما ـ بشكل عام ـ تتحاشى شخصية المثقف ولا تتعامل معها بصورة جدية، ربما لان المثقف عادة ما يكون، شخصا جادا، مستقيما، ذا مبادئ، على الاغلب، صراعه ليس مع الاشخاص من اجل مصالح مادية او مناصب، وانما صراع افكار وايديولوجيات من اجل تغيير المجتمع ورفع مستواه واشاعة الحرية والعدل والمساواة.. وظهوره في الدراما سيطرح افكارا للتحليل والتفسير والنقاش، في حين كانت السينما، في بداياتها، تهدف الى التسلية والتخفيف عن المشاهد، المثقل بالهموم اليومية، والذي لا يرغب بسماع الشرح والتفسير.. ولو ظهرت شخصية المثقف بدون افكار واسئلة للنقاش والتحليل فستبدو سطحية فارغة او بوهيمية كما قدمت في فيلم ( زواج على الطريقة الحديثة ) التي غنت لها سعاد حسني ( تقرا وتكتب ولا تفهمشي ). لذا ابتعد كتاب السيناريو عن تناول شخصية المثقف لانها مركبة ومعقدة وتحتاج الى نضج فكري وانساني عال لكي يتم رسمها ومعالجتها دراميا، وهذا ما يتجنبه الكتاب الذين يبحثون عن مواضيع جاهزة وشخصيات سهلة التكوين واضحة المعالم والصفات، تتقبلها الجهات المنتجة التي تسعى الى كسب الارباح والانتشار السريع بالميلودراما والخلطات الخفيفة. ولأن السينما العربية، في الاربعينات وحتى منتصف الخمسينات، كانت استعراضية غنائية، تدور اغلب احداثها في الكباريهات ونوادي السهر وعلب الليل وزبائن هذه الاماكن هم من التجار والاقطاعيين ورجال الاعمال والمنتفعين منهم والطامعين فيهم لذا كانت شخصياتها تؤخذ من هذه البيئات لخلق صراعات وخلافات ومعارك بينهم تشكل ديباجة العمل السينمائي.

---

حميد العربي – (شخصية المثقف في الدراما.. بين الاهتمام السطحي والتهميش المتعمد )

ولم تظهر شخصية المثقف بشكل واضح ومباشر الا في افلام الواقعية الاجتماعية، منتصف الخمسينات، ومن خلال الروايات الادبية لطه حسين، وتوفيق الحكيم ويوسف السباعي واحسان عبد القدوس وغيرهم. فكانت شخصية الضابط علي في فيلم ( رد قلبي) اول صورة واضحة ومتميزة لشخصية المثقف الذي يبحث عن مجتمع العدل والمساواة. وتعتبر شخصية كمال في (قصر الشوق ) وشخصية علي طه في (القاهرة ٣٠ ) وكلاهما لنجيب محفوظ من ابرز النماذج الدرامية للمثقف في السينما، وبينهما ـ وبعدهما ـ قدمت نماذج وصور عديدة للمثقف، فكان الرومانسي في افلام ( بين الاطلال، اذكريني، الرباط المقدس ) والداعي الى المحبة والسلام في ( عصفور من الشرق، المشاغبات والكابتن ) والساخر من الواقع والناس في ( ثرثرة فوق النيل، وخلي بالك من زوزو ) والمناضل ضد التخلف والفقر في ( ميرمار، والبريء وقاهر الظلام ) والمتمرد في ( الكرنك ) والمفكر في ( الارهابي ).. وغيرها. وبعد الانفتاح، في السبعينات، ظهر نموذج المثقف الوصولي والانتهازي ـ مثقف السلطة ـ بشخصية الكاتب المسرحي في فيلم ( الاختيار ) ليوسف شاهين.

اما في الدراما التلفزيونية فقد ظهرت شخصية المثقف في العديد من الاعمال المصرية والسورية ـ لاحقا ـ لكنها ظلت تراوح على الهامش دون ان تترك اثرا على الفئات الشعبية ـ التي تتابع تلك الاعمال عادة ـ او تصبح قدوة للشباب او الصغار.. وكأن الكتاب يتعمدون تهميش دور المثقف وتحجيمه ارضاء للسلطات المتنفذة او استجابة لهيمنة النزعة الاستهلاكية ـ العامة ـ الا ان صورة المثقف ظهرت بشكل واضح واخذت مداها ودورها المؤثر في اغلب اعمال الكاتب اسامة انور عكاشة الذي حول الدراما الاجتماعية الى اجتماعية ـ ثقافية والتي تعني بالمفهوم الشامل، ايصال او نشر الثقافة من خلال المشاهدة ـ بدل القراءة ـ ومن ابرز تلك الاعمال، ليالي الحلمية باجزائه الخمسة، وضمير ابلة حكمت و رحلة السيد ابو العلا البشري وغيرها.

ولم تهتم الدراما العراقية بشخصية المثقف الا في اعمال قليلة وفي فترات متباعدة.. اشهرها في اعمال الفنان يوسف العاني مثل ( صورة جديدة ) و ( الربح والحب ) حيث قدمه بصورته الايجابية، الرومانسية، المغيرة. لكن الدراما العراقية ظلت تتجنب الاقتراب من شخصية المثقف لحساسية دوره وتفرد صورته وحضوره الاجتماعي والادبي المؤثر، وكونه ـ غالبا ما ـ يرمز الى معارضة السلطة ورفض الاستبداد والدكتاتورية وقمع الحريات، لذا ابتعدت عنه الا ما ندر، حيث يظهر بأدوار ثانوية، معزولا، ضعيف الصوت، بدون تأثير على الاحداث.. ولو منح دور البطولة فسيضع شخصيته امام خيارين لا ثالث لهما، اما ان يكون معارضا ورافضا للواقع او متمردا عليه ـ حيث يكون مصيره السجن او النفي او الاعتزال ـ او انتهازيا يتملق السلطة. وهذا ما يتحاشاه القائمون على الدراما لأنه يضعهم في مواجهة ـ مزدوجة ومباشرة ـ مع المثقفين من جهة.. ومع السلطة التي تهيمن على مقومات الانتاج ووسائل الاعلام من جهة اخرى.

وبعد ٢٠٠٣ حاول بعض الكتاب الزج بشخصية المثقف في خضم احداثهم الدرامية، الا ان تلك المحاولات لم تكن موفقة وليست لصالح المثقف كما في مسلسل ( المواطن ج ) للكاتب فلاح شاكر الذي قدم نموذجا مروّعا بشخصية الاديب القاتل.. ثم قدم الكاتب حامد المالكي نموذجا آخر للمثقف السلبي ـ المهزوم ذاتيا ـ والذي لا يغيّر ولا يتغير في مسلسل ( الدهانة ). ولأن شخصية المثقف في الدراما العراقية تحشر من باب التنويع او المجاملة، وليس لضرورات الحدث الدرامي فتكون النتيجة، على الاغلب، شخصية هزيلة، ضعيفة البناء وخاوية فكريا.. كالنموذج الذي ظهر في مسلسل ( دنيا الورد).

وتظل صورة المثقف في الدراما، كما هي في الواقع، اما ملاحق او مطلوب او محاصر.. او في احسن الاحوال مهمش ومخنوق الصوت، ليبقى، وبشكل متعمد، منعزلا.. ضئيل التأثير.

وقد ادى عدم الاهتمام بالثقافة ـ عامة ـ وتهميش شخصية المثقف في الدراما ـ بكل انواعها ـ الى تدني الروح المدنية والحضارية في المجتمع واهدار لفرصة تاريخية وضرورة اجتماعية، في خلق رأي عام ثقافي وتيار عصري نهضوي يقف بمواجهة التخلف وظواهر التراجع الحضاري، كعودة القبلية والعشائرية ومحاولات فرض ثقافة اجتماعية منغلقة، تمنع تطور المجتمع وتعرقل تقدمه وازدهاره.

---

سعد محمد رحيم (مقاربات في المفاهيم الانسانيه والتنوير والحداثه والهويه والوظيفه العضويه للمثقف )-الطبعه الأولى ٢٠١٦

تؤثر التغيرات السياسية والاقتصادية والاجتماعية التي تحدث في المجتمع على الحياة الفنية والثقافية، وُتشكل ملامحها بما ُيؤثر على منتجاتها الثقافية والفنية، في المقابل كانت السينما -وما تزال إحدى أدوات السلطة لتصدير الأفكار والقيم الداعمة لها؛ فالعديد من الأفلام السينمائية هي انعكاس لوجه السلطة ورغباتها،

كونها جزءا من الوعي الجمعي للواقع؛ في ذلك يقول الباحث «تونى ماك كيبين»: "غالبا ما تتداخل الأيديولوجيا والسياسة في السينما بصورة متعمدة، لكن في بعض الأحيان، فإن كلا منهما يبدو منفصلًا عن الآخر، وبالنسبة للكثير من صناع الأفلام أصحاب الميول السياسية، فإن أفلامهم تهدف إلى إظهار كيف تتشابك الأيديولوجيا والسياسة في حياة الناس وكيف تؤثر على أسلوب حياتهم".١

على صعيد آخر،يقول«هاشم النحاس»: "من التحديات الأخرى التي تعوق ثقافتنا السينمائية ذلك الحائط العازل بين المثقفين عامة والسينما، فقد ظلت السينما المصرية إلى حد كبير تعاني من النظرة المتعالية للمثقف الخاص في فرع من فروع المعرفة، والمثقف العام أيًضا؛ مما جعل السينما والثقافة السينمائية المصرية في شبه عزلة عن بقية بنائها الثقافي"٢،

واستكمالًا لما ذكره «النحاس» فإنه على مستوى الطبقات الشعبية والبسيطة كانت السينما مصدراً هاماً من مصادر ثقافتهم ممايؤكد عدم انفصالهاعن المتلقي،وان ابتعاد المثقف عن ثقافة السينما يجعله منفصلًا عن هذا المنتج الفني الذي يحل محله أحيانًا في خطاب الجماهير بما يقوم به من جذب للمشاهد وطرح لأفكار وقيم ومعالجات لقضايا محددة. كما أن تداخل السياسة مع السينما وانفصال المثقف الحقيقي عن كليهما هو ما تسبب في رسم الصورة في هذاالإطارسنقوم بتقسيم صورةالمثقف في السينما المصرية منذبدء ظهورهاوفقًاللمارحل السياسية التي مرت على المجتمع المصري وغير من ملامحه في محاولة لرصد السمات الغالبة على الأعمال السينمائية في كل مرحلة وتحليل صورة المثقف المقدمة في أفلامها:

بدايات السينما .. ومجتمع العصر الملكي.

ما بعد ثورة يوليو وحقبة الاشتاركية (١٩٥٢: ١٩٧٠).

السبعينيات ونهاية الاشتاركية (١٩٧٠: ١٩٨١).

من الثمانينيات إلى بداية الألفية الجديدة .. عهد مبارك (١٩٨١: ٢٠١١).

ما بعد الربيع العربي.

---

١-عزمي بشارة: «عن المثقف والثورة»، مجلة تبين، الدوحة، المركز العربي للأبحاث ودارسة السياسات، العدد ٤، ٢٠١٣.

٢- هاشم النحاس :سينما القطاع العام المصريه ١٩٥٢-١٩٧١ القاهره ، المجلس الأعلى الثقافه

نستطيع القول إن مفهوم (المثقف) ما يازل غائًما وغامًضا، فلم يستقر الكتاب والنقاد بالإضافة إلى
المثقفين على تعريف واحد ومحدد يؤطر لهوية المثقف ووظيفته وطبيعة دوره في المجتمع، لكن جاء «أنطونيو ج ارمشي»في بدايات القرن العشرين ليضع إطاًار جديًدا لحدود الفرد في المجتمع ليعرف على
ضوئها من هو المثقف وما دوره. إن علاقة الفرد بمحيطه البشري ليست علاقة تجاور فحسب، بل هي علاقة عضوية، وعليه فإن دور الفرد في المجتمع يقتضي بألا ينفصل عنه، بل أن يكون جزءا من منظومة اجتماعية يتشكل دوره فيها من خلال اتحاده مع الآخرين معًنا لذين يأملون في التغيير ،وبقدرتشارك الفرد مع غيرهم انتماؤه إلى الجنس البشري ومجتمعه وبيئته المحيطة، وانفصاله عنهم هو خيانة لطبيعة دوره كفرد فاعل، ويرى «جارمشي» أن الطبيعة البشرية ُمرَّكب من العلاقات الاجتماعية؛ لتضمنها فكرة الصيرورة.
وبحسب«جارمشي»فإن كل إنساٍن مثقٌف بالضروره ويرى المثقفين ينقسمون الى فئتين :
المثقف التقليدي، وهي الفئة التي تسعى السلطة لاستقطابها لمعيتها مثل العلماء والفلاسفة المنتفعين من القرب من السلطة والتحرك وفق أيديولوجيتها، وسبب اختيار عنصرّي العلماء والفلاسفة هو اعتقاده بأن الفئة الأولى تشرع سياسات النظام وتؤكد حقيقة أيديولوجيته بما يحقق له الهيمنة، أما الفلاسفة فهم يهيمون في عالم أفكارهم على صخرة التفوق بعيًدا عن أزمات الواقع، أما الفئة الثانية فهي فئة المثقف العضوي وهو لا ينتمي إلى وظيفة
بعينها في المجتمع بقدر ما تكون وظيفته هي توجيه أفكار الطبقة التي ينتمي إليها سعًيا لسيادتها.

---

١-محمد ممدوح: «أنطونيو جارمشي.. المثقف العضوي والمجتمع»، أدب ونقد، القاهرة، العدد ٢٣٨، المجلد ٢١، ٢٠٠

مؤشرات الاطار النظري :

١-تعد الحركة بنية أساسية لابد من وجودها في المعالجات الاخراجية في الدراما التلفزيونية للكشف عن تطور الاحداث وتعقدها وصولاً إلى الحل

٢-التركيز على صورة المثقف في المجتمع المصري من مدخل أكثر خصوصية بالربط بين السينما والعلوم الإنسانية والاجتماعية أو ما يسمى "اجتماعية الفن"

٣-الُة عمل الخصائص الفنُية المتمثلة بالتصوُر والرؤية الاخراجُية فَي الفُلم السُينمائي .

## الفصل الثالث

## إجراءات البحث :

**حيث يتضمن –**

١.
٢. منهج البحث
٣. اداه البحث
٤. عينه البحث
٥. تحليل العينات
٦. الصدق والثبات

**١-منهج البحث :**

اعتمد الباحث على المنهج الوصفي التحليلي أذ يعتمد هذا المنهج على وصف ماهو كائن ويتضمن وصف الظاهره الراهنه وتركيبها والظروف السائده وتسجيل ذلك وتفسيره وتحليله وهذا مايضمن الوصول الى افضل النتائج عبر تحقيق الأهداف وتحليل العينات

**٢-أداه البحث :**

أعتمد الباحث على المؤشرات التي اسفر عنها الاطار النظري بوصفها مؤشرات تحليله

١-تعد الحركة بنية أساسية لابد من وجودها في المعالجات الاخراجية في الدراما التلفزيونية للكشف عن تطور الاحداث وتعقدها وصولاً إلى الحل

٢-التركيز على صورة المثقف في المجتمع المصري من مدخل أكثر خصوصية بالربط بين السينما والعلوم الإنسانية والاجتماعية أو ما يسمى "اجتماعية الفن"

٣-الُة عمل الخصائص الفنُية المتمثلة بالتصوُر والرؤية الاخراجُية فَي الفُلم السُينمائي .

**٣- عينه البحث :**
قام الباحث بااختيار فلم (قصر الشوق ) المنتج عام ١٩٦٧ كنموذج للبحث وتم اختيار العينه اذ انها انها تمثل المعالجات الاخراجيه لشخصيه المثقف في الفيبم السينمائي قصر الشوق انموذجاً

تم اختيار فلم قصر الشوق
المخرج : حسن الامام
انتاج :شركة القاهرة للإنتاج السينمائي
(حلمي رفلة)
موسيقى : علي إسماعيل

ملخص العينه :

بعد أن مات فهمي ابن السيد أحمد عبد الجواد، تمر خمس سنوات، ويخرج الأب إلى الحياة، لقد انتقلت بناته بعد زواجهن إلى حي قصر الشوق بالجمالية خلال العشرينات من هذا القرن، حيث ولدت زنوبة في بيت العالمه زبيدة ولم يلتفت إليها السيد عبد الجواد وقد ترك حياة الليل، يقرر عبد الجواد العودة إلى منزل زبيدة العالمة، ويفاجأ أن طفلة الأمس زنوبه قد كبرت وأصبحت فتاة وتستطيع زنوبه أن تجعل السيد عبد الجواد يقع في حبها وتقنعه بشراء عوامة لها، ولكنها في نفس الوقت تحب ياسين ابن أحمد عبد الجواد دون ان تعرف حقيقة الأمر وتتزوجه وتدخل أسرة السيد عبد الجواد كزوجة محترمة لابنه، أما كمال، فيحب عايدة، لكنها لا تتزوجه وتتركه يكفر بالمبادئ والمثل التي آمن بها، بعد أن تعايره بفقره، وتتزوج من أحد الشباب الأثرياء.

**٤.تحليل العينه :**

تحليل فلم قصر الشوق
يُغطي نجيب محفوظ في ثلاثيته التي من ضمنها هذه الرواية واقع بلاده ما بين الحربين العالميتين، راصدًا حركية المجتمع وتطوّره الاجتماعي، من خلال الغوص في أعماق الشخصيات التي اختارها ولتوضيح الفكرة التي يريد الكاتب إيصالها تم تفكيك الفلم إلى عناصرها الأساسية وتحليلها على النحو الآتي:

-العنوان
وفقًا لما ورد عن الكاتب والباحث شوقي بدر يوسف في قراءته لسيميائية العنوان عند نجيب محفوظ يعد العنوان العتبة الأولى والبداية الحقيقية للكشف عن الرؤى التي اختار نجيب محفوظ التعبير عنها في أعماله الأدبية، ويُلاحظ في هذا العنوان "قصر الشوق" احتفاء الكاتب بالمكان بشعبيته وسماته الخاصة المختلفة.

-المكان
اتخذ الكاتب نجيب محفوظ في فلم "قصر الشوق" من مدينة "القاهرة" بأحيائها وحاراتها وشوارعها فضاء تجري فيه أحداث الفلم ، معبرًا عن واقع المجتمع المصري، وبصورة عامة تقسم الأماكن الوارد ذكرها إلى أماكن مغلقة (مثل المقهى) وأخرى مفتوحة (مثل الحارة).

-الشخصيات الرئيسية

تدور الأحداث في رواية قصر الشوق بين عدد من الشخصيات الرئيسية، وهي:

أحمد عبد الجواد: يعد الشخصية المحورية في الرواية، وهو ينتمي إلى أسرة برجوازية، يعمل تاجرًا في دكان ورثه عن والده، ويُشار إلى أنّه شخصية متناقضة؛ فهو في المنزل شخص تقي وورع وأحكامه صارمة، أما خارج المنزل لطيف وبشوش ويسهر ويُغنّي
أمينة: هي زوجة أحمد عبد الجواد، تعدّ امرأة نمطية لا رأي لها وخاضعة لسلطة زوجها، كما تنتمي إلى الطبقة المتوسطة في المجتمع، وتمثل شريحة واسعة من النساء.
-الشخصيات الثانوية
تدور الأحداث في رواية قصر الشوق بين عدد من الشخصيات الثانوية، وهي:
كمال.
ياسين.
عبد المنعم.
فهمي.
إبراهيم.
وحيدة.
خديجة.
عائشة.
أم حنفي.
الشيخ متولي.

-الأحداث الرئيسية
تجور الأحداث في هذه الرواية حول طبيعة العلاقات الاجتماعية في المجتمع المصري في الثلث الأول من القرن الماضي، إذ يعرض الكاتب نجيب محفوظ حياة السيد أحمد عبد الجواد في حي الحسين في مصر بعد وفاة نجله فهمي في أحداث الثورة التي انطلقت عام ١٩١٩م، كما أشار إلى ابنتي السيد أحمد وزوجاته موضحة العلاقة ما بين هذه الشخصيات.

-العقدة
حسب ما ورد عن مجموعة من الباحثين في دراسة لهذه الرواية كبر الابن الأصغر للسيد أحمد الجواد ورفض أن يدخل كلية الحقوق لشغفه بالآداب والعلوم والفلسفة، فقد صوره الكاتب وهو يُعايش أزمته الوجودية وتساقط مفاهيمه واحدًا تلو الآخر، كما نشأ جيل جديد من الأحفاد مثّل كل واحد منهم فِكرًا مختلفًا عن الآخر

-الحل
يُنهي نجيب محفوظ في هذا الجزء من ثلاثيته بوفاة سعد زغلول مُفجر ثورة ١٩١٩م، كما يُعرّج على التطورات والتغيرات التي طرأت على المجتمع المصري في هذه المرحلة، موضحًا انقساماته حول الثورة.

-الخصائص الفنية في فلم قصر الشوق

يُشار إلى أن فلم قصر الشوق تمتاز بعدد من الخصائص والسمات الفنية، منها على سبيل الذكر لا الحصر ما يأتي:
الإكثار من استخدام الحوار في الفلم ، الأمر الذي يساهم في الكشف أكثر عن الشخصيات.
استخدام اللغة الفصحى المائلة إلى التبسيط.
تصوير مظاهر المجتمع بكثرة وبدقة.
يتسم الخطاب في الرواية بنسبة كبيرة بالنضج والاتزان.
اللجوء إلى أسلوب شيّق في طرح الرواية يتنوع ما بين الأسلوب المباشر والأسلوب غير المباشر.

**٦.الصدق والثبات :**
للحصول على صدق اداه سليمه في هذا البحث تم عرض مؤشرات الاطار النظري على السيد المشرف(د. احمد عبد الستار )وتمت الموافقه على المؤسرات

# الفصل الرابع

١. النتائج

٢. الاستنتاجات

٣. التوصيات

٤. المصادر

نتائج البحث

١. اعتمد المخرج في معالجة مشاهد المختارة في الفلم في العينة إلى استخدام الحركة البطيئة (سلو موشن) لزيادة مأساوية الحدث وزيادة زمن الادراك
٢. . استخدام الحاسوب في العينة في معالجة بعض المشاهد ،
٣. اعتماد المخرجين في العينتين اللقطات القريبة لتوضح الافعال و ردود الأفعال . استخدام المخرجين بعض المؤثرات البصرية،
٤. ايجاد المعادل الرمزي لبعض الأحداث في العينة وبمساندة المونتاج مثل مشاهد القيادة وللأسباب جمالية أو اجتماعية أو درامية
٥. استخدام الاطار المغلق وعدم ترك فضاء حول الشخصيات في العينات وذلك لتعميق الاحساس بالضغط النفسي الموجود لدى كل من المتلقي والشخصيات.
٦. استخدام المخرج في العينة الأولى زاوية الكاميرا المنخفضة بشكل كبير وخاصة في مشاهد انتصار والاس
٧. . تبين استخدام حركة الكاميرا بشكل واسع وذلك كي لا يفقد المتلفي التواصل مع الحدث
٨. . أن الصورة السينمائية تسعى إلى استثمار وتوظيف عناصر الفن التشكيلي من أجل بناء كوادر قادرة على الافصاح عن المعاني والدلالات. تسهم عناصر التكوين العلي من خلال توظيفها في الصورة السلمانية في الافصاح عن البني العميقة للصورة العمل على خلق معاني مضافة إلى الشكل الظاهري للصورة

٢.الاستنتاجات

استخلصت من الاطار النظري عدة نقاط :

١. الُّة عمل الخصائص الفنُّية المتمثلة بالتصوُّر والرؤية الاخراجُّية فًي الفُّلم السُّينمائي .
٢. الادلة الحركة البطُّيئة فـً الفُّلم و الُّة اشتغالها .

٣. دور عناصر التكوُّن واطالة الحدث الدرامً في الفُلم السُّينمائي .
٤. دور عناصر التكوُّن في رمزُة التأطُّر فً الفُلم السُّينمائي .
٥. توظيف عمق المجال في العينة وخصوصا في مشاهد المعارك، ولذلك لتغطية أكبر مساحة ممكنة من المعركة فضلا عن جماليتها

٦ .يركز الفلم على المضامين الفكرية للفلسفة المعاصرة من خيال إعطاء الفلم اولوية في التطور العلمي والتكنولوجي.

٧ .جسدت شخصيات الفلم المضامين الفكرية الفلسفية المعاصرة وأولوية الجانب العملي في
العلوم الانسانية عبر مناقشته هذه الجوانب في المشاهد الاولى من الفلم.

٨ .مثلت دراما الفلم المضامين الفكرية الفلسفية المعاصرة لرؤية الانسان العلمية في الفضاء الكوني من خالل متابعة الابطال للقضية التي تم تصويرها بكاميرا سواء الفلم الاول اوالفلم الذي بداخله .

٩ .يؤكد الفلم على الاحداث المستقبلية التي تشغل أفكار الانسان، واحتوى فلم على حدث اعتمد اكتشافات علمية للحياة على سطح الكواكب، وصور الفلم مضامين فكرية للحياة وتفاصيلها اليومية لالنسان في الفضاء.

١٠ .جسدت قصة الفلم ذلك الربط بين الحياة على سطح ألارض وبين ألاحداث الفضائية املتخيلة.

١١ .تحددت في هذا الفلم اغلب مضامين افالم الخيال العلمي الفكرية المعاصرة وذلك وفق التوقعات العلمية المفسرة للاحداث والظواهر، وبذلك تأسس مضمون هذا الفلم ليعبر عن رسالة الفلم الخيال العلمي باطار ها المعاصر في تعامل الانسان مع المجهول.

٣.التوصيات: .

١-ضرورة توجيه الباحثين الى موضوعات جديدة دائما في السينما وكذلك الحالات والاتجاهات الخاصة بالدراسة والتحليل للتطلع على ما هو جديد وما هو خاص في الفن السينمائي بصفة عامة .

٢- ضرورة الاهتمام بجماليات التكوين الفني والتركيز على أهم مقومات الاستعراض والتي ينفرد بها عن غيره من الأنواع مثل الخيال والابهار

٣- مزارة المنح الدراسي بخبرات فنية تشكيلية بغية الحصول على تفهم اكبر الدور التشكيل في الصورة السينمائية تخصيص دراسة عن توظيف المؤثرات الرقمية السورية والصوتية وناتجها الجمالي في السينما

**٤.المصادر :**


١.أبو طالب، محمد سعيد، علم مناهج البحث، دار الحكمة للطباعة والنشر، الموصل، ١٩٩٠.
**٢.**بان جبار الربيعي، المعالجات الفنية لعناصر التعبير الفلمي في السينما التجريبية، كلية الفنون الجميلة، أطروحة دكتوراه غ.م ، ٢٠١٠، ص١٤.
٣. جانيتي، لوي دي، فهم السينما، تر: جعفر علي، دار الرشيد للنشر، بغداد، ١٩٨١.
٤. حميد العربي – (شخصية المثقف في الدراما.. بين الاهتمام السطحي والتهميش المتعمد )
٥. حمادة البمبي . (١٩٩٩). فن الاخراج التلفزيوني . بيروت : المركز العربي للثقافة والعلوم .
٦. دولز جيل، الصورة – الحركة، تر، حسن عودة، دمشق، منشورات وزارة الثقافة – المؤسسة العامة للسينما، ١٩٩٧.
٧.ريجيسدوبري، حياة الصورة وموتها، تر: فريد الزاهي، دار المأمون للترجمة والنشر، العراق، ب.ت.

٨.روم، ميخائيل ، أحاديث حول الإخراج السينمائي، ترجمة: عدنان مدانات، دار الفارابي، بيروت، ١٩٨١، ص١٧.
٩.سعد محمد رحيم (مقاربات في المفاهيم الانسانيه والتنوير والحداثه والهويه والوظيفه العضويه للمثقف )-الطبعه الأولى ٢٠١٦

١٠.عزمي بشارة: «عن المثقف والثورة»، مجلة تبين، الدوحة، المركز العربي للأبحاث ودارسة السياسات، العدد ٤، ٢٠١٣.

١١.هاشم النحاس :سينما القطاع العام المصريه ١٩٥٢-١٩٧١ القاهره ، المجلس الأعلى الثقافه

١٢.محمد ممدوح: «أنطونيو جارمشي.. المثقف العضوي والمجتمع»، أدب ونقد، القاهرة، العدد ٢٣٨، المجلد ٢١، ٢٠٠٥