مجلة جامعة الشارقة للعلوم الإنسانية والاجتماعية

اسم المقال: المرئي واللامرئي في الصورة التلفزيونية: دراسة تحليلية
اسم الكاتب: مصطفى عبيد دفاك
رابط ثابت: https://political-encyclopedia.org/index.php/library/9055
تاريخ الاسترداد: 2026/11/01 20:47 +03

الموسوعة السياسيّة هي مبادرة أكاديمية غير هادفة للربح، تساعد الباحثين والطلاب على الوصول واستخدام وبناء مجموعات أوسع من المحتوى العلمي العربي في مجال علم السياسة واستخدامها في الأرشيف الرقمي الموثوق به لإغناء المحتوى العربي على الإنترنت.
لمزيد من المعلومات حول الموسوعة السياسيّة - Encyclopedia Political، يرجى التواصل على info@political-encyclopedia.org

استخدامكم لأرشيف مكتبة الموسوعة السياسيّة - Encyclopedia Political يعني موافقتك على شروط وأحكام الاستخدام المتاحة على الموقع https://political-encyclopedia.org/terms-of-use

تم الحصول على هذا المقال من موقع مجلة جامعة الشارقة للعلوم الإنسانية والاجتماعية ورفده في مكتبة الموسوعة السياسيّة مستوفياً شروط حقوق الملكية الفكريّة ومتطلبات رخصة المشاع الإبداعي التي ينضوي المقال تحتها.

جامعة الشارقة
UNIVERSITY OF SHARJAH

مجلة جامعة الشارقة

مجلة علمية محكمة

للعلوم الإنسانية والاجتماعية



عدد B

المجلد 17، العدد 1
شوال 1441 هـ / يونيو 2020م

الترقيم الدولي المعياري للدوريات 2339-1996

يونيو 2020م **مجلة جامعة الشارقة للعلوم الإنسانية والاجتماعية** المجلد 17 العدد 1 (B)
https//:doi.org/10.36394/jhss/17/1B/2

المرئي واللامرئي في الصورة التلفزيونية : دراسة تحليلية

مصطفى عبيد دفاك[1]

تاريخ الاستلام: 26-11-2018 **تاريخ القبول: 16-06-2019**

ملخص البحث:

يقترب اللامرئي في الصورة عند اشتغاله من المجازات اللفظية في اللغة المقروءة والمسموعة من حيث تحميل الصورة معنًى مجازيًا لموضوع مغيّب يكتشفه الخيال ليخرج من غيابه إلى حضوره الدلالي. وهو المعنى المستعمل في غير الحضور المادي السرد المرئي، واشبه بقرينه الذي يأخذه الى معنىً آخر وبقاء العلاقة متلازمة بين المعنى الحقيقي والمجازي وباشتراط حضور الوعي لمتلقي الصورة الباعثة لدالٍ بغير ما هي عليه أصلا. واللامرئي ابتعاد متعمد عن الاستخدام الواقعي المباشر لها. وتناول البحث (المرئي واللامرئي) من خلال آليات اشتغالهما في عناصر البناء الصوري.

الكلمات الدالة: الزمان، المرئي، اللامرئي، المكان، الصوت والصورة، المونتاج، الشخصية.

(1) كلية الإعلام - جامعة بغداد (بغداد - العراق)
Dr.mustafaa.dafak@comc.uobaghdad.edu.iq

المقدمة:

تمتلك الصورة التلفزيونية القدرة على القراءة الاختزالية عند تجسيدها للموضوع نازعةً نحو الابتعاد عن الواقع المعاش فتأخذ دورها لتغيير أو إعادة تركيب لنسب مكونات المشهد المرئي الواقعي، مستعينة بكم تراكمي للإدراك الحسي، ومعتمدة الميل إلى غير الظاهر من المعاني، وفي الحالتين يتسلل إلى المتلقي إحساسٌ بالمعنى الباطني، لتبدو له صورةً موظفةً تؤدي دورها كعلامة توجه فكره نحو ما هو مختبئ في بنيتها ذات البعدين أو الثلاثة الأبعاد. وقد استخدمت الصورة العديد من العلامات التي أسست لمعانٍ خفية، عندما يبدأ المتلقي بالتنقيب والبحث في جسد الصورة فهو يحاول بذلك الكشف عما يتستر خلف وجودها المادي، وبوصفها وسيط غلف معنًى لا مرئيًّا لشكل أخذ قالبًا معينًا، هذا المعنى الخفي لا يقوم الفنان عادة بالتصريح به بل لأجل تأكيد قدرته التعبيرية وإيجاده لمشتركات للفهم مع المتلقي يمكنه أن يلمح له ويرمّزه معتمدًا عناصر البناء الصوري الذي يؤدي إلى إحكام بناء شكل الصورة ومعناها الخفي. فمثلا تناول فيلم الرسالة* موضوعات تدخل في القدسية وقد أصبح تناول بعض الأحداث يشير إلى لا مرئي تضمنه الفيلم فمثلا ظهور سيف ذي الفقار في مقدمة الكادر يشير إلى الإمام علي بن أبي طالب (ع). لقد سعت الصورة إلى إنتاج لغة جديدة سيطرت على الطاقة البصرية للإنسان فاحتلت عقله وخياله ليتطور الأمر إلى تفاعل لا مرئي بينها وبين اللاوعي، في الصورة التي تظهر كيفية دفن مسلمي «الروهينغا» أحياء وحرقهم والتمثيل بهم صارت معنى مضمنًا لجرائم الإنسانية فهو مرئي يحيلنا إلى اللامرئي المتمثل بجرائم المعتقد؛ فلحظة مشاهدتها تُستحضَر صورة الألم والإشارة إلى التفريق العَقَدِيّ والدّينيِّ. واحتوى البحث بفصله الأول الإطار المنهجي ممثلا بمشكلة البحث والحاجة إليه... أما الفصل الثاني فقد تضمن الإطار النظري، الذي احتوى على المبحث الأول «المرئي و اللامرئي في الفن» فضلا عن احتوائه على المبحث الثاني «المرئي واللامرئي في الصورة التلفزيونية، على حين احتوى الفصل الثالث إجراءات البحث تحليل العينة المسلسل التلفزيوني(ساحرة الجنوب)...، أما الفصل الرابع (الأخير) فقد تضمن عرض نتائج البحث، ومن أبرز النتائج التي توصل إليها البحث: أن الصورة المرئية يمكنها الإحالة إلى اللامرئي المتضمن فيها والمعتمد على مرجعيات مشتركة بين صانع المنجز الفني ومتلقيه. وأن عناصر الصورة التلفزيونية يمكنها المساهمة في تلك الإحالة.

الفصل الاول: الإطار المنهجي

سعت الصورة إلى إنتاج لغة جديدة سيطرت على الطاقة البصرية للإنسان فاحتلت عقله وخياله ليتطور الامر إلى تفاعل لا مرئي بينها وبين اللاوعي، وفي خضم هذا التداخل والتنوع تبرز مشكلة البحث في الإجابة عن السؤال التالي:

هل يمكن للمرئي في الصورة التلفزيونية أن يحيل المتلقي إلى لا مرئي من المعاني؟

أهمية البحث: يسهم هذا البحث في تعزيز قدرة المتلقي على استخراج اللامرئي من العلامات والإشارات والرموز المنغمسة في الصورة والمتمثلة في عناصر البناء التشكيلي لها والتكوين ووسائله، والحجوم والزوايا للقطات الصانعة للصورة التلفزيونية وحركات الكاميرا.

هدف البحث: محاولة اكتشاف اللامرئي الذي يرسل المرئي في الدراما التلفزيونية إشاراته وعلاماته ورموزه المتخفية فيه إلى المتلقي ليتشكل معنًى مضافًا.

تحديد المصطلحات:

المرئي: وهو المُدرَك بصريًّا، فالعقل البشري مندمج نشط بعملية الإدراك أكثر من كونه مجرد مُسجِل ومصنِف للمرئي من الأشياء أو الموضوعات، وهو مثلما يبين ابن سينا «السطح ليس داخلا في حد الجسم من حيث هو جسم بل من حيث هو متناهٍ »[1]وبذلك يكون متناهيًا يقابل لا متناهٍ، وهو ما يعني كونه مكتفيًا بالمعنى المحدد له. وقد اعتمد الباحث التعريف الإجرائي التالي: هو الشكل الذي يحدده الزمان والمكان، وتظهره العوامل الفيزيائية الخارجية، والمتصف بعدم الثبات والنسبية، وله القدرة على التحريض والاحالة إلى اللامرئي.

اللامرئي:

في الوقت الذي يرى أرسطو اللامرئي خيال الفنان الذي يغير من طبيعة الطبيعة، يرى أفلاطون أنه مثالٌ عقليٌّ يشكل صورة للمرئي. بينما يعرفه هيجل بأنه: «فكرة مغيبة

(1) صليبيا، جميل، المعجم الفلسفي، (بيروت، دار الكتب اللبنانية، 1440هـ، 1980م)، ج / 2، ص333.

يمكن للفنان بأدواته أن يحيلها إلى المرئي»[1]. كما يمكن تعريفه على أنه «مقولة فلسفية غير مشروطة ومستقلة وغير نسبية وكامل في ذاته بل وثابت وهو مصطلح يستخدم في الفلسفة المثالية يدل على اللامتناهي الذي لا يتوقف على شيء آخر عدا نفسه يخلق كل الوجود»[2]. الصورة التلفزيونية تُصنع وهي غير خالية من نداء لحقيقة لا مرئية يمكن إخفاؤها بين ثنايا عناصر بنائها التي يشكلها جسدًا مرئيًا يشغل حيزًا ماديًّا تراه العين)، ويعتمد الباحث التعريف الإجرائي الآتي: اللامرئي هو اشتغال الخيال لاستحضار معنى مخفي أو قراءة معنى لصورة أو علاقة أو رمز أحاله إليها المرئي، استنادا إلى فكرة متخفية وهو معنًى باطنٌ مخفيٌّ لمعنى ظاهرٍ مُعلَنٍ.

المبحث الأول: المرئي واللامرئي في الفن

قد لا تتطابق رؤية الفنان للعالم تمامًا مع رؤية الآخر أحيانًا، فهو لا يرى الأشياء وفقًا لما هي عليه في الطبيعة أو وفقًا لما يرتسم في عيونه من صورة لمادة بذاتها. كما لا يمكن أن تتطابق مع فنان آخر للشيء ذاته، بل إن الفنان يرى الأشياء وفقا لما يملك من خيال لصورة ذهنية هي ليست وفقا للمصطلح المتعارف عليه في تعريف الصورة كعملية مستمرة، بل هي اسم لمنتج ثابت هذا المنتج مبني على التصور، فمصطلح التصور «يغنينا عن استخدام مصطلح الصورة الذهنية كما يستخدمه البعض، فالتصور لا يكون إلا ذهنيًّا أو عقليًّا ولا يوجد تصور غير ذهني»[3]. وبتقدم الصورة الذهنية للفنان على غيرها من الصور تجعله أكثر قدرة على قراءة السلوك والرؤى والحركة استنادًا إلى حساسيته الشديدة وما يمتلك من قدرة على استغلال حواسه الإضافية (ينظر[4]). كما يعتمد الفنان على حالات التأمل وانفراد بالذات ليتجاوز الصورة المرئية الواقعية وصولا إلى صورة متخيلة في ذهنه، رغم أن هذا التصور هو مزيج من خزين صوري في الذاكرة مع خلق معنًى مُضاف من ذلك الإلهام والخيال الذي ذكرناه والفارض لتفوقه على غير الفنان.

---

(1) المصدر نفسه، ص 39.

(2) شوقي الموسوي، جدلية المرئي واللامرئي في الفن الإسلامي، أطروحة دكتوراه (العراق، جامعة بابل 1426هـ- 2006)، ص48.

(3) ندا، د. أمين منصور، الصورة الذهنية والإعلامية عوامل التشكيل واستراتيجيات التغيير، (القاهرة، المدينة برس،1425هـ - 2004 م)، ص20.

(4) الحجري، ابراهيم، المفهومية في الفن التشكيلي العربي، تجارب الرؤى، (الشارقة، دائرة الثقافة والفنون،1433هـ - 2012م) ص18.

فمثلا صورة استشهاد الطفل محمد الدرة بين أحضان أبيه برصاص الصهاينة ترسم مشهدًا للحزن والأسى كلما تمر الصورة تحيلنا إلى مدة زمنية بذاتها ونستحضرها من الخزين في ذاكرتنا كشاهد على اغتيال الطفولة[1]. الفنان لا يبحث في أعماله عن دلالة في واقع معاش بل هو يُشيّد عالمًا جماليًّا يعبر عنه بما يراه موصلا لتلك القيمة الجمالية وليس مبرهنا لقيمة علمية واقعية، فالفن ليس علمًا، وهكذا يراه هيجل (ينظر[2]. ويكمن الإبداع عندما تغادر الصورة النقل الحرفي للواقع حتى عند حضور المحسوس الذي يختزنه الخيال فهو لا يُنقَل حرفيًّا بل يخلق صورًا ابتكارية تحمل معنًى بلاغيًّا، وبهذا تكون الصورة المدركة بصريًّا قد أحالتنا إلى مُعطى خارج المرئي وهذه الإحالة تعتمد مرجعيات ممتلئة بدلالات ورمزية تتمثل بالانتقال من معنى أول إلى معنى ثانٍ، وبهذا فهي تنزح لكونها كيانًا لا مرئيًّا مرتبطًا بالرغبات والمطامح فالمتخيل يستعمر خطاب الصورة ليؤثر على رؤيتنا والاتجاه الباطني وعوالم الوعي واللاوعي باستفاضات عقلية تعتمد الخلق والإبداع في إيجاد الترابط بين الفكرة ورمزيتها، ولإدراكها يعتمد طرفي معادلة الفهم المنتج للرمز والمتلقي لها، وقد ينتج هذا الرمز صورًا مختلفة فقد يأتي مرئيًا: (ديكورًا، إكسسوارًا، شعارًا، لونًا، ضوءًا، ظلًّا ...) وقد يكون مسموعًا: (صوتًا، موسيقى، أو أي مؤثر صوتي آخر) أو قد يأتي بصيغة حوار أو حركة سواء حركة موجودات الصورة أو حركة الكاميرا. إنَّ للصورة قراءات متعددة لا يمكن حصرها، وذلك تبعًا لتعدد القارئين لها (المتعرضين لها) وسعة القراءات هذه لا تعني الفوضوية في القراءة، وإنما تعني تباين تلك القراءات لاختلاف السعة المعرفية وتباينها للقراء وتشظي انتماءاتهم. ووجود الصورة ضمن سياق مروي محدد يؤدي إلى انسجام دلالي معتمد على القراءة، ولولا هذا الانسجام الذي نتبعه لأصبحنا امام رؤى معرفية تقود إلى معنى مشوش، فمثلا صورة الشارع يعني الطريق الحضري، الذي توجد على حافته عدة منازل، هذا الشارع يمكن تصويره بطرق مختلفة: فيمكن استخدام فيلم بالألوان أو بالأسود والأبيض، كما يمكن خلق جو حميمي للشارع أو يعكس إظهاره بمشاهد حزينة، فكلتا الصورتين لهما دلالة تعيينية واحدة وهي الشارع، لكن الفرق بينهما يظهر في حالة الحزن أو الفرح، هذا الفارق في التأويل يسميه «بارث» التضمين؛ أي: «الذي يوجد على مستواه المدلول، هذا المستوى الذي يتعلق بالتجربة

(1) حادثة قتل الصهاينة للطفل الفلسطيني محمد الدرة في قطاع غزة في / 30 سبتمبر / 2000، بطريقة وحشية أمام الكاميرات.

(2) البهنسي، عفيف، الحداثة وما بعد الحداثة في الفن، القاهرة، دار الكتب العربية، 1397هـ - 1977م) ص84.

الإنسانية، بالأحاسيس والانفعالات والقيم السوسيوثقافية للمتلقي»[1]. إننا حين ننظر إلى وجه بذاته إنما ننظر ونتفحص دلالات وإماءات، فالنظر إلى العين مثلا لا يعني أننا ننظر في تفاصيلها التشريحية، ولكننا ننظر ونتفحص دلالات رسمت وتم الاتفاق عليها عبر أزمنة طويلة، إن صفات مثل: الشجاعة والامل والتشاؤم وغيرها لا تمثل عضوًا محددًا نستطيع من خلاله معرفتها وإنما هي مجرد مفاهيم تتلبس أشياءً وأشكالًا والوانًا لتوصل إلينا ذلك المعنى ويمكننا من خلالها معرفة مكونات السلوك الإيمائي للإنسان، وبذلك تكون الصورة لغة مرئية تولد مجموعة من الدلالات مستندة إلى أمرين مهمين:

- العلامة بوصفها أيقونة: (جسم، حيوان، وجه، شجرة).
- العلامة بوصفها تشكيل: (أشكال، خطوط، ألوان، تكوين).

مضمون الصورة: لم تغب الصورة عن تنظير علماء ومفكري العرب، وخاصة فيما يتعلق بالصورة اللامرئية في الادب العربي؛ إذ كانت سمة بارزة فيه وواحدة من مكوناته الأصلية، فقد كان الجاحظ من أول العلماء الذين تناولوا الصورة بالبحث، وقد أفصح عن هذا بقوله: «فإنما الشعر صناعة وضرب من النسيج وجنس من التصوير»[2]. اما الجُرجاني فقد أكد على حضور الصورة واستعمالها كدلالة للتعبير عن الفكرة الذهنية بواسطة الصورة المرئية: «الصورة إنما هي تمثيل وقياس لما نعلمه بعقولنا على الذي نراه بأبصارنا»[3]. وقد اقترب باشلار من رأي الجرجاني حينما أكد على العلاقة الترابطية المهمة بين الخيال والمادة إذ قال: «التناوب بين قطبي الصورة، الخيال والتصور (أي العقل) يصبح الوعي البشري في أحسن حالاته)»[4]ينتج من الجمع بين العلاقات الأيقونية والتشكيلية، فطرق الجلوس والوقوف والاستدارات والاتجاهات والنظرات كلها تُعتمَد كعناصر فاعلة في توليد المعنى، وهذه ليست منفصلة تمامًا عن تجارب حياتية ودلالات متفق عليها عبر الأزمنة؛ فكل منها مركب ينتج دلالة في المعمار واللون والشكل والخطوط والكتل. فالإيماءات

(1) أسمهان، مريبعي، الإشهار في التلفزيون الجزائري، دراسة سيسيولوجية للرسالة الاشهارية (جامعة الجزائر1420هـ - 2000م) ص73.

(2) الجاحظ، الحيوان (القاهرة، دار احياء العلوم،1374هـ - 1955م) ص577.

(3) الجرجاني، عبد القادر، دلائل الاعجاز، قرأه وعلق عليه: محمود محمد شاكر، (القاهرة مكتبة الخانجي، د.ت)، ص508.

(4) باشلار، غاستون، جماليات المكان، تر: غالب هلسا، (بيروت المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، 1407هـ - 1987م ط 2) ص30.

أو الإشارات المتفق عليها إنسانيًّا، مثل: الابتسامة للسرور، وتقطيب الحاجبين للغضب والدمع للحزن وحركة الراس ببطء للأسفل للموافقة، وخفض البصر خجلاً أو انكسارًا، ورفع الذراعين دعاءً، وضع السبابة على الفم تعني الأمر بالسكوت، وتوسيع حدقة العين للإنذار...، كل تلك الإيماءات والحركات هي ليست فطرية تمامًا، بل ثقافة تعلمها الإنسان واكتسبها عبر تواصله مع الآخر، وصارت بمثابة مفردة مرئية ثابتة المعنى. ولأجل اكتمال إحالة المرئي إلى اللامرئي يمكن أن يعتمد صانع العمل على« التعلم الشرطي الذي يُوجِد قراءات مشتركة للصورة من خلال اعتماده بعض مبادئه مثل الاكتساب»[1] الذي يفترض تقدم المثير الشرطي على المثير غير الشرطي زمنيًا، مثلا استخدام حركة الكاميرا من وجهة النظر الذاتية للشخصية وولوجها بين أماكن ضيقة مع مجموعة من المؤثرات الصورية والصوتية واللون والإضاءة الخافتة سيرسل إشارة إلى أن الحدث غير طبيعي أو فيه كم من القلق والتوتر. والتكرار الذي يعزز الاستجابات التي يتكرر ظهورها، مثل تكرار استخدام الظل والضوء وبطؤ وسرعة حركة الكاميرا فيكون حضور اللامرئي تلقائيًا، وخاصة عندما يكون المثير حادًّا وانفعاليًّا جدًّا. أما التعميم فإن استخداماته تتمثل بالحركة والمؤثرات وبقية عناصر البناء التشكيلي والدرامي للصورة يجعل اللامرئي حاضرًا عند توافرها في أي منجز فني آخر؛ إذ يبدأ بإسقاط صفات المثير على ما يشابهها، وإن اختلفت الأفكار والمعالجات (ينظر[2]).

المبحث الثاني: اللامرئي في الصورة التلفزيونية

تؤسس الصورة التلفزيونية لمرحلة ثقافية جديدة تتغير بموجبها ثقافة القراءة والاستماع، وبهذا اختلفت مقاييس الثقافة إرسالًا واستقبالًا وفهمًا وتأويلًا إلى جانب التغيير في التصور والتذوق، ولأجل خلق وعي مع اللامرئي في الصورة يتحتم خلق وعي مشترك لعناصر اللغة الصورية بين صانع الصورة ومتلقيها وتجاوز(أمية الصورة) وتجاوز اللافهم البصري، وخلق القدرة على استخراج والمدلولات من الدوال الغائرة في الوجه الآخر (الباطن) للصورة؛ لأن تشكيل معنى آخر وفق دلالة جمالية أو فكرية يذهب بنا إلى ثقافة تلقي الرسالة.

(1) كماش، يوسف لازم، وعبد الكاظم حايل، سيكولوجية التعلم والتعليم (الأردن - دار الخليج للصحافة والنشر، 1439هـ - 2018م)، ص215.

(2) عبد السلام، فاروق سيد، دور نظريات التعليم في العلاج النفسي (السعودية، جامعة أم القرى، 1404هـ - 1984م)، ص11.

الصورة والصوت: بين الصوت والصورة في التلفزيون علاقة متينة متداخلة يُلبِسُ أحدهما الآخر معنًى أو يساعده على ارتداء دلالة أو ترميزًا أو حالة مما يزيد في تماسك تلك العلاقة؛ مضيفةً ثراءً في ذلك.

إن الخيال الخالص هو ما ينشئه الصوت ويبدعه، وقد يحتاج الصوت في تخيله إلى محسوس يستند إليه أو متخيل غير مرتبط بمحسوس كما هو الحال في حوار تلفزيوني يحتوي على جملة أو مفردة تحيل إلى معنى يستحضره المتلقي لارتباطه بحدث مخزون في ذاكرته الانفعالية متوافق مع الحدث الذي يسمعه ويراه في التلفزيون.

حركات وزوايا الكاميرا: للمخرج التلفزيوني أدوات يتمكن من خلالها الإشارة إلى أجواء تستعير دلالات ومعانيَ لا يشير إليها نصًّا مقروءًا ولا منطوقًا بل تعتمد على ما يتشكل في ذهن المُشاهد من صور لا مرئية لأحداث وشخصيات وأماكن خيالية ترتبط بالقدر أو بالسحر أو بعوالم ما ورائية أو عوالم خارقة أو لقلق أو لشك ...، مما يمكن تصوره أو يحيل إلى صورة لا مرئية، ومن هذه الادوات حركات وزوايا الكاميرا وحجوم اللقطات، أما الحركات فهي مرتبطة تمامًا بالإيقاع فالبطء والإسراع الخارج عن المألوف تعطي إيعازًا للخزين المعرفي والصوري والمتخيل لاستحضار صورة لا مرئية أوحت إليها تلك الحركات. فالحركة الاستعراضية البطيئة (PANING MOVEMENT) تزرع الانطباع بوجود لا مألوف في المكان وترسل الإشارة إلى خيال المُشاهد ليرسم صورًا أو تستنتج صورًا غير مدركة بصريًّا بل تعتمر أحاسيسه ويدركها في اللاوعي. وكذلك هي الحركات الرأسية (TILT UP-DOW) التي بارتفاعها وانخفاضها بشكل لا يمكن مشاهدته بالحالة الواقعية مما يثقلها بإشارات إلى صورة مضمنة غير مرئية تشير إلى ما يتعلق بالسياق القصصي للحدث. أما ما تحمله زوايا الكاميرا من معانٍ تكاد تكون -بسبب التكرار الدرامي لها سواء في التلفزيون أو السينما- معانيَ تطبع في الذاكرة صورًا لا مرئية تقفز إلى الاستحضار لدى المُشاهد. فالزاوية المنخفضة (LOW ANGLE) عندما تكون الكاميرا أسفل الشخصية أو المادة المصورة، فيبدو المُشاهد ينظر إلى الأعلى فيحضر الإيحاء بالعظمة والأهمية والرهبة. أما الزاوية المرتفعة جدًّا (BIRDSEYEVIEW) فإنها ترسل إيحاءً بالقدرية وضغط الموضوع والشخصية. إن هذه الزوايا تمثل التوازن بين المصور والمُشاهِد أو موضوع الصورة. كما في الزاوية المائلة التي تشير إلى عدم الاستقرار أو التحول أو التغيير. تُعد اللقطة ببنائها التشكيلي وحجمها وحدة البناء الأساسية للمشهد. وقد تأخذ دوره بالكامل حينما يتم تصوير حدث بدون أي قطع فيه ليوصل فكرة متكاملة لصورة

حدث معين، كما في مسلسل «نسر الصعيد»[1] وفي الحلقة الثامنة منه الدقيقة {10 - 11} المشهد الذي يقبض فيه ضابط الشرطة (محمد رمضان) على المجرم في قرية مزدحمة، حيث يتنقل من موقع إلى آخر وتختلف المواقع في الديكور والألوان والإضاءة تبقى اللقطة مستمرة دون أي قطع مع التغيير أحيانًا في الزوايا ولمدة تقرب من أربع دقائق. إن اللقطة المتواصلة تستخدم غالبًا في المشاهد، المثيرة والتي يمكن بالقطع تفقد مصداقيتها وينقطع فيها الزمن؛ فهي «لقطة طويلة نحصل عليها من تصوير مرحلة بكاملها دون توقف الكاميرا»[2]، ويمكن من خلال تلك الدراية بالحجوم والزوايا خلق التنوع في التعبير والدلالات لإنتاج لا مرئي من صورة مرئية. ويتأتى ذلك من تكرارات الاستخدام الدلالي الذي يولّد شبه اتفاق بين صانع المنجز ومتلقيه مما يوجب استحضار الأخير لأمرين مهمين: الأول- قدراته التخيلية الخالقة لكم من الدلالات التي ارتبطت بطرق تشكيل الصورة بحجوم وزوايا اللقطات. والثاني- معرفة أسلوب صانع المنجز الفني بتوظيف اللقطة فكريًا وجماليًا، وبذلك تتكون لغة مشتركة متوافقة بين ذلك الأسلوب وخيال المتلقي.

التكوين: يمتاز بالحيوية رغم صعوبته لكونه متغيرًا تبعًا للحركة في داخل الصورة، وقد تتحول تلك الحركة إلى فوضى بصرية إذا لم تكن مدروسة ومخطط لها بشكل دقيق ومتوافق مع سياق العمل. وعناصر التكوين تمتلئ بالمعاني والرموز والدلالات ولها القدرة على الإسهام –إذا ما استخدمت بدراية كافية– في معالجات إخراجية لصنع صورة تستدعي صورة لا مرئية من الذاكرة الصورية للمتلقي، فالخطوط تؤدي دورًا في الربط بين الشكل والمضمون المراد الوصول إليه معتمدة على دلالاتها المرتبطة بمرجعية المتلقي الممكن استثمارها لتنشيط اللامرئي من المعاني في مخيلته. ويضفي الفراغ إلى معان تسهم في تقوية الإحساس بالحركة والاتجاه إضافة إلى دلالاته الزمنية. فوجوده بمساحة أكبر من الطبيعي توحي بالتطلع إلى المستقبل وزيادة إمكانية رسم اللامرئي في خيال المتلقي.

الشخصية: واحدة من العناصر الأهم في العمل الفني، والتي من خلالها يمكن ترجمة الأحداث وقيادة الفعل وتعميق الصراع، وهي مرتكزُ للبنى الدرامية وهي الكاشفة للفكرة

(1) نسر الصعيد، مسلسل مصري، تأليف محمد عبد المعطي، تصوير: أدهم عصام وفادي الصاوي، مدير التصوير: محمود يوسف، إخراج: ياسر سامي، إنتاج: العدل كروب، رمضان 2018 على قناة دبي الساعة 10 مساءً.

(2) دولوز، جيل، الصورة- الحركة، تر: حسين عوده (دمشق، منشورات وزارة الثقافة المؤسسة العامة للسينما، 1397هـ - 1977م) ص115.

والموحية من خلال سماتها الجسمانية ودائرة علاقاتها الاجتماعية وبُعدها النفسي وتعميقها ومساهمتها في الجو النفسي العام. واعتماد نوع محدد من الشخصيات يمكن أن يدعم تخيلنا للامرئي في الصورة التلفزيونية، وخاصة ما يتعلق منها بالشخصيات غير المستقرة:

الشخصية البارانوية: تعتمد الشك والعداء والإساءة للآخرين ويجيء هذا نتيجة لتنشئتها الاجتماعية المختلفة والشعور بالنقص الجسدي أو النفسي. كما في شخصية (رؤوف) في الذئب وعيون المدينة [1]

الشخصية النرجسية: «شخصية تنفرد في قراراتها وأهوائها»[2]، كشخصية المقدم (رؤوف) النرجسية السادية الذي يهوى التعذيب والغطرسة في المسلسل السوري« الولادة من الخاصرة»[3].

الشخصية السايكوباتية: وهي الشخصية المخادعة أو التي تعتمد السحر والجن والكذب والخداع والاحتيال. كما في مسلسل العراف[4]؛ إذ تعتمد الشخصية الرئيسة على الكذب والخداع وبدقة عالية لإيهام الآخرين بصدق ما تقوم به من أعمال نصب واحتيال.

يمكن لهذه الشخصيات أن تحيلنا من خلال الدراية بطبيعتها إلى اللامرئي وتوقعنا وتخيلنا لإكمال صورتها عند بدئها لسلوك معين لا يشترط الحالة بصورة مرئية.

المكان والزمان: يحيط المكان والزمان بحياتنا إحاطة كاملة، ولهما الدور الكبير والفاعل في البناء التربوي والتكويني للشخصية الدرامية، ويدلوان بدلوهما في معايير الثقافة ومستويات التعلم والإبداع الفني ومن خلالهما تتشكل دائرة العلاقات الآدمية والحيوانية والمكانية (الفضاء) والأزمنة، إن التصوير التلفزيوني فن مكاني يتمثل الأفعال بواسطة الجسم ويرتبط بلحظة زمنية يقوم بتثبيت العقل فيها لتكون معبرة عن لحظتين سابقة ولاحقة. ولكن هل هذا لا يجعل من اللامرئي غائبًا في المكان والزمان في الصورة

(1) مسلسل تلفزيوني عراقي، تأليف: عادل كاظم، إخراج إبراهيم عبد الجليل، عرض تلفزيون العراق، القناة العامة، 1983.

(2) أنيس فهمي، إقلاديوس، السينما والمسرح وأمراض النفس (القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1402هـ - 1982م) ص115.

(3) مسلسل (ولادة من الخاصرة)، مسلسل سوري، تأليف: سامر رضوان: إخراج رضا شربتجي، إنتاج: كلاكيت للإعلام والإنتاج والتوزيع الفني، عرض على قناة أبو ظبي الأولى، 2011.

(4) مسلسل العراف، (مصري) تأليف: يوسف معاطي، إخراج: رامي إمام، عرض قناة MBC، 2016.

التلفزيونيـة؛ لأنهـا اكتسـبت قـدرة كبيـرة مـن التعبيـر وصـار الميـل إلـى إخفـاء المعنـى أو المضمـون الدرامـي مـن خـلال حضـور البلاغـة الصوريـة فـي الخطـوط والألـوان والتكويـن باسـتخدام عناصـر التجريـد فيهـا، واعتمـدت الإيمـاءة التـي تخفـي تعبيرهـا المرئـي وتلبسـه معنـى خفيًّـا مضمـرًا (لا مرئيًّـا). إن مكانيـة الصـورة تحتـم خضوعهـا للتنظيـم جاعـلا للزمـن دوره الفعـال فـي تشـكيل بنيتهـا وتشـكل أبعادهـا الماديـة والذهنيـة، فـكل «عمـل مـن أعمـال الفـن إنمـا يخلـق عالمًـا خاصًّـا بـه. ومـن يتصـدى للحديـث عـن عالـم مـا فهـو يتصـدى للحديـث عـن بنـاء كامـل يقـوم علـى شـبكة ممتـدة مـن (الزمـان والمـكان)»[1]. وللزمـان قدرتـه للنفـوذ إلـى امتـدادات المـادة الصوريـة «سـواء أكانـت مجسـمة أم مسـطحة، وخاصـة مـا يفسـر حصـول الحركـة التـي لا تفهـم إلا مـن خـلال وجـود زمانـي»[2].

المـكان: الارتبـاط المتيـن بيـن المـكان والإنسـان هـو نتـاج إدراك حسـي (سـمعي–بصري) وليـس هنـاك مقاييـس ومعاييـر خاصـة لذلـك المـكان فهـو يعتمـد علـى مـا يضفيـه الإنسـان مـن رؤى خاصـة وتفسـيره وفقًـا لفلسـفته؛ فهـو يُسـقط عليـه فلسـفته باتجـاه علاقتـه بالمـوت والحيـاة والطبيعـة كمـا يمكـن لـه (الانسـان) اسـتعارة مفـردات وأبعـاد المـكان لإطلاقـه علـى قيـم بعيـدة عنـه كالقيمـة الاجتماعيـة والأخلاقيـة، فمفـردات مثـل: (السـامي والمتدنـي والرفعـة والعالـي والواطـي) مسـتعارة مـن تصنيفـات المـكان. وفـي الدرامـا التلفزيونيـة لـم يكـن اسـتخدام المـكان بشـكله الواقعـي المطلـق - رغـم اعتبارنـا الافتراضـي أن الدرامـا تنقـل الواقـع –فـإن التعامـل مـع المـكان ليـس بحرفيـة الواقـع وإنمـا بطريقـة تعبيريـة مـن خـلال اختيارنـا لزوايـا الكاميـرا وحجـوم اللقطـات لخلـق عالـم يشـكل جـزءًا مـن لغـة مخاطبـة المُشـاهِد الـذي يمتلـك إمكانيـة فـك الرمـوز والـدلالات التـي يحتويهـا البنـاء التشـكيلي لذلـك المـكان. إن الصـورة الفنيـة والمـكان الأليـف، والذكريـات المُسـتعادة ليسـت معطيـات ذات أبعـاد هندسـية، بـل مكيفـة بخيـال وأحـلام يقظـة المتلقـي. ويـرى باشـلار أن العلاقـة بيـن الطبيعـة والخيـال يمكـن لهـا تجـاوز اشـتراطات الالتـزام بالواقـع؛ إذ يمكـن للخيـال أن ينطلـق بحريـة لرسـم صـور متعـددة متجـاوزًا لذلـك الواقـع؛ فهـو إذن (الخيـال) قـوة مضافـة للمُشـاهِد يمكنـه مـن خلالهـا أن يعقـد صلحًـا بيـن مخـزون ذكرياتـه وخيالاتـه متجـاوزًا للواقـع المرئـي. إن الصـورة التلفزيونيـة تخلـق واقعًـا خاصًّـا بهـا، وتعتمـد إمكانيـة تأثيرهـا فـي المُشـاهِد علـى مـا يمكنهـا أن تولّـده مـن إيقـاظ النائـم مـن معتقـدات فـي ذهنـه

(1) باشلار، غاستون، جماليات المكان، مصدر سابق، ص40.

(2) سوريو، ايتيين، الزمان في الفنون التشكيلية (بغداد، مجلة آفاق عربية، عدد / 3، دار الشؤون الثقافية، 1397هـ - 1977م)، ص86.

وارتسامات المخزون الصوريّ فيه لتخلق استحضارًا لها، وإحداث ردود أفعال، وإصدار أحكامٍ في مدى واقعية المكان بإيجاد العلاقة بين المرئي واللامرئي فيه، فإن «الصورة الفنيةً تنفر من القوالب الجاهزة الثابتة، وترفض الخضوع لجميع أنواع وأصناف التضييق والتطويق؛ لأن فرادة الفنان وخصوصية صوره تأبى الانصياع لدقة طرائق العلوم في البحث، وترفض التجزئة والتجريد؛ إن لها مصداقيتها الخاصة»[1]. إن المكان يُعالج في الدراما التلفزيونية بطريقتين: الأولى- بناء مكان فيه جدران وفضاءات أو أية مكونات مكانية أخرى، والبدء باستعراضها بالكاميرات والتجوال بين أروقتها.

الزمان: يصعب الفصل بين الزمان والمكان والحدث في الفنون، ويتصل هذا بفنون التلفزيون وصورته المتضمنة لكل عناصر اللغة الصورية، والزمن فيها ينقسم اعتمادًا على ترتيب الصور وتعاقب الأحداث إضافة إلى الإيقاع المسيطر على ذلك التعاقب وفقًا للضرورة في السرد، وتؤثر الدراما التلفزيونية اعتماد زمن التأثير أكثر من اعتمادها على الزمن الطبيعي وزمن النص؛ إذ إن نسق الأحداث في هذا الزمن يهدف إلى اختراق أحاسيس المُشاهِد والتأثير فيها بما يخدم الأحداث بإسراعها وإبطائها مما يؤدي إلى حالتين متنافرتين وفقا للسياق السردي لهما، فإما الإشارة إلى تركيز الإحساس بالزمن وثقله وأهمية تواجده وتصدره للإحساس أو إعدامه وإزالته من الوجود في فكر المُشاهد لإظهار تسيّد زمن ذي تأثير درامي محدد ومقصود. وبسبب تعدد الأساليب والوسائل الأدائية للصورة في الفن تتنوع الكيفيات في صياغة صورة الزمن المنشود، فزمن الصورة ثلاثية الأبعاد 3D هو ذات زمن الواقع الفيزيائي، بينما زمن الصورة المسطحة ذات البعدين يقع خارج القياسات المادية ويشتغل في واقع متخيل ويبتعد البناء المكاني عمّا هو حسي. ينظر[2]. إن العودة بالزمان إلى الماضي أو التقدم به إلى المستقبل يتجاوز الزمن الطبيعي، ويذهب بالمُشاهِد بعيدًا عن اللحظة التي يعيشها واقعيًّا والسفر بمخيلته إلى زمن غامض يدركه بإحساسه الداخلي، كما في حالة الحلم أو كما في تسريع الأحداث بإيقاع صعب على التصور إدراكيا. أو في الإبطاء لحركات سريعة لا يمكن إدراك تفاصيلها بسرعتها الطبيعية. يقوم التوليف بالاختزال الزمني باستخدام وسائل الانتقال مثل المزج الذي يعبر عن استمرارية الزمن وانقضائه، ويتم إلغاء الأزمنة الضعيفة في مشاهد الحلم، وإيجاد أزمنة مُتخيلة وتُعد هذه

(1) جمعة، حسين، قضايا الابداع الفني، بيروت، دار الأدب، 1413هـ - 1993م، ط / 1)، ص69.

(2) حسون، مجيد حميد، الزمن في التصوير الإسلامي (العراق، مجلة جامعة بابل / للعلوم الإنسانية، 1435هـ - 2014م. المجلد / 22، ع / 6) ص1426.

مسألة بالغة الدقة على المستويين الحسي والإدراكي لدى الفنان. هذه الأزمنة ينقلها الفنان إلى المُشاهِد محاولا إيهامه بالشعور بها ليمنحه القدرة على التأويل وتأكيد إحساسه بالزمان والمكان وخلق استجابته باستمرار لهما «تعطي السينما قيمة للزمن، وتقوي سيطرته علينا، وتجعله محسوسًا بالنسبة لنا إلى حد المضايقة. وفي وسع الفيلم أن يمزق المكان الحقيقي، ويعيد بناءه بأكبر قدر من الحرية» (مارسيل، د. ت، صفحة 203).

اللون: لا يمكن إغفال أهمية اللون كنوع من الإدراك البصري؛ إذ يمكنه أن يحيل إلى اللامرئي من المرئي بخلقه إحساسًا بالحركة من خلال الانتقال من بقعة لونية إلى أخرى. وقد استغلت الصورة التلفزيونية إثارة اللون لإحساسات نفسية مختلفة لرسم صورة لا مرئية لحدث معين؛ إذ يثير لون معين إحساسًا بالسعادة وآخر للكآبة وثالث للدفء أو البرودة أو القلق أو الاسترخاء ...، ليس سهلا وصف لون معين لمن لم يره، ولكن يمكن وصف الإحساس به حيث يمكن أن يبعث اللون الأخضر –مثلا– على الراحة والهدوء في لحظة معينة، ويمكن للون ذاته أن يعمل على إثارة القلق إذا جاء ضمن سياق سردي يشير إلى ذلك؛ إذ يرتبط اللون بالإحساس أثناء المشاهدة. وفي المسلسل العربي (أرض النفاق) [1] الحلقة (2) استخدم المُخرِج اللون الوردي لإضفاء جو من الغموض في عيادة الطب البديل، ويتناغم اللون مع طريقة الإلقاء الصوتي ليخلقا تكاملاً للصورة النهائية للمشهد، فيحيلنا هذا التناغم إلى اللامرئي من الأحداث حيث يسارع الخيال إلى رسم صورة ذهنية مرتبطة بالخزين المعرفي والصوري ليشكل معنًى أكثر سعة وتخيلاً من المرئي في الصورة ذاتها. اعتمادًا على تقسيمات الألوان وتأثيرها السيكولوجي قامت الدراما التلفزيونية باستثمار ذلك في رسم صورة مؤثرة في المُشاهِد، وتؤسس لإضافة دلالة أو معنى يتلقاها ويفسرها ويفهمها وفقا لذلك الاتفاق الدلالي والمعنوي بينه وبين صانع العمل. «تحليل كل مشهد لمعرفة المزاج النفسي والانفعالي، ومن ثم التخطيط لاستعمال اللون أو مجموعة الألوان التي توحي بذلك المزاج» (حسين ح.، 1989 جزء2، صفحة30). أما فيما يتعلق بالصوت فيمكن تناوله كما يأتي:

الموسيقى: وجود الموسيقى التي توالف بينهما وتزيد من نسج تكاملها لما تملكه من مخزون ثري بدلالات قادرة على إنتاج معرفي يعزز من النجاح في تهيئة الذات لتخيل الإحساس بالحدث أو المكان أو الزمان، كما تؤكد قدرتها على التوغل في المخيلة والحلم

(1) مسلسل (أرض النفاق)، قصة: يوسف السباعي، إخراج: سامح عبد العزيز ومحمد العدل، عرض على قناة عُمان HD، 2018 / 5 / 23.

صانعة للامرئي من المعاني البليغة التي تجعل المتلقي يتجاوز المرئي من الصورة لتسبح في عالم الخيال؛ فيكتمل المعنى لديه مرئيا ولا مرئيا، كما في فيلم (الرسالة) لمصطفى العقاد، فقد صارت موسيقى (طلع البدر علينا) في الفيلم تشير إلى وصول النبي محمد -صلى الله عليه وسلم-إلى المدينة.. وبمجرد سماع اللحن يتمثل اللامرئي لنا بصورة الهجرة (الزاوية، والمكان، والتكوين). وتعمل الموسيقى كعامل مساعد للمخرج لترجمة خطاباته وتأملاته وتصوير انفعالاته على شكل جمل صورية تأملية مخفية بين صفات الشخصيات وإظهارها عن تخفيها هذا كجانب آخر من تلك الشخصيات عاكسة لصفاء ونقاء جماليات دواخل عناصرها أو العوالم الطبيعية والموجودات التكوينية. وتتأتّى أهمية الموسيقى وقدرتها التعبيرية من كونها فنًا ذاتيًا زمانيًا لا موضوعيًّا تكمل الإحساس المكاني للصورة المعتمدة في إدراكه على المرئيات والملموسات؛ فهي «تعتمد على الذات التي تتلقاها اعتمادًا اساسيًّا»[1]. فالموسيقى تنتج إدراكا حسيًّا وعاطفيًّا مباشرًا عند اتصالها بمشهد درامي أو عند مرافقتها لصورة معينة أو حركة كاميرا. تعمل الموسيقى على تفسير النص وخلق جو عام وحالة وجدانية عند المتلقي، كما يتوجب حضور التوافق والتناغم والانسجام بينها وبين الحدث الدرامي، فهي تعلو وتخفت، تهدأ وتصخب، تطول جملتها وتقصر، وهي بهذا تسلك سلوك الحوار وطريقة التلوين الصوتي والإلقاء؛ لأن «الإلقاء بمصاحبة الموسيقى يقوم على أساس ميل الإنسان إلى الموسيقى فإذا كنا نسمع نصًّا فحسب، فإننا نشعر بالملل أكثر مما لو كنا نسمع ذلك النص بمصاحبة الموسيقى» [2]، فالجمل الموسيقية الطويلة الخالية من الإيقاع يمكنها أن توحي بأجواء القدرية واللاواقعية وهي تقوم بذلك بانتزاع شعور الواقعية من المتلقي لتودعه في جو الروحانيات وإلى عالم ما ورائي روحاني، عالم السحر، مما يولّد صورة متخيلة (ذهنية) مرتبطة بمرجعياته وثقافاته، كما أنها تدفع بالحدث الدرامي إلى الأمام بتناغم مع نمو الشخصيات أو تطور الأحداث، ويأتي ذلك بتجاوزها وتوائمها مع عناصر البناء التشكيلي الأخرى: كالديكور، والإضاءة، والحركة واللون، والملابس. فتجانُسها وتقابُلها وتفاعُلها فيما بينها يمنح المشهد جوًّا عامًّا يلقي بظلاله وتأثيره على الشخصيات والأحداث على حدٍ سواء، فهي تكشف عن خارطة التفاعلات الانفعالية للشخصية ومضامين الحدث وتفسيرًا أكثر وضوحًا للجو العام.

(1) زكريا، د. فؤاد، التعبير الموسيقي، (مكتبة مصر، دار مصر للطباعة،1375هـ - 1956م)، ص14.

(2) البشتاوي، يحيى سليم، مدارات الرؤية: وقفات في الفن المسرحي (الأردن، دار الحامد للنشر والتوزيع)،1422هـ - 2002م)، ص37.

الأزياء: إن اشتغال الدلالة في الأزياء ومكملاتها (الاكسسوارات والمكياج) لها حضورها في الإسهام لتشكيل الجو العام للمشهد، ومن ثم للعمل بشكل عام؛ فهي واحدة من العناصر المهمة في المعالجة الدرامية عند توافقها مع شكل ولون الديكور مشتركة بتحديد الدلالات الاجتماعية والنفسية والدرامية والوطنية كما يرى مارتن اسلن «نماذج وطنية: فالإسكيمو ملابسهم من جلود الدببة والمكسيك (البونشو) والعربي العقال، إلخ اجتماعية: محددة بتفاوت التأنق في ملابس الناس، فملابس الطبقة الارستقراطية تختلف عن ملابس الطبقات العاملة»[1].

الحوار: يتجاوز الحوار في التلفزيون وظيفة نقل المعلومات وبناء العلاقات بين الشخصيات ليصل إلى القدرة على التعبير عن الأحاسيس والمشاعر، وتجاوز الحوارات التقليدية لتداول المفردات والنزوع إلى إيحاءات وبلاغات لغوية أو جناس لغوي ليرسم معنًى مغايرًا تمامًا لما يراه المتلقي في صورة مدركة بصريًّا، إن التناوب بين الصمت والصوت قادر على رسم صورة متخيلة لحدث متوقع، أو يخلق توترًا في الحدث ليعطي إحساسًا بأهمية الزمن وقدرته على خلق القلق وزيادة مساحة اشتغال خيال المتلقي وتوكيد المتعة «تعد المشاهد الصامتة وسيلة من وسائل تقديم المعلومات»[2]. وقد يشير الحوار إلى معانٍ بذاتها ومفردات بمعانٍ مجردة غير قابلة للتأويل، ولكنه بالوقت ذاته يمتلك القدرة على الإيحاء بصور لا مرئية من خلال تجاوزه للمعنى المجرد للكلمة مستخدمًا ما متوافر من مرجعية مشتركة للفهم بين صانع العمل وبين المُشاهِد، كما يمكن له أن يتناغم ومعتقدات المُشاهِد وتوحد قراءاته للحدث اللامرئي المختبئ بين مفردات الحوار التلقي الحواري وشد المُشاهِد وزيادة ارتباطه بالحدث. فالصمت مثلا يمكن اشتغاله كعامل درامي ذي أهمية كبيرة عندما يصبح رمزًا للموت أو للغياب أو الخطر.

وغالبًا ما يثير القلق أن المعنى أو الدلالة لا يتأتى من المفردات فحسب بل تشترك عناصر التركيب الصوتي من المفردات والمد والقصر والإدغام وإيقاع الكلمة والمسافات بين المفردات وطبيعة تلك المسافات أي في حالة الصمت بدرجاته وأنواعه لتشكل معنًى دراميًّا وعلامةً بنائية من عناصر البناء اللغوي التعبيري مُجَسَدةً أمام الكاميرا ليكون مُعطًى حركيًّا يستثمر توقف الشخصية عن الكلام ليخفي نواياها ويُظهر صورةً لا مرئية

(1) مارتن، مارسيل، اللغة السينمائية (القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د.ت)، ص59.

(2) ملتون، ماركس، المسرحية كيف ندرسها ونتذوقها، تر: كريم مدور(بيروت، دار الكتاب العربي، 1384هـ - 1965م)، ص87.

مُتَخَيلة أو مستنتجة تستكمل المعنى الذي أراده صانع العمل أو تقويه. ويُقاس الصمت بوحدات زمنية تطول وتقصر حسب المعنى المقصود وأهميته؛ إذ إن مدياته محصورة بين النطق والمعنى، وقد يتجاوز الصمت أحيانًا الكلمات لاعتماد الدراما على الجسد ودلالاته، ويقول مارتن اسلن «أما الكلمات وهي إحدى العناصر المكونة للدراما فشأنها شأن ثانوي»[1].

المونتاج: تجاوز المونتاج وظيفة الربط الميكانيكي بين اللقطات وصولا إلى قدراته على خلق الدلالة والرمز، وإسهامه في خلق صورة لا مرئية وهو منتج للمعنى العام، وهو «يقوم بدور المجاز والتورية والاستعارة وغيرها، فهو يصنع بلاغة السينما» [2]. حيث قدرته على الربط بين أزمان وأماكن مختلفة أو اختزالها، مع بقاء منطقية إحساس المتلقي بمنطقية سياق الحدث وبطريقة لا تعسفية كما يمكنه الإحالة من المرئي إلى اللامرئي في الصورة من خلال قدرته على الربط بين أزمنة وأماكن مختلفة، وباختزاله لزمن اللقطة والمشهد مثيرًا لقدرة المتلقي على الربط الذهني لتلك الأزمنة والأماكن واستثارة خزينه المعرفي والاجتماعي والديني والمعتقدي لاستحضار عوالم أسهم المونتاج في رسم ملامحها في تخيلها وربط المتخيل بالواقع المرئي والسير بالأحداث بشكلٍ متوازٍ بين المرئي المحسوس واللامرئي المتكون في الذهن.

الفصل الثالث: إجراءات البحث

مجتمع البحث: اطلع الباحث على العديد من الأعمال التلفزيونية (مسلسلات)، والتي تحمل معالجاتها الإخراجية كمًّا كبيرًا من الإشارات والرموز والدلالات، وحيث إنه لا يمكن حصرها إحصائيًّا لكثرتها، فقد تم اختيار عينة ممثلة لها.

عينة البحث: تأسيسًا على ما جاء في الإطار النظري للبحث الحالي والاطلاع على مسلسلات تلفزيونية – محلية وعربية وعالمية – والتي مست موضوع البحث بشكل مباشر أو غير مباشر فقد تم اختيار نموذج مسلسل يتألف من (30) ثلاثين ساعة تلفزيونية (30 حلقة) قصديًّا لما وفرته هذه العينة من فرصة الإحاطة في أغلب مشاهدها من تمظهر المرئي واللامرئي في صورتها التلفزيونية.

(1) اسلن، مارتن، تشريح الدراما، ترجمة: عبد المسيح ثروت (بغداد وزارة الثقافة والإعلام، 1398هـ - 1978م)، ص14.

(2) عجور، محمد.. الأسلوب السينمائي في البناء الشعري المعاصر. القاهرة: الهيئة العامّة لقصور الثقافة. 1432هـ - 2011م)، ص103.

منهجية البحث:

اعتمد الباحث المنهج الوصفي التحليلي لملاءمته طبيعة البحث في تحليل دراما تلفزيونية، واقترابه من تحقيق هدف البحث للوقوف على تطبيقات المرئي واللامرئي في الصورة التلفزيونية لاعتماد طريقة وصف العمل وتحليله بشقيه المرئي (الإشاري) واللامرئي (الايحائي) وصولا لتحقيق منطلقات مفاهيمية وجمالية استنادًا لعناصر البناء الصوري.

أداة البحث:

استخلص الباحث أداة بحثه من خلال المؤشرات التي خلص إليها من الإطار النظري والآتي تسهم في تمثلات المرئي والذي يتجسد من خلال استخدام المخرج لعناصر اللغة الصورية، ومنها:

1. التكوين:
2. الكاميرا: حركاتها، وحجوم لقطاتها، وزوايا التصوير:
3. الإضاءة:
4. الشخصية:
5. الزمان والمكان:
6. اللون والإضاءة والمكياج:
7. الموسيقى والحوار:
8. المونتاج:
9. تحليل العينة: المسلسل يتضمن30 ساعة ممتدة على30 حلقة:

تحليل العينة:

المسلسل التلفزيوني «ساحرة الجنوب»[1] مسلسل مصري، تدور أحداثه حول المجتمع الريفي ونظرة المجتمعات المغلقة إلى عالم الأرواح، ومشاكل القرية والصراعات الاجتماعية بين العائلات، وداخل العائلة الواحدة وتنقل العديد من القضايا أبرزها الاتصال بعالم الجن والشياطين والصراع على الميراث والثأر. تدور أحداث المسلسل حول الطفلة (روح) التي لم تنجب أمها سواها، بينما كان يريد الأب أن ينجب ولدًا، فتلجأ الأم إلى ساحرة مقيمة في المدافن، وتلحق الطفلة بأمها، ويتصادف أنه في نفس اليوم كان قد دفن ساحر ذائع الصيت، ولم يغلق قبره عليه بعد، فتسقط «روح» في القبر، وتلبسها روح الساحر..

تأليف: سامح الحريري

تمثيل: حورية فرغلي، صلاح عبدالله، ياسر جلال

إخراج: أكرم فريد

منذ اللقطة الأولى من عنوان المسلسل (THE TITLE) عمد المخرج إلى استعارات صورية ترسل دلالات إلى ذهن المتلقي ليستحضر خزينه المعرفي والمعتقدي والصوري ليحيلها إلى لا مرئية تتسيّد في الذاكرة لتشده إلى القادم من الأحداث. وقد اختزلت المقدمة وأوجزت الكثير الواسع من الإحالات من الصور المرئية إلى اللامرئي منها باستخدام عناصر الصورة وانصارها مع بعضها لخلق كلٍّ متناسق يتماهى والمعنى العام والجو العام للعمل. اعتمد المخرج في أغلب مشاهد العمل على استخدام حركة الكاميرا (Dolly in-out) في التقدم والتراجع وحركة (Travelling) وبإيقاع بطيء ليشكل صياغات بصرية متنوعة جعلت من المسلسل مكتنزًا بالإيحاءات اللامرئية للقوى الخارقة التي تكتنفه خصوصًا وأن موالفته بين إيقاع الحركة وحجم اللقطة القريبة التي تحصر الانتباه والتركيز على جزء محدد من الجسم أو المكان كما جاء في الحلقة الرابعة الدقيقة 4.25 حيث تتحرك الكاميرا نحو الباب الرئيس لبيت (روح) وببقعة ضوء عليه وموسيقى بلا إيقاع لتنقل الحركة إلى داخل البيت بالإيقاع ذاته لتقترب من وجه (روح) ويصبح حجم اللقطة (قريبة جدًّا c.u.s) على عيونها، وهي توسع حدقاتها تنظر إلى أختها فتصرخ في وجهها، مما يحيلنا إلى

(1) مسلسل مصري، تاليف: سماح الحريري، إخراج: أكرم فريد، إنتاج 3 PRODUCTIONS إنتاج وعرض قنوات MBC1,2 2015,.

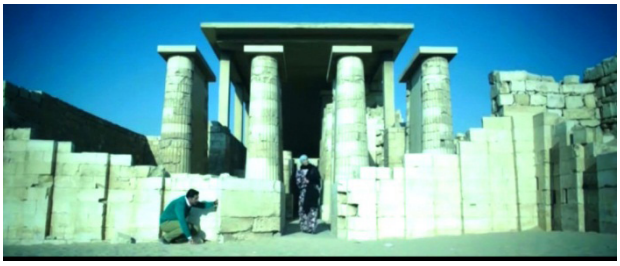
انتقال من واقع معاش إلى عالم متخيل بأن شخصية أخرى تتحرك وتملأ المكان رعبًا اعتمادًا على التكرار الذي يولد فهما مشتركا لدلالات الحركة تلك بين المتلقي والمرسل. ومما أضاف كما من الخيال ... ورصد الكثافة التعبيرية لاستخدامات الكاميرا وخاصة في مشهد سقوط الفتاة في القبر في الدقيقة 7.45 والدقيقة 34 من الحلقة الأولى التوزيع بين اللقطات القريبة والمتوسطة والقريبة جدًّا مع حركة الكاميرا يمينًا ويسارًا وبسرعة والاستقرار على عين الجثة وهي تفتح للنظر إلى الطفلة المستلقية بجانبها أعطى دلالات لمعنى نشوء خطوط علاقة بينهما شكلت الحدث الرئيس الذي بنيت عليه أحداث المسلسل. إن اختلاف المألوف واللا مألوف في المسلسل جسده المخرج بحجوم وزوايا اللقطات إلى جانب بقية العناصر الأخرى، ففي الدقيقة 26 من الحلقة الأولى تجلس الفتاة على السلم الطيني بليلة مقمرة يغمر الضوء جزء من أعلى الجدار، تتحرك الكاميرا من الأسفل إلى الأعلى باستخدام الرافعة (Crain up) وبزاوية منخفضة لتوصل صورة غير مرئية (متخيلة) على سمو شأن الطفلة مع استخدام مؤثر صوري يؤكد ذلك دخان أسود يتصاعد من خلفها ليتجمع ويدخل جسدها إشارة إلى شيء غير محسوس توغل إلى جسدها ليحدث التغيير. لقد تكرر استخدام حركة الكاميرا من وجهة نظر الشخصية (ذاتية) بإيقاع بطيء وزاوية منخفضة في أكثر من مشهد كما جاء في الحلقة الخامسة دقيقة 5.36 عندما تتحرك (روح) باتجاه زوجة أبيها وهي نائمة لتطبق يديها على رقبتها ثم التنويع بالقطع لحجوم اللقطات القريبة لعيون (روح) وزوجة أبيها مما يعنى التحدي بينهما مع تفوق التصور. إن قوة روح أكبر لأنها تتسلح بقوة لا مرئية. لقد أسهم استخدام المخرج لمختلف الزوايا والحجوم للقطات في إشاعة الجو العام للحدث موضحًا أن القوة اللامرئية التي تمتلكها (روح) هي قوة تفوق القوة البشرية، بينما استخدم اللقطات العامة والمتوسطة مع استقرار الكاميرا وندرة حركتها في المشاهد التي تعكس العلاقات الطبيعية بين الشخصيات والأحداث، كما في المشهد الأول من الحلقة الحادية والعشرين؛ حيث اجتماع ثلاث شخصيات للحديث في موضوع عائلي. وكذلك في الدقيقة 5((من الحلقة السادسة والعشرين في أحد المراقص وحوار يخلو من التعقيد. وفي الحلقة الرابعة عشرة في الدقيقة 10)) يجلس الرجل وهو يحتضن ابنه الرضيع وتجلس إلى جانبه زوجتيه وهو مسرور جدًّا.



لم يستخدم المخرج اللقطات الطويلة إلا قليلا وفي المشاهد التي توضح طبيعة المكان فقط، وفي القصر وفي مناطق الآثار عند التقاء الشاب (حسام) ابن الذوات و(روح)، وهم في لحظات من الشوق دلالة على أن عالم الحب واسع رغم ضيق مساحة التقارب بين ابن العائلة الغني وبنت الفلاحين المتهمة بالمس الشيطاني (الحلقة التاسعة الدقيقة 13.55).



وأن انحباسها داخل عالم السحر تغادره وتنطلق عند حضور الحب كما في (الدقيقة 12 من الحلقة 11)، وعمد إلى اللقطات القريبة جدًّا والقريبة والمتوسطة للإيحاء بضيق دائرة العلاقات في المسلسل وتقاربها وتجاوز الفضاءات التي إن حضرت كثيرًا لكانت توحي بالاتساع وانفتاح العلاقات.



التكويـن: منـذ اللقطـات الأولـى للمسلسـل وفـي العناويـن (titles) كان التكويـن يشـكل عنصـرًا مهمًّـا وراسمًا لصـور إيحائيـة امتلكت القدرة على الشد والانتبـاه والتسـاؤل فـي ماهيـة الأحـداث. كان توزيـع العناصـر التشـكيلية داخـل الإطـار متناسـقًا ومتوائمًـا والفكـرة العامـة للمسلسل. فـي اللقطـة الأولـى توزعـت عناصـر التكويـن بشـكل متكامـل، إذ تجلـس (روح) وسـط الـكادر تمامًـا ويحيـط بهـا الظـلام مـن كل الجوانـب لتصبـح هـي والنـار فـي الإنـاء الـذي أمامهـا مركـزًا للاهتمـام، وفـي لقطـة تاليـة تصورهـا الكاميـرا مـن زاويـة مرتفعـة (عيـن الطائـر) لتشـكل بعـد رفـع يدهـا تكوينًـا يوحـي بدلالـة أنهـا تتفـرد بعالـم سـاحر وصـورة قدريـة وإحساسًـا لا مرئيًّـا لحالـة مـن السـيطرة علـى أحـداث واقعيـة بقـدرة غيـر واقعيـة. تكـرر مشـهد بوابـة بيـت أبـي (روح) الـذي يتوافـر علـى تكويـن يوحـي عنـد تضافـر حركـة الكاميـرا والموسـيقى وموجـودات المـكان بـأن قـوة لا مرئيـة (السـحر) يسـيطر علـى الحـدث والمـكان، البوابـة كبيـرة تشـكل مسـاقط الإضـاءة عليهـا خطـوطٌ مائلـة توحـي بالقلـق والتوتـر، إضافـة إلـى جـذع شـجرة مقـوس وآخـر مائـل يتقابـلان وسـط الـكادر مـع ظـلام يحيـط بأطرافـه (الحلقة4الدقيقـة 4.20) يمنـح الصـورة القـدرة علـى إرسـال دلالـة علـى صـورة لا مرئيـة تتمثـل بسـلطان الخـوف والرعـب علـى الحـدث. جـاء التكويـن فـي عمـوم المسلسـل ليسـهم فـي تضميـن الصـورة المرئيـة لـدلالات ورمـوز لاسـتحضار لا مرئـي مـن المعانـي وتؤكـد قدريـة الأحـداث. بـدا (فـي المشـهد الأول مـن الحلقـة 8) أن المخـرج فـي كل تراكيبـه البصريـة وكأنـه يحاصـر شـخصياته، وأن زحـام الأغـراض يخنـق التكوينـات، ويضعهـا فـي كـوادر ضيقـة مُسـتخدمًا تقنيـة الأُطـر المُزدوجـة؛ إذ تظهـر الشـخصية فـي إطـار. والإطـار الآخـر لفضـاء لـه علاقـة بالحـدث والشـخصية الأولـى، وكأن كل تكويـن بصـري مـن تكويناتـه يـود أن يقـول: إن الشـخصيتين حبيسـتا وضـع قـدري فُـرض عليهمـا فرضـا ولا يسـتطيعان منـه الفـكاك. يسـيطر كذلـك علـى (روح) الكتمـان أو قلـة الحديـث، فقليـل فقـط هـو مـا تصوغـه الشـخصيات فـي كلمـات، لتبقـى كل مشـاعرهما أسـيرة للنظـرة والإيمـاءة.

الشـخصية: اتصفـت شـخصيات المسلسـل بوافـر مـن الاختـلاف، والتبايـن بيـن شـخصيات

تتـوق للمعرفـة (أخـوات روح وجمـال ابـن الـذوات) وأخـرى غارقـة فـي الجهـل والفقـر الـذي يسـوقها للإيمـان الكبيـر بالسـحر والغيبيـات، وقـد تشـكلت فـي خزينهـم وذاكرتهـم المعرفيـة صـورًا لذلـك سـيطرت علـى تصرفاتهـم، وانتقلـت مـن كونهـا مرتبطـة بالأعـراف والإرث الثقافـي إلـى حقائـق ثابتـة وقوانيـن لا يمكـن تجاوزهـا. فهـم فـي مجتمـع ريفـي تتحـرك فيـه تلـك الشـخصيات بفـرض دائـرة علاقـات ملتزمـة بتلـك الأعـراف والتقاليـد والمعتقـدات التـي تجعـل مـن الترميـز ظاهـرًا وواضحًـا ومؤثـرًا فـي شـبكة علاقاتهـم. فكانـت شـخصية البطلـة (روح) - بـدءًا مـن اسـمها – تنـزع إلـى الجانـب الروحـي الماورائـي، وجـاءت دلالتـه مباشـرة علـى أنهـا شـخصية (بارانويـة) اكتسـبت عدائيتهـا وإيمانهـا بالسـحر الـذي غيـر مسـار حياتهـا. فباكتسـابها لتلـك الطاقـة السـحرية عنـد سـقوطها فـي القبـر مـع جثـة سـاحر مـارد وهـي طفلـة، ويفتـح عينيـه وهـو ميـت وينظـر إليهـا ليحيلنـا إلـى صـورة متخيلـة لانتقـال السـحر أو تلبسـه بشـخصية البنـت متجـاوزة للمنطـق علـى اختـراق قـوة روحانيـة مـن عالـم آخـر لعالـم الطفلـة ومنحهـا قـوة وسـلطة فـي تغييـر الأحـداث. توزعـت الشـخصيات بيـن بسـيطة تؤمـن بالخرافـات ويزدحـم فـي خزينهـا الثقافـي والمعرفـي والصـوري سـيل مـن الصـور المتخيلـة التـي سـرعان مـا تسـتحضرها فـي ذهنهـا عنـد مشـاهدة صـورة مرئيـة لمقبـرة أو شـجرة مفـردة أو أي شـيء فـي ظـلام أو لمصبـاح مكسـور أو غبـار، كمـا فـي رؤيـة المرأتيـن فـي المقبـرة لامـرأة سـاحرة تحمـل فاسًـا فـي الحلقـة الأولـى ممـا يجعلهمـا يسـتحضران صـورة السـحر ليتملكهمـا الرعـب، وكذلـك مشـهد سـقوط الطفلـة فـي القبـر. لقـد احتـوى العمـل علـى أكثـر مـن شـخصية نرجسـية.. تتقدمهـا شـخصية (أبـي روح) الـذي يتفـرد باتخـاذ القـرارات دون الرجـوع لأحـد؛ فهـو سـلطوي التصـرف تدفعـه أهـواؤه لمـا يريـد دون أيـة حسـابات، أمـا الشـخصيات السـايكوباتية فقـد كانـت تشـكل طـرف الصـراع الآخـر مـع عالـم السـحر مـع عـدم تكافؤهمـا، فجـاءت شـخصية السـاحرة (بخيتـة) مليئـة بالسـحر والدرايـة بـه والنظـر إليهـا وطريقـة إلقائهـا للحـوارات تتشـكل صـورة ذهنيـة لعالـم ملـيء بالخـوف وحضـور صـورة عالـم غيـر العالـم المعـاش. وكذلـك شـخصية زوجـة (أبـي روح) الثانيـة (نعمـات) التـي تتخـذ القـرارات بدافـع الخـوف مـن المسـتقبل وضـد ضرتهـا (حكمـت). تعـددت الشـخصيات مـن هـذا النـوع فـي المسلسـل لتوافقهـا مـع الفكـرة العامـة لـه لسـيطرة عوالـم مخفيـة تـزرع الرعـب فـي نفوسـهم ممـا يحـدو بهـم إلـى اتخـاذ مـا يسـاعدهم علـى الدفـاع عـن وجودهـم.

الزمـان والمـكان: لخلـق أجـواء تتماهـى وطبيعـة الحـدث الخـارج عـن نطـاق الواقـع فـي بعـض مشـاهده، سـعى المخـرج إلـى عمـل نوعيـن مـن الأماكـن: الأول الواقـع الريفـي البسـيط المتمثـل بأبنيتـه الطينيـة وألوانـه الرماديـة، وتحويـل ذلـك الواقـع الحياتـي إلـى مولّـد للصـور

اللامرئية له، فمنذ الحلقة الأولى يؤسس لهويات المكان لكل واقع فيه ففي الدقيقة 18.20 خلق المخرج فضاءً يرسل معنى بفقر أهالي القرية من جهة وإيمانهم بعالم السحر والمس والجن من جهة أخرى من خلال النقوش والألوان على الأبواب والجدران فقد أوجد المخرج مشتركات بينها ((كما في الحلقة 17 الدقيقة)) 19.30.



وجاءت ألوان النقوش سماوية وخضراء ورسوم على شكل طيور تسير بنسق وتتابع على جدار بلون أزرق ليعمق الإحساس بصورة المخفي الماورائي من الاعتقاد لأصحاب البيت كما في ((الحلقة 3 في الدقيقة 35.32))؛ إذ تجلس زوجة (أبي روح) مرعوبة من وصول (روح) إلى دارهم .. لقد ساهم الرسم لتخيل صورة الرعب لاقترانه بالسحر المصاحب لـ (روح). فضاء آخر مليء بالإيحاءات والإشارات إلى سطوة السحر هو فضاء المقبرة والساحرة التي تسكن بيتًا من الصفيح على شكل زقورة من الداخل تداخل الخشب مع بيوت العنكبوت وتدلي الحبال ((الحلقة 3 دقيقة 5)) وازدحام المكان بالأدوات والدوارق وتشقق جدران البيت لكي يتسلل الضوء من خلالها ليرسم مع أدوات الطبخ المعلقة بعدم ترتيب صورة للعبث في المكان وإيحاءً بعدم الاهتمام بالمكان وفقا لسياقات الحياة العادية؛ لأن سيدة البيت تعيش في المكان جسدًا فقط، أما (روح) فهي تعيش في عالم آخر. ((وفي الدقيقة 4.10)) من الحلقة الثانية عند ذهاب الطفلة (روح) لتقف أمام شاخص القبر فعملت تلك الصورة على الإحالة إلى صورة لا مرئية لعالم السحر الذي اختزنته ذاكرة المتلقي وتبعث على الخوف لما يسكن المرجعية الثقافية له، وخاصة ما ارتبط منها بالمعتقدات الدينية، وأن الجن تسكن المقابر.

اللون والإضاءة والمكياج: تشترك هذه العناصر الثلاث مع بعضها لتشكل صورة متكاملة لجو عام تمكن صانع العمل من أن يخلقه ويصيره وفقًا لسياق الحدث. وهنا جاءت هذه العناصر لتلزمنا بتخيل صورة لا مرئية لعالم يختلف عن عالمنا هو عالم السحر والجن متوافقا مع ما

نمتلكه من مرجعيات لمصادر مختلفة كالمعتقد الديني والعادات الاجتماعية والمتوارث الشعبي لتكمل لنا صورة متخيلة منبعثة من الصورة التي شكلتها تلك العناصر. في (الحلقة 17 في الدقيقة 7.45) وعند استقبال (روح) للرجل الكبير والغني (خليل بيه) تتوسع حدقات عيونها لتملأ الكادر، ويبدأ الاصفرار على وجهها وترى فوق راس الرجل مجموعة كبيرة من الأفاعي مع إضاءة خافتة وطغيان اللون الرمادي على المكان إلا على الأفاعي هناك مسحة ضوء تجعلها بارزة وواضحة لترتسم صورة متخيلة لعالم رعب خفي يتمثل في القدرة على رؤية دواخل الشخصيات وترجمتها إلى صورة مرئية تتجسد على شكل الأفاعي التي ارتبط وجودها بالخداع ونعومة ملمسها بقوة فتكها. في (الحلقة 21 الدقيقة 21.56) في بيت الساحرة (بخيتة) في المقبرة تسلط كتلة ضوئية صفراء على مقدمة الكادر الذي يشغل جانبه الأيمن سحلية من الزواحف، بينما النار مشتعلة في إناء أمامها ويغطي الظلام بقية المكان الذي يعطي الدلالة على حضور عالم الجن وتحول الضوء المحيط بالسحلية إلى أصفر ناري الشكل مما أضفى جوًّا طلسميًّا يخالف الواقع المعاش.



كان اللون الرمادي هو اللون السائد على أغلب أجواء المسلسل وبتدرجاته من الأسود الغامق إلى الأبيض متغلغلاً في الديكور والإكسسوار والملابس والبيوت والجدران. إن استخدام هذا اللون أسهم في صور لا مرئية لأجواء ضبابية موحية بلاواقعية الأحداث أو أنها تشير إلى أحداث ما ورائية تسيطر على الجو العام للمسلسل، لقد استخدم المخرج القدرة التأثيرية للون، وكان يظهر كلما تظهر مساحة وجود شيء خارق مرتبط بالسحر، فكلما تبدأ الشخصية باستخدام قوتها السحرية تكتسي قزحية عين (روح) بالسواد الكامل ويحيط بالمكان اللون الأسود سواء في الظل والضوء أم في الصبغات التي تغطي موجودات المكان، وقد كان هذا اللون يشكي إيقاعًا شأنه شأن الإيقاع الحسي فتعاقبه مع

الرمادي والأبيض جاء متناغمًا وفيزياء العين من جهة وقيمته التعبيرية لظلام عالم السحر من جهة أخرى.

الموسيقى والحوار: جاءت الحوارات والموسيقى ليكمل بعضها الآخر لخلق جوٍ من عالم يرسمه الخيال للحدث، فقد جاء في (الحلقة الأولى في الدقيقة 7.40) الحوار شارحًا لوضع اجتماعي مؤكدًا لعرف مفاده أن الولد هو السيد وأن المرأة التي لا تلد الذكر يحق لزوجها أن يتزوج بأخرى لتنجبه له، فهو ذو قيمة عالية لا يمكن التنازل. (وفي الدقيقة 12 من الحلقة 8) كانت هناك حوارات مستفزة وغير متوقعة جاءت على لسان (روح) عندما خاطبت زوجتي أبيها اللتين سرقت إحداهما المولود الذكر للأخرى، فكانت تتحدث بطريقة العارف بالسر وتنادي إحداهما باسم الولد والأخرى باسم البنت على عكس ما هو شائع بين الناس. كانت الحوارات مستفزة وغير متوقعة وتثير الفضول لدى المُشاهِد مما ثبتت لديه قدرة الساحرة على ما يدور دون أن تراه. وجاء الحوار هنا محترمًا لبناء وسلطة شخصية روح في المسلسل آخذا بنظر الاعتبار التكوين النفسي والفسيولوجي لها وكان دقيقًا وموجزًا. ولم يخلو الأداء الصوتي والجسدي من حركات إيحائية وتوكيدية وملتزمًا جانب عدم الفصح وعدم الكشف مما زاد في إمكانية التخيل لإيجاد أكثر من معنى لنفس الشيء. كان الحوار مشحونًا عاطفيًّا ومؤثرًا ولم ينته معناه بانتهاء قوله بل هو غرس يؤسس لأحداث درامية قادمة.

ربما عجزت الصورة في بعض الأحداث عن إيصال المعنى المجسد لها كالحديث عن صراع السحرة وإمكاناتهم وحضور أرواحهم وتغلغلهم في أجساد البشر الأمر الذي جعل من الحوار معوضا لهذا العجز كما جاء في حديث الساحرة (بخيتة) عن (الليث الحافي الذي سقطت «روح» في قبره) في (الحلقة 8 دقيقة 5.08)

بخيتة: الليث الحافي

روح: مين الليث الحافي ده يا بخيتة؟

بخيتة: حلاب النجوم.

روح : حلاب النجوم؟ ما فهماش.

بخيتة: الحافي ما كانش يقدر عليه إلا إللي خلقه، لف الدنيا بسحره وقوته.

لا يمكن تجسيد هذه القوة أو على الأقل ليس سهلا تجسيدها فتم اللجوء إلى الحوار منقذًا من مأزق الصورة.



المونتاج: كان دور المونتاج حاضرًا بشكل واضح في إسهامه برسم صورة لا مرئية وإظهار قيمتها التأثيرية المحسوسة؛ إذ كان توزيع عناصر الصورة منظمًا ومتوافقًا مع ما أريد له في رسم صورة متخيلة تنساب من خلال تلك الصورة المحسوسة. كان المونتاج الإيقاعي هو أكثر الأنواع المستخدمة في المسلسل وخاصة في المشاهد المتضمنة للأحداث المرتبطة بالسحر وعوالمه، فقد اعتمدت هذه المشاهد على إيقاع الحركة داخلها، بحيث تصبح الحركة داخل الكادر هي العنصر الذي يفرض حركة التوليف من كادر إلى آخر. ففي مشهد سقوط روح في القبر المفتوح استخدم المخرج تقنية الاعادة المتكررة لسقوطها، ثم العودة إلى اللقطة الأساسية للسقوط ليكمل التسلسل الطبيعي للسقوط. لقد اعتمد المخرج إيقاعًا مختلفًا بين المَشَاهِد، فقد استخدام أيضًا المونتاج الطولي الذي يهتمّ فقط بسرعة التوليف أو القطع بصرف النظر عن مضمون اللقطات، وأساس هذا التوليف هو مراعاة طول اللقطة وزمن عرضها على الشاشة، وفيه يجب أن تظل العلاقة النسبية بين طول كل لقطة وأخرى ثابتة داخل المشهد الواحد. كما جاء في مشاهد العلاقات الطبيعية بين الشخصيات البعيدة عن عالم السحر، وفي المشاهِد التي تتسم بطول النص النسبي وهذا يستوجب تعدد اللقطات داخل المشهد لقتل الرتابة فيه، كما في (الحلقة19 في الدقيقة 24) تفكر (نعمات) زيارة (حكمت) ضرتها لتطمئن على ابنتها وتناقش أمها قبل الذهاب بسبب ذلك وتخشى أن تثير الشكوك لكونها سرقت ابن حكمت وبدلته بابنها ويتم الربط بين المشهدين واختزال الزمن بينهما ويتسم النص هنا بالطول النسبي مما ساعد في تعدد الصور حيث جاء المشهدان مكملان لبعضهما وهما يحملان نفس الفكرة والمضمون واتسمت لقطات المشهدين بالتساوي تقريبا.

النتائج:

توصل الباحث إلى جملة من النتائج استنادًا إلى ما تقدم من تحليل العينة، علاوة على ما جاء به الإطار النظري تحقيقا لهدف البحث (التعرف على المرئي واللامرئي في الصورة التلفزيونية) وهي معروضة على الوجه الآتي:

- يمكن للمرئي في الصورة التلفزيونية أن يحيل إلى لا مرئي محمل بالدلالات والرموز ومختزلا لكَمٍّ من المعاني والأزمان والأحداث.
- شكّل مفهوم اللامرئي في العينة الأساس في إمكانية الصورة التلفزيونية من خلال تشكيليتها الإحالة إلى دلالة تعتمد الفهم المشترك بين صانع المنجز ومتلقيه.
- ابتعاد أعمال السحر والفنتازيا قليلا عن معطيات الشكل المرئي في الواقع المعاش وتجاوز المكان والزمان جزئيا لإضفاء جوٍّ عامٍّ دالٍّ على عدم واقعية الحدث وتشكيل عالم مضاف إلى خيالات المتلقي اعتمادًا على مرجعياته الثقافية والدينية (المقدس والمدنس).
- اشتغال عناصر البناء الصوري على تفكيك المرئي المحسوس في الصورة وتضمينه دلالات ورموز وصولا إلى أشكال ما ورائية اعتقادية بمعانٍ ذهنية.
- للخيال دور بارز في إنتاج صورة لمعطيات ذهنية لا تتبع معطيات المرئي ويمكنها تحميل مضامين بطاقات روحية غير مرتبطة بمنطق حسي معرفي.
- تسهم عناصر التكوين وحجوم وزوايا الكاميرا والصوت والموسيقى والمؤثرات والحوار والمونتاج جميعها في إنتاج صورة متخيلة مستقاة من الصورة المحسوسة. أي توظيف واقعية المرئي لتجاوز المحاكاة البشرية.

الاستنتاجات: في ضوء ما توصل إليه البحث من نتائج يمكن استنتاج ما يأتي:

- إن للصورة التلفزيونية في استخداماتها دراميا القدرة على رسم عالم لا واقعي باعتمادها وسائل التكوين وعناصر البناء التشكيلية والدرامية والصورية.
- المعرفة بمرجعيات المتلقي تمكن صانع المنجز من تشكيل عالم متخيل يتماهى وتلك المرجعيات بمحاكاة لماهية الصورة المتخيلة لديه بفعل التكرارات والسعي لجعل المرئي مقتربًا من المثال المترسخ في ذهنه ومبتعدًا عن المدرك بصريًّا.

قائمة المصادر والمراجع:

أسلن، مارتن (1978). تشريح الدراما (ترجمة عبد المسيح ثروت). وزارة الثقافة والعالم.

أسمهان، مريبعي (2000). الإشهار في التلفزيون الجزائري دراسة سيسيولوجية للرسالة الإشهارية. جامعة الجزائر.

الإمام، د. غادة (2010). جمالية الصورة في فلسفة (غاستون باشلار). التنوير للطباعة والنشر والتوزيع.

أنيس فهمي، اقالديوس (1982). السينما والمسرح وأمراض النفس. الهيئة المصرية العامة للكتاب.

باشلار، غاستون (1987). جماليات المكان (ط2) (ترجمة غالب هلسا). المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع.

البشتاوي، يحيى سليم (2002). مدارات الرؤية وقفات في الفن المسرحي. دار الحامد للنشر والتوزيع.

البهنسي، عفيف (1977). الحداثة وما بعد الحداثة في الفن دار الكتب العربية.

بونتي، ميرلو، موريس (1987). المرئي والالمرئي (ترجمة سعاد محمد خضر). دار الشؤون الثقافية.

الجاحظ (1955). الحيوان. دار إحياء العلوم.

الجرجاني، عبد القادر (د.ت.). دلائل الإعجاز. مكتبة الخانجي.

جمعة، حسين (1993). قضايا الإبداع الفني. دار الأدب.

الحجري، ابراهيم (2012). المفهومية في الفن التشكيلي العربي تجارب الرؤى. دائرة الثقافة والفنون.

حسون، مجيد حميد (2014). الزمن في التصوير الإسلامي. مجلة جامعة بابل للعلوم الإنسانية، 6(22).

حلمي، حسين (1989). دراما الشاشة (ج2). الهيئة المصرية العامة للكتاب.

دولوز، جيل (1977). الصورة- الحركة (ترجمة حسين عوده). منشورات وزارة الثقافة. المؤسسة العامة للسينما.

روزنتال، الموسوعة الفلسفية (2006). نقلا عن شوقي الموسوي جدلية المرئي واللا مرئي في الفن الإسلامي [أطروحة دكتوراه]. جامعة بابل.

زكريا، فؤاد (1956). التعبير الموسيقي. مكتبة مصر. دار مصر للطباعة.

سوريو، ايتيين (1977). الزمان في الفنون التشكيلية. دار الشؤون الثقافية. مجلة آفاق عربية، 3.

صليبيا، جميل (1982). المعجم الفلسفي. دار الكتاب اللبناني.

عبد السالم، فاروق سيد (1984). دور نظريات التعليم في العالج النفسي. جامعة أم القرى.

عجور، محمد (2011). الأسلوب السينمائي في البناء الشعري المعاصر. الهيئة العامة لقصور الثقافة.

كماش، يوسف الزم وعبد الكاظم حايل (2018). سيكولوجية التعلم والتعليم. دار الخليج للصحافة والنشر.

مارتن، مارسيل (2017). اللغة السينمائية. المنهل.

ملتون، ماركس (1965). المسرحية كيف ندرسها ونتذوقها (ترجمة كريم مدور). دار الكتاب العربي.

نداء، أمين منصور (2004). الصورة الذهنية والإعلامية عوامل التشكيل واستراتيجيات التغيير. المدينة برس.

الترجمة الصوتية لمصادر ومراجع اللغة العربية: Romanization Arabic References:

ʾasilna mārtina 1978). tashrīḥa al-dirāmā tarjamata ʻabdi almasīḥi tharawtu wizārata al-thaqāfati wa-al-ʻālami

ʾsmhān mryb'y 2000). al'ishhāra fī al-tilifizyūni aljazā'iriyyi dirāsata sysyūlwjyah lil-risālati al'ishhāriyyati jāmi'atu aljazā'iri

al'imāmu d ghādatu 2010). jamāliyyata al-ṣūrati fī falsafati ghāstūna bāshlār al-tanwīra lil-ṭibā'ati wa-al-nashri wa-al-tawzī'i

'anīsa fahmiyyun aqāldyūs 1982). al-sīnamā wa-al-masraḥa wa'amrāḍa al-nafsi alhay'atu almiṣriyyatu al'āmmatu lil-kitābi

bāshlār ghāstūna 1987). jamālīāti almakāni ṭ tarjamata ghāliba halasā almu'assasata aljāmi'iyyata lil-dirāsāti wa-al-nashri wa-al-tawzī'i

al-bshtā'ī yaḥyā salīma 2002). madārāti al-ru'yati waquffātin fī alfanni almasraḥiyyi dāru alḥāmidi lil-nashri wa-al-tawzī'i

albahnasiyyu 'afīfa 1977). alḥadāthata wamā ba'da alḥadāthati fī alfanni dāra alkutubi al'arabiyyati

bawnatuy myrlw mūrīsa 1987). almar'iyya wa-al-ālmr'y tarjamata s'ād muḥammada khuḍari dāra al-shu'ūni al-thaqāfiyyati

aljāḥiẓu 1955). alḥayawāna dāru 'iḥyā'i al'ulūmi

aljurjāniyyu 'abda alqādiri d t). dalā'ilu al'i'jāzi maktabatu al-khānjy

jam'atun ḥissayni 1993). qaḍāyā al'ibdā'i alfanniyyi dāru al'dabi

alḥajariyyu abrāhym 2012). almafhūmiyyata fī alfanni al-tashkīliyyi al'arabiyyi tajāriba al-ru'ā dā'iratu al-thaqāfati wa-al-funūni

ḥassūnun majīda ḥamīda 2014). ilzaminna fī al-taṣwīri al'islāmiyyi majallatu jāmi'ati bābili lil-'ulūmi al'insāniyyati 6(22.(

ḥulmiyyun ḥissayni 1989). dirāmā al-shāshati j alhay'ata almiṣriyyata al'āmmata lil-kitābi dwlwz jīla 1977). al-ṣūra'aha- alḥarakata tarjamata ḥissayni 'ūdtu manshūrāti wizārati al-thaqāfati almu'assasatu al'āmmatu lil-sīnamā

rwzntāl almawsū'ata alfalsafiyyata 2006). naqalā 'an shawqī almūsawiyyi jadaliyyata almar'iyya wa-al-lā marri'ī fī alfanni al'islāmiyyi 'uṭrwḥata duktwrāhi jāmi'ata bābili

zakariyyā fu'āda 1956). al-ta'bīra almūsīqiyya maktabatu miṣrin dāru miṣrin lil-ṭibā'ati

sūriyyū aytyyn 1977). ilzamānni fī alfunūni al-tashkīliyyati dāru al-shu'ūni al-thaqāfiyyati majallatu 'āfāqi 'arabiyyati 3.

ṣalībiyyā jamīla 1982). almu'jama alfalsafiyya dāru alkitābi al-lubnāniyyi

'abdu al-sālimi fārūqa sayyida 1984). dawra naẓariyyāti al-ta'līmi fī al'āliji al-nafsiyyi jāmi'atun 'ami alqurā

'ajjūrun muḥammada 2011). al'uslwba al-synamā'iyya fī albinā'i al-shi'riyyi almu'āṣiri alhay'atu al'āmmatu liquṣūri al-thaqāfati

kamāshin yūsf al-zamma wa'abda alkāẓimi ḥāyila 2018). sīkūlūjiyyata al-ta'allumi wa-al-ta'līmi dāru alkhalīji lil-ṣiḥāfati wa-al-nashri

mārtinun mārsyl 2017). al-lughata al-synamā'iyyata almanhalu

mltwn mārksa 1965). almasraḥiyyata kayfa nadrusuhā wanatadhawwaquhā tarjamata karīma mudawwara dāra alkitābi al'arabiyyi

naddā 'amyna manṣūri 2004). al-ṣūrata al-dhihniyyata wa-al-'i'lāamiyyata 'awāmila al-tashkīli wāstrātyjyāt al-taghyīra almadīnatu birassin

The Visible and Invisible in the Television Picture: An analytical Study

Mustafa Abaid Dafak(1)

Abstract:

When the invisible in the picture is at work, it approximates figurative language, both in its written and spoken forms, in the sense that it gives it a figurative meaning that is discovered and brought into the surface by imagination, which, in turn, converts it into semantic content. It is precisely meaning that is used in a context other than that of visible description. Such meaning is similar to its counterpart insofar as it takes it to another denotative plane, provided that the real and figurative meanings remain related and that the receiver remains aware of the differences between them. The invisible is an intended departure from direct realistic usage. This study examined the visible and the invisible through their working mechanisms in figurative constructions.

Keywords: Time, Visible, Invisible, Place, Sound and Image, Editing, Character.

(1) College of Media - Baghdad Uneversity (Baghdad - Iraq)
Dr.mustafaa.dafak@comc.uobaghdad.edu.iq