

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: 2026/05/13 01:06 +03

الموسوعة السياسية 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 السياسية - Encyclopedia Political، يرجى التواصل على info@political-encyclopedia.org

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



جامعة الشارقة
UNIVERSITY OF SHARJAH

مجلة جامعة الشارقة

مجلة علمية محكمة

للعالم
الإنسانية
والاجتماعية

عدد B

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

الترقيم الدولي المعياري للدوريات 1996-2339



المرئي واللامرئي في الصورة التلفزيونية : دراسة تحليلية

مصطفى عبيد دفاك⁽¹⁾

تاريخ القبول: 2019-06-16

تاريخ الاستلام: 2018-11-26

ملخص البحث:

يقترب اللامرئي في الصورة عند اشتغاله من المجازات اللفظية في اللغة المقروءة والمسموعة من حيث تحميل الصورة معنًى مجازياً لموضوع مغيب يكتشفه الخيال ليخرج من غيابه إلى حضوره الدلالي. وهو المعنى المستعمل في غير الحضور المادي السرد المرئي، واشبه بقرينه الذي يأخذه الى معنى آخر وبقاء العلاقة متلازمة بين المعنى الحقيقي والمجازي وباشتراط حضور الوعي لمتلقي الصورة الباعثة لدالٍ بغير ما هي عليه أصلاً. 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)

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 معنى لا مرئياً لشكل أخذ قالباً معيناً، هذا المعنى الخفي لا يقوم الفنان عادة بالتصريح به بل لأجل تأكيد قدرته التعبيرية وإيجاده لمشتركات للفهم مع المتلقي يمكنه أن يلمح له ويرمزه معتمداً عناصر البناء الصوري الذي يؤدي إلى إحكام بناء شكل الصورة ومعناها الخفي. فمثلاً تناول فيلم الرسالة* موضوعات تدخل في القدسية وقد أصبح تناول بعض الأحداث يشير إلى لا مرئي تضمنه الفيلم فمثلاً 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 وحرقتهم والتمثيل بهم صارت معنى مضمناً لجرائم الإنسانية فهو مرئي يحيلنا إلى اللامرئي المتمثل بجرائم المعتقد؛ فلحظة مشاهدتها تُستحضر صورة الألم والإشارة إلى التفريق العَقْدِيّ والذِنِيّ. واحتوى البحث بفصله الأول الإطار المنهجي ممثلاً بمشكلة البحث والحاجة إليه... أما الفصل الثاني فقد تضمن الإطار النظري، الذي احتوى على المبحث الأول «المرئي و اللامرئي في الفن» فضلاً 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 الأمر 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 إشارات وعلاماته ورموزه المتخفية فيه إلى المتلقي ليتشكل معنًى مضافاً.

تحديد المصطلحات:

المرئي: وهو المُدرَك بصرياً، فالعقل البشري مندمج نشط بعملية الإدراك أكثر من كونه مجرد مُسجَل ومصنّف للمرئي من الأشياء أو الموضوعات، وهو مثلما يبين ابن سينا «السطح ليس داخلاً في حد الجسم من حيث هو جسم بل من حيث هو متناهٍ»⁽¹⁾ وبذلك يكون متناهياً يقابل لا متناهٍ، وهو ما يعني كونه مكتفياً 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 عقليٌ يشكل صورة للمرئي. بينما يعرفه هيجل بأنه: «فكرة مغيبة

(1) صليبيبا، 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 جسداً مرئياً يشغل حيزاً مادياً 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، استناداً إلى فكرة متخفية وهو معنى باطنٌ مخفيٌ لمعنى ظاهرٍ مُعلنٍ.

المبحث الأول: المرئي واللامرئي في الفن

قد لا تتطابق رؤية الفنان للعالم تماماً مع رؤية الآخر أحياناً، فهو لا يرى الأشياء وفقاً لما هي عليه في الطبيعة أو وفقاً لما يرسم في عيونه من صورة لمادة بذاتها. كما لا يمكن أن تتطابق مع فنان آخر للشئ ذاته، بل إن الفنان يرى الأشياء وفقاً لما يملك من خيال لصورة ذهنية هي ليست وفقاً للمصطلح المتعارف عليه في تعريف الصورة كعملية مستمرة، بل هي اسم لمنتج ثابت هذا المنتج مبني على التصور، فمصطلح التصور «يغنيانا عن استخدام مصطلح الصورة الذهنية كما يستخدمه البعض، فالتصور لا يكون إلا ذهنياً أو عقلياً ولا يوجد تصور غير ذهني»⁽³⁾. وتقدم الصورة الذهنية للفنان على غيرها من الصور تجعله أكثر قدرة على قراءة السلوك والرؤى والحركة استناداً إلى حساسيته الشديدة وما يملك من قدرة على استغلال حواسه الإضافية (ينظر⁽⁴⁾). كما يعتمد الفنان على حالات التأمل وانفراد بالذات ليتجاوز الصورة المرئية الواقعية وصولاً إلى صورة متخيلة في ذهنه، رغم أن هذا التصور هو مزيج من خزين صوري في الذاكرة مع خلق معنى 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)، ص 48.

(3) د. أمين منصور، الصورة الذهنية والإعلامية عوامل التشكيل واستراتيجيات التغيير، (القاهرة، المدينة برس، 1425هـ - 2004م)، ص 20.

(4) الحجري، إبراهيم، المفهومية في الفن التشكيلي العربي، تجارب الرؤى، (الشارقة، دائرة الثقافة والفنون، 1433هـ - 2012م) ص 18.

فمثلاً صورة استشهاد الطفل محمد الدرة بين أحضان أبيه برصاص الصهاينة ترسم مشهداً للحرز 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 يُشيد عالماً جمالياً يعبر عنه بما يراه موصلاً لتلك القيمة الجمالية وليس ميرهننا لقيمة علمية واقعية، فالفن ليس علماً، وهكذا يراه هيجل (ينظر⁽²⁾). ويكمن الإبداع عندما تغادر الصورة النقل الحرفي للواقع حتى عند حضور المحسوس الذي يخزنه الخيال فهو لا يُنقل حرفياً بل يخلق صوراً ابتكارية تحمل معنىً بلاغياً، وبهذا تكون الصورة المدركة بصرياً قد أحوالتنا إلى مُعطى خارج المرئي وهذه الإحالة تعتمد مرجعيات ممثلة بدلالات ورمزية تتمثل بالانتقال من معنى أول إلى معنى ثانٍ، وبهذا فهي تتزح لكونها كياناً لا مرئياً مرتبطاً بالرغبات والمطامح فالمتخيل يستعمر خطاب الصورة ليؤثر على رؤيتنا والاتجاه الباطني وعوالم الوعي واللاوعي باستفاضات عقلية تعتمد الخلق والإبداع في إيجاد الترابط بين الفكرة ورمزياتها، ولإدراكها يعتمد طرفي معادلة الفهم المنتج للرمز والمتلقي لها، وقد ينتج هذا الرمز صوراً مختلفة فقد يأتي مرئياً: (ديكوراً، إكسسواراً، شعاراً، لوناً، ضوءاً، ظلاً...) وقد يكون مسموعاً: (صوتاً، 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 تبعاً لتعدد القارئ 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 مروى محدد يؤدي إلى انسجام دلالي معتمد على القراءة، ولولا هذا الانسجام الذي نتبعه لأصبحنا أمام رؤى معرفية تقود إلى معنى مشوش، فمثلاً 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، الحادثة وما بعد الحادثة في الفن، القاهرة، دار الكتب العربية، 1397 هـ - 1977م) ص84.

الإنسانية، بالأحاسيس والانفعالات والقيم السوسيوثقافية للمتلقين»⁽¹⁾. إننا حين ننظر إلى وجه بذاته إنما ننظر ونتفحص دلالات وإماعات، 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 عضواً محدداً نستطيع من خلاله معرفتها وإنما هي مجرد مفاهيم تتلبس أشياء وأشكالاً والوأننا 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⁾. أما الجرجاني 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 تُعتمد كعناصر فاعلة في توليد المعنى، وهذه ليست منفصلة تماماً عن تجارب حياتية ودلالات متفق عليها عبر الأزمنة؛ فكل منها مركب ينتج دلالة في المعمار واللون والشكل والخطوط والكتل. فالإيماءات

(1) أسمهان، مربي، الإشهار في التلفزيون الجزائري، دراسة سيولوجية للرسالة الاشهارية (جامعة الجزائر 1420هـ - 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، دت)، ص508.

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

أو الإشارات المتفق عليها إنسانياً، مثل: الابتسامة للسرور، وتقطيب الحاجبين للغضب والدمع للحزن وحركة الراس ببطء للأسفل للموافقة، وخفض البصر خجلاً أو انكساراً، ورفع الذراعين دعاءً، وضع السبابة على الفم تعني الأمر بالسكوت، وتوسيع حدقة العين للإنذار...، كل تلك الإيماءات والحركات هي ليست فطرية تماماً، 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 يُوجد قراءات مشتركة للصورة من خلال اعتماده بعض مبادئه مثل الاكتساب»⁽¹⁾ الذي يفترض تقدم المثير الشرطي على المثير غير الشرطي زمنياً، مثلاً استخدام حركة الكاميرا من وجهة النظر الذاتية للشخصية ولوجها بين أماكن ضيقة مع مجموعة من المؤثرات التصويرية 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 وبطء وسرعة حركة الكاميرا فيكون حضور اللامرئي تلقائياً، وخاصة عندما يكون المثير حاداً وانفجائياً جداً. أما التعميم فإن استخداماته تتمثل بالحركة والمؤثرات وبقية عناصر البناء التشكيلي والدرامي للصورة يجعل اللامرئي حاضراً 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 إرسالاً واستقبالاً وفهماً وتأويلاً إلى جانب التغيير في التصور والتذوق، ولأجل خلق وعي مع اللامرئي في الصورة يتحتم خلق وعي مشترك لعناصر اللغة التصويرية 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 حاييل، سيكولوجية التعلم والتعليم (الأردن - دار الخليج للصحافة والنشر، 1439هـ - 2018م)، ص215.

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

الصورة والصوت: بين الصوت والصورة في التلفزيون علاقة متينة متداخلة يُبَسِّدُ أحدهما الآخر معنًى أو يساعده على ارتداء دلالة أو ترميزاً أو حالة مما يزيد في تماسك تلك العلاقة؛ مضيئةً 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 ومعاني لا يشير إليها نصاً مقروءاً ولا منطوقاً بل تعتمد على ما يتشكل في ذهن المشاهد من صور لا مرئية لأحداث وشخصيات وأماكن خيالية ترتبط بالقدر أو بالسحر أو بعوالم ما ورائية أو عوالم خارقة أو قلق أو لشك ...، مما يمكن تصويره أو يحيل إلى صورة لا مرئية، ومن هذه الأدوات حركات وزوايا الكاميرا وحجوم اللقطات، أما الحركات فهي مرتبطة تماماً بالإيقاع فالبطء والإسراع الخارج عن المؤلف تعطي إيعازاً للخرين المعرفي والصوروي والمتخيل لاستحضار صورة لا مرئية أوحى إليها تلك الحركات. فالحركة الاستعراضية البطيئة (PANING MOVEMENT) تزرع الانطباع بوجود لا مألوف في المكان وترسل الإشارة إلى خيال المشاهد ليرسم صوراً أو تستنتج صوراً غير مدركة بصرياً بل تعتمر أحاسيسه ويدركها في اللاوعي. وكذلك هي الحركات الرأسية (TILT UP-DOW) التي يرتفعها 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- معانٍ تطبع في الذاكرة صوراً لا مرئية تقفز إلى الاستحضار لدى المشاهد. فالزاوية المنخفضة (LOW ANGLE) عندما تكون الكاميرا أسفل الشخصية أو المادة المصورة، فيبدو المشاهد ينظر إلى الأعلى فيحضر الإيحاء بالعظمة والأهمية والرهبية. أما الزاوية المرتفعة جداً (BIRDSEYEVUE) فإنها ترسل إيحاءً بالقدرية وضغط الموضوع والشخصية. إن هذه الزوايا تمثل التوازن بين المصور والمشاهد أو موضوع الصورة. كما في الزاوية المائلة التي تشير إلى عدم الاستقرار أو التحول أو التغيير. تُعد اللقطة بينائها التشكيلي وحجمها وحدة البناء الأساسية للمشاهد. 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 ينتقل من موقع إلى آخر وتختلف المواقع في الديكور والألوان والإضاءة تبقى اللقطة مستمرة دون أي قطع مع التغيير أحياناً في الزوايا ولمدة تقرب من أربع دقائق. إن اللقطة المتواصلة تستخدم غالباً 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 يولد شبه اتفاق بين صانع المنجز ومتلقيه مما يوجب استحضر 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 فكرياً وجمالياً، وبذلك تتكون لغة مشتركة متوافقة بين ذلك الأسلوب وخيال المتلقي.

التكوين: يمتاز بالحيوية رغم صعوبته لكونه متغيراً تبعاً 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 بدراسة كافية- في معالجات إخراجية لصنع صورة تستدعي صورة لا مرئية من الذاكرة الصورية للمتلقي، فالخطوط تؤدي دوراً 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 توحى 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 مرتكز 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.

والموجية من خلال سماتها الجسمانية ودائرة علاقاتها الاجتماعية وبعدها 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 البارائوية: تعتمد الشك والعداء والإساءة للآخرين وبعيها هذا نتيجة لتشتتها 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 الخصرة» (3).

الشخصية السايكوباتية: وهي الشخصية المخادعة أو التي تعتمد السحر والجن والكذب والخداع والاحتيال. كما في مسلسل العراف (4)؛ إذ تعتمد الشخصية الرئيسية 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 وتخيّلنا 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 بدلوها في معايير الثقافة ومستويات التعلم والإبداع الفني ومن خلالهما تتشكل دائرة العلاقات الأدبية 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 غائباً 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، 1402 هـ - 1982م) ص 115.

(3) مسلسل (ولادة من الخصرة)، مسلسل سوري، تأليف: سامر رضوان: إخراج رضا شربتجي، إنتاج: كلايت 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.

التلفزيونية؛ لأنها اكتسبت قدرة كبيرة من التعبير وصار الميل إلى إخفاء المعنى أو المضمون الدرامي من خلال حضور البلاغة الصورية في الخطوط والألوان والتكوين باستخدام عناصر التجريد فيها، واعتمدت الإيماءة التي تخفي تعبيرها المرئي وتلبسه معنى خفيًا مضمراً (لا مرئيًا). إن مكانية الصورة تحتم خضوعها للتنظيم جاعلاً للزمن دوره الفعال في تشكيل بنيتها وتشكل أبعادها المادية والذهنية، فكل «عمل من أعمال الفن إنما يخلق عالمًا خاصًا به. ومن يتصدى للحديث عن عالم ما فهو يتصدى للحديث عن بناء كامل يقوم على شبكة ممتدة من (الزمان والمكان)»⁽¹⁾. وللزمان قدرته للنفوذ إلى امتدادات المادة الصورية «سواء أكانت مجسمة أم مسطحة، وخاصة ما يفسر حصول الحركة التي لا تفهم إلا من خلال وجود زمني»⁽²⁾.

المكان: الارتباط المتين بين المكان والإنسان هو نتاج إدراك حسي (سمعي-بصري) وليس هناك مقاييس ومعايير خاصة لذلك المكان فهو يعتمد على ما يضيفه الإنسان من رؤية خاصة وتفسيره وفقًا لفلسفته؛ فهو يُسقط عليه فلسفته باتجاه علاقته بالموت والحياة والطبيعة كما يمكن له (الإنسان) استعارة مفردات وأبعاد المكان لإطلاقه على قيم بعيدة عنه كالقيمة الاجتماعية والأخلاقية، فمفردات مثل: (السامي والمتدني والرفعة والعالي والواطي) مستعارة من تصنيفات المكان. وفي الدراما التلفزيونية لم يكن استخدام المكان بشكله الواقعي المطلق - رغم اعتبارنا الافتراضي أن الدراما تنقل الواقع - فإن التعامل مع المكان ليس بحرفية الواقع وإنما بطريقة تعبيرية من خلال اختيارنا لزوايا الكاميرا وحجوم اللقطات لخلق عالم يشكل جزءًا من لغة مخاطبة المشاهد الذي يمتلك إمكانية فك الرموز والدلالات التي يحتويها البناء التشكيلي لذلك المكان. إن الصورة الفنية والمكان الأليف، والذكريات المُستعادة ليست معطيات ذات أبعاد هندسية، بل كيفية بخيال وأحلام يقظة المتلقي. ويرى باشلار أن العلاقة بين الطبيعة والخيال يمكن لها تجاوز اشتراطات الالتزام بالواقع؛ إذ يمكن للخيال أن ينطلق بحرية لرسم صور متعددة متجاوزًا لذلك الواقع؛ فهو إذن (الخيال) قوة مضافة للمُشاهد يمكنه من خلالها أن يعقد صلحًا بين مخزون ذكرياته وخيالاته متجاوزًا للواقع المرئي. إن الصورة التلفزيونية تخلق واقعًا خاصًا بها، وتعتمد إمكانية تأثيرها في المُشاهد على ما يمكنها أن تولّده من إيقاظ النائم من معتقدات في ذهنه

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

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

وارتسامات المخزون الصوريّ فيه لتخلق استحضاراً لها، وإحداث ردود أفعال، وإصدار أحكام في مدى واقعية المكان بإيجاد العلاقة بين المرئي واللامرئي فيه، فإن «الصورة الفنية تنفر من القوالب الجاهزة الثابتة، وترفض الخضوع لجميع أنواع وأصناف التضييق والتطويق؛ لأن فرادة الفنان وخصوصية صورته 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 أروقها.

الزمان: يصعب الفصل بين الزمان والمكان والحدث في الفنون، ويتصل هذا بفنون التلفزيون وصورته المتضمنة لكل عناصر اللغة الصورية، والزمن فيها ينقسم اعتماداً على ترتيب الصور وتعاقب الأحداث إضافة إلى الإيقاع المسيطر على ذلك التعاقب وفقاً للضرورة في السرد، وتؤثر الدراما التلفزيونية اعتماداً زمن التأثير أكثر من اعتمادها على الزمن الطبيعي وزمن النص؛ إذ إن نسق الأحداث في هذا الزمن يهدف إلى اختراق أحاسيس المشاهد والتأثير فيها بما يخدم الأحداث بإسراعها وإبطائها مما يؤدي إلى حالتين متنازعتين وفقاً للسياق السردية لهما، فإما الإشارة إلى تركيز الإحساس بالزمن وثقله وأهمية تواجده وتصدره للإحساس أو إعدامه وإزالتة من الوجود في فكر المشاهد لإظهار تسيد زمن ذي تأثير درامي محدد ومقصود. وبسبب تعدد الأساليب والوسائل الأدائية للصورة في الفن تنتوع 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 ويشغل في واقع متخيل وبيتعد البناء المكاني عمّا هو حسي. ينظر⁽²⁾. إن العودة بالزمان إلى الماضي أو التقدم به إلى المستقبل يتجاوز الزمن الطبيعي، ويذهب بالمشاهد بعيداً عن اللحظة التي يعيشها واقعياً والسفر بمخيلته إلى زمن غامض يدركه بإحساسه الداخلي، كما في حالة الحلم أو كما في تسريع الأحداث بإيقاع صعب على التصور إدراكياً. 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 المشاهد محاولاً إيهامه بالشعور بها ليمنحه القدرة على التأويل وتأكيد إحساسه بالزمان والمكان وخلق استجابته باستمرار لهما «تعطي السينما قيمة للزمان، وتقوي سيطرته علينا، وتجعله محسوساً 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 إحساساً 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 إحساساً بالسعادة وآخر للكآبة وثالث للدفء أو البرودة أو القلق أو الاسترخاء...، ليس سهلاً وصف لون معين لمن لم يره، ولكن يمكن وصف الإحساس به حيث يمكن أن يبعث اللون الأخضر -مثلاً- 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 المخرج اللون الوردي لإضفاء جو من الغموض في عيادة الطب البديل، ويتناغم اللون مع طريقة الإلقاء الصوتي ليخلقاً تكاملاً للصورة النهائية للمشاهد، فيحيلنا هذا التناغم إلى اللامرئي من الأحداث حيث يسارع الخيال إلى رسم صورة ذهنية مرتبطة بالخزين المعرفي والصورى ليشكل معنى أكثر سعة وتخيلاً من المرئي في الصورة ذاتها. اعتماداً على تقسيمات الألوان وتأثيرها السيكلوجي قامت الدراما التلفزيونية باستثمار ذلك في رسم صورة مؤثرة في المشاهد، وتؤسس لإضافة دلالة أو معنى يتلقاها ويفسرها ويفهمها وفقاً لذلك الاتفاق الدلالي والمعنوي بينه وبين صانع العمل. «تحليل كل مشهد لمعرفة المزاج النفسي والانفعالي، ومن ثم التخطيط لاستعمال اللون أو مجموعة الألوان التي توحى بذلك المزاج» (حسين ح، 1989 جزء 2، صفحة 30). 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، 23 / 5 / 2018.

صانعة لللامرئي من المعاني البليغة التي تجعل المتلقي يتجاوز المرئي من الصورة لتسبح في عالم الخيال؛ فيكتمل المعنى لديه مرثيا ولا مرثيا، 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 خطباته 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. وتتأتى أهمية الموسيقى وقدرتها التعبيرية من كونها فناً ذاتياً زمانياً لا موضوعياً تكمل الإحساس المكاني للصورة المعتمدة في إدراكه على المرئيات والملموسات؛ فهي «تعتمد على الذات التي تتلقاها اعتماداً أساسياً»⁽¹⁾. فالموسيقى تنتج إدراكاً حسيًا وعاطفيًا 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 وتضخب، 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 نصًا فحسب، فإننا نشعر بالملل أكثر مما لو كنا نسمع ذلك النص بمصاحبة الموسيقى»⁽²⁾، فالجمل الموسيقية الطويلة الخالية من الإيقاع يمكنها أن توحى بأجواء القدرية واللاواقعية وهي تقوم بذلك بانتزاع شعور الواقعية من المتلقي لتودعه في جو الروحانيات وإلى عالم ما وراء رائي روحاني، عالم السحر، مما يوحد صورة متخيلة (ذهنية) مرتبطة بمرجعياته وثقافته، 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. فتجانسها وتقابلها وتفاعلها فيما بينها يمنح المشاهد جوًا عامًا يلقي بظلاله وتأثيره على الشخصيات والأحداث على حد سواء، فهي تكشف عن خارطة التفاعلات الانفعالية للشخصية ومضامين الحدث وتفسيرًا أكثر وضوحًا للجو العام.

(1) زكريا، د. فواد، التعبير الموسيقي، (مكتبة مصر، دار مصر للطباعة، 1375هـ - 1956م)، ص 14.

(2) البشتاوي، يحيى سليم، مدارات الرؤية: وقفات في الفن المسرحي (الأردن، دار الحامد للنشر والتوزيع)، 1422هـ - 2002م)، ص 37.

الأزياء: إن اشتغال الدلالة في الأزياء ومكملاتها (الأكسسوارات والمكياج) لها حضورها في الإسهام لتشكيل الجو العام للمشهد، ومن ثم للعمل بشكل عام؛ فهي واحدة من العناصر المهمة في المعالجة الدرامية عند توافرها مع شكل ولون الديكور مشتركة بتحديد الدلالات الاجتماعية والنفسية والدرامية والوطنية كما يرى مارترن اسلن «نماذج وطنية: فالإسكيمو ملابسهم من جلود الدببة والمكسيك (البونشو) والعربي العقال، إلخ اجتماعية: محددة بتفاوت التأنيق 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 إحياءات وبلاغات لغوية أو جناس لغوي ليرسم معنى مغايراً تماماً لما يراه المتلقي في صورة مدركة بصرياً، إن التناوب بين الصمت والصوت قادر على رسم صورة متخيلة لحدث متوقع، أو يخلق توتراً في الحدث ليعطي إحساساً 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 الإحياء بصور لا مرئية من خلال تجاوزه للمعنى المجرد للكلمة مستخدماً ما متوافر من مرجعية مشتركة للفهم بين صانع العمل وبين المشاهد، كما يمكن له أن يتناغم ومعتقدات المشاهد وتوحد قراءاته للحدث اللامرئي المختبئ بين مفردات الحوار التلقني الحواري وشد المشاهد وزيادة ارتباطه بالحدث. فالصمت مثلاً يمكن اشتغاله كعامل درامي ذي أهمية كبيرة عندما يصبح رمزاً للموت أو للغيباب أو للخطر.

وغالباً 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 لتشكيل معنى درامياً وعلامةً بنائيةً من عناصر البناء اللغوي التعبيري مُجسدةً أمام الكاميرا ليكون مُعطى حركياً يستثمر توقف الشخصية عن الكلام ليخفي نواياها ويظهر صورةً لا مرئية

(1) مارترن، مارسيل، اللغة السينمائية (القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، دت)، ص59.

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

مُتَخَيِّلة أو مستنتجة تستكمل المعنى الذي أراده صانع العمل أو تقويه. ويُقاس الصمت بوحدات زمنية تطول وتقصّر حسب المعنى المقصود وأهميته؛ إذ إن مدياته محصورة بين النطق والمعنى، وقد يتجاوز الصمت أحياناً 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 وصولاً 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 اخترعها، 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 لزمان اللقطة والمشهد مثيراً 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 بشكل متواز بين المرئي المحسوس واللامرئي المتكون في الذهن.

الفصل الثالث: إجراءات البحث

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

عينة البحث: تأسيساً 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) قصدياً لما وفرته هذه العينة من فرصة الإحاطة في أغلب مشاهدتها 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 العامة 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) وصولاً لتحقيق منطلقات مفاهيمية وجمالية استناداً لعناصر البناء الصوري.

أداة البحث:

استخلص الباحث أداة بحثه من خلال المؤشرات التي خلص إليها من الإطار النظري والآتي تسهم في تمثيلات 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 يتضمن 30 ساعة ممتدة على 30 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 والتأثر. 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 بأمرها، 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 تصويرية ترسل دلالات إلى ذهن المتلقي ليستحضر خزينه المعرفي والمعتدي والصوري ليحيلها إلى لا مرئية تتسيد في الذاكرة لتتشد إلى القادم من الأحداث. وقد اختزلت المقدمة وأوجزت الكثير الواسع من الإحالات من الصور المرئية إلى اللامرئي منها باستخدام عناصر الصورة وانصافها مع بعضها لخلق كل 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) وبايقاع بطيء ليشكل صياغات بصرية متنوعة جعلت من المسلسل مكتنزًا بالإيحاءات اللامرئية للقوى الخارقة التي تكتنفه خصوصًا وأن موافته 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) وبقعة ضوء عليه وموسيقى بلا إيقاع لتتقل الحركة إلى داخل البيت بالإيقاع ذاته لتتقرب من وجه (روح) ويصبح حجم اللقطة (قريبة جدًا c.u.s) على عيونها، وهي توسع حدقاتها تنظر إلى أختها فتصرخ في وجهها، مما يحيلنا إلى

(1) مسلسل مصري، تأليف: 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 رعباً اعتماداً 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 جداً مع حركة الكاميرا يميناً ويساراً 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 المؤلف 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 صوتي 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 موضعاً 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 اجتمع 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 زوجته وهو مسرور جداً.



لم يستخدم المخرج اللقطات الطويلة إلا قليلاً وفي المشاهد التي توضح طبيعة المكان فقط، وفي القصر وفي مناطق الأثار 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 و بنت الفلاحين المتهمة بالمس الشيطاني (الحلقة التاسعة الدقيقة 13.55).



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



التكوين: منذ اللقطات الأولى للمسلسل وفي العناوين (titles) كان التكوين يشكل عنصراً مهماً ورأساً لصور إيحائية امتلكت القدرة على الشد والانتباه والتساؤل في ماهية الأحداث. كان توزيع العناصر التشكيلية داخل الإطار متناسقاً ومتوائماً والفكرة العامة للمسلسل. في اللقطة الأولى توزعت عناصر التكوين بشكل متكامل، إذ تجلس (روح) وسط الكادر تماماً ويحيط بها الظلام من كل الجوانب لتصبح هي والنار في الإناء الذي أمامها مركزاً للاهتمام، وفي لقطة تالية تصورها الكاميرا من زاوية مرتفعة (عين الطائر) لتشكل بعد رفع يدها تكويناً يوحي بدلالة أنها تنفرد بعالم ساحر وصورة قدرية وإحساساً لا مرئياً لحالة من السيطرة على أحداث واقعية بقدرة غير واقعية. تكرر مشهد بوابة بيت أبي (روح) الذي يتوافر على تكوين يوحي عند تضافر حركة الكاميرا والموسيقى وموجودات المكان بأن قوة لا مرئية (السحر) يسيطر على الحدث والمكان، البوابة كبيرة تشكل مساقط الإضاءة عليها خطوط مائلة توحى بالقلق والتوتر، إضافة إلى جذع شجرة مقوس وآخر مائل يتقابلان وسط الكادر مع ظلام يحيط بأطرافه (الحلقة 4 الدقيقة 4.20) يمنح الصورة القدرة على إرسال دلالة على صورة لا مرئية تتمثل بسلطان الخوف والرعب على الحدث. جاء التكوين في عموم المسلسل ليسهم في تضمين الصورة المرئية لدلالات ورموز لاستحضار لا مرئي من المعاني وتؤكد قدرية الأحداث. بدا (في المشهد الأول من الحلقة 8) أن المخرج في كل تراكيبه البصرية وكأنه يحاصر شخصياته، وأن زحام الأغراض يخنق التكوينات، ويضعها في كوادر ضيقة مستخدماً تقنية الأطر المزدوجة؛ إذ تظهر الشخصية في إطار. والإطار الآخر لفضاء له علاقة بالحدث والشخصية الأولى، وكأن كل تكوين بصري من تكويناته يود أن يقول: إن الشخصيتين حبيستا وضع قدري فرض عليهما فرضاً ولا يستطيعان منه الفكاك. يسيطر كذلك على (روح) الكتمان أو قلة الحديث، فقليل فقط هو ما تصوغه الشخصيات في كلمات، لتبقى كل مشاعرهما أسيرة للنظرة والإيماءة. الشخصية: اتصفت شخصيات المسلسل بوافر من الاختلاف، والتباين بين شخصيات

تتوق للمعرفة (أخوات روح وجمال ابن الذوات) وأخرى غارقة في الجهل والفقر الذي يسوقها للإيمان الكبير بالسحر والغيبيات، وقد تشكلت في خزينهم وذاكرتهم المعرفية صوراً لذلك سيطرت على تصرفاتهم، وانتقلت من كونها مرتبطة بالأعراف والإرث الثقافي إلى حقائق ثابتة وقوانين لا يمكن تجاوزها. فهم في مجتمع ريفي تتحرك فيه تلك الشخصيات بفرض دائرة علاقات ملتزمة بتلك الأعراف والتقاليد والمعتقدات التي تجعل من الترميز ظاهراً وواضحاً ومؤثراً في شبكة علاقاتهم. فكانت شخصية البطلة (روح) - بدءاً من اسمها - تنزع إلى الجانب الروحي الماورائي، وجاءت دلالاته مباشرة على أنها شخصية (بارانوية) اكتسبت عدائيتها وإيمانها بالسحر الذي غير مسار حياتها. فباكتسابها لتلك الطاقة السحرية عند سقوطها في القبر مع جثة ساحر مارد وهي طفلة، ويفتح عينيه وهو ميت وينظر إليها ليحيلنا إلى صورة متخيلة لانتقال السحر أو تلبسه بشخصية البنت متجاوزة للمنطق على اختراق قوة روحانية من عالم آخر لعالم الطفلة ومنحها قوة وسلطة في تغيير الأحداث. توزعت الشخصيات بين بسيطة تؤمن بالخرافات ويزدحم في خزينها الثقافي والمعرفي والصوري سيل من الصور المتخيلة التي سرعان ما تستحضرها في ذهنها عند مشاهدة صورة مرئية لمقبرة أو شجرة مفردة أو أي شيء في ظلام أو لمصباح مكسور أو غبار، كما في رؤية المرأتين في المقبرة لامرأة ساحرة تحمل فأساً في الحلقة الأولى مما يجعلهما يستحضران صورة السحر ليملكهما الرعب، وكذلك مشهد سقوط الطفلة في القبر. لقد احتوى العمل على أكثر من شخصية نرجسية.. تتقدمها شخصية (أبي روح) الذي يتفرد باتخاذ القرارات دون الرجوع لأحد؛ فهو سلطوي التصرف تدفعه أهواؤه لما يريد دون أية حسابات، أما الشخصيات السايكوباتية فقد كانت تشكل طرف الصراع الآخر مع عالم السحر مع عدم تكافؤهما، فجاءت شخصية الساحرة (بخيتة) مليئة بالسحر والدراية به والنظر إليها وطريقة إقائها للحوارات تتشكل صورة ذهنية لعالم مليء بالخوف وحضور صورة عالم غير العالم المعاش. وكذلك شخصية زوجة (أبي روح) الثانية (نعمات) التي تتخذ القرارات بدافع الخوف من المستقبل وضد ضررتها (حكمت). تعددت الشخصيات من هذا النوع في المسلسل لتوافقها مع الفكرة العامة له لسيطرة عوامل مخفية تزرع الرعب في نفوسهم مما يحدو بهم إلى اتخاذ ما يساعدهم على الدفاع عن وجودهم.

الزمان والمكان: لخلق أجواء تتماهى وطبيعة الحدث الخارج عن نطاق الواقع في بعض مشاهدته، سعى المخرج إلى عمل نوعين من الأماكن: الأول الواقع الريفي البسيط المتمثل بأبنيتيه الطينية وألوانه الرمادية، وتحويل ذلك الواقع الحياتي إلى مؤلّد للصور

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 لاقتترانه بالسحر المصاحب لـ (روح). فضاء آخر مليء بالإحياءات والإشارات إلى سطوة السحر هو فضاء المقبرة والساحرة التي تسكن بيتاً 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 وإحياءً بعدم الاهتمام بالمكان وفقاً لسياقات الحياة العادية؛ لأن سيدة البيت تعيش في المكان جسداً 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 اخترنته ذاكرة المتلقي وتبعث على الخوف لما يسكن المرجعية الثقافية له، وخاصة ما ارتبطت 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 وفقاً لسياق الحدث. وهنا جاءت هذه العناصر لتلزمنا بتخيل صورة لا مرئية لعالم يختلف عن عالمنا هو عالم السحر والجن متوافقاً 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 جواً طلسمياً 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 بلا واقعية الأحداث أو أنها تشير إلى أحداث ما وراءية تسيطر على الجو العام للمسلسل، لقد استخدم المخرج القدرة التأثيرية للون، وكان يظهر كلما تظهر مساحة وجود شيء خارق مرتبط بالسحر، فكما 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 إيقاعاً شأنه شأن الإيقاع الحسي فتعاقبه مع

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

الموسيقى والحوار: جاءت الحوارات والموسيقى ليكمل بعضها الآخر لخلق جو 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 لتجنبه 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 وتتادي إحداهما باسم الولد والأخرى باسم البنت على عكس ما هو شائع بين الناس. كانت الحوارات مستفزة وغير متوقعة وتثير الفضول لدى المشاهد مما ثبتت لديه قدرة الساحرة على ما يدور دون أن تراه. وجاء الحوار هنا محترمًا لبناء وسلطة شخصية روح في المسلسل آخذًا بنظر الاعتبار التكوين النفسي والفسولوجي لها وكان دقيقًا وموجزًا. ولم يخلو الأداء الصوتي والجسدي من حركات إيحائية وتوكيدية وملتمزًا جانب عدم الفصح وعدم الكشف مما زاد في إمكانية التخيل لإيجاد أكثر من معنى لنفس الشيء. كان الحوار مشحونًا عاطفيًا ومؤثرًا ولم ينته معناه بانتهاه 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 معوضًا 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 إلهي خلقه، لف الدنيا بسحره وقوته.

لا يمكن تجسيد هذه القوة أو على الأقل ليس سهلاً تجسيدها فتم اللجوء إلى الحوار متقدماً من مازق 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 تناسب 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 الإعادة المتكررة لسقوطها، ثم العودة إلى اللقطة الأساسية للسقوط ليكمل التسلسل الطبيعي للسقوط. لقد اعتمد المخرج إيقاعًا مختلفًا بين المشاهد، فقد استخدم أيضًا المونتاج الطولي الذي يهتم 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 المشاهد التي تتسم بطول النص النسبي وهذا يستوجب تعدد اللقطات داخل المشهد لقتل الرتابة فيه، كما في (الحلقة 19 في الدقيقة 24) تفكر (نعمات) زيارة (حكمت) ضررتها 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 هنا بالطول النسبي مما ساعد في تعدد الصور حيث جاء المشهدين مكملان لبعضهما وهما يحملان نفس الفكرة والمضمون واتسمت لقطات المشهدين بالتساوي تقريبًا.

النتائج:

توصل الباحث إلى جملة من النتائج استناداً إلى ما تقدم من تحليل العينة، علاوة على ما جاء به الإطار النظري تحقيقاً 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 ومختزلاً 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 والفتازيا قليلاً عن معطيات الشكل المرئي في الواقع المعاش وتجاوز المكان والزمان جزئياً لإضفاء جوٍّ عامٍّ دالٍّ على عدم واقعية الحدث وتشكيل عالم مضاف إلى خيالات المتلقي اعتماداً على مرجعياته الثقافية والدينية (المقدس والمدنس).
- اشتغال عناصر البناء الصوري على تفكيك المرئي المحسوس في الصورة وتضمينه دلالات ورموز وصولاً إلى أشكال ماورائية 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 درامياً 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 مقرباً من المثال المترسخ في ذهنه ومبتعداً عن المدرك بصرياً.

قائمة المصادر والمراجع:

- أسلن، مارتن (1978). تشريح الدراما (ترجمة عبد المسيح ثروت). وزارة الثقافة والعالم.
- أسمهان، مربيقي (2000). الإشهار في التلفزيون الجزائري دراسة سيكولوجية للرسالة الإشهارية. جامعة الجزائر.
- الإمام، د. عادة (2010). جمالية الصورة في فلسفة (غاستون باشلار). التنوير للطباعة والنشر والتوزيع.
- أبيس 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). المرِّي واللامرِّي (ترجمة سعد 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 المرِّي واللامرِّي في الفن الإسلامي [أطروحة دكتوراه]. جامعة بابل.
- زكريا، فؤاد (1956). التعبير الموسيقي. مكتبة مصر. دار مصر للطباعة.
- سوريو، ايتين (1977). الزمان في الفنون التشكيلية. دار الشؤون الثقافية. مجلة آفاق عربية، 3.
- صليبي، جميل (1982). المعجم الفلسفي. دار الكتاب اللبناني.
- عبد السالم، فاروق سيد (1984). دور نظريات التعليم في العلاج النفسي. جامعة أم القرى.
- عجور، محمد (2011). الأسلوب السينمائي في البناء الشعري المعاصر. الهيئة العامة لقصور الثقافة.
- كماش، يوسف الزمر وعبد الكاظم حایل (2018). سيكولوجية التعلم والتعليم. دار الخليج للصحافة والنشر.
- مارتن، مارسيل (2017). اللغة السينمائية. المنهل.
- ملتون، ماركس (1965). المسرحية كيف ندرسها وتذوقها (ترجمة كريم مدور). دار الكتاب العربي.
- ندا، أمين منصور (2004). الصورة الذهنية والإعلامية عوامل التشكيل واستراتيجيات التغيير. المدينة برس.

الترجمة الصوتية لمصادر ومراجع اللغة العربية: Romanization Arabic References:

- 'asilna mārtina 1978). tashriḥa al-dirāmā tarjamata 'abdi almasīḥi tharawtu wizārata al-thaqāfati wa-al-'ālamī
- 'smhān mryb'y 2000). al'ishhāra fī al-tilifizyūni aljazā'iriyi dirāsata sisyūlwjyah lil-risālāti al'ishhāriyyati jāmi'ātu 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 almişriyyatu al'āmmatu lil-kitābi
- bāshlār ghāstūna 1987). jamāliāti almakāni ṭ tarjamata ghālība halasā almu'assasata aljamī'iyyata lil-dirāsāti wa-al-nashri wa-al-tawzī'i
- al-bshtā'i yaḥyā salīma 2002). madārāti al-ru'yati waquffātin fī alfanni almasraḥiyyi dāru alḥāmīdi lil-nashri wa-al-tawzī'i
- albahnasiyyu 'afifa 1977). alḥadāthata wamā ba'da alḥadāthati fī alfanni dāra alkuṭubi al'arabiyyati
- bawnatuy myrlw mūrīsa 1987). almar'iyya wa-al-ālmr'y tarjamata s'ād muḥammada khuḍari dāra al-shu'ūni al-thaqāfiyyati
- aljāḥiḥiḥu 1955). alḥayawāna dāru 'iḥyā'i al'ulūmi
- aljurjāniyyu 'abda alqādīri d t). dalā'ilu al'i'jāzi maktabatu al-khānjy
- jam'atun ḥissayni 1993). qaḍāyā al'ibdā'i alfanniyyi dāru al'dabi
- alḥajariyyu abrāḥym 2012). almafḥūmiyyata 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 jamī'ati bābili lil-'ulūmi al'insāniyyati 6(22.(
- ḥulmiyyun ḥissayni 1989). dirāmā al-shāshati j alhay'ata almişriyyata 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 almūsawīyyi jadaliyyata almar'iyya wa-al-lā marri'i fī alfanni al'islāmiyyi 'uṭrwḥata dukṭwrāhi jamī'ata bābili
- zakariyyā fu'āda 1956). al-ta'bīra almūsīqiyya maktabatu mişrin dāru mişrin 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 nazāriyyāti al-ta'limi fī al'ālīji al-nafsiyyi jamī'atun 'ami alqurā
- 'ajjūrun muḥammada 2011). al'uslwa al-synamā'iyya fī albinā'i al-shi'riyyi almu'āşiri alhay'atu al'āmmatu liquşūri al-thaqāfati

kamāshin yūsf al-zamma wa'abda alkāzimi ḥāyila 2018). sīkūlūjiyyata al-ta'allumi wa-al-ta'līmi
dāru alkhalījī lil-ṣiḥāfati wa-al-nashri
mārtinun mārsyl 2017). al-lughata al-synamā'iyyata almanhalu
mltwn mārkṣa 1965). almasraḥiyyata kayfa nadrusuhā wanatadhawwaquhā tarjamata karīma
mudawwara dāra alkitābi al'arabiyyi
naddā 'amyna maṣūri 2004). al-ṣūrata al-dihniyyata wa-al-'ilāamiyyata 'awāmila al-tashkili
wāstrātyjyāt al-taghyīra almadīnati 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 University (Baghdad - Iraq)
Dr.mustafaa.dafak@comc.uobaghdad.edu.iq