# مستويات الترميز للصورة الفنية في الدراما التلفزيونية

**م . م شروق مالك حسن**
جامعة بغداد/ كلية الفنون الجميلة

**الملخص:**

كثيرا ما استخدم الرمز والترميز في الدراما التلفزيونية العالمية ، مما حدى ببعض المشتغلين في هذا المجال على اعتبار الترميز مفصل مهم من مفاصل بنية الصورة الفنية للعمل الدرامي التلفزيوني. ويقدم هذا البحث محاولة للكشف عن مستويات الترميز في الدراما التلفزيونية وتطبيق هذه المستويات اجرائيا على مسلسل درامي عراقي، وقد قسم البحث الى اطار منهجي تضمن مشكلة البحث واهميته وهدف البحث وتحديد المصطلحات. في حين ضم الاطار النظري للبحث ، مبحثين هما:

المبحث الاول: بنية الصورة الفنية – والذي تناول عرض بنية الصورة وتركيبها وعلاقة الصورة الفنية بالرمز والترميز.

المبحث الثاني: مستويات الترميز في الدراما – تطرق الى الدلالات الجمالية والدرامية والايدلوجية للترميز في الدراما وكيفية اشتغالها.

وفي اجراءات البحث: حدد المنهج التحليلي للبحث والذي تمثل بالمنهج الوصفي ثم اختيرت عينة للتحليل تمثلت بمسلسل (اخر الملوك) بعدها ظهرت النتائج التي ارتبطت بهدف البحث، ومن ثم عرض للمصادر والمرجع، مع ملخص للبحث باللغة الانكليزية.

**مشكلة البحث:**

ان قدرة الفنان على اقامة ترابطات فيما بين اجزاء العناصر من جهة، ومع الخزين الذهني المتراكم من الصور الذهنية من جهة اخرى، أنما هي ممازجة فنية تقنية ليست مجرد كونها تراكيب صورية مجسدة بل انها مفعمة بشحنات دلالية ومقرونة بالصناعة ونقصد بها امتلاك الفنان للمهارة الفنية والادارة الخلاقة والعمل الانتاجي وهذا ما يؤكده دلاكروا، عندما يقول: الفن ليس نشاطاً تلقائياً بل هو تركيب وبناء"(1)، وهنا تنتقل وتنشأ علاقة جدلية بين الصور المتخيلة المركبة في الذهن، والمادة الملموسة بما تجعله يحمل خصائص ومميزات جديدة وهي التي تملي بصورها على ذهن المتلقي، الذي

يحمل بطبيعة الحال تصوراته الفكرية والشكلية للعمل الفني. هكذا ينتقل الفن من كونه حلماً الى حقيقة، فالتغير ينصب على الصورة الذهنية لدى الفنان عبر الافتراضات الجدلية والتخمينات والتجريب في التأمل العقلي لاستنباط الحقائق، فالعمل او النشاط في الفعل التركيبي يغدو متعة، ومصدر هذه المتعة يكمن في حرية التحكم من مادة العمل وفي ظروفه وفي مادة العمل تظهر المعرفة، والترميز في الدراما التلفزيونية هو مستويات من التعبير او نمط من انماطه الفنية التي تعتمد امكانات النص التعبيرية، غير المحدودة، وقدراته على الايحاء المتنوع تبعا لاختلاف ذهن المتفرج وامكاناته الخاصة في التأويل والتفسير والنفاذ الى الدلالة واكتشافها. وبما يجعل من التوظيف الفني للرمز أداءً فنيا راقيا ومعينا لا ينضب، وبهذا فأن معالجة الرمز بوصفه وسيلة فنية الى الترميز الذي هو عبارة عن معنى اكثر رحابة وشمولاً وعليه تكمن مشكلة البحث في كيفية معالجة الرمز الى مستويات في الترميز عبر الصورة الفنية للدراما التلفزيونية.

**اهمية البحث:**

يفيد الدارسين والمهتمين بشان الدراما التلفزيونية كما يفيد المخرجين العاملين في هذا المجال.

**هدف البحث:**

يهدف البحث الى التعرف على مستويات الترميز للصورة الفنية في الدراما التلفزيونية.

**حدود البحث:**

يتجدد البحث في الدراما التلفزيونية العراقية في عام 2010 .

**تحديد الطصطلحات:**

الترميز : " تعبير عميق للفكرة مزدوج المعنى أو خفي الدلالة "(2) كما يقول كاسير عن الترميز " إنها عملية اكبر من مجرد استخلاص المفاهيم من الخبرة وأدراك العلاقة بينهما وبينما تنطبق عليه وأنها رموز لما تدرك ، ونربط بين هذه الرموز وما ترمز إليه أو تمثله "(3)

ان الرمز يساعد على تعميق الوعي ضمن الصورة . فالرمز – خارج التشكيل الجمالي – يحمل بداخله مخزونا خاصا يضيفه حين يتحد بها . ومثلما تجعل الصورة الرمز مشخصا محسوسا ، فان الرمز يمنحها البعد الدلالي الذي يختزنه(4) .

## المبحث الاول: بنية الصورة الفنية:

تمتلك الصورة ذاكرة واسراراً كثيرة طمستها تراكمات بالغة التعقيد مع الـزمن، أي ان الفكر المنطقي لا يستطيع ان يستوعب التخيلات الخارقة، واختلاق الانسان القـديم لعالم في بعض الاحيان من لا معقوليات والخرافات، فـالفن يفـتح صـدره لاسـتيعاب الاساطير والخرافات والافتراضات الساذجة حول الكون والطبيعة. ومن هذا المنطلـق ان الصورة تكونت قبل ظهور الصورة الفنية بمعناها الاصطلاحي بزمن طويل، مثلما تولدت اللحظة الجمالية قبل ولادة الفن واصبح الواقع الموضوعي الذي يعـد المصـدر الوحيـد لجميع اشكال الفكر الانساني، اذ استخدامها بشكل مختلف عن الاشكال الاخرى الخاصـة والمتعلقة بالوعي. فقد استطاعت الصورة ان تقوم بتجريد معالم الشيء الاساسي فيها، وان هذا التجريد ادى الى تميّز الوعي الذي يحيطها، ولقد ميَّز هيغل هذه المرحلة حين قال "ان الوعي يستفيق ويميّز بين الاشياء، وفي هذه المرحلة تدب الحياة في الوعي ويصبح حركةً وعملاً"(5) لذا فان الصورة (واقعة) تمتلك وعيها الخاص، وهي ليست معزولة عن القوى الاجتماعية التي افرزتها، بل هي مظهر معين يفرزه الوعي مما يدل على ان فـي كـل واقعة وعي. واذا كانت الصورة انعكاساً ايقونياً للفكرة، فان هذا لا يعني ان تقوم العلاقـة هنا على تشابه كالصورة التي تماثل موضوعها، يقول (امبرتوايكو) ان ذلك يعني وجـود معنى "ان المعنى علاقة متبادلة بين وحدة تعبير، ووحدة محتوى وكل وحدة للمعنى يمكنها ان ترتبط بوحدات اخرى للمعنى"(6). لذا فان ظواهر العالم الخارجي ستكون شكلاً مـن اشكال النشاط الانساني المعبِّر عنه بالواقع، فالواقع يحمل الظواهر لكنـه يحرمهـا مـن خواصها الحقيقية لأن استقلالها عن الوعي يجعل من عدم انتظامها وانسجامها بعيداً عـن تحررها لان جوهر الاشياء "يستبدى في صورة حوادث مشوشة ومضطربة ، امـا الفـن فيحرر المضمون الحقيقي للظاهرة"(7).

ان الصورة ليست نتاج فرد بل هي المجموعات الاجتماعية التي تخلق بنية ذهنية، اذ ان البُنى الذهنية ليست ظواهر فردية بل ظواهر اجتماعية لان "القيمـة التـي تخلقهـا الصورة هي تنظيم التجربة الانسانية عامة وتحقق وحدة الوجود او ادراك لحظة التجانس الكوني"(8). ان العالم مؤلف من علاقات تظل البنية قائمة فيها حتى بعد ان ندخل تعديلات على بعض عناصرها، وان طبيعة العناصر الداخلة في البنية تقوم على علاقـة عنصـر بالعناصر الاخرى لكون الابنية تتداخل في علاقات لتكون الابنية الجديـدة التـي تشـمل

السابقة وتتكامل معها في ابنية عليا اوسع واكبر، وفي هذا التداخل تتكون ابنية جديدة. اما جوهر نظرية الشكل لدى سوزان لانجر والتي تعتمد على الموضوع الجمالي وما يثيره من تماثل فهي تقول : "ان الموضوع الجمالي بينه وبين المتذوق علاقة تماثل في الشكل وهذا معناه ، ان ما يذهب الى عقل المتأمل هو التماثل لهذه الصورة مع الطابع البنائي للشكل"(9)، كما ترى ايضاً ان الفن شكل او صورة وهو لا يبدو الا من خلال شكل، ومهمة الشكل هي التعبير عن الوجدان البشري، كما انها تجعل من الشكل وحده عضوية حيّة بعيداً عن مضمونه فتقول: "ان الصورة الفنية هي صورة عضوية، وهذه الصورة العضوية صورة حيّة وهو الشكل"(10). الشكل حين يدخل في تناقض مع المحتوى فانه يَهْرُمْ "ان هذا التناقض بين الشكل القديم والمحتوى الجديد يؤدي الى استبداله بآخر جديد ولهذا فان المحتوى يحصل على مساحة اوسع للتطور"(11). والاشكال تتغير تبعاً لعلاقاتها، فكلما تغيرت الاشكال وتركيباتها الصورية تغيرت علاقاتها الفضائية ، ففي حركتها يمتلك الفضاء صورته التي تؤسسها البنية، والتي تعتمد في بنائها الانشائي على الحركة عبر تواشجها كل عناصرها الاخرى ومنها:

**الصوره والرمز:**

ان حركة الرمز هي اكتشاف جديد لطريقة التعبير عن فهم الواقع بشكل حيوي حين يمارس تأثيراً فاعلاً في استخلاص تعميماته الفردية واكتشاف غايات الصورة الانفعالية التي يقوم بعكسها. والرمز يؤلف نموذجاً جمالياً للعديد من التناقضات حين يقوم بتغليب العام وانعكاساً مباشراً للبنية الاجتماعية. فالرمز هو اكتشاف واقع التجربة الفنية في صورة عالية التكثيف تمتلك شحناتها الشعورية العالية وفيها تتميز التجربة الحسية البسيطة الى عالم آخر ان دلالة الرمز قد تخطت عالم التجربة الحسيّة البسيطة الى عالم النفس والمعاني المجردة وهو وسيلة لاستشفاف المعاني الثابتة خلف المظاهر الحسّية الزائلة او المتغيرة واذا كان الرمز حاملاً لصورته الخالية من اي تشابه حقيقي بين الدال والمدلول فانه يعبر عن تلك الهيبة التي تمنحه اياها سلطته "ينبغي ان نميز في الرمز: المعنى والتعبير، فالمعنى يرتبط بتمثل او موضوع كائناً ما كان موضوعه: والتعبير وجود حسي او صور ما"(12). ان حركة الرمز هي اكتشاف جديد لطريقة التعبير عن فهم الواقع بشكل حيوي حين يمارس تأثيراً فاعلاً في استخلاص تعميماته الفردية واكتشاف غايات الصورة الانفعالية التي يقوم بعكسها. والرمز يؤلف نموذجاً جمالياً للعديد من التناقضات حين يقوم بتغليب العام وانعكاساً مباشراً للبنية الاجتماعية. فقدرة الخيال على

رؤية الفكرة باعتبارها صورة ذهنية للاشياء، لانها تمتلك القدرة على عكس الواقع بفاعلية، وان اي مطابقة للصورة التي ينتجها الخيال للواقع تعد انعكاساً سلبياً، لأن الصورة هنا لا تفرق بين الواقع الخارجي وطريقة ملائمته. ان من اولى الخطوات التي يقوم بها الخيال لانتاج الصورة هي تلك الاشياء التي ينتمي اليها الفنان لان "الخيال لا يعد ملكة منفصلة عن الفكر، ولكن الفكر في عملية تلقائية او لا شعورية، تطور الوعي بحلقة مضاءة من الادراك محاطة بالظلام"(13)، ونقوم نحن باستقبال الصور كموضوع عن طريق بناء مسبق لعلاقة دقيقة بينهما، والصورة تزيح صورة اخرى لانها ليست ثابتة ولانها تُبنى بدفعات فكل حركة وكل لون وكل تواجد بالمكان هو الاساس المعرفي والتطبيق العملي لحركتها.

## المبحث الثاني: مستويات الترميز في الدراما

تعتمد الدراما التلفزيونية على الصور بالدرجة الأساس لقص الحكايا والأحداث، وتلك الصور تحتوي على العديد من العناصر التي تشترك فيما بينها في إعطاء معاني يمكن ان تفصح عنها، وهذا يضفي على أداء الصورة "خاصية تعبيرية ترتقي بها الى مقام اللغة وتؤهلها للتخاطب والاتصال. وتظهر هذه العناصر ميلا شديدا للارتباط داخليا بعلائق جدلية قادرة على إطلاق تشكيلات بصرية مختلفة تفصح عن معان ومضامين مختلفة تبعا لانتظامها وتسييقها"(14). كما تمتلك المعالجات أهمية كبيرة في الدراما التلفزيونية وهذا ما أكده الكثير من المختصين في هذا المجال، الذين أكدوا أن أهم شيء في الدراما التلفزيونية هو "طريقة معالجة الموضوع وطريقة أدائه وهذا بالطبع من مهام المخرج، حتى لو لم يكن هو صاحب الفكرة"(15)، أن المعالجة والطرق التي يلجأ إليها المخرج لإيجاد حلول إخراجية لموضوع ما هو ما يميز مخرج عن الاخر، وذلك لان الموضوعات هي نفسها في الحياة وفي الدراما أيضا لكن كيفية تناولها وطرحها عبر الدراما هو ما يعطيها أهمية، فكل الموضوعات تم تناولها في الفنون، والدراما السينمائية والتلفزيونية، مثلا أعمال ( روميو وجوليت، وتاجر البندقية)، فضلا عن الاساطير العالمية، فقد تم إنتاجها عشرات المرات، لكن طريقة معالجتها ورؤية المخرج هي ما جعل العمل يمتلك نكهة خاصة، لان "في السينما قدم كل شيء لدرجة ان كل فلم اصبح تكرار لما قبله، لكن المهم هو الطريقة وهكذا افعل أنا، ففي فلم (المسيح) تم تناول موضوعته بأسلوب مغاير عن الأفلام الأخرى التي تناولت قصة السيد المسيح، بحيث

أصبح السيد المسيح هو المتحدث والراوية للأحداث، وظهر كانسان يضحك ومبتسم وليس متألم بعمق كما ظهر في الأعمال الأخرى"(16).

على صانعي العمل الفني لاسيما المخرجون الإلمام بكل الدلالات الدرامية والجمالية وارمزية والتعبيرية للعناصر التي توضع داخل الإطار ، فالاطار له " دور اكبر من مجرد عزل الصورة فهو يجمعها إلى بعض ويجعلها وحدة متكاملة بشكل لا يمكن الحصول عليها بطريقة أخرى"( 17)، والإطار هو الذي يفرض التماسك والنظام على مرئيات الصورة ، وكذلك يعد وسيلة انتباه على شيء محدد ، فضلا عن وظيفته المهمة والتي تتبلور في كونه قاعدة التكوين في اللقطة أو الصورة التلفزيونية . فان الرمز يأخذ مستويين المستوى الاول يتمثل بما هو منطوق يتشكل ضمن سياق الحوار او بعض الجمل الظاهرة داخل الصورة "اذ ليس للرموز وجود بمفردها بعيداً عن الموقف الذي تبدو فيه، وحيث توجد تأخذ شكلاً من خلال العلاقات"(18). ولا يقتصر الترميز على مستوى البناء التشكيلي للصورة التلفزيونية فحسب بل ان الاهتمام بالموسيقى والمؤثرات يعمل على تكثيف المعنى وتعميقه وكذلك الحوار وكل العناصر الصوتية الاخرى كما يمكن استخدام الرموز والايماءات المجازية في رسم الشخصيات ما دامت غير منفصلة عن الواقع كما يمثل الميل الى الاعتماد على تكرار بعض المواقف او المشاهد كواحد من سبل الرمزية. وان جوهر الرمزية يكمن في التعبير عن الواقع بشكل رمزي عبر السياق الدرامي والشخصيات ومعالجتها بشكل فني للتعبير عن فكرة أي ان مجمل العلاقات الكلامية التي يرافقها سياق صوري لابد ان ينتمي الى طبيعة الحوار المنطوق ينتج عنه خلق رمزي صوتي اما المستوى الثاني فهو الصور واللقطات التي تحمل مفردات تعبيرية تتشكل لتغدو رمزاً بعد ان "تأخذ مكانها المناسب بين اللقطات خلال التسلسل"( 19).

أي ان الرمز يلمح الى شيء ذي معنى موضوعي معين، فهو المعبر عن حياة ومعنى ما هو متعذر وصفة. وقد قسم (مارسيل مارتن) الرمز على ثلاثة مستويات وهي: (20)

1- الرموز التشكيلية
2- الرموز الدرامية
3- الرموز الايدلوجية

**الرموز التشكيلية:**

"تتكون من أي اللقطات تستطيع فيها حركة شيء او تكوين الصورة نفسها او تذكرنا بحركة من نوع اخر او ان توحي الينا باحساس او عاطفة" (21). فدراسة النظام الدرامي

الصوري بمقاصد توصيف جمالياته قد لا تعني باي حال من الاحوال انها البحث برغبة الوصول الى اكتشاف ومن ثم تحديد ماهية انساق المعنى العميق وما يشير اليه من مستويات ايديولوجية دالة على ظواهر بذاتها وانما تعني الرغبة في كشف ماهية النظام الجمالي المصاحب لعملية انبثاق المعنى من بنية العلامات الدالة هذا المعنى الذي هو بطبيعة الحال عبارة عن منظومة مستترة خلف صراع شكلي مباشر بمعنى اننا نتجه نحو الصورة ونحن لنا مدفوعين للحديث عن شحنة المعنى المودعة مسبقا فيها وانما نكون بالضرورة مدفوعين لتاشير كل ما افرزته تلك الشحنة من قيم جمالية وما دخل من عناصر وانساق انتجت تلك القيم وانتجت معها المعنى وارسلته الى المتلقي. وفي الترميز التشكيلي نكون امام حركتين، داخلية وظاهرية، فالحركة الاولى هي نتيجة لمجموعة علاقات حسية ناتجة من اجزاء المكان عبر تجاور المفردات والعناصر التكوينية الاولى بعلاقات بعضها ببعض، وانتشارها في الفضاء، بمعنى انها نابعة من ديناميكية الترتيب التشكيلي للاشياء والمفردات والتوترات الدلالية المتبادلة بين اجزائه التي تجعل عين المتلقي تنتقل تبعاً لحركتها، او بما يوحي بوجود حركة ما. اما الحركة الثانية فهي الظاهرية، وهي التي تعبر عن الكتلة في موضعها داخل الفضاء بين مدة واخرى. فمكمن القيم الجمالية لنظام الفلم عموما في اشتغال عملية الدلالة وتاويلها وبالتالي اعادة انتاج المعاني والافكار لان محاولة تاويل نسق فلمي ما (صوري، صوتي، حواري، مونتاجي) يؤدي بالضرورة الى انتاج معان اخرى قد تكون هي نفسها المقصودة او تكون المحتملة والتي لا حصر لها حسب فكرة الاحالات اللامتناهية وتاخذ الدراسات التشكيلية الجمالية للخطاب الدرامي بعين الاعتبار مستويات الواقع والخيال على اساس ان ثمة مساحة واضحة بين الواقعية التي تطرحها وبين واقعية الحياة اليومية التي يستمد منها الخطاب الدرامي مواضيعه فعندئذ يزيج المتلقي كل نظام الاعتقاد المسبقة لديه حول الموضوع المطروح في الدراما لكنه في نفس الوقت يبقي على حد معين من الفصل بين ما يطرح وما هو موجود اصلا في الحياة الواقعية وقد تصبح هذه النظرة اكثر وضوحا، واعمق تعقيدا كما في مسلسل (حاجز الصمت) للمخرج يوسف رزق، حيث تكتشف الدكتورة منى وهي باحثة وطبيبة نفسية بالصدفة ان ابنها بمستشفى لعلاج الايدزوبعد عودتها لمنزلها تطالع المرآة وهي واقفة ليظهر وجهها وهي تبكي، فينقل لنا المشهداحساسا داخليا يعكس التوتر والقلق بعد ان اصبح ضمن بحثها العلمي، فتمسك بأقرب جسم صلب وتقذف به

المراة وتحطمها ،فالمرايا المهشمه لم تعد مجرد جسما مرئيا فحسب بل هي دلالة تشكيلية جمالية نفسية ادركنا بها وحدتها القاتلة لفقدان ابنها الوحيد.

**الرموز الدرامية:**

"وهي تلك التي تلعب دوراً مباشراً في الحدث وتسهم في تقدم الحكاية بتزويدها المتفرج بعامل مفيد في فهم الرواية"(22) . إن عملية السرد تحتاج معرفة وفرز مابين مكوناتها لكي يستطيع المشتغلون بها سبك مواضيعهم بصورة مؤثرة وجذابة ، فالسرد يتكون من مفصلين مهمين هما ، المتن الحكائي والذي يمثل " مجموعة من الأحداث المتصلة فيما بينها والتي يتم إخبارنا بها من خلال العمل وتعرض لنا حسب النظام الطبيعي والوقتي والسببي للأحداث وباستقلال عن الطريقة التي نظمت بها تلك الأحداث أو أدخلت في العمل"(23) ، في حين المفصل الثاني هوالمبنى الحكائي والذي يمثل " الأحداث نفسها مع الأخذ بنظر الاعتبار مراعاة ظهورها على مسرح الحكي ، ومراعاة ما تزود بها من معلومات "(24). عندما نريد ان نقول شيئاً او نصور حدثاً او مشهداً، فاننا نستعير بالحركة من خلال التجاور او التضاد او التباعد، وبما للحركة من ان لها قدرة عالية وحقيقة على صياغة الفضاء او عالم الواقع، فالانسان يصوغ عالمه من صور ليست غريبة عليه، ولهذا فهو يعمل ضمن واقعية صور الحياة من خلال الامكانيات الجسدية والحركية الواقعية التي تفسح المجال في اكتساب القدرة الفعلية على ان يكون كل جزء من الجسم له حركة مميزة ومنفصلة ولها دلالات مختلفة، فالحركة في التركيب الصوري تكتسب خاصية البعد الرابع "الزمن"، وذلك لانها قائمة على اساس قطع المسافة المعنية في زمن معين فيكون التركيب الصوري عبارة عن بناء او انشاء "زمكاني" معتمداً على الوحدات الثابتة في عنصر الزمن، والمتجسدة بالحركة، سواء كانت حركة عين المتلقي التي تحيط بالتركيب الصوري، او حركة المفردات نفسها فتكوين علاقات بين الاشياء، وتكوين مركب جديد منها يتطلب من المبدع ان يمتلك قبل كل شيء القدرة غير العادية على اكتشاف العلاقات بين العناصر والاشياء المركبة، التي تبدو للمتلقي كأن لا علاقة بينهما، ولا يمكن كشفها، وهي ذروة العمل الفني، وحالة ابداع في التنظيم الحاصل بين المفردات والعناصر، اذ توحد في سياقات جديدة داخل التركيب الفني الجديد فـ "القدرة والتركيب تعني الامكانية على مزج عناصر عدة للوصول الى كل مبدع"(25)، وذلك عبر الادراك الحسي للفنان وقدرته على جمع تلك العناصر والمفردات بنسيج توظفهُ العلاقات المبتكرة تربط بين العناصر، وهو عمل تركيبي بعيد عن الفوضى والتشتت. كما في

مسلسل (greys anatomy) حيث كانت احداث الحلقة العاشرة من ج1 في غرفة العمليات وقت وضع يد الطبيبة المطبقة روزي على القنبلة المزروعة بداخل احشاء المصاب تشكل لحظة خوف لدى روزي لتخمين انفجار القنبلة لاية لحظة فيستخدم القطع المباشر مع الاضاءة الى حالة من الاستذكار للحظات الماضي لطفولتها الى وقتها الحاضر اشبه بسكرات الموت بشكل متوالي للاحداث لتكون دلالة خوف من القادم وما سيحدث من احداث بعدم استقرارها نفسيا. أن أي عمل فني تركيبي "يأتي نتيجة لما يشبه الجدل الذي تحكمه القدرة على وضع الاحتمالات ومناقشتها. وهذا يرتبط بالذكاء، هذا الجدل الذي ينشأ ويدور بين مقاصد الفنان ورغبته الخلاقة وما يحمله من افكار نظرية يرغب في التعبير عنها وبين الظروف ووسائل التعبير وطبيعة العناصر والاجزاء التي ترفض نمطاً من العلاقات التي ستقوم فيما بينهما داخل العمل الفني التركيبي"(26).

**الرموز الايدلوجية:**

وهي" تلك الرموز التي تستخدم للتعبير عن افكار تتجاوز على نحو واسع حدود الحكاية التي ترتبط بها وانها تعكس موقف المخرج ازاء اهم المشاكل الانسانية"(27) ان مفهوم الرمز بالتكثيف والاشتغال تحت البنية الظاهرة وهذا ما يجعل منه ذو بنية قلقة تمتاز " بالسرعة والقصر اولا وانها غير مباشرة في الكشف عن هدفها ثانيا " ثم تأتي صفة الخفاء المتأنية نتيجة الصفتين اولاً وثانياً "(28) وهذه الصفات الثلاث للرمز هي من يمنحه التنوع في انتاج الصورة الذهنية وان كان ذو موضوع مباشر، لان الرمز" صورة متناقلة يطغي فيها المجاز على الحقيقة ويطغى فيها التلميح على التصريح "(29). مع ما جاء به (نوم جومسكي) من ثنائية البنى السطحية والعميقة نستطيع ان نستشف قابليات العلامة كما جاء بها (كريستيان ميتز) على ان تكون ذات دلالة تعينية مباشرة او ذات دلالة تضمينية ايحائية غير مباشرة حيث اكد (نوم جومسكي) على ان خطاب اللغة، وتصلح مقولته على الخطاب الفلمي كونه يستند على لغة خاصة لها قواعدها ونظامها الداخلي، تنقسم بناه الى بنية سطحية وبنية عميقة، حيث الاولى ظاهره في التتابع السياقي لبنى الخطاب وهو المساحة التي يشتغل فيها المعنى الحضوري ومجمل ترابطات واحالات البنى السطحية ويتم بها اجراء تحويلي على تركيب معين يشمل اكثر مما يظهر من معنى ودلالة، اما البنية العميقة فهي المنظومة المظمرة والمسؤولة عن اعطاء المعنى او التفسير الدلالي لمعطيات الخطاب فاذا كانت البنية السطحية ترتبط بالتراكيب التي تحكمها علاقات سياقية حاضرة. فان البنية العميقة ترتبط بمجمل الدلالات التي تنتجها العلاقات القياسية

الغيابية والتي تفضي الى بداية الامساك بالمعنى او كما جاء عند (دريدا) بتناسل السياقات. كذلك يقترب هذا المعنى مما جاء به (غريماس) فيما يخص نظرته لمستويات الخطاب، فعنده (المستوى الصريح الذي يلتزم به النص باشتراطات الوسيط، والمستوى الباطني الذي يحتوي الدلالات مهما اختلفت الوسيط حيث الدلالة والمعنى يقبع في المستوى الباطني) . وهنا يصح وصف كارل مانهايم بأن الايديولوجيا هي منظومة فكرية لطبقاتٍ في فترة سيادتها أو بتعبيرٍ آخر هي فكر التكوين الاجتماعي السائد أو المهمين في المجتمع(30). وهذا هو جوهر وصف كارل ماركس للايديولوجيا على إنها مجرد "وعي زائف، وهي مجرد خداع لأنها تقلب مظالم المجتمع في صورةِ عدلٍ أو نظامٍ متناسقٍ سياسياً (31)، وأن الُمستغِلين يخلقون مؤسسات سياسية توظف قوتهم القهرية من خلال إيجاد إيديولوجيات تبرر وتؤيد امتيازاتهم وسلطتهم. إن الايديولوجيا تسمي الأشياء بغير أسمائها وتعطي غلافاً خادعاً تكفي معه أن تكون مقبولة ، لأن الُمضطَهدين بحاجةٍ نفسية إلى هذا الوهم الإيديولوجي ، لأنهم هم أيضاً بحاجةٍ إلى تمويه واقعة الاضطهاد الفاضحة، فهذا الاضطهاد يتنافى مع الحد الأدنى من الكرامة الإنسانية، وما دام الإنسان عاجزاً عن مواجهته وُمكرهاً على القبول به ، فإن مقتضيات الحفاظ على كرامته توجب عليه ألا يراه على حقيقته ، ومن هنا كانت حاجته إلى الايديولوجيا التي يقدمها له مضطهده ، وكذلك فأن الديكتاتور نفسه لا يقر بينه وبين نفسه أنه مجرد جلاد ، وهو بحاجة إلى تمويه واقعة الاضطهاد الفاضح ، والايديولوجيا تتكفل بهذا الدور ، عندما تعكس له في مرآته صورة مثالية عن نفسه ، صورة ليست كما هو في الواقع وإنما كما يريد أن يظهر في نظره وأنظار الآخرين.

## الاطار المنهجي:

## منهج البحث:

اعتمدت الباحثة المنهج الوصفي في تحليل عينة البحث.

**عينة البحث:**

**اسم المسلسل :اخر الملوك**

**انتاج: قناة الشرقية2010 / عدد الحلقات: 30حلقة.**

**سيناريو: فلاح شاكر / اخراج: حسن حسني**

**مدير التصوير: شكيب مصطفى / مدير الاضاءة: هيثم كريم**

**المنتج المنفذ : مؤسسة التاج للانتاج الفني**

**حكاية المسلسل:**

تدور احداث المسلسل في مرحلة من التاريخ الحديث للدولة العراقية وهي مرحلة حكم الملك فيصل الثاني اخر ملوك العراق الملك الشاب الذي وصل اليه التاج ليكون ملكاً وهو في سن صغيرة، ومن خلال هذه الاحداث يتعرض المسلسل للكثير من الامور السياسية والاجتماعية والثقافية والانسانية التي ترافق احداث هذه المرحلة وحتى مقتل الملك وعائلته عام 1958 لينقل لنا الصور التاريخية بصيغ درامية اجتهد المخرج في موازنة الحقائق التاريخية مع متطلبات الوسائل الدرامية والفنية والجمالية.

**تحليل العينة:**

**المستوى الاول – الترميز التشكيلي:**

يتوضح بشكل جلي الترميز التشكيلي في مشهد الامير (عبد الاله) وهو جالس يستمع الى الكلمة التي ألقاها في المذياع بمناسبة انتهاء حكم الوصايا على عرش العراق وتسلم ابن اخته الملك (فيصل الثاني) الحكم بعد بلوغه السن القانونية، يتضمن المشهد لقطة عامة مع حركة ألة التصوير (بان) لصور معلقة على الحائط لتعود حركة الكامرا على الامير( عبد الاله) وهو جالس خلف مكتبه، لنرى صور الاميرة (عالية) والدة الملك ( فيصل الثاني) وهي احالة ترميزية لربط سلسلة الحكم من الام الى الوصاية المتمثلة بالخال الى الملك، كما شكل المنظر مع المكتب الخشبي المنقوش عليه علامة التاج ونرى الملفات الموضوعة على المكتب يحتوي على الختم الملكي على شكل (التاج) وبجانبه الهاتف الذهبي الصندوق يحتوي على القرص المدور للارقام مع سماعة مقوسة ، والمذياع القديم مربع الشكل ،مصمم من الخشب يتوسطه ضوء على احد جوانبه موضوع على منضدة خشبية مزخرفة من الجوانب كل هذه الصور عبرت عن دلالات المرحلة التي تجري فيها الاحداث فضلا عن انعكاس لتحضر عائلة البلاط وعلو شانهم. وفي

المشهد (التاسع) من الحلقة (الحادية عشر) يتبدى التكوين الجمالي التتشكيلي حين نشاهد الامير (عبد الاله ) جالس خلف مكتبه يفكر بموضوع اخته (جليلة) وهو يرتدي البدلة الرسمية المكونة من السترة تحوي جوانبها على الازرار الذهبية ويخرج الامير من الجرارة علبة سكائر تشبه الصندوق الصغير مستطيلة ، حولها خيط ذهبي ومع قداحة ذهبية مربعة الشكل ورأسها مغلف بغطاء معدني عند فتح الغطاء تتوهج النار من القداحة، ثم يدخن سيكارة، وهي لقطة قريبة لوجه الامير (عبد الاله) وهو ينفث الدخان لنرى التجاعيد حول عينه، و شعره المسحوب الى الخلف ، يشكل هنا المكياج دلالة على تقدمه في السن وفي ذلك تشكيل صوري جمالي غايته جذب المشاهد الى تفاصيل لاتنتمي الى الحدث الدرامي فقط انما تتواشج مع جمالية الصورة وتشكيلها، أذ اسهمت العناصر البصرية من المكياج والأزياء والاكسسوارات في تحديد الزمن وتقدمه او مروره على الامير في هذا المشهد أذ سعى المخرج لآضفاء جمالية على الصور المتلاحقة المترابطه.

المستوى الثاني – الترميز الدرامي:

في المشهدالرابع من الحلقة (السادسة عشر) يتوضح الترميز الدرامي بتقنية عالية عبر الانتقال في المشهد من لقطة للوصي (عبد الاله) قرب النهر وهو في حلة من السكر الشديد ومتهالك جدا فيكون اختفاء تدريجي للقطة ثم ظهور تدريجي للقطة عامة للملك (فيصل) وهو خارج بنياية البلاط الملكي قرب سيارته ثم يسأل حارسه الشخصي عن خاله ( عبدألاله) ليشكل الزمن الحاضر لوقوع الاحداث وقد كان لربط هذه المشاهد قوه في الاسراع بالوتيرة الدرامية واختزال كبير للسرد لاحداث قد تكون غير مجدية لو ظهرت، فالاختفاءالتدريجي ثم الظهور التدريجي استعمل للانتقال والربط البطيء بين لقطتين ليكون تغيراً بالزمان والمكان كما يكون تغيرا في مسار الحدث وتوجهاته .وكلما استغرق الاختفاء ومن ثم الظهور التدريجي للزمن كان يمثل دلالة على طول الفترة الزمنية التي انقضت، فربط مستويين من الزمن الاول ينتمي للماضي والثاني يقوم بعرض احداث الزمن الاول ،ثم الظهور التدريجي لينقل الزمن الحاضر ولها دلالاتها المباشرة في تكثيف الزمن كتحديد فترة تاريخية من خلال الربط الصوري وتنقلاته داخل بنية العمل.

اشتغل الترميز الدرامي كذلك بشكل واضح عبر ربط مجموعه من الاحداث متفاوتة زمنيا لكنها تمسك بالفعل الدرامي فرصف المخرج مشاهد تاريخية وبالتحديد المشهد الخامس من الحلقة (العاشرة) والذي يجمع كل من نوري السعيد والملك فيصل والامير عبد الاله ورئيس الديوان الملكي وكانوا وقتها يخططون لتشكيل الوزارة بعدها يتم الربط مع مشهد

يضم ظابطان عسكريان يخططون لاسقاط الحكومة والملك، ان سرد الاحداث التي وظفها المخرج سارعت في تنامي الفكرة وترميزها دراميا كون ان مايخطط له الملك وحاشيته يتواشج مع فكرة مخطط الضباط الاحرار لاسقاط الحكم.

**المستوى الثالث – الترميز الايدلوجي:**

منذ بداية المسلسل تطلب الترميز الايدلوجي مكانا في احداثه وفي مشاهده الافتتاحية فنشاهد في الحلقة الاولى لقطة عامة أستعراضية للقصر الملكي لنشاهد البناية الضخمة والمشيدة بأعمدة عملاقة وسط حديقة كبيرة وفي اعلى البناية الرمز الملكي (التاج)منحوتاً اعلى البناية وموضوعاً فوقه العلم العراقي في تلك الفترة المكون من الالوان الاخضر والاحمر والاسود وبذلك تظهر الفترة التاريخية لمرحلة الحكم الملكي للعراق، والصورة الفنية وكل مايظهر في اطار الشاشة له قيمته المعبرة التي تحمل دلالة ايدلوجية وفكرية بالاحالات الى ان المرحلة او ما يعرض هو لمملكة كذلك الزخرف الجمالي للقصر وملحقاته تعبر عن الطبقة الارستقراطية الحاكمة المتمثلة بالبلاط الملكي . وفي (المشهد العاشر) من الحلقة (الحادية والعشرون) نرى ابو جعفر بلقطة عامه وهو يتشاجر في بلاط الملك مع الطباخ لانه لم يقوم بتسليم الطعام للقصر، وانه تبرع بالطعام االى اهالي الرصافة الذين اصابهم الفيضان، ثم ننتقل الى مشهد اخر للملك وهو يوبخ (ابو جعفر) وينهي خدماته من العمل بالقصر وفي هذا ترميز ايدلوجي وفكري فقد استغنى الملك عن احد المقربين منه وخدم البلاط لفتره طويله بسبب الموقف الايدلوجي للملك وهذا ما يظهر في المشهد الاحق لابو جعفر وهو يبكي ويرتعش ويتساقط العرق من جبينه لتوحي بألصدمة لسماعه بقرار انهاء خدماته من القصر، وفي المشهد الاخر يبرر و يشرح (ابو جعفر) للملك ماذا فعل بتموين القصر، لنرى لقطة عامة للملك ( فيصل) وهو يلبس العباءة ويضعها على أكتفاف (ابو جعفر) لقيامه بعمل بطولي مع ابنه ( جعفر) بحماية اهالي بغداد ومساعدتهم وقت الفيضان وهنا شكل الايقاع الحركي دلالةٍ للحظات الخوف والحزن التي اصابت (ابو جعفر) لانه تصرف بتموين القصر دون اخذ مشورة الملك الانه احكمة ضميره ليشكل بعداً اجتماعياً لدلالة النخوة وطيبة اللانسان البسيط بتوخي جميع العواقب لكي يساعد اهالي مدينته.

**النتائج:**

1 – ظهور جميع مستويات الترميز في المسلسل عينة البحث واشتغال الترميز في معظم حلقاته.

2 – استخدم مستوى الترميز التشكيلي لغايات جمالية فنية، فضلا عن ايصاله اكبر قدر من العلومات عن شخصيات المسلسل وبيئته.

3 – اقتصر مستوى الترميز الدرامي على اختصار الاحداث ومعالجة سرد الاحداث، ولم يستخدم الترميز الدرامي لاثارة التشويق او الدفع بالمتفرج الى استرجاع الاحداث السابقة ومقارنتها بالاحداث اللاحقة.

4 – لم يكن للمستوى الايدلوجي في الترميز انفتاح على البنى الفكرية والفلسفية لاحداث وشخصيات المسلسل ، انما اقتصر استخدام هذا الترميز على تبيان مرحلة الاحداث واسلوب العيش وطبيعة الصراع على السلطة.

**قائمة المصادر والمراجع:**


1- ابراهيم، زكريا، مشكلة الفن، مكتبة مصر للطباعة والنشر، ط1، القاهرة، 1959، ص25.

2- روز غريب ، تمهيد في النقد الحديث ، ط1، بيروت ، دار المكشوف ،1971 ، ص 229 .

3- عبد المنعم الحنفي ، الموسوعة الفلسفية ، بيروت ، دار ابن زيدون ، د.ت ، ص 364 .

4- هنري بير ، الادب الرمزي ، تر : هنري زغيب ، ط1 ، بيروت : منشورات عويدات ،1981، ص83

5- التكريتي، جميل نصيف، اضاءة تاريخية على قضايا اساسية، الصورة، المنهج، الطبع المتفرد موضوعة نظرية الادب، وزارة الثقافة والاعلام، بغداد، 1992 ص146.

6- هورست، ريديكير، الانعكاس والفعل، ديالكيك الواقعية في الابداع الفني، ط1، دار الجماهير، دمشق، 1977، ص106.

7- أ، أنيكست، تأريخ دراسة الدراما، نظرية الدراما من هيغل الى ماركس، تر، ضيف الله مراد، وزارة الثقافة، دمشق، ص 37.

8- طاهر، عبد مسلم، عبقرية الصورة والمكان: التعبير، التأويل، النقد، ط1، دار الشروق للنشر ، الاردن، عمان، 2002، ص 104.

9- راضي، حكيم، فلسفة الفن عند سوزان لانجر، اعداد، حكيم راضي، آفاق سلسلة الكتب الشهرية، دار الشؤون الثقافية العامة، وزارة الثقافة والاعلام، جمهورية العراق، بغداد، 1986، ص 63.

10- راضي، حكيم، مصدر سابق، ص 44.

11- ف. افاناسييف، اسس الفلسفة الماركسية ، تر،عبد الرزاق الصافي ، منشورات الطريق الجديد ، ط3، بغداد، 1976 ، ص 112.

12- هيغل، الفن الرمزي، تر، جورج طرابيشي، دار الطليعة للطباعة والنشر، ط2، بيروت، 1986،ص11.
13- س. دي لويس، الصورة الشعرية، مصدر سابق، ص 79.
14- كاظم مؤنس، قواعد اساسية في فن الاخراج التلفزيوني والسينمائي، عمان،اربد، جدارا،عالم الكتب، 2006، ص 139.
15- بان باصل، فن التلفزيون، تر: تماضر توفيق،القاهرة، الدار المصرية للتاليف والترجمة، 1965، ص4
16- فتحي العشري، سينما نعم سينما لا ، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1982، ص 34.
17- رالف ستيفنسون ، وزميله ، السينما فناً ، تر: خالد حداد ، القاهرة ، منشورات وزارة الثقافة ، 1993، ص 98
18- تمام حسان، اللغة بين المعيارية والوصفية، مكتبة الانجلو المصرية، القاهرة: 1958، ص121.
19- كارل رايس، فن المونتاج السينمائي، تر، احمد الحضري، الدار المصرية للتاليف والنشر، ج1، القاهرة: 1964، ص88.
20- مارسيل مارتن، اللغة السينمائية، تر، سعيد مكاوي، الدار المصرية للتاليف والنشر، القاهرة: 1964، ص99.
21- مارسيل مارتن. ص99.
22- مارسيل مارتن. ص99.
23- مجموعة من المؤلفين ، نظرية المنهج الشكلي ، تر: إبراهيم الخطيب ، بيروت ، مؤسسة الأبحاث العربية ،1982 ، ص180 .
24- طه حسن عيسى الهاشمي ، تجنيس السيناريو ، القاهرة ، الدار الثقافية للنشر ، 2010 ، ص 9 .
25- قاسم، حسين صالح، الابداع الفني، دار الرشيد للنشر، دار الطليعة للطباعة والنشر، بغداد، 1981، ص56.
26- قاسم، حسين صالح، ص56.
27- مارسيل مارتن، مصدر سابق، ص99.
28- درويش الجندي ، الرمزية في الادب ، مصر ، مكتبة النهضة ، 1958، ص 41.
29- اسماعيل رسلان ، الرمزية في الادب والفن، القاهرة ، مكتبة القاهرة ، ب ت ، ص 106.
30- ينظر: مالك عبيد أبو شهيوة وحمود محمد خلف ، الايديولوجيا و السياسة ، مصدر سابق ، ص 51 .
31- ينظر : بول ريكور ، محاضرات في الايديولوجيا واليوتوبيا ، تر : فلاح رحيم ، ليبيا بنغازي : دار الكتب الجديدة المتحدة ، 2002 ، ص 235- 279 .

# Levels of Symbols of the technical image in TV drama

**Research presented by**
shurooq Malik Hasan
Department of Film and Television - College of Fine Arts - Baghdad

## Research Summary

The often used Symbols and coding in the TV drama world, prompting some workers in this area to be considered important coding detailed structure of the joints of the technical picture of the work of dramatic television. The present research is an attempt to detect the levels of coding in a TV drama and the application of these levels on the procedural drama series Iraqis, was part of a research department to ensure systematic research problem and its significance and the aim of the research and determine the terms. While inclusion of the theoretical framework of the research, two themes are:

First research: the structure of the technical picture - which dealt with the image display structure and composition and the relationship of the technical picture and symbol coding.

The second topic: the levels of Symbols in the drama - touched on the semantic and aesthetic drama and ideology of the encoding in the drama and how functioning.

In proceedings Search: Select analytical approach to research, which represents the descriptive approach and then selected a sample for analysis consisted Series (The last Kings) after popping results that have been associated in order to search, and then display the sources and reference, with a summary of the research in the English language.