الحل الاخراجي وعلاقته بوحدة الموضوع

م. م. مصطفى عبيد دفاك التميمي

كلية اللغات - جامعة بغداد

الفصل الاول

مشكلة البحث :

في سبيل تحقيق الكيان المادي للدراما التلفزيونية لابد ان يجد المخرج التلفزيوني سبلا من شانها ان تساعد في انشاء انساقا من صور و اصوات لتجسيد ذلك الكيان ، ولابد للمخرج الدرامي التلفزيوني من ان ينطلق من ارضية فهم ومعطيات عدة يضعها النص الادبي للدراما التلفزيونية التي بين يديه فيكون بمثابة نقاط محددة للشروع في بيان الكيان المادي لها . وكما هو معروف فان لعناصر ووسائل اللغة السينمائية الدور الكبير في جعل المخرج يمتلك حرية كبيرة في الخلق والتعبير عما يحمله النص من افكار ولكن يبقى الاهم من غنى تلك الوسائل وطواعيتها معرفة الاســس التي ينبغي ان يبنى عليها الكيان المادي للدراما - بوصفه كيانا دلاليا ينبض ويشــير الى هذا المعنى او ذاك - كيما يحقــق المخرج رؤياه ومبتغاه وأهدافه في خلق منجز يعبّر عن وجهة نظره وفلسفته.

ان معرفة الاسس الكفيلة بخلق الشكل السمعي-البصري للدراما التلفزيونية بما يتوافق مع وحدة الموضوع تعتبر واحدة من أهم المشاكل التي تواجه العاملين في حقل الدراما اتلفزيونية لذلك نجد الكثير من الاخفاقات تحدث من جراء عدم دقة فهم النص أو عدم قدرة بعض المخرجين من ترجمة الافكار بما يتلائم معها من صورة وصوت ينسحب بالتالي حتى على النص نفسه على اعتبار ان المتلقي بالنتيجة انما يتعامل مع الخطاب المرئي على الشاشة. لذا يحاول هذا البحث ان يجيب على السؤال التالي :

- كيف يسهم الحل الاخراجي في تجسيد وحدة الموضوع من خلال توظيفه لعناصر اللغة الصورية في بــناء بنية العمل السمعبصري؟

اهمية البحث :

تكمن اهمية البحث في كونه دراسة رائدة في مجال التحري عن الحلقات والمفاصل الدقيقــة في صلب الخلق الجمالي والتعبيري في الدراما التلفزيونية على اعتبار ان نجاحها يكمن في تجسيد وحدة موضوعها بصورة نابــضة بالمعاني والدلالات كون ان دلالة أي عمل انما تتوحد مع الجوانب الجمالية فيه، وكذلك لحــاجة المكتبــة المتخصصة لهكذا بحوث في ظل التسارع المعرفي .

أهداف البحث:

يهدف البحث الى الكشف عن المحاور الاتية :

1- ماهية الحل الاخراجي وكيف يسهم بوصفه الحجر الاساس في تجسيد الكيان المادي للدراما التلفزيونية .

2- دراسة عناصر اللغة الصورية .

تحديد المصطلحات :

الحل الاخراجي :-هو الكيفية التي يطرح بها المخرج الموضوع معتمدا رؤاه لتحويل النص الى كيان متكامل مرئي ومسموع مستخدما امكاناته الابداعية.

وحدة الموضوع :-توحد وتجانس العناصر والمفردات المكونة للموضوع الفني لتشكل الكل المنسجم والمتناغم له .

الفصل الثاني (الاطار النظري)

المبحث الاول :- مفهوم الاخراج والحل الاخراجي

الحل الاخراجي :-"هو المعالجة الفنية التي يجريها المخرج على السيناريو لتحويله من نص مكتوب على الورق الى الهيئة التي يتجسد بها الفلم . وتتضمن الاسلوب والتكتيك الذي يستخدمه المخرج في العملية الابداعية "١. يبدو ان مصطلح الحل الاخراجي لم يستقر على طبيعة محددة طالما هو مرتبط بصلب الخلق الجمالي لان علماء الجمال اجمعوا وبعد رحلة طويلة في البحث عن كينونة الجمال ان ليس من قياس واسس كمية يمكن ان تقاس بها الظاهرة الجمالية فالعمل الفني وجماله ماهو الاشئ نسبي لايمكن تقنينه كما هو الامر مع العلوم الصرفة.

لهذا يجد الباحث ان الحل الاخراجي يمكن ان يشمل سائر المشاهد في الخطاب الدرامي فهو الكيفية التي يعالج بها المخرج طبيعة المشهد وفقا لمعطيات هذا المشهد كما وردت في النص من جهة ووفقا لرؤيته الذاتية والجمالية وموقفه الفلسفي في الحياة من جهة اخرى . لذلك نرى الحلول الاخراجية تتنوع من مخرج لاخر على النص ذاته ، ونرى ذلك جليا في المسرح على اعتبار ان اعادة انتاج النص الواحد وخصوصا كلاسيكيات النصوص المسرحية لكتاب المسرح الكبار امثال اسخيليوس ويوربيدس وشكسبير وموليير وانتهاءا ب جون بول سارتر وغيره هو امر شائع ومن خلاله وعلى ذات النص طبقت عدة مناهج في الاخراج تتغاير في فلسفتها وطبيعة خلقها الجمالي ،وانْ ذلك إلاّ حقيقة مفادها أن الحل الاخراجي هو الرؤية الديناميكية التي تنسجم مع التطورات الفكرية بما تفرزه تطورات العصر وتطور التقنية من جانب آخر . افلام مثل (التعصب، رحلة قمر) ستكون بلباس آخر لو قدّر لمخرجيها ان يخرجوها في عصر غير عصرهم من حيث التطور التقني .

ان المخرج يشبه الى حد كبير قائد الفرقة الموسيقية فلكل آلة صوتها الخاص وطريقة خاصة للعزف عليها وتؤدي مالها من جمل موسيقية ولكن قائد الفرقة الموسيقية هو الذي يناغم بين مستويات عزف تلك الالات كلها تعزف الجملة الموسيقية ذاتها ولكن يُصعّد هنا آلة ويخفض اخرى ... والمخرج يمتلك ايضا كل وسائل وعناصر قيادة العمل الفني وهو على دراية بما تملكهكل وسيلة من امكانية دلالية تعبيرية وهو بالتالي يعي البنية العامة للفلم فيوزع تلك الوسائل بتناغم يتناسب ورؤيته للعمل الفني بشكل متكامل ويوفق بينها وفق علاقات متبادلة " ان العلاقات المتبادلة والاخضاع المتبادل لمتطلبات كل وسيلة ، يمكن ان تستغل بشكل خلاق للتوصل الى حلول تكوينية تعبيرية جديدة ، تحقق فروقا واضحة ومقصودة في طبيعة كل مشهد ، الى نوع من المفاضلة ، نوع من التميز . وتعتمد هذه المفاضلة بالدرجة الاولى على الحذف والاستغناء عن بعض الامكانيات التعبيرية . وبذلك تتحقق تركيبات جديدة لعدد من الوسائل التعبيرية في صيغ جديدة تؤدي الى تاثيرات عامة مختلفة . ان استعمال تركيبة معينة ذات تاثير خاص في مشهد معين أو مجموعة مشاهد معينة هو في الواقع نوع من التصعيد والتطوير لامكانية التعبير البصرية(٢).

فالمخرج له رؤيته الخاصة وتصوره العام للفلم مالذي يحذفه او يستغني عنه ولايوجد معيار أو قاعدة ثابتة

يمكن الاستناد اليها لوضع الحلول الاخراجية بل هو يضمّن اعتمادا على تصوره الشامل للعمل الاجزاء المادية الملموسة دلالات وسمات ليحدث من خلال استخدامها تاثيرا كليا واضحا ومميزا وان "رؤية الفنان الذاتية لاترى وانما يستشعر بها ، لان الفنان يرغم الاشياء نفسها على الكلام ، ولكنه مع ذلك يرغمها على الكلام بطريقته ."٣"

وهذه الرؤية او الحل ليس منفصلا عن المعنى العام للحدث ومضمونه ولهذا فان الحل الاخراجي يعتبر قضية فردية تخضع لذات المخرج .

اذن فالحل الاخراجي :- هو الكيفية التي يرتايها المخرج لبناء بنية المشهد بما تحمل من معانٍ ايضاحية [المادية التي تجسدالحكاية] ودلالية تسهم في بناء المتن السردي من جهة وتحميله بدلالات تدعم هذا المتن و تعبر عن الموقف الفلسفي للمخرج من جهة اخرى وتقود مجموعة الرؤى الى حل اخراجي عام . وفي سبيل تحقيق الحل الاخراجي لابد للمخرج ان يتوسل بما تتيحه الوسيلة من مفردات يمكن من خلالها ان يجسد افكاره التي هي عبارة عن حلول جمالية بشكل مرئي على الشاشة .

المبحث الثاني :- عناصر اللغة الصورية

وفي التلفزيون تعتبر عناصر اللغة الصورية سبيلا الى تحقيق الحل الاخراجي والتي هي:-

1- الكاميرا من حيث:-

أ-حجوم اللقطات .

ب- زوايا الكاميرا .

ج- حركة الكاميرا .

فكما هو معروف ان عمل الكاميرا يعتبر الف باء المخرج حيث يجسد من خلال هذه الابجدية لغته الصورية محملا اياها الكثير من الافكار والدلالات ، فاللقطة القريبة لها معطيات درامية تختلف عن اللقطة العامة وزوايا الكاميرا هي لغة ودلالات كما هو الامر بالنسبة لحركة الكاميرا والتي تنبض هي الاخرى بالمعاني التي ترسم الخطوط العامة لافكار المخرج ، فزوايا الكاميرا يمكن تضمينها دلالات تساعد على تاكيد الموضوع واعطاء حلا اخراجيا لموضوعة معينة ضمن حيز المشهد الواحد فعلى سبيل المثال اللقطة الراسية تفيد بـ(تصغير الشخص وسحقه معنويا بخفضه الى مستوى الارض اي جعله شيئا مغمورا في حتمية لايمكن تخطيها وكأنه لعبة للاقدار)"٤" ، بينما تعطي الزاوية المنخفضة احساسا بالتفوق والحماسة والفوز والانتصار اذ تميل الى تكبير الاشخاص وتعظيمهم .

2- التكوين :-

وله مكانة مهمة ويمكن تضمينه دلالات تساعد في استخدامها كحل اخراجي لكونه (ترتيب الموجودات داخل اطار الشاشة وجعلها وحدة مترابطة ضمن سياق ذي ابعاد جمالية وفكرية او فلسفية او الكل مجتمعة . وهذه الموجودات تقدم صورة مشحونة بالمعاني تخلق استجابة لدى المتفرج ومن اهم مايحققه التكوين هو توجيه مشاعر المتلقي والتاثيرفي رايه وحكمه .

ان التكوين بعناصره ووسائله يمكنه ان يشكل عوامل مساعدة لتحقيق حلولا اخراجية تنبض بالمعاني والدلالات التي تؤدي بالنتيجة الى المساعدة على تحقيق وحدة الموضوع . ولعل اهم مايميز السينما والتلفزيون عن سواهما من الفنون انهما يعولان على التكوين لانه يمتلك في تلكم الوسيلتين خصوصية لاتتوافر في بقية الفنون حتى في اكثر الفنون تجاورا لها الا وهو المسرح (٥) ذلك لان التكوين في السينما والتلفزيون هو تكون ديناميكي يتغير تبعا

لتغيّر اللقطة، وهنا تكمن خصوصية التكوين فيهما وخطورتهما فالتكوين الثابت قد يتحول الى فوضى بصرية في حالة الحركة وهذا يتطلب اذن تحديد الحركة أو ترتيبها فالتكوين يعني ترتيب المناظر وتحديد الحركة داخلها واعداد الاضاءة المناسبة والتصوير والتوليف .

وقد يعتبر هذا الامر من التحديات التي تواجه المخرج التلفزيوني لكنه بذات الوقت يمنحه افقا واسعا من التعبير والدلالات على اعتبار ان التكوين أو الميزانسن المسرحي يمتاز بالثبوت بينما في السينما والتلفزيون فانه متحرك .

ولاتقل عناصر التكوين اهمية في امكانية اسهامها - اذا ما استخدمها لبمخرج بشكل واعٍ وممتلأ المعاني - في الحلول الاخراجية فالخطوط تقوم بدور فاعل في الربط بين الموضوع والمحتوى الذي تريد الوصول اليه في الصورة ولهذا فأن نجاح أي صورة يرتبط ارتباطا وثيقا باستخدام الخطوط الاساسية التي تكون معبرة عن المحتوى وطبيعة الموضوع .

وترجع اهمية الخطوط الى ماتحمله من دلالات ترتبط بمرجعية المتلقي والتي يمكن استثمارها لحل اخراجي معين ، والخطوط تقع في نوعين :

1- الخطوط الوهمية.

2- الخطوط الواقعية .

اما الكتل:-

فهي (الوزن الصوري للجسم او المساحة او الشخصية او المجموعة المكونة من هذه العناصر جميعا (انظر ١). وتمثل الكتلة العنصر الهام من عناصر التكوين في الصورة "فهي تعني الممثلين والديكور والاكسسوار ومن جهة اخرى تشكل مع الفراغ عنصرين متلازمين يكتسب كل منهما من الاخر "(٦) . وتقاس الكتل والحجوم استنادا الى حجم الفراغ في التكوين. والفراغ يمكنه ان يوحي بدلالات ويقوي الاحساس بالحركة والاحساس بالاتجاه كما للفراغ مدلولا زمنيا فزيادته امام الوجوه في الصورة ترمز الى التطلع الى المستقبل .

الاطار:- ويرتبط اختياره ارتباطا مباشرا مع الرؤية الابداعية التي يتعامل على اساسها المخرج مع العالم الواقعي ، فانه وسيلة انتقاء يسبغ على الاشياء التي تقع في داخله نوع من التاكيد والاهمية على اعتبارها الاشياء المطلوبة في السرد دون غيرها.

الاضاءة:-

لايمكن اخفاء مكانة الاضاءة كعنصر ساند للتكوين وامكانية اعطائها معان ودلالات تسهم بشكل فاعل في ايجاد الحلول الاخراجية في العمل الفني فهي كمية الضوء الساقط على سطح محدد لتضيف اليه معنى محدد اما ايحائي يتشكل معناه في ذهن المتلقي او دلالالة واضحة تشكل مع الموجودات تكوينا محددا .وهي (كثافة التدفق الضوئي على سطح ما،وتساوي ناتج التدفق على مساحة السطح وتطلق بصورة عامة على اضاءة المنظر أو الشئ المراد تصويره)"٧"

وللاضاءة اثر كبير في تكوين الصورة وتشترك مع بقية العناصر لخلق معنىً معين وان العناصر لوحدها تقل فاعليتها بدون الاضاءة ، فكلما "زاد الاحساس بالعمق الفراغي هذا سيعني زيادة في التباين في الضوء ويقل هذا الاحساس لو تقاربت شدة النصوع في مساحتين يؤدي الى زيادة الاحساس بالتسطح لا بالعمق "٨" .

المونتاج :-

يقول المنظرون والمؤرخون للسينما ان فن السينما تحقق عندما تحركت الكاميرا السينمائية ، في البـــدء كان حجم اللقطة الطويلة (l.s) هو السائد في السينما إذ يمثل هذا الحجم الفتحة الشرعية لاطار المسرح حيث يقف الممثلون ويجسدون المشاهد تباعا ناقلين معهم كل التراث المسرحـــي في عرض الحـــكاية ، ولكن عندما تحـــركت الكاميرا وأختلفت زواياها كان المونتاج ، ومع المونتاج تفتحت للسينما والتلفزيون آفاقا تعبيرية واسعة "٩" ومنها:

مونتاج مبني على على الاستعارات والتي هي على انواع اهمها مايبـــنى على مؤثر من مؤثرات التشابـــه أو التناقض بالمضمون التصويري البحت "١٠" . فاللقطة التي تجمع الام مع اطفالها الصغار تتبعها لقـــطة لحـــمامة مع افراخها تعطي ايحاءا بالالفة والحميمية والمحبة ، اما اهم وارقى الاستعارات الدرامية فهي (التي تؤدي دورا مهما في الحدث بادخالها عنصرا نافعا في فهم الرواية)"١١" .

وهناك نوع يســـمى التوليف الفكري (لان الهدف منه توليد فكرة في وعي المتفرج يتجاوز مداها الحـــــدث تجاوزا بعيدا وتتضمن مفهوما كاملا للعالم)"١٢"

ان المونتاج يحقق ارتباطا عضويا بين مجموع اللقطات والمشاهد ليشّكل الفلم بشكله النهائي ، وان الربط بين اللقطات والكيفية التي تتم بها تستأثر باهتمام خاص من ناحيتين ..

الاولى .. آلية الربط باستخام - القطع(cut)- المزج - (mix) الظهور و الاختفاء (fade-in -fade-out) وغيرها.

والثانية .. الطريقة الفنية للربط او كيفية الانتقال من مشهد الى آخر واســـتثمار هذا الانتقـــال لتعميق المعنى وتكثيف الاحداث كذلك "تجد الانتقالات مبرراتها في الناحيتين الجمالية والنفسية وعلى مستويين في كل ناحـــية منها ، مستوى العمل الفني ومستوى وجود تلك الانتقالات ذاتها بالنسبة لعملها ، اي بوصفها وسيلة للوصل : فالانتقـــالات لها ما يبررها أولا .. بوصفها جزءا متمما للعمل الفني ، جماليا بحكم ضرورة وحدة العمل، نفسيا ، بحكم الاضطرار الى جعل سير الوقائع مفهوم للمتفرج ، وسوف نرى من جهة اخرى طـُـرق الانتقال مبنية مباشرةً على المكونات الجمالية للصورة ، بينما يتكيف البعض الآخر منها بتماش الطبـــيعة الســـايكلوجية أي ان العلاقـــة تكون اكثر مما هي مدركة بصرية(١٣).

ويذكر مارسيل مارتن ثلاثة انواع من الانتقالات الجمالية القائمة على اتماش:

1- تماش في المضمون المادي بين اللقطتين: - ..مثال ... لعبة قطار للاطفال وقطار حقيقي في لقطة تالية.

2- تماش المضون النهائي : - شخص منحني على مكتب وآخر منحني وهو يقفز على سياج .

3- تماش المضمون الديناميكي : - مبني على حركات مماثلة للاشخاص والاشـــياء مثال .. رجل حـــصانه وامراة تضرب طفلها "١٤"

العناصر الصوتية :

صوت له تكوين يشابه التكوين الصوري على الرغم من اختلاف الادواتلان (العنصر الصوتي الذي يقـــدم ، كما هو حال العنصر البصري ، انتقاءً للواقع يمكنه ان يصّنف "كعنصر مشـــكل" صوت خارجي أو مفاجأة داخلية أو لقطات كبيرة صوتية ... الخ "١٥" .

ويمكن للصوت ان يؤثر في التكوين الصوري من خلال تركيزه على عناصر أُغفلت ولم يُركّز عليها واذا ما اجتمع الصوت والصورة في التكوين يصبح تاثيرهما اكبر مما لو انفردا للمشهد ذاته .

لايمكن تجاهل الصوت بوصفه عنصرا من عناصر الحل الاخراجي فهو يتداخل مع الخط البصري بعلاقات

معقدة فهو يتعاون معه لتعميق معناه اي تاكيد المعنى البصري للفلم فهناك بعض المشـــاعر أو العواطف التي لايمكن تجســـيدها صوريا فيلجأ المخرج الى المجرى الصوتي ليظهر تلك العواطف والمشـــاعر ، واحـــيانا يكمل الصوت الصورة كان يدخل الصوت من خارج اطار اللقطة أو المشـــهد ليؤكد المعنى البـــصري ويكمله ، ويمكن للصوت أن يعطي معنىً به نوع من التضاد مع الصورة مثلا ... شخص يجلس في مكان ما في غابـــة وهو مسترســـل في تمتعه بالطبيعة بينما تنذر الموسيقى عبر المجرى الصوتي بوجود خطر يداهمه يُشعِر به المتلقي "١٦" .

ويمكن ان يكون الصوت بارزا ورئيسياً في المشهد واحيانا يشكل خلفية للمشـــهد أي يكون في العمق فهو أي الخط الصوتي " مثل الميزانسين يختلف في اعماقه . فالصوت يظهر مرة بوصفه عنصرا مســـيطرا في الكادر ومرة يترك الى العمق البعيدوعلاوة على ذلك يمكن ان توجد عدة اصوات مختلفة تغني احداها الاخرى وتتصارع فيما بينها ."١٧"

الحوار :

ان الحوار ليس مجرد حديث بين مجموعة من الشـــخصيات ، ولكنه واســـطة لتوضيح ســـماتها ، موقـــعها الاجتماعي مكانتها الثقافية ، بعدها النفسي ، علاقاتها فيما بينها "١٨

فالحوار اذن ليس حديثا عاديا لان (الشروط التي ينبغي توافرها في الحوار تخرجه عن نطاق الحديث العادي فهو ينبغي ان يكون عفويا وعلى توافق مع الشخصية ومع الموقف الدرامي وان يستثير حاسة الشوقو الاهتمام والتلهف الى معرفة المزيد "١٩" ، والحوار لاياتي عاملا منفصلا عن الصورة بل هو عامل قدرة اقناعية مضاف اليها ســـواء أكانت القدرة مادية أو جمالية والحوار في التلفزيون لابدأن يكون تعبـــيريا وليس تفســـيريا لان الصورة لان الصورة كفيلة باظهار الاحداث وتدل عليها وتنقلها صورة تشاهد لاتحتاج الى تفسير . ويستخدم الحوار في تجســـيد فكرة أو هدف ، فبجملة واحدة يمكن ان يعطي الحوار إنطباعا وتصورا كاملا عن فكرة الدراما ، ومن الاستخدامات التعبـــيرية الاخرى هي استخدام الحوار غير المتزامن أو المعزول لخلق حالة التناقض المضطرب وذلك بالانتقـــال من مجالات الحوار الى الصورة المرئية لابراز حالة التناقض والتآلف . والتناقض أو التضاد في مضمون لقطة او مشـــهد أخيرة وأولى من مشهد لاحق من شأنه أن يسهم في خلق تنويع بصري فمثلا تكون اللقطة الاولى ساكنة وتعقبها لقطة متحركة في المشهد التالي أو العكس ايضا . واذا كان الحوار يعتبر من مرجعياتالنص ذاته فأن عمل المخرج في تجسيد الحـــل الاخراجي يتم من خلال قيادة الممثل وتوجيه ادائه نحو المعاني التي يريد المخرج ايصالها .,

الموسيقى :

لموسيقى يعتبرها (لو دي جانيتي) العنصر النوعي للفلم لانها تؤدي وظيفة تعبـــيرية وجمالية خالصة بـــينما هناك من يقول ان كل الفنون تسعى لمحاكاة الموسيقى . والموسيقـــى مجال رحـــب يمكن للمخرج من خلاله ان يثُور أفكار هبالتنسيق مع واضع الموسيقى أو عندما يقوم باختيارها بما هو متوفر فيُغني بـــالتالي رؤيته الجمالية ويُعمّق من مضامين الحكاية وهذا مايدخل في صلب الحل الاخراجي . والموسيقى كما هو معروف لها وظائف عدة منها"٢٠"

1- تتسامى بصوت أو صرخة

2- تصف الحدث .

3- تعبر عن الجو النفسي العام .

4- تفيد للانتقال من مشهد الى آخر

5- لاثارة التباين والتأكيد .

6- الايحاء بالطبقات والمكان .

7- تستخدم للتوقع والقلق .

8- التحول العاطفي .ت

9- سهم في تحديد معالم الشخصية .

ومن المستحيل تقريبا الكلام عن العالم الفلمي دون النظر الى الموسيقى بوصفها واحدة من عناصره التكوينية "٢١" .

المؤثرات الصوتية :-

وتنقسم الى قسمين :

1- المؤثرات الطبيعية : وهي ماتتعلق باصوات الاشياء في الطبـــيعة كخرير الماء ... صوت الطيور ... صفير الرياح ... الخ .

2- المؤثرات الصناعية : وهي المؤثرات التي ترتبط بآلات أو أشياء صناعية مثل ... أزيز البـــاب .... أو صوت آلة ... الخ .

ويمكن للمؤثرات الصوتية ان تضع في يد المخرج جانبا من جوانب اتعبير يُغني بـــه الحـــل الاخراجي الذي اختاره وقد يجد المخرج في المؤثر معادلا موضوعيا قد يُغنيه عن تصوير مشـــاهد عدة فالمؤثر له وظيفة ايضاحـــية تكمن في تحديد ماهية امكان .. فالاسواق غالبا ميستخدم فيها اللغط ... وله وظيفة رمزية تسقطها دلالات الصوت ذاته كما هي معروفة في مرجعيات المتلقي الحياتية ، فنعيق البـــوم دلالة على الخراب والشـــؤم... وصفير الريح يوحـــي بالقسوة والوحشية ... هذه الدلالات الرمزية من شانها هي الاخرى أن تبين ملامح الحل الاخراجي اذا ما اســـتخدمت بشكل يوحي في بادئ الامر انه ذا دور ايضاحي لكنه يشتغل في المنطقة الدلالية كتحصيل حاصل .

الصمت :-

في تعريفه المجرد هو الفراغ الذي يتركه المجرى الصوتي سواء اكان حوارا أو موسيقى أو مؤثرات ... وقد يكون اكثر ثراءً ودلالة عندما يستخدم استخداما متقنا ، في فلم لجأ المخرج الى قـــطع المجرى الصوتي وهو في أشـــد حالاته ونقصد مشهد مصرع الحمزة بن عبد المطلب على يد وحشي ففي اللحظة التي يكاد فيها حمزة أن يفارق الحياة عمد مصطفى العقاد - مخرج فلم الرسالة - الى قـــطع المجرى الصوتي واســـتخدام الصمت مما أضفى فخامة لهذا الموت وقدسية ونبل وعبّر عن عِظَم الفاجعة التي أحلت بالاسلام في أخطر مرحلة من مراحله، تعبير الصمت هنا كان أشد وقعا من أي تعبير صوتي حواراً كان أم موسيقى أم مؤثرات ، وهذا جزء من حل إخراجي لمعالجة موت شخصية مهمة كما يقدمها سيناريو الفلم .

الاغنية :-

وهي واحدة من العناصر التي يمكن ان تسهم في تحميل المشاهد بُعدا تعبيريا كونها تشتمل على جانب تعبيري بحت هو الموسيقى وجانب آخر يحمل الصورة الذهنية الا وهو الشعر ويمكن توظيفها لتسهم في طرح معادلات حسية تعمق من الحل الاخراجي .ويعمل المخرج وفقا لمعطيات عناصر ووســـائل اللغة الصورية آنفة الذكر من خلال آلية المنظومة الدلالية ليحقق اشتراطين :

الاول :- التعبير

الثاني :- بناء المنجز الجمالي على اعتبـــار ان العنصر الجمالي يتحـــد مع العنصر الدلالي "٢٢" وعناصر

المنظومة الدلالية يمكن ايجازها بالتالي:

العلامة - الاشارة - الايقونة - الرمز -الاستعارة .

العلامة :-

يتفق مجموعة افراد اومجتمعات على مفردات يضعون لها معنىً معيناً ويحصل اتفاقهم على ذلك المعنى دون الحاجة الى التصريح به وهذا مايسمى بالعلامة (كل ما يشير الى شئ ماغير نفسه أو صورة ذهنية ، أو تصور فكري ، سواء أكانت هذه العلامة حركة أو ايماءة أو كلمة فان استعمالها بشكل منظم أو غير منظم امر يلازم كل بنية اجتماعية مهما كان نصيب هذه البنية من البساطة والبدائية) "٢٣" . والعلامة (احدى تقنيات الايجاز البنائية للسياق الفلمي) "٢٤" .

ويمكن تصنيف العلامات في الحياة اليومية الى مايلي (٢٥)

1- علامات مرتبطة بمعطيلت ثقافية ، وهي الاتفاق على معنى لعلامة معينة تختلف من مكان لاخر ومن بلد لآخر .. وطبقا لهذا فيمكن للعلامة ان تأخذ معناها من السياق العام الذي توضع فيه (مثلا اللون الاسود دليل الحزن في بلدان كثيرة ولكن اللون الابيض يدل على الحزن في بلدان اخرى).

2-علامات مرتبطة بمعطيات طبيعية، وهي مايرتبط بأمور عامة المعنى ولايمكن اختلافها بشكل واضح لانها محكومة بالطبيعة او الغريزة . (مثال هجرة الطيور دليل على برودة الطقس . او مثلا رفع الغزال لذيله دلالة على خوفها وتنبيهها للبقية عن الخطر المداهم لها .)

3- هناك معطيات تقف بين الاثنين (مثل احمرار الوجه خجلا) .

ويمكن للمخرج اعتماد هذه الاصناف من العلامات ليؤسس بها حلولا إخراجية للمشاهد بتوظيفهما حسب سير السياق ليؤكدا ويسهما في وحدة الموضوع .

الاشارة :

(هي علامة تشير الى الشئ الذي تشير اليه بفضل وقوع هذا الشئ عليها في الواقع) "٢٦" وهي ترتبط بموضوعها سببيا وقد تحمل معنييننفي وقت واحد لذا فلابد من معرفة المخرج الواعية لهذا لكي لايعطي مجالا للمتلقي ان يصبغ هذه الاشارة بمعنى يختزنه في ذاكرته يعطي معنىً بعيداً عن الذي استخدمهالاجله المخرج . (مثل دقات الطبول التحذيرية تشير الى الحذر، اعراض المرض تشير اليه) فيما ان اللغة جزء من علم الاشارة .

الايقونة :

يأتي تعريف الايقونة من اليونانية - بمعنى الصورة - وقد استخدمها المسيحيون الاوائل في فلسطين وسورية ومصر للتعارف

ان الايقونة علامة تحيل الى الشئ الذي تشير اليه بفضل سمات تمتلكها خاصة بها وحدها ، فقد يكون اي شئ آخر سواء اكان هذا الشئ صفة أو كائناً أو فرداً أو قانوناً بمجرد ان تشبه الايقونة هذا علامة له) "٢٧

وتعتمد الايقونة مبدأ التشابه مثل الصورة الفوتغرافية التي تحل محل المشار اليه وتزرع فينا اعتقاداً بان مانراه هو مجرد علامة تدل عليه . وهناك ثلاثة انواع من الايقونات هي :

1- الصورة .

2- الرسم البياني .

3- الاستعارة . وان التشابه هو المبدأ الطبيعي في هذه العلامة فصورة الكاميرا هي ايقونة لآلة التصوير .

الرمز :-

(هو علامة تدل على شئ ما له وجود قائم باته فتمثله وتحل محله)"٢٨"

ويمكن تعريف الرمز بأنه ذلك الذي يتعدى معناه المباشر . أو هو كلمة قد تمثل معاني أخرى أبعد من المعنى الحرفي لها .ولايمكن ان يتطابق مفهوم الرمز بما يشير اليه عند صانع الفلم والمتلقي بشكل مطلق لان مفهوم الرمز يختلف بدلالته من شخص لآخر ولذلك لابد ان يلجأ المخرج في معالجاتهوحلوله الاخراجية الى الرمز الذي تتوافر فيه خبرة مفهومه ومعروفة لدى المتلقي لان (هدف الفلم من حيث هو فن هو الوصول الى طريقة للتعبير يمكنها ان تترجم على قدم المساواة وجهات نظر عديدة وأن يكون الالتباس قد غدا فيها امراً واقعاً)"٢٩". ولكن هذا لايعني ان يكون الرمز مصادراً للحيوية الذهنية لمتفرج ومفترضا فيه ان يفهم كل رموزه بسهولة ولكن تبقى قدرة المخرج الابداعية على إعطاء رموز تشترك الخبرات لفهمها .

الاستعارة :

هي مقارنة من نوع معين قد لاتكون صحيحة حرفياً مصطلحان غير مرتبطين اعتياديا يوصفان معاً وينتجان احساساً معيناً بعدم التمازج الحرفي) "٣٠" .

ان استخدام الاستعارة في الدراما يساعد في القدرة على ايضاح المعنى للفكرة الرئيسية ولوحدة الموضوع . فالاستعارة في الفلم (الدراما) هي ان يجئ المخرج بصورة تكمّل أو ترسّخ معنىً محدداً أي استعارة معناها لاضفائه على صورة اخرى. مثل ان يجئ شخص غاضب وتقدح عيناه شرراً وبعد ان يكلّم احدهم ويفرغ غضبه يضع رأسه في إناء ماء بارد ... ليقطع المخرج على سكين احمّرت من النار لتُغمَر في ماء بارد ... ويحقق ذلك بالمونتاج الذي هو (مصدر متكرر للاستعارة) "٣١"ويبر جوانب الرمز بشكل (التشبيه بين الضدين المختلفين)"٣٢"

وبما ان الجوانب الاساسية لاي عمل فني تكمن في المادة والموضوع والتعبير . فلتنفيذ اي مشهد وتحويله من فكرة الى بناء حسي او الى بنية صورية لابد ان يختار المخرج انسب الوسائل والعناصر اللغوية بما يضمن تحقيق بنية سمعية بصرية تحقق تلك الفكرة كوجود عياني (مادي) لها على اعتبار ان الفن - اي فن - لايتحقق الا من خلال بنيته الشكلية والتي تدخل في انشائها العناصر الاتية : -

1- المادة :-

وهي المادة الخام اي الواقع الفيزياوي الذي نتعامل معه فان أية مادة لاتكون مادة فنية الا بعد ان يُضفي عليها الفنان من عندياته لتصبح مادة فنية . وهنا يمكن ان نشير الى قسرية التقنية وسطوتها على حرية الابداع الاخراجي حيث ان للنص حرية تعبيرية كبيرة بينما الحل الاخراجي لايجد الاصياغة تعبيرية واحدة هي الصورة المرئية المحسوسة الواجب توافر معطياتها الدلالية وفق محددات الوسيط من اضاءة وديكور وطبيعة الوان وحركة كاميرا وما الى ذلك من قيود .

الموضوع :-

هو اي موضوع ياتي به الكاتب وعادة مايكون على شكل فكرة الى ان يتجلى تنظيمه الجمالي ، وهو لايصبح موضوعا فنيا الا بعد ان ينشأ حوار فلسفي - فكري - فني بينه وبين المختار اليه .

ان مادة الموضوع التي يقدمها الكاتب لايمكنها ان تؤشر نوعية الفلم اي لايمكن تحديد ان كان الفلم جيدا أم لا استنادا الى النص الادبي لان امصمون وحده ليس كافيا بل لابد ان يكون المخرج متمكنا من وسائله التعبيرية لخلق

مضمون الفلم وفق مايراه هو من خلال التركيز على حـــدث معين واختزال آخر ورفع الازمنة الضعيفة التي لاتخدم الفعل الدرامي ، وعدم ترجمة مامكتوب الى صورة ويكون (كاتب النص اكثر هيمنة من المخرج) "٣٣"

التعبير :

ان التعبير يشبه الى حد ما البلاغة في الادب وهو إعطاء معاني لمفردات ذات مهنى معين ، أو تحميلها معانٍ اضافية وهو العنصر الاساسي الذي يلتقي من خلاله مرسل العمل مع المتلقي ، ويقرر بعض علماء الجمال ان التعبير هو الرابطة الحية التي تجمع بين الفنان وعمله الفني لانه العنصر الانساني الخفي الذي يكمن في صميم هذا العمل ولما كان العنصر الانساني في أية ظاهرة انما هو اقرب العناصر الى نفوسنا نظرا لاننا ندركه بطريقة حدسية مباشرة ، فان التعبير الانساني الذي ينطوي عليه اي عمل فني انما يعنيضربا من الحروار بيننا وبين صاحبه والتعبـــير ليس ســـوى الدعامة التي يرتكز عليها في الفلم (لان الاشـــياء التي ليس لها دلالة لامكان لها في العمل الفني) "٣٤" . والتعبـــير من العناصر العصيّة على التحليل لان مايبوح به العمل الفني (ليس بالمعنى العقلي الذي يمكن تأويله وفهمه وقياســـه انما هو دلالة وجدانية تُدرك بطريقة حدسية مباشرة) "٣٥"

ويمكن ان يخلص الباحث الى ما يتحقق من خلاله الحل الاخراجي :-

1- مايقصده المخرج في دور المشهد الايضاحي أي إيصال مضمون الحكاية (المقصود) .

2- إضفاء المعاني والدلالات المقصودة للمشهد أو التعبير الواعي عن المشـــهد - مثل إعطاء جو خوف أو قلق أو قوة أو ضعف - أي استخدام آليات الاشارة لاعطاء الجو المراد .

3- تحقق ذاتية الفنان ، أي أن إختيارات الفنان تعتمد على ما تأثرت بـــه شـــخصية من مؤثرات انســـانية - اجتماعية - فكرية ، اي أبـــعاد الفنان النفســـية الغير مدركة أو غير مخطط لها تســـيطر على العمل الفني وتؤدي الى روحية المخرج التي تتكرر في اعماله.

لذا فان الحل الاخراجي هو الكيفية التي يطرح بها الفنان الموضوع وتعتبـــر هذه الكيفية جزء من الموضوع فيمكن ان تكون جيدة أو رديئة أو ممتازة(*).

المبحث الثالث :- وحدة الموضوع وعلاقتها بالحل الاخراجي

ان الوحدة مصطلح يستخدم للدلالة على (تجمع كمي وفني لبعض العناصر او المفردات وفق شروط جمالية معينة ... ولتحقيقها يجب ان نحس بان الاجزاء والعناصر تنتمي الى الكل وتنسجم وتتناغم معه)"٣٦".

لقد اشترط ارسطو ثلاثة وحدات للعمل الفني الدرامي وهي وحدة الزمان ووحدة المكان ووحدة الفعل واذا ما تجاوزنا الوحدتين - الزمان والمكان - فانه يمكننا التأكيد على محدة الفعل الذي بقي شرطاً أساســـياً لأي عمل درامي (يتالف المجرى الرئيس (خط الفعل المتصل) من عدة فروع وروافد متوازية تنشـــأ بـــصورة مستقـــــلة وترفده ،ان غخضاع هذه الفروع والروافد الى مجرى رئيس واحد ، أي الى خط فعل يعد امهام الرئيسة في فن الاخراج)"٣٧" .

والوحدة في معناها العام هي غخضاع عناصر ووســـائل التكوين لوحـــدة الفعل في الدراما من خلال جميع انواع الوحدة (الفكر - الاسلوب - الشكل - ... الخ) ويقـــوم المخرج باسقـــاط وترجمة احاسيســـه لتنظيم عناصره ووسائله لتحقيقها حيث ان (احساس المخرج بالوحدة الفنية هو الذي يوحي له بهذا او ذاك من التفاصيل ، ســـواء أكان ميزانسياً او مشهدا معيناً ، أو إيقاعاً، أو حتى صفة مميزة للاضاءة ، وهذا التفصيل يبّرز بدورهاحدى ســـمات اشـــكل افني اذي يبـــدعه المخرج ، ان ايجاد التفاصيل الجزئية انطلاقـــا من نوع اســـلوب العرض .... ومن ثم توزيع هذه اتفاصيل في تعاقب محدد ، وإخضاعها لجوهر (العمل) هو الذي يضمن اتجاه العرض نحو تكامله الفني) "٣٨". ولكي

تتحقق الوحدة لابد ان تنتمي جميع العناصر والاجزاء الى التكوين الكلي للعمل الفني وتنسجم معه ، وان اجزاء العمل الفني بشكل عام تعمل كل على حدا ولكنها بالنتيجة تصب في هدف رئيسي واحد وهي تشبه اعضاء الجسد البشري فكل اعضائه تعمل منفردةً ولكنها تحت ايعاز دماغي مُقرر وتمثل بالتالي الشكل الطبيعي للشخصية البشرية

والعمل الفني لابُد ان يدافع عن وحدته من خلال استقصائه لكل ما هو زائد لامعنى له ولاتاثير وكل مايشتت التركيز عليه ككل متماسك ، لان أية زيادة أو نقصان فيه تؤدي الى النفور عنه (فالوحدة تعتبر من المقومات الاساسية التي تساعد على تقبل العمل وسرعة استيعابه والرضاء عنه ، أو على الاقل تجنبنا إحتمالات رفضه أو التعجب لشأنهأو عدم تصديقه) "٣٩" .

ولتحقيق الوحدة لابد من توفر مقومات تحقيقها "٤٠" ومنها :

1- مراعاة مبدأ السببية والصيرورة بصورة اسسية .

2- تواجد رباط الفكر والمضمون والنظم الداخلية وإن كانت تحتاج دائما الى الاطار القصصي الملائم .

3- اتباع قاعدة البداية - الوسط - النهاية .

4- محاكاة الصيغ القصصية المعروفة .

5- موائمة أفعال الشخصيات مع سماتها وتطويرها حسب طبيعة العمل.

6- التدرج في الاحداث من الامكان الى الاحتمال الى الضرورة.

7- تحقيق التناسق بين مراحل العمل . والمدى المناسب له وعلى الجملة مراعاة الزمن .

8- استبعاد كل ما لا يمت الى العمل عضويا في الصورة والصوت.

وهناك انواع للوحدة ولكن ليس بالضرورة استخدام جميع انواع الوحدة واقحامها في العمل الفني وهه الانواع بقدر أهميتها ولكن لايعني غياب بعضها ضعفا في العمل الفني بل يخضع ذلك لاسلوب المخرج وقدرته على تحقيق الوحدة من خلال بعض انواعها "٤١" .

1- وحدة الحدث (الفعل)

وهي واحد من اشتراطات أرسطو لوحدة العمل الفني وتعني ان يتم تناول حدثا واحداً يتم العمل على غظهاره وتأكيد تماسكه ولكن لايعني هذا عدم وجود احداث اخرى في العمل الفني وخاصة في الدراما التلفزيونية (المسلسلات) التي تمتد الى اكثر من ثلاثين ساعة فيعني وحدة احدث والحالة هذه تأكيد تسرب الملل والنفور عن العمل الفني لذلك يستوجب وجود الاحداث التي تساعد الحدث الرئيسي وتؤكده وتخلق التشويق ويمكن تشبيهها بالروافد الصغيرة التي تصب في النهر الرئيسي فتسهم في ديمومته .

2- وحدة المكان :

والمقصود بها ان تدور الاحداث في موقع واحد وهنا تبرز قدرة المخرج على التنويع في حلوله الاخراجية لاخراجنا من الرتابة المحتملة نتيجة لحصر الحدث في مكان واحد مثل (سفينة .. بيت .. الخ) ويمكن ان تتناثر احداث هنا وهناك في اماكن متباعدة ولكن لايحدث فيها حدثا رئيسيا يحوّل انظارنا اليه تاركين المكان الاول وبذلك تتحطم وحدة المكان . ان التسارع المعرفي الانساني ، وتنامي اتلقي الواعي للدلالات في الاعمال الفنية جعل من وحدة المكان تتراجع في اهميتها في تحقيق الوحدة الشاملة فيها . ووحدة المكان لاتعني فقط الوحدة المادية (صورية وصوتية) بل تتعدى ذلك الى مايفترضه المكان مكن عوامل ثقافية وبيئية تؤثر بالضرورة في هذه الوحدة.

3- وحدة الزمن :

يخرج الزمن عن اطاره العام الذي نتعامل معه حياتيا تحت بعض المؤثرات عند تعاملنا معه دراميا ... فزمن الحياة يسير باتجاه واحد ولايمكن العودة به الى الخلف ، بينما تستطيع الدراما ذلك وتستطيع إضمار كل الازمنة لان الفن يعتمد الانتقاء وبذلك تتوافر امكانية التنقل بين الماضي والحاضر إنتقائياً. وتوجد ثلاثة مستويات في الدراما للزمن :

1- زمن العرض - طول الدراما التلفزيونية .

2- زمن الحدث - مدة الحكاية التي تدور احداثها

3- زمن الادراك - إحساس المتفرج بالمدة التي تستغرقها الاحداث في صور الدراما وهو إحساس نسبي غير خاضع للقياس "٤٢" .

ان وحدة الزمن التي نتحدث عنها هي وحدة زمن الحدث وامحافظة عليه كي لايضيع المتلقي في أزمان مختلفة تفقده التواصل مع العمل الفني . وقد تجاوزت السينما هذه الوحدة وذلك كما اسلفنا لقدرة السينما على التنقل بين الازمنة.

4- وحدة الشخصية :

يتطلب السيطرة على هذه الوحدة دراسة مستفيضة للشخصية وابعادها الثلاثة - الجسمية - الاجتماعية - النفسية - كي لاتتصرف الشخصية (فكرا وسلوكاً) بشكل غير متماسك الصفات وتتطلب هذه الوحدة انصهارها في وحدة الحدث أي انها بحاجة الى وحدات أخرى تساندها . وتتطلب هذه الوحدة من الممثل ان يجسدها بشكل جيد فان الكيفية لهذا التجسيد عملية صعبة وغاية في الاهمية إذ يرتكز على دراسة وتحليل العوامل الاجتماعية والاقتصادية والسياسية والنفسية المحيطة بها والبيئة التي نبعت منها ودراسة تاثيرات تلك العوامل وتداخلها لتطوير الشخصية سلباً أو إيجاباً، ولكن ذلك لايعني ان امكانيةالسيطرة على تجسيدها تتم بظوابط مستندة اى نصوص ومستندات بل انها عملية خلق وابداع وان (مسألة خلق الشخصية برمتها مسألة غامضة .. إنها عملية لاضابط لها ولامرجع نرجع فيه اليه ، عملية لايمكن الاستناد فيها الى النصوص والمستندات "٤٣"

5- وحدة المضمون:

ان لكل عمل معنى وقيمة او مفهوم يراد تجسيده في العمل الفني وهو لايخضع بالضرورة لمبدأ السببية . وليس من الضروري التصريح بالمضمون الفكري للعمل بل عن طريق الحوار او الشخصية او الحدث . وقد تكون هناك مضامين أخرى تمشي تحت لواء المضمون الرئيسي ولكن يتم التركيز عليه . ولاتكفي وحدة المضمون بوحدها لانجاح العمل. والمضمون هو المحتوى الذي تكشف عنه حكاية الدراما التلفزيونية وتوحي به في نفوس المشاهدين بواسطة الشكل

6- وحدة الاسلوب (الشكل) :

الاسلوب هو خطوات عملية تشكل طريقة خاصة بالفنان ليعبر بها عما في نفسه من فلسفة للاحداث التي يتضمنها النص وهو مسألة غير خاضعة للقياس وهو مايمكن ان نطلق عليه ب(الروحية) كما لكل ملحن في الموسيقى روحية خاصة يضمنها لجمله الموسيقية فالاسلوب في الدراما يحمل معنىً قريبا جدا من ذلك ويترجم هذا الاسلوب بالشكل الفني الذي يختاره معتمدا على ادواته البنائية الشكلية للتعبير عما يريده وتشتمل وحدة الاسلوب على :

أ- اسلوب نوع الفلم اي هل هو كوميدي ؟ بوليسي؟ رومانسي؟ ... الخ فاذا ماحددنا اسلوب تناول قصة الفلم

فسنحصل على وحدة الاسلوب والشكل لان كل نوع مما سبق له خصوصيته في الاسلوب والشكل .

ب- اسلوب المخرج ، والناتج عن (تطور تكنيكية اداء العمل تطوراً تدريجياً ببطء على مر السنين حتى ينضج الاسلوب ويميز عمل الفنان عن عمل غيره) "٤٤"

ووحدة الشكل قائمة على محورين هما وحدة الصورة ووحدة العرض المرئي العام . ان الدراما متكونة من لقطات التي تكوّن بدورها مشاهد التي يشكل مجموعها العمل الفني الدرامي ، ولكل من اللقطة والمشهد عناصرها التي تشكل وحدة صغيرة بجمعها تصبح وحدة العمل الفني متكاملة وكلاهما يجب ان يخضعا للتصور العام لوحدة العمل حيث ان للمخرج احساسه بالوحدة الفنية ويوفر احساسه الاختيار لهذا الشكل او ذاك .

ان المخرج يجهد فكره لكي يصل الى وحدة العناصر المرئية في اصورة وتحقيق العوامل التي تتميز بقدرتها على خلق الاحساس بالوحدة كالتقارب بين الكتل والتلامس والتراكب والتماثل في الحجم واللون والسرعة والاتجاه "٤٥". وباجتماع هذه العناصر تضفي جواً ملائماً حيث (يجب ان تترجم الجو او المزاج النفسي بالاستخدام المناسب للخط والشكل والكتلة والحركة فضلاً عن الاضاءة ، وحركة الممثلين ، وحركة الكاميرا ، الى جانب درجات اللون ، والجمالية والتكنيكية للمشهد ان ترتبط فيم بينها برباط متين بغية أن تنقل الينا شعوراً عاطفيا موحداً . ذلك أن الجمع بين خليط غير متكامل من المؤثرات السينمائية لاينتجعنه سوى صدمة متضاربة الاتجاهات وتؤدي الى إضعاف سرد القصة)"٤٦". ولاجل تجنب الملل في الوحدة لابد من وجود التنويع وأهم ما فيه وجوداً أو تسيّد عنصر على بقية العناصر وهو مايسمى بمركز الاهتمام والتنويع (يجب ان يكون بقدر يكفل لنا ان نتخلص من الملل الناشئ عن تكرار أو تماثل الوحدات البصرية ، ودون أن يؤثر ذلك في وحدة الشكل) "٤٧" . فلتحقيق وحدة العمل الكلية والتي تتكون من مجموع الوحدات التفصيلية والتي ذكرها لابد ان يسعى المخرج التلفزيوني الى استخدام عناصر اللغة الصورية (صورية -صوتية) ومن خلال الحل الاخراجي الذي يوائم من خلاله تلك الوحدات فيخضعها الى خطاب بصري ينبض بالمعاني ويشير الى موضوع النص الذي تناوله دون سواه فيحقق بذلك وحدة الشكل ووحدة الاسلوب .

المؤشرات :

لقد خلص الباحث ومن خلال الاطار النظري الى مجموعة من المؤشرات وكما ياتي :

1- الحل الاخراجي هو الكيفية التي يعالج بها المخرج المشهد وفقاً لمعطيات النص من جهة ولرؤيته الذاتية لتلك المعطيات من جهة اخرى .

2- الحل الاخراجي يشمل كافة المشاهد في الخطاب الدرامي ولايقتصر على مشهد دون سواه .

3- تنوع الحلول الاخراجية للعمل الواحد من مخرج لآخر لان الحل الاخراجي يمثل ذاتية الفنان .

4- يعتمد المخرج اللغة الصورية لتحقيق حلوله الاخراجية مستغلا طواعيتها وقابليتها على التشكيل إذ تتحول تلك اللغة الى مجموعة الانظمة الدلالية فتقدم له وفقا للتعبير الدرامي والجمالي.

5- الوحدة هي تجمع فني وكمي لبعض عناصر ومفردات الخطاب الدرامي وفقا لشروط جمالية وفنية معينة .

6- تتحقق الوحدة من خلال إنتماء جميع العناصر والاجزاء الى التكوين الكلي للعمل الفني وتنسجم معه.

7- من شأن الوحدة أن تنقل شعورا عاطفياً موحداً لكل مفردات العمل الفني.

الفصل الثالث :

اجراءات البحث

منهجية البحث :-

اعتمد الباحث المنهج الوصفي في بحثه لملائمته طبيعة البحث والذي يعتمد على تحليل دراما تلفزيونية - عينة البحث - وتصنيف مضمونها بناءص على اداة واضحة ومحددة .

عينة البحث :

اختار الباحث عينة قصدية وذلك للوصول الى استخدامات المخرج لحـــلوله الاخراجية في الاعمال الدرامية وقد وقع الاختيار على العمل الوحيد الذي انتج في العراق لعامي ٢٠٠٠-٢٠٠١ في تلفزيون العراق.

اداة البحث :

استخلص الباحث اداة بحثه من خلال المؤشرات التي خلص اليها من الاطار النظري وهي : -

اولا :- الحل الاخراجي ويتجسد من خلال استخدام المخرج لعناصر اللغة الصورية وهي :

1- الكاميرا باشتغالها .

2- الاضاءة .

3- المونتاج .

4- العناصر الصوتية .

ثانيا :- يتم الكشف عن وحدات العمل الفني من خلال عناصر اللغة الصورية:

1- وحدة الحدث.

2- وحدة المكان.

3- وحدة الزمن.

4- وحدة الشخصية .

5- وحدة الفكر والمضمون .

6- وحدة الاسلوب والشكل .

7- المنظومة الدلالية (العلامة - الايقونة - الاشارة - الرمز -الاستعارة)

الفصل الرابع

اسم العينة : (صمت الورود)

نوع العينة : فلم تلفزيوني

مدة الفلم : ٨١ دقيقة

تاريخ الانتاج : ٢٠٠٠م

جهة الانتاج : تلفزيون العراق

سيناريو : فاروق محمد

تمثيل : رياض شهيد - هديل كامل - سهام السبتي - الطفل : أمير رياض - بهجت الجبوري - عبدالجبار الشرقاوي .

تصوير : فائز نوري

إضاءة : فاخر السعدي

اختيار الموسيقى والمونتاج : علي السامرائي

إخراج : رجاء كاظم

قصة الفلم : تدور احداث الفلم عشية الهجوم الامريكي على العراق يوم ١٩٩١/١/١٧ وهو يوم ميلاد الطفل (وسام) وهو الوليد الوحيد لعائلة رعد (رياض شهيد) وهالة (هديل كامل) وفي غمرة الاستعدادات لعيد الميلاد تقع الحرب وفي اثناء احتفال العائلة غير التقليدي (كونه تزامن مع اليوم الاول للحرب) تقع قذيفة قرب منزل العائلة فقد على اثرها الطفل حاسة السمع وتبدأ رحلة العائلة الممزوجة بالصبر والعذاب لايجاد علاج للطفل تحت وطأة الحصار وظروفه الاقتصادية الساحقة وانعدام الدواء ولكن دون جدوى , وعندما تياس العائلة بعد طرقها لكل الابواب وفي مشهد الختام تركض الام هائمة على وجهها في ارض قفراء وهي حافية القدمين اراد فيق العمل تشبيهها بقفر الحياة فترتقي الام تلة ترابية وتصرخ متضرعة الى الله أن يمد لها يد العون بعد أن يأست من رحمة من في الارض .

الفكرة الاساسية :

يمكن تصنيف هذا الفلم ضمن افلام الحرب وفكرتها الاساسية تفيد ان الحصار والعدوان ارادا وئد الحياة .

التحليل :

تتجلى وحدة الحدث في الفلم من خلال تتبع الكاتب لرحلة العائلة في البحث على علاج لابنها على الرغم من اشتغال بعض بعض الخطوط التي استعرض من خلالها الكاتب افرازات الحصار على الحياة بصورة عامة والتي جاءت على شكل إخبار في البعض منها كقول رعد (القيم بدت تتغير ، صفقات واسواق سوداء) أو حوار الجدة- والدة هالة - (ابن جارتنا مات وطلعنا بتشييعه ويه الاطفال اللي موتهم الحصار). والبعض الاخر جاء على شكل ثيمات ومشاهد ضمن سير الحكاية وآخر عن طريق الوثيقة الفلمية كمواكب تشييع الاطفال الذين ماتو جراء الحصار .اما وحدة الشخصيات فكانت واضحة رغم كونها غير متصارعة فهي تقف في خندق واحد تصارع الظروف القاسية التي خلفتها الحرب والحصار ونقصد الاب والام والجدة . وقد جاءت وحدة الشخصيات بدون مشاكل تذكر على مستوى بنائها كونها مسطحة البناء تكاد تكون متساوية الابعاد وتصدع هذا البناء في المشهد الذي تصَر فيه هالة على طرق باب جديد وهو الذهاب الى وزارة الصحة لمقابلة الطبيب المسؤول عن ترحيل الطفل وسام الى خارج العراق للعلاج فمقابل اصرار هالة كان تردد رعد بحجة ان عدم حصولهم على نتيجة ايجابية سيؤدي الى جرح جديد لهذه العائلة (حسب حواره) وفي المشهد التالي نجد العكس اذ نجد هالة تتردد في مقابلة الطبيب ويصَر رعد عليها ، وبحكم محدودية وحدة الحدث تحددت وحدة المكان متمثلة ببيت العائلة ، غير اننا نتفاجأ بوحدة مكان مغايرة لاتنتمي الى الاماكن الواقعية التي اقترحتها حكاية العمل وهو المشهد الاخير وانطلاق هالة من فندق شيراتون الى فضاء مفتوح متلاشي الملامح. اما وحدة الاسلوب والشكل والتي جسدها الحل الاخراجي من خلال عناصر اللغة الصورية فكانت كالاتي :-

منذ المشاهد الاولى لهذ الفلم استخدمت المخرجة الموسيقى الترقبية ذات الجمل الحادة لتوحي بالقلق والترقب

الذي كانت تعيشه العائلة ، ولكن عمل الكاميرا كان له دور ضعيف في تصعيد هذا التوتر فقد كانت حجوم اللقطات طويلة في اغلبها وحلت حركة (zoom) البطئ نسبيا محل القطع لتغيير الحجوم الامر الذي خلق ترهلا في الايقاع ، وقد شكلت المشاهد الست الاولى بحواراتها الطويلة التي طغى عليها الطابع الخطابي المباشر نقطة الضعف الاولى في بناء النص ،ولم تلجا المخرجة الى استخدام الدلالات والايجازات التي تنهض بها اللغة الصورية لتكثيف وإضمار الازمنة الضعيفة في النص ، لقد كانت الصورة تشرح الحوار والحوار يشرح الصورة في احيان كثيرة ففقد الحوار مرونته في الايجاز واضاع الصورة بتتبعها له . ولم تشفع المؤثرات الصوتية لرفع اداء الصورة ونقصد هنا المشهد الذي تاتي فيه الجدة الى بيت ابنتها في لجة القصف وباللقطة الطويلة (L.S) التي ظهرت فيها متعثرة الخطى هذا التعثر الذي بدى مقحما وغير مؤثر حيث ان اللقطات بحجمها لم تساعد الممثلة على اداء متقن لحالة الهلع والخوف اللذان يتملكانها فكان من المفروض استخدام اللقطات القريبة لحركة الاقدام وحركة الوجه أو حتى استخدام وجهة النظر الذاتية التي كان ممكنا لها ان تغني وضع الاضطراب النفسي الذي كانت تشعر بله الجدة وتبعا لوضوح وحدة الشخصيات أكدت المخرجة على وحدة الحدث من خلال اصرار العائلة على إقامة عيد الميلاد كرمز لاستمرار الحياة رغم الموت الذي يحيط بهم فاستخدمت هنا التقطيع المتوازي بين اللقطات الوثائقية للقصف والدمار وهو الآلة الحربية المدمرة وبين الاصرار على الحياة من خلال وضع معالم الزينة البسيطة التي كملت جو هذا الاحتفال غير الطبيعي في هكذا ظرف . وكان من الممكن استخدام الصمت بثرى دلالاته عندما اكتشفت الاسرة ان ابنها فقد حاسة السمع إذ كان كجزء من الحل الاخراجي قطع المجرى الصوتي وبلقطات تمثل وجهة نظر الطفل وهو يجد مايحيط به صامتا رغم انه صاخبا في حقيقة الامر وبذلك كان يمكن تحميل دلالات هذه القطة بدلالات تتعدى الفكرة الاساسية للحكاية الى فكرة اكبر واوسع وهي ان الحرب تقطّع اوصال الحياة بكل وحشية .

لقد كان الانشغال بالتجسيد الحرفي للنص إغفال لدلالات التكوين وإيحاءاتهفلم يكن هناك أي تثوير للجوانب الدلالية له فلم تستخدم الكتل وتوزيعاتهاداخل فضاء اللقطة بما يغني مضمون الحكاية دراميا أو جماليا ، وبحكم اللقطات الطويلة جاءت اغلب التكوينات فقيرة غير دالة لم تنبض بالجمال وذلك للانصياع لسطوة المكان الجاهز الذي صورت فيه احداث الفلم وهذه مشكلة تتفشى في الكثير من الاعمال الدرامية التي تستخدم اماكن حقيقية لتصوير الاعمال الدرامية التلفزيونية ، فمن واجب المخرج بالتشاور المدير الفني اضافة لمسات من خلال استخدام الاكسسوارات لجعل الاماكن الحياتية صالحة للتصوير الدرامي على اعتبار ان الاكسسوارات لها دور دلالي يمكن ان يجعل من فضاء اللقطة فضاءا دالا وبمعان مقصودة ، غير اننا نشير الى تكوين كانت الام فيه في مقدمة الكادر وقد مثلت كتلة ثقيلة وكانت امامها فسحة مكانية احتلها الطفل الذي كان يجلس في عمق الكادر قد أوحى هذا التكوين بجذوة الامل التي لم تنطفئ في قلب الام . اما التكوين في المشهد الاخير حيث تقف الام فوق التلة الترابية وخلفها قرص الشمس وقد مال للغروب ورغم الروحانية التي اسبغها الحوار (دعاء الام) وسعة اللقطة فقد اوحى المشهد برمته الى افول الامل والمضي نحو ليل طويل . اما الاضاءة فقد ادت دورها الايضاحي ولم تات بمعان مضافة تعمق مدلولات اللقطة باستثناء المشهد الذي تصرخ فيه الجدة يائسة بعد ان تكتشف الاذى الذي وقع على الطفل ، ينقطع التيار الكهربائي فياتي مسقط ضوئي على الارضية الى الجدة فاعطى ايحاءا (بالتشويه لوجهها) بالاحساس بالخوف الذي كانت تعانيه وقد عمقت المخرجة هذا الاحساس بزاوية الكاميرا المنخفضة نسبيا واستخدام الصدى مع حوار الجدة مشغّلة بذلك عناصر اللغة الصورية والصوتية في آن واحد لتحقق حلا اخراجيا ينقل وحدة الحدث في هذا المشهد من خلال نقله الشعور الموحد الذي كانت تشعر به الشخصية ، والاستخدام الاخر للمؤثر الصوري تجلى بالترقب للحدث الجلل الذي كان ينتظر العائلة وهو ليلة وقوع الحرب اذ عمدت المخرجة الى استخدام مؤثر تساقط قطرات ماء الحنفية برتابة يوحي بالسكون الذي يسبق العاصفة منتقلة الى دقات الساعة التي كانت تشير الى ٢,٢٥ مستخدمة الساعة

كأشارة زمنية لوقوع الحرب .

النتائج :

1- وحدة الشخصيات واضحة من خلال البناء الموحد لها .

2- لم يتم استخدام الكاميرا باشتغالاتها الدلالية سوى في ثلاثة مشاهد من مجموع مشـــاهد الفلم البـــالغة ٣٢ مشهد.

3- استخدام الاضاءة دلاليا ضمن نسيج الحل الاخراجي مرتين .

4- استخدام المونتاج دلاليا مرة واحدة.

5- التكوين استخدم مرة واحدة.

6- لم يستخدم الحوار الابمعانيه الايضاحية المباشرة وجاء محملا بالجمل الخطابية وحل محل الحـــدث في الكثير من المشاهد عن طريق الإخبار عن احداث وقعت .

7- استخدام المؤثر الصوتي دلاليا مرة واحدة .

8- غاب استخدام الصمت رغم ضروراته كون محور الحدث هو فقدان السمع عند الطفل .

الاستنتاجات :

وبناءا على النتائج خلص الباحث الى الاستنتاجات التالية :

1- لم ترتقي العناصر الصورية الى مستواها الدلالي لتسهم في ايجاد حلا اخراجيا يجسد وحـــدة الموضوع والشخصيات والفكرة والاسلوب .

2- لم يرتقي الحل الاخراجي الى إضمار الازمنة الضعيفة التي حفِلَ بها النص. ٣- استخدمت عناصر اللغة الصورية بجانبها الايضاحي وحاولت الارتقاء ببعض الضعف البنائي .

التوصيات :

يوصي الباحث بما يلي :

1- ضرورة العناية بالجانب الدلالي للقطة إضافة الى الجانب الايضاحي فمن شأن الدلالة والرمز أن يســـهم في تعميق السرد وجعله نابضا بالمعاني المشحونة اضافة الى جعل الخطاب ينبض بالجمال.

2- من شأن الاستخدام الامثل لمفردات اللغة مجتمعة ان تسهم في خلق الوحدة البـــصرية المتكاملة التي من شأنها ان تنقل شعورا عاطفيا موحدا الى المتلقـــي . لذا يوصي الباحـــث بـــعدم الاعتماد على جانب من عناصر اللغة فالاكتفاء بعنصر واحد لايمكن ان يحقق وحدة الشعور الموحد وبالتالي يخفق الحل الاخراجي في تجسيد وحدات النص كوحدة الموضوع والشخصية والاسلوب .

المقترحات:

1- يقترح الباحث إيلاء الدروس النظرية في مجال النقد والتقويم وكذلك التذوق التلفزيوني حـــصة كبـــيرة ضمن مفردات المناهج الدراسية في الكليات والمعاهد ذات الاختصاص .

2- إجراء دروس تطبيقية يُصار فيها الى وضع فكرة واحدة يقوم الطلبة بوضع حـــلول إخراجية لها ويكون مقياس التفوق فيها القدرة على وضع معادلات صورية نابضة بالمعنى دون اللجوء الى الحوار.

3- أن تشمل موضوعة التذوق السينمائي في الاعمال التلفزيونية المحلية وأن يُصار الى طبع آراء الطلبة على شكل كراسات بعد ان يتم تمحيصها من قبل الاساتذة المختصين لتكون في متناول العاملين في حقل الدراما للاطلاع على تقويم تجاربهم اكاديميا .

الهوامش

1- حمودي جاسم ، التكوين في الفلم ، رسالة ماجستير / كلية الفنون الجميلة/ جامعة بغداد/ ١٩٨٨ ص، ٩.
2- بيتر سبرزسني ، جماليات التصوير والاضاءة في السينما والتلفزيون ، ترجمة، فيصل الياسري الكويت ١٩٨٤.
3- ريديكو هورست، الانعكاس والفعل ، ترجمة، د. فؤاد مري ، بيروت ، دار الفارابي، ١٩٧٧ (ص ٦٤)
4- مارسيل مارتن، اللغة السينمائية ، ترجمة ، سعد مكاوي، القاهرة ، الدار المصرية للتأليف والترجمة١٩٦٤ (ص٤٧).
5- جوزيف ماشيللي ، ، مصدر سابق ص٤٢
6- لوي دي جانيتي ، فهم السينما ،ت، جعفر علي ، بغداد ، دار الرشيد للنشر ١٩٨١ ص ٧٦.
7- عبد الفتاح رياض ، التكوين في الفنون التشكيلية ، دار النهضة العربية ، القاهرة ، ١٩٧٣ . (ص ، ٩٢).
8- احمد كامل مرسي ، معجم الفن السينمائي . القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب .١٩٧٣ (ص،٧٧).
9- لوي دي جانيتي، فهم السينما - مصدر سابق (ص ١٨٦).
10- مارسيل مارتن، اللغة السينمائية ، مصدر سابق (ص ٩٢).
11- المصدر نفسه (ص ٩٣).
12- المصدر نفسه (ص ٩٣).
13- مارسيل مارتن، اللغة السينمائية ، مصدر سابق ،(ص٨٤).
14- المصدر نفسه (٨٥-٨٦).
15- هنري آجيل ، علم جمال السينما ، ترجمة ابراهيم العريس ، بيروت ، دار الطليعة للطباعة والنشر ١٩٨٠ (ص ، ١١٥) .
16- أ.ف . فايسفيلد، التكوين في السينما ، ترجمة - عبد الهادي الراوي ، بغداد، (غير منشور) ١٩٨٧ (ص ، ١٤).
17- المصدر نفسه ، (ص، ١٥)
18- ثامر مهدي ، دراسة تحليلية لبعض النصوص المسرحية المقدمة على المسرح المدرسي ١٩٧٨-١٩٧٩ ، جامعة بغداد مركز البحوث التربوية والنفسية (ص ، ٢٥) .
19- فخري قسطندي- الحوار - مجلة المسرح العدد/١٢ - ١٩٦٤ .
20- لوي دي جانيتي، فهم السينما مصدر سابق (ص ، ٢٧٨)
21- هنري آجيل ، علم جمال السينما ، مصدر سابق ، (ص، ١٥٢)
22- انظر) د. زكريا ابراهيم ، الفنان والانسان ، دار غريب للطباعة ١٩٧٣.
23- سيزا قاسم ، مقال - السيميوطيقيا ، حول بعض المفاهيم والابعاد عن كتاب مدخل الى السيميوطيقيا (ص ، ٢٠)
24- نجم عبد جابر، الوظيفة الجمالية والدرامية للايجاز في الفلم التلفزيوني ، اطروحة دكتوراه ، جامعة بغداد ، كلية الفنون الجميلة ، ٢٠٠١ (٤٦)
25- فريال جبوري ، مقال - علم المقالات - في كتاب مدخل الى السيموطيقيا (ص ، ٩) .
26- فريال جبوري ، المصدر السابق نفسه (ص، ٣٢)
27- المصدر نفسه (ص، ٣١)
28- الموسوعة العربية الميسرة -دار الشعب للطباعة والنشر - القاهرة ١٩٧٢ مؤسسة فرانكلين اشراف محمد شريف غربال (ص ، ١٦٢) .

29- روي آرمز - لغة الصورة في السينما المعاصرة - ترجمة سعيد عبد المحسن ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٢ (ص ، ٢٣).
30- لوي دي جانيتي ، فهم السينما ، مصدر سابق (ص، ٤٦٢)
31- المصدر نفسه
32- علي الجندي ، فن التشبيه ، ج٢ ، ط٢ مكتبة الانجلو المصرية - القاهرة ١٩٦٦ (ص ، ١٣٣).
33- فهم السينما ، مصدر سابق (ص ، ٤٢٢)
34- ارنهايم رودولوف ، فن السينما ، ترجمة عبد العزيز فهمي وصلاح التهامي ، المؤسسة المصرية للتأليف ، القاهرة (ص ، ٥٥)
35- د. زكريا ابراهيم - مشكلة الفن - مصدر سابق - (ص ، ١٧)
(*) يجمع أغلب المنظرين الجماليين ابتداءً من السفسطائيين وانتهاءً بـالمنظرين المعاصرين مثل (بندنتوكروتشـه) على ان العمل الفني يتحقق من خلال الشكل ونرى هذا واضحا في اهم الطروحات الفلسفية المعاصرة لقضية الشكل والموضوع من خلال رأي كروتشه الذي يقول ان الفن هو حـدس تأتي فيه الفكرة مصقـولة ومشـكّلة ، وعلى هذا الاسـاس لايمكن ان نجد موضوعا في الفن الا وهو الموضوع الفني المجسد على هيئة شكل فني (انظر محمد غنيمي هلال - النقد الادبـي الحـديث - بـيروت - دار العودة ١٩٧٥) وانظر (محمد غنيمي هلال - مدخل الى النقد الادبي - القاهرة - مطبعة الرسالة - ١٩٧٨) و (د. هلال ناجي - مقـالات في النقـد الادبي - بيروت - دار العودة - ١٩٧١)
36- حسين حلمي المهندس ، دراما الشاشة بين النظرية والتطبيق ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٩٠ ، (ص، ١٩٧).
37- روي آرمز - لغة الصورة في السينما المعاصرة - مصدر سابق (ص، ٢٩٠)
38- المصدر نفسه ، (ص، ٢٩٥).
39- حسين حلمي المهندس - المصدر السابق (ص، ١٩٤)
40- المصدر نفسه (ص ، ١٩٤)
41- المصدر السابق نفسه (ص ، ١٩٥-٢٠٦)
42- مارسيل مارتن - اللغة السينمائية - مصدر سابق (ص ، ٢٠٦).
43- ميليت فروب - فن المسرحية -ترجمة صدقي خطاب -بيروت -دار الثقافة ١٩٦٦(ص ، ٤٤٥)
44- عبد الفتاح رياض -التكوين في الفنون التشكيلية - مصدر سابق (١٨٥)
45- انظر/الكسي بوبوف التكامل الفني في العرض المسرحي -مصدر سابق (١٧٣-١٧٦)
46- مارسيل مارتن ، مصدر سابق (ص، ٦٩)
47- عبد الفتاح رياض - مصدر سابق (ص، ١٨).

المصادر

1- احمد كامل مرسي ، معجم الفن السينمائي ، القاهرة - الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٧٣.

2- أ.ف. فايسفيلد ، التكوين في السينما ، ترجمة عبد الهادي الراوي ، بغداد (غير منشور) ١٩٨٧

3- الكسي بوتوف - التكامل الفني في العرض المسرحي - ترجمة ، شريف شاكر - دمشق وزارة الثقافة والارشاد القومي ١٩٧٥

4- الموسوعة العربية الميسرة- دار الشعب للطباعة والنشر - القاهرة مؤسسة فرانكلين اشراف محمد شفيق غربال ، ١٩٧٢

5- ثامر مهدي ، دراسة تحليلية لبعض النصوص المسرحية المقدمة على المسرح المدرسي ١٩٧٨-١٩٧٩ جامعة بغداد مركز البحوث التربوية والنفسية .

6- جوزيف ماشيللي ، التكوين في الصورة السينمائية - ترجمة ، هاشم النحاس ، الهيئة المصرية العامة للكتاب.

7- حسين حلمي ، دراما الشاشة بين النظرية والتطبيق - القاهرة -الهيئة العامة للكتاب ، ١٩٩٠

8- حمودي جاسم -التكوين في الفلم ، رسالة ماجستير ، كلية الفنون الجميلة - جامعة بغداد/١٩٨٨

9- سبرزسني ، بيتر ، جماليات التصوير والاضاءة في السينما والتلفزيون/ ترجمة - فيصل الياسري الكويت ١٩٨٤.

10- د. كمال عيد - جماليات الفنون - الموسوعة الصغيرة- بغداد - دار الجاحظ، ١٩٨٠ .

11- د. زكريا ابراهيم ، مشكلة الفن ، دار مصر للطباعة

12- د. زكريا ابراهيم ، الفنان والانسان ، دار غريب للطباعة ، ١٩٧٣

13- رودولف ، ارنهايم ، فن السينما ، ترجمة عبد العزيز فهمي وصلاح التهامي ، المؤسسة المصرية للتاليف ، القاهرة .

14- روى آرمز ، لغة الصورة في السينما المعاصرة ، ترجمة سعيد عبد المحسن، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٢.

15- فخري قسطندي - الحوار - مجلة المسرح -العدد-١٢ سنة ١٩٦٤

16- فريال ، جبوري - مقال- علم العلاقات - من كتاب مدخل الى السيميوطيقيا

17- عبد الفتاح رياض ، التكوين في الفنون التشكيلية ، القاهرة ، دار النهضة العربية ، ١٩٧٣

18- علي الجندي ، فن التشبيه ج٢ ، ط٢ - مكتبة الانجلو المصرية - القاهرة ١٩٦٦.

19- لوي دي جانيتي، فهم السينما ، ترجمة ، جعفر علي ، بغداد ، دار الرشيد ، ١٩٨١

20- ميليت فروب - فن المسرحية - ترجمة، صدقي خطاب ، بيروت ، دار الثقافة ١٩٦٦.سيزا قاسم ، مقال ، السيميوطيقيا ، حول بعض المفاهيم والابعاد عن كتاب مدخل السيميوطيقا.

21- مارتن، مارسيل - اللغة السينمائية -ترجمة- سعد مكاوي - القاهرة - الدار المصرية للتاليف والترجمة ١٩٦٤.

22- هورست ريديكر، الانعكاس والفعل - ترجمة ، د. فؤاد مري ، بيروت، دار الفارابي ، ١٩٧٧

23- هنري آجيل ، علم جمال السينما - ترجمة ابراهيم العريس -بيروت، دار الطليعة للطباعة والنشر ١٩٨٠.