كلية دجلة الجامعة
قسم الاعلام
Mustafa.abaid@duc.edu.iq

المعالجة الاخراجية وتحقيق الوحدة الموضوعية في الدراما التلفزيونية
" دراسة تحليلية "

مصطفى عبيد دفاك
Mustafa abaid dafak

المقدمة

يسعى المخرج في العمل الدرامي لأجل تجسيد حدث مكتوب على الورق لتشكيله كيانا ماديا دراميا معتمدا قدرته على خلق التو افق بين تمكنه من ادو اته التقنية وتصييرها لخدمة رؤيته البنائية والجمالية لذلك العمل. واعتماده معالجات اخراجية لتحويل ذلك النص المكتوب الى نص مرئي يجسد من خلال اعتماده اسلوب معين لتشكيل منظومة علاقات بين الشخصيات والاحداث وبين الشخصيات والاشياء وبينها مجتمعة وبين عناصر التكوين الصوري وحركات الكاميرا وحجوم اللقطات والزو ايا، متضمنة -الى جانب انطباعية صانع العمل -قيمة جمالية رابطة بين موهبته وقدر اته الابداعية لخلق تلك القيمة. وذلك لارتباطها بالجمال الذي لا يمكن اخضاعه لقو انين ثابتة ومعايير كما هو الحال في العلوم الصرفة. ان كل ما يدخل في صناعة الحدث للمشهد في الخطاب الدرامي يحتاج الى معالجة خاصة متو افقة مع رؤية المخرج الذاتية واحساسه الجمالي الذي يضفيه على ذلك المشهد، وطبقا لهذا تختلف اساليب المعالجات الاخراجية من مخرج لآخر ويتمثل ذلك واضحا في اعمال الكثير من الكتاب على مد العصور التاريخية للمسرح والسينما والتلفزيون كأعمال شكسبير وسوفوكلس ويوربيدس .. وغيرهم التي عولجت اخراجيا في المسرحي والسينما والتلفزيون والاذاعة وفق رؤىً مختلفة ومعالجات تنتمي الى وسائل تختلف في ادواتها وقدرات مخرجيها مع ثبات فكرتها الاساسية. ان الدر اية وامتلاك القدرة على تشكيل المخرج لأدو اته والابداع في معرفة الكيفية التي يعتمدها لخلق شكل سمعبصري للدراما التلفزيوني يمسك من خلالها بوحدة الموضوع وعدم الشط بعيدا او التيه في افكار فرعية ودلالات ورموز تنال من الوحدة الموضوعية للعمل. وقد قسم الباحث البحث الى ثلاثة فصول تناول في الاول منها: الاطار المنهجي للبحث من مشكلة واهمية وهدف الى تحديد المصطلحات الداخلة في متن البحث . وجاء الفصل الثاني لتناول مفهوم الاخراج والمعالجة الاخراجية عناصر اللغة الصورية والمتضمن مبحثين الاول عناصر اللغة الصورية اما المبحث الثاني فهو يبحث في العلاقة التفاعلية بين المعالجة الاخراجية والوحدة الموضوعية ، وخلص الفصل الثالث الى تحليل عينة البحث والخروج بنتائج واستنتاجات .

Summary

The director seeks to dramatize an event written on paper to form a material entity, dramatic and dependent on his ability to create a consensus between the ability of his technical tools and rendering them to serve his structural and aesthetic vision for that work. And the adoption of processors step-by-step to convert that written text into a visual text that embodies through its adoption a certain method to form a system of relationships between characters and events and between characters and objects and between them together and elements of image formation and movements of the camera and the size of the shots and angles, including - in addition to Impressionism work maker - aesthetic value linked between his talent And creative abilities to create that value. Because it is related to beauty that cannot be subject to fixed laws and standards as is the case in pure sciences. Everything that enters the event industry of the scene in the dramatic discourse needs special treatment compatible with the vision of the director himself and aesthetic sense that adds to that scene, and according to this different approaches to the treatment of the exit from the exit to another is evident in the work of many writers on the extension of the historical ages of theater Cinema and television, such as the works of Shakespeare, Sophocles and Euripides, and others, which have been dealt with in theater, film, television and radio according to different visions and treatments belonging to different means in their instruments and the abilities of their directors with the consistency of their basic idea. The knowledge and the ability to shape the director of his tools and creativity in the knowledge of how it adopts to create a musical form of television drama, which holds through the unity of the subject and not cover away or dull in sub-ideas and symbols and symbols that undermine the unity of objectivity of work. The researcher divided the research into three chapters dealing with the first of them: the methodological framework of the research of the problem and the importance and objective to identify the terms included in the research board. The second chapter deals with the concept of output and processing the elements of the visual language. The second section deals with the interactive relationship between the abstract treatment and the objective unit, and the third chapter concludes with analyzing the sample of the research and drawing conclusions and conclusions

الفصل الأول : الاطار المنهجي

مشكلة البحث :

من اهم المشاكل التي تواجه العاملين في حقل الدراما التلفزيونية هي كيف يتم خلق الشكل السمعبصري للدراما، وما اهمية معرفة الاسس الكفيلة بهذا الخلق؟ ان غياب الفهم الواعي والكامل للنص واستخراج بواطنه ومعرفة خارطة العلاقات داخله بدقة هو ما يتسبب في اخفاقات وعدم نجاح العمل الدرامي وفقدانه قوة الجذب وهروب المُشاهِد منه وعدم متابعته. ان ضعف الترجمة للأفكار الموجودة في النص صورياً ينسحب حتماً على النص ذاته حتى وان كان هذا النص متماسكاً وغنياً بأفكاره على اعتبار ان المُشاهِد بالنتيجة يتعامل مع الخطاب المرئي ويعتبره هو الصورة النهائية للأفكار. فيغيب المؤلف ورؤاه ليتسيّد المخرج بصورته وبنائه للحدث لذا يحاول هذا البحث الاجابة على السؤال الالي:

هل يمكن للمعالجة الاخراجية ان تجسد وحدة الموضوع من خلال توظيفها للغة الصورية في البناء السمعبصري

اهمية البحث:

تتأتى اهمية البحث هذا لتحريه عن حلقات ومفاصل دقيقة للخلق الجمالي والتعبيري في الدراما التلفزيونية باعتبار وحدة الموضوع هو الضامن لنجاح العمل الدرامي بصورة نابضة بالمعاني والدلالات التي تتوحد مع الجوانب الجمالية فيه.

هدف البحث:

يهدف الى البحث الى بيان ماهية المعالجة الاخراجية وكيفية اسهامها في التجسيد المادي للدراما التلفزيونية بوحدة موضوعها.

تحديد المصطلحات

المعالجة الاخراجية: هي اعتماد المخرج لقراءاته لمضمون النص وتحويلها من مقروءة متخيلة الى كيان مرئي متكامل باستخدام امكاناته المادية والابداعية وترجمة افكار النص الى صورة مقنعة ومؤثرة على المُشاهِد عبر ادوات اللغة الصورية.

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

الفصل الثاني : مفهوم الاخراج والمعالجة الاخراجية

الاخراج هو فن اظهار المخفي من الافكار والدلالات والعلاقات داخل النص مستندا الى ما يختزنه المخرج من خيال ، وهو في هذا يشبه فنان السيراميك الذي ينظر الى قطعة من الطين هلامية الشكل وفي ذهنه يراها شكلاً مرسوماً يستخدم ادواته ليصيّره وفق ما يراه ، فالمعرفة لا يمكن ان تعمل بمعزل عن الخيال المنظم الذي يوازن ويوائم بين ما يرتسم في خياله وما يترجمه عقله وبين ادواته وعناصر بنائه لتجسيم ذلك الشكل المتخيل كياناً مادياً – مع ان السيراميك يعتمد الازالة من المادة بينما الاخراج يعتمد الاضافة ليشكل مادته - يبدأ عمل المخرج بعد تصور كامل لخارطة العلاقات بين الشخصيات والمكان والزمان واللون والضوء والكتلة وغيرها من عناصر التشكيل بجانب فهمه الكامل لعناصر البناء الدرامي التي وضعها النص . فالمخرج يعمل على:

التأكيد على المعاني التي يتضمنها النص. والاستغناء عن الوصف وبعض الحوارات واستبدالها بمعادل صوري. واضافة معانٍ اخرى للنص لتوكيد الفكرة الرئيسة. ثم خلق لغة صورية خاصة كاملة عند غياب الكلمة. ووفقا لما تقدم يمكن استنتاج ماهية المعالجة الاخراجية وهي تندرج ضمن قضية تحويل فن معين باشتراطاته الخاصة الى فنٍ آخر يخضع لاشتراطات مغايرة ، مثل تحويل نص ملحمي روائي يعتمد السرد الى نص تلفزيوني ومن ثم يقوم المخرج بتحويل هذا النص المتضمن لصور ذهنية بناها وتشكلت في ذهن المؤلف الى صورة مرئية بناها خياله ورؤاه ، " ففي حديثه عن أوجه التشابه والاختلاف بين فن الدراما وفن الملحمة يؤكد "أرسطو" أن الملحمة تختلف عن الدراما في اعتمادها على السرد أي أن الأحداث لا تقدم لنا بطريقة مباشرة في الفن الملحمي بل لابد من وجود وسيط بين الحدث والمتلقي والقارئ لهذا الحدث،"(1) . فيصبح النص ليس أكثر من مادة دلالية اولية لعمل فني من جنس مختلف ويتحول من آليات لغوية الى اخرى مرئية ومسموعة. هذا التحويل يشترط عوامل مهمة لنجاحه منها:-

التوافق: ويقصد به الموائمة بين دلالات الافكار وتمثيلها في النص وبين دلالات الافكار وتمثيلها في النص السمعبصري، وهذا التوافق ينقل الهدف الرئيسي عبر جنس مختلف عن الجنس الذي آتى به المصدر. وليس كل النصوص تتوافر على امكانية التوافق هذا بل ان بعضها لا يتحقق فيه شرط التوافق والموائمة ويعود ذلك الى ان النصوص تحتوي على قدر كبير من البناء اللغوي (البلاغة) الذي يشترط وجوده جنس (الرواية)، مما يشكل مانعاً في تجسيده الصوري أو لا يرتقي الى المستوى التصويري (الصورة الذهنية) التي رسمها المؤلف ، وهنا تأتي قوة المعالجة الاخراجية وقدرتها على الغوص بين موجات (المبنى الحكائي) لاستخراج الدلالات والازمان والاماكن لها وتشكيلها صورياً حيث يقوم المخرج

بالتأويل وصولا الى صورة مرئية .

الاختزال والتحويل : ويقصد هنا المعالجة الاخراجية لتحقيق دلالات النص التي تعتمد محاكاة مغايرة لدلالاته في النص المقروء (الادبي) حيث يتطلب الاخير شرحاً مطولاً ووصفاً كاملاً لإيصال الصورة الى ذهن المتلقي بينما تختزلها محاكاة السرد الصوري بصورة تفرض و اقعاً يتمظهر بشكلٍ مصادِرٍ لأي صورة متخيلة . ان اجراء المعالجة الاخراجية لنص معين لا يصادر الصورة الذهنية تماماً بل يحولها الى صورة مرئية تتراكب دلالاتها مع الصورة الشكلية المظهرة لها في النص (المصدر) ، هذا التجلي الذهني للمعالجة هو حضور صورة المعنى أي انتاج معنى وشكل النص من صورة متخيلة الى مادية .ان المرحلة الاولى التي تبدأ فيه المعالجة الاخراجية هي مرحلة تحويل النص المكتوب من صيغة السرد الروائي الى السيناريو الذي يتضمن وصفاً لطبيعة الموجودات وتحويل الوصف الى و اقع يمكن تصييره مرئي مجسد، وتحويل المحكي نيابة عن الشخصيات الى حوارات بين مجموعة من الشخصيات وتحويل تلك الشخصيات من وصفية الى تجسيد و اقعي لممثلين يتقمصون تلك الصفات ويرتدون كينونتها وفقاً لخيال المؤلف ورؤى المخرج ، وهذه التحويلات هي بمثابة ترجمة وتأويل للنص بشكل كامل.

المعالجة الاخراجية: هي ترتيب وبناء الهيكلية الفنية التي يجريها المخرج على السيناريو لتحويله من نص مكتوب على الورق الى الهيئة التي يتجسد بها الفيلم. وتتضمن الاسلوب والتكتيك الذي يستخدمه المخرج في العملية الابداعية. يبدو ان مصطلح المعالجة الاخراجية لم يستقر على طبيعة محددة طالما هو مرتبط بصلب الخلق الجمالي لأن علماء الجمال اجمعوا وبعد رحلة طويلة في البحث عن كينونة الجمال على انه ليس من قياس واسس كمية يمكن ان تقاس بها الظاهرة الجمالية فالعمل الفني وجماله ما هو الا شيء نسبي لا يمكن تقنينه كما هو الامر مع العلوم الصرفة. لهذا يرى الباحث ان المعالجة الاخراجية يمكن ان تشمل سائر المشاهد في الخطاب الدرامي فهي 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. لذا نرى المعالجات الاخراجية تتنوع من مخرج لآخر على النص ذاته، وترى ذلك جليا في الاعمال العالمية في اعادة انتاج النص الواحد.

اذن فالمعالجة الاخراجية:- هي الكيفية التي يرتئيها المخرج لبنية المشهد بما تحمل من معانٍ ايضاحية [المادية التي تجسد الحكاية]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 المعالجة الاخراجية 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 الاول: -عناصر اللغة الصورية

وفي التلفزيون تعد عناصر اللغة الصورية سبيلا الى تحقيق المعالجة الاخراجية والتي هي:-

الكاميرا من حيث: -أ-حجوم اللقطات. ب-زو ايا 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 وزو ايا الكاميرا هي لغة ودلالات كما هو الامر بالنسبة لحركة الكاميرا والتي تنبض هي الاخرى بالمعاني التي ترسم الخطوط العامة لأفكار المخرج ، فزو ايا الكاميرا يمكن تضمينها دلالات تساعد على تأكيد الموضوع ووضع معالجة اخراجية 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 لا يمكن تخطيها وكأنه لعبة للأقدار)(2)، بينما تعطي الزاوية المنخفضة احساسا بالتفوق والحماسة والفوز والانتصار لميلها لتكبير الاشخاص وتعظيمهم.

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 ما يحققه التكوين هو توجيه مشاعر المتلقي والتأثير في رأيه وحكمه. ان التكوين بعناصره ووسائله يمكنه ان يشكل عوامل مساعدة لتحقيق معالجات اخراجية تنبض بالمعاني والدلالات التي تؤدي بالنتيجة الى المساعدة على تحقيق وحدة الموضوع. ولعل اهم ما يميز السينما والتلفزيون عن سواهما من الفنون انهما يعولان على التكوين لأنه يمتلك في تلكم الوسيلتين خصوصية لا تتوافر في بقية الفنون حتى في اكثر الفنون تجاورا لها الا وهو المسرح(انظر(3)) 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 في السينما والتلفزيون فانه متحرك .

ولا تقل عناصر التكوين اهمية في امكانية اسهامها – اذا ما استخدمها المخرج بشكل واعٍ وممتلأ المعاني – في المعالجات 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 ما تحمله 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(4)). 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"(5) . 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 التأكيد والاهمية على اعتبارها الاشياء المطلوبة في السرد دون غيرها .

الاضاءة:-

لا يمكن اخفاء مكانة الاضاءة كعنصر ساند للتكوين وامكانية اعطائها معان ودلالات تسهم بشكل فاعل في ايجاد المعالجات الاخراجية في العمل الفني فهي كمية الضوء الساقط على سطح محدد لتضيف اليه معنى محدد اما ايحائي يتشكل معناه في ذهن المتلقي او دلالة 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 الشيء المراد تصويره)(6) وللإضاءة اثر كبير في تكوين الصورة وتشترك مع بقية العناصر لخلق معنىً معين وان العناصر بدونها اقل فاعلية ، 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" (7).

المونتاج :-

يقول المنظرون والمؤرخون للسينما ان فن السينما تحقق عندما تحركت الكاميرا السينمائية ، في البدء 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 المسرحي في عرض الحكاية ، ولكن عندما تحركت الكاميرا واختلفت زو اياها كان المونتاج ، ومع المونتاج تفتحت للسينما والتلفزيون آفاقا تعبيرية واسعة(8) ومنها

مونتاج مبني على الاستعارات والتي هي على انواع اهمها ما يبنى على مؤثر من مؤثرات التشابه أو التناقض بالمضمون التصويري البحت(9) . فالقطة التي تجمع الام مع اطفالها الصغار تتبعها لقطة لحمامة مع افراخها تعطي ايحاءا بالألفة والحميمية والمحبة ، اما اهم وارق الاستعارات الدرامية فهي (التي تؤدي دورا مهما في الحدث بادخالها عنصرا نافعا في فهم الرو اية)(10) . وهناك نوع يسمى التوليف الفكري (لان الهدف منه توليد فكرة في وعي المتفرج يتجاوز مداها الحدث تجاوزا بعيدا وتتضمن مفهوما كاملا للعالم)(11).

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 باستخدام – القطع(cut)- المزج(mix) – الظهور و الاختفاء (fade-in –fade-out) وغيرها . .. والثانية .. الطريقة الفنية للربط او كيفية الانتقال من مشهد الى آخر واستثمار هذا الانتقال لتعميق المعنى وتكثيف الاحداث كذلك " تجد الانتقالات مبرراتها في الناحيتين الجمالية والنفسية وعلى مستويين في كل ناحية منها ، مستوى العمل الفني ومستوى وجود تلك الانتقالات ذاتها بالنسبة لعملها ، اي بوصفها وسيلة للوصل : فالانتقالات 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 طُرق الانتقال مبنية مباشرةٍ على المكونات الجمالية للصورة بينما يتكيف البعض الآخر منها بتماثل الطبيعة السيكولوجية أي ان العلاقة تكون اكثر مما هي مدركة بصرية(12).

ويذكر مارسيل مارتن ثلاثة انواع من الانتقالات الجمالية القائمة على التماثل :-

تماثل في المضمون المادي بين اللقطتين:- ..مثال ... لعبة قطار للأطفال وقطار حقيقي في لقطة تالية.

تماثل المضمون النهائي :- شخص منحني على مكتب وآخر منحني وهو يقفز على سياج .

تماثل المضمون الديناميكي :- مبني على حركات مماثلة للأشخاص والاشياء مثال .. رجل يضرب حصانه وامرأة تضرب طفلها (انظر ،(13))

العناصر الصوتية :

الصوت له تكوين يشابه التكوين الصوري على الرغم من اختلاف الادوات لان (العنصر الصوتي الذي يقدم ، كما هو حال العنصر البصري ، انتقاءً للو اقع يمكنه ان يصّنف " كعنصر مشكل" صوت خارجي أو مفاجأة داخلية أو لقطات كبيرة صوتية ... الخ (14) . ويمكن للصوت ان يؤثر في التكوين الصوري من خلال تركيزه على عناصر أُغفلت ولم يُركّز عليها واذا ما اجتمع الصوت والصورة في التكوين يصبح تأثيرهما اكبر مما لو انفردا للمشهد ذاته . لا يمكن تجاهل الصوت بوصفه عنصرا من عناصر المعالجة الاخراجية فهو يتداخل مع الخط البصري بعلاقات معقدة فهو يتعاون معه لتعميق معناه اي تأكيد المعنى البصري للفلم فهناك بعض المشاعر أو العواطف التي لا يمكن تجسيدها صوريا فيلجأ المخرج الى المجرى الصوتي ليظهر تلك العواطف والمشاعر ، واحيانا يكمل الصوت الصورة كان يدخل الصوت من خارج اطار اللقطة أو المشهد ليؤكد المعنى البصري ويكمله ، ويمكن للصوت أن يعطي معنىً به نوع من التضاد مع الصورة مثلا ... شخص يجلس في مكان ما في غابة وهو مسترسل في تمتعه بالطبيعة بينما تنذر الموسيقى عبر المجرى الصوتي بوجود خطر يداهمه يُشعِر به المتلقي (انظر ، (15)) . ويمكن ان يكون الصوت بارزا ورئيسياً في المشهد واحيانا يشكل خلفية للمشهد أي يكون في العمق فهو أي الخط الصوتي " مثل الميز انسين يختلف في اعماقه . فالصوت يظهر مرة بوصفه عنصرا مسيطرا في الكادر ومرة يترك الى العمق البعيد وعلاوة على ذلك يمكن ان توجد عدة اصوات مختلفة تغني احداها الاخرى وتتصارع فيما بينها(16).

الحوار:

ان الحوار ليس مجرد حديث بين مجموعة من الشخصيات ، ولكنه واسطة لتوضيح سماتها ، موقعها الاجتماعي مكانتها الثقافية ، بعدها النفسي ، علاقاتها فيما بينها(17). فالحوار اذن ليس حديثا عاديا لان (الشروط التي ينبغي تو افرها في الحوار تخرجه عن نطاق الحديث العادي فهو ينبغي ان يكون عفويا وعلى تو افق مع الشخصية ومع الموقف الدرامي وان يستثير حاسة الشوق والاهتمام والتلهف الى معرفة المزيد(18) ، والحوار لا يأتي عاملا منفصلا عن الصورة بل هو عامل قدرة اقناعية مضاف اليها سواء أكانت القدرة مادية أو جمالية والحوار في التلفزيون لابد أن يكون تعبيريا وليس تفسيريا لان الصورة لان الصورة كفيلة بإظهار الاحداث وتدل عليها وتنقلها صورة تشاهد لا تحتاج الى تفسير. ويستخدم الحوار في تجسيد فكرة أو هدف ، فبجملة واحدة يمكن ان يعطي الحوار انطباعا وتصورا كاملا عن فكرة الدراما ، ومن الاستخدامات التعبيرية الاخرى هي استخدام الحوار غير المتزامن أو المعزول لخلق حالة التناقض المضطرب وذلك بالانتقال من مجالات الحوار الى الصورة المرئية لإبراز حالة التناقض والتآلف . والتناقض أو التضاد في مضمون لقطة او مشهد 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 مرجعيات النص ذاته فأن عمل المخرج في تجسيد المعالجة الاخراجية يتم من خلال قيادة الممثل وتوجيه ادائه نحو المعاني التي يريد المخرج ايصالها .

الموسيقى :-

الموسيقى يعتبرها (لودي جانيتي) العنصر النوعي للفلم لأنها تؤدي وظيفة تعبيرية وجمالية خالصة بينما هناك من يقول ان كل الفنون تسعى لمحاكاة الموسيقى . والموسيقى مجال رحب يمكن للمخرج من خلاله ان يثُور أفكاره بالتنسيق مع واضع الموسيقى أو عندما يقوم باختيارها بما هو متوفر فيُغني بالتالي رؤيته الجمالية ويُعمّق من مضامين الحكاية وهذا ما يدخل في صلب المعالجة الاخراجية . والموسيقى كما هو معروف لها وظائف عدة منها(19) تتسامى بصوت أو صرخة. تصف الحدث. تعبر عن الجو النفسي العام. تفيد للانتقال من مشهد الى آخر. لإثارة التباين والتأكيد. الايحاء بالطبقات والمكان . تستخدم للتوقع والقلق . التحول العاطفي. تسهم في تحديد معالم الشخصية. ومن المستحيل تقريبا الكلام عن "العالم الفيلمي دون النظر الى الموسيقى بوصفها واحدة من عناصره التكوينية(20).

المؤثرات الصوتية :-

وتنقسم الى قسمين :-

- المؤثرات الطبيعية :المتعلقة بأصوات الاشياء في الطبيعة كخرير الماء ، صوت الطيور، صفير الرياح ، الخ.
- المؤثرات الصناعية : وهي المؤثرات التي ترتبط بآلات أو أشياء صناعية مثل أزيز الباب ، أو صوت آلة ، الخ .

ويمكن للمؤثرات الصوتية ان تضع في يد المخرج جانبا من جو انب التعبير يُغني به المعالجة الاخراجية الذي اختاره وقد يجد المخرج في المؤثر معادلا موضوعيا قد يُغنيه عن تصوير مشاهد عدة فالمؤثر له وظيفة ايضاحية تكمن في تحديد ماهية امكان .. فالأسواق غالبا ما يستخدم فيها اللغط ... وله وظيفة رمزية تسقطها دلالات الصوت ذاته كما هي معروفة في مرجعيات المتلقي الحياتية ، فنعيق البوم دلالة على الخراب والشؤم ... وصفير الريح يوحي بالقسوة والوحشية ... هذه الدلالات الرمزية من شانها هي الاخرى أن تبين ملامح المعالجة الاخراجية اذا ما استخدمت 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 قطع المجرى الصوتي وهو في أشد 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 قطع المجرى الصوتي واستخدام الصمت مما أضفى فخامة لهذا الموت وقدسية ونبل وعبّر عن عِظَم الفاجعة التي أحلت بالإسلام في أخطر مرحلة من مراحله ، تعبير الصمت هنا كان أشد وقعا من أي

تعبير صوتي حواراً كان أم كموسيقى 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 المعالجة الاخراجية.

ويعمل المخرج وفقا لمعطيات عناصر ووسائل اللغة الصورية آنفة الذكر من خلال آلية المنظومة الدلالية ليحقق اشتراطين:

الاول: -التعبير.

الثاني: -بناء المنجز الجمالي على اعتبار ان العنصر الجمالي يتحد مع العنصر الدلالي (ينظر،(21)) وعناصر المنظومة الدلالية يمكن ايجازها بالتالي :-

العلامة – الاشارة – الايقونة – الرمز –الاستعارة.

العلامة: - يتفق مجموعة افراد او مجتمعات على مفردات يضعون لها معنىً معيناً ويحصل اتفاقهم على ذلك

المعنى دون الحاجة الى التصريح به وهذا ما يسمى بالعلامة (كل ما يشير الى شيء ما غير 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)(22) . والعلامة (احدى تقنيات الايجاز البنائية للسياق الفيلمي) (23) . ويمكن تصنيف العلامات في الحياة اليومية الى ما يلي (انظر،(24))

علامات مرتبطة بمعطيات ثقافية ، وهي الاتفاق على معنى لعلامة معينة تختلف من مكان لآخر 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) .

علامات مرتبطة بمعطيات طبيعية ، وهي ما يرتبط بأمور عامة المعنى ولا يمكن اختلافها بشكل واضح لأنها 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 .) 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 الشيء الذي تشير اليه بفضل وقوع هذا الشيء عليها في الو اقع)(25) وهي ترتبط بموضوعها سببيا وقد تحمل معنيين في وقت واحد لذا فلابد من معرفة المخرج الواعية لهذا لكي لا يعطي مجالا للمتلقي ان يصبغ هذه الاشارة بمعنى يختزنه في ذاكرته يعطي معنىً بعيداً عن الذي استخدمها لأجله 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 الاو ائل 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)(26). 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 :- الصورة . الرسم البياني . 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)(27).

ويمكن تعريف الرمز بأنه ذلك الذي يتعدى معناه المباشر. أو هو كلمة قد تمثل معاني أخرى أبعد من المعنى الحرفي لها .ولا يمكن 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 معالجاته وحلوله الاخراجية الى الرمز الذي تتو افر 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 و اقعاً)(28). ولكن هذا لا يعني 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 لا تكون صحيحة حرفياً مصطلحان غير مرتبطين اعتياديا يوصفان معاً وينتجان احساساً معيناً بعدم التمازج الحرفي)(29) .

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 لإضفائه 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)(30) ويبرجو انب الرمز بشكل (التشبيه بين الضدين المختلفين)(31) . وبما ان الجو انب الاساسية لأي 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 – لا يتحقق الا من خلال بنيته الشكلية والتي تدخل في انشائها العناصر الاتية:

المادة :-

وهي المادة الخام اي الو اقع الفيزيائي الذي نتعامل معه فان أية مادة لا تكون 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 المعالجة الاخراجية لا يجد الا صياغة تعبيرية واحدة هي الصورة المرئية المحسوسة الواجب تو افر معطياتها الدلالية وفق محددات الوسيط من اضاءة وديكور وطبيعة الوان وحركة كاميرا وما الى ذلك من قيود .

الموضوع :-

هو اي موضوع يأتي به الكاتب وعادة ما يكون على شكل فكرة الى ان يتجلى تنظيمه الجمالي ، وهو لا يصبح موضوعا فنيا الا بعد ان ينشأ حوار فلسفي – فكري – فني بينه وبين المختار اليه .

ان مادة الموضوع التي يقدمها الكاتب لا يمكنها ان تؤشر نوعية الفلم اي لا يمكن تحديد ان كان الفلم جيدا أم لا استنادا الى النص الادبي لان المضمون وحده ليس كافيا بل لابد ان يكون المخرج متمكنا من وسائله التعبيرية لخلق مضمون الفلم وفق ما يراه هو من خلال التركيز على حدث معين واختزال آخر ورفع الازمنة الضعيفة التي لا تخدم الفعل الدرامي ، وعدم ترجمة ما مكتوب الى صورة ويكون (كاتب النص اكثر هيمنة من المخرج)(32).

التعبير:-

ان التعبير يشبه الى حد ما البلاغة في الادب وهو إعطاء معاني لمفردات ذات معنى معين ، أو تحميلها معانٍ اضافية وهو العنصر الاساسي الذي يلتقي من خلاله مرسل العمل مع المتلقي ، ويقرر بعض علماء الجمال ان التعبير هو الر ابطة

الحية التي تجمع بين الفنان وعمله الفني لأنه العنصر الانساني الخفي الذي يكمن في صميم هذا العمل ولما كان العنصر الانساني في أية ظاهرة انما هو اقرب العناصر الى نفوسنا نظرا لأننا ندركه بطريقة حدسية مباشرة ، فان التعبير الانساني الذي ينطوي عليه اي عمل فني انما يعني ضربا من الحوار بيننا وبين صاحبه والتعبير ليس سوى الدعامة التي يرتكز عليها في الفلم (لان الاشياء التي ليس لها دلالة لا مكان لها في العمل الفني)(33) . والتعبير من العناصر العصيّة على التحليل لان مايبوح به العمل الفني (ليس بالمعنى العقلي الذي يمكن تأويله وفهمه وقياسه انما هو دلالة وجدانية تُدرك بطريقة حدسية مباشرة)(34).

ويمكن ان يخلص الباحث الى ما يتحقق من خلاله المعالجة الاخراجية :-

ما يقصده المخرج في دور المشهد الايضاحي أي إيصال مضمون الحكاية (المقصود) .

إضفاء المعاني والدلالات المقصودة للمشهد أو التعبير الواعي عن المشهد – مثل إعطاء جو خوف أو قلق أو قوة أو ضعف – أي استخدام آليات الاشارة لإعطاء الجو المراد .

تحقق ذاتية الفنان، أي أن اختيارات الفنان تعتمد على ما تأثرت به شخصية من مؤثرات انسانية – اجتماعية – فكرية ، اي أبعاد الفنان النفسية الغير مدركة أو غير مخطط لها تسيطر على العمل الفني وتؤدي الى روحية المخرج اتي تتكرر في اعماله .

لذا فان المعالجة الاخراجية هو الكيفية التي يطرح بها الفنان الموضوع وتعتبر هذه الكيفية جزء من الموضوع فيمكن ان تكون جيدة أو رديئة أو ممتازة *

المبحث الثاني :- العلاقة التفاعلية بين وحدة الموضوع والمعالجة الاخراجية

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)(35) . 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 وحدة الفعل الذي بقي شرطاً أساسياً لأي عمل درامي (يتألف المجرى الرئيس (خط الفعل المتصل) من عدة فروع ورو افد متوازية تنشأ بصورة مستقلة وترفده ،ان إخضاع هذه الفروع والرو افد الى مجرى رئيس واحد ، أي الى خط فعل يعد المهام الرئيسة في فن الاخراج)(36)

والوحدة في معناها العام هي إخضاع عناصر ووسائل التكوين لوحدة الفعل في الدراما من خلال جميع انواع الوحدة (الفكر – الاسلوب – الشكل - ... الخ) ويقوم المخرج بإسقاط وترجمة احاسيسه لتنظيم عناصره ووسائله لتحقيقها حيث ان (احساس المخرج بالوحدة الفنية هو الذي يوحي له بهذا اوذاك من التفاصيل ، سواء أكان ميز انسياً او مشهدا معيناً ، أو إيقاعاً، أو حتى صفة مميزة للإضاءة ، وهذا التفصيل يبّرز بدوره احدى سمات اشكل افني اذي يبدعه المخرج ، ان ايجاد التفاصيل الجزئية انطلاقا من نوع اسلوب العرض .... ومن ثم توزيع هذه التفاصيل في تعاقب محدد ، وإخضاعها لجوهر (العمل) هو الذي يضمن اتجاه العرض نحو تكامله الفني)(37). ولكي تتحقق الوحدة لابد ان تنتمي جميع العناصر والاجزاء الى التكوين الكلي للعمل الفني وتنسجم معه ، وان اجزاء العمل الفني بشكل عام تعمل كلٍ على حدا ولكنها بالنتيجة تصب في هدف رئيسي واحد وهي تشبه اعضاء الجسد البشري فكل اعضائه تعمل منفردة 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 ولا تأثير وكل ما يشتت 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 احتمالات رفضه أو التعجب لشأنه أو عدم تصديقه)(38). ولتحقيق الوحدة لابد من توفر مقومات تحقيقها(39) ومنها: -

مراعاة مبدأ السببية والصيرورة بصورة اساسية.

تواجد رباط الفكر والمضمون والنظم الداخلية وإن كانت تحتاج دائما الى الإطار القصصي الملائم.

اتباع قاعدة البداية – الوسط – النهاية.

محاكاة الصيغ القصصية المعروفة.

مو ائمة أفعال الشخصيات مع سماتها وتطويرها حسب طبيعة العمل.

التدرج في الاحداث من الامكان الى الاحتمال الى الضرورة .

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

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

وهناك انواع للوحدة ولكن ليس بالضرورة استخدام جميع انواع الوحدة و اقحامها في العمل الفني وهه الانواع بقدر أهميتها ولكن لا يعني غياب بعضها ضعفا في العمل الفني بل يخضع ذلك لإسلوب المخرج وقدرته على تحقيق الوحدة من خلال بعض انواعها(40) .

وحدة الحدث (الفعل)

وهي واحد من اشتراطات أرسطو لوحدة العمل الفني وتعني ان يتم تناول حدثا واحداً يتم العمل على إظهاره وتأكيد تماسكه ولكن لا يعني 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 بالرو افد الصغيرة التي تصب في النهر الرئيسي فتسهم في ديمومته .

وحدة المكان :-

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

وحدة الزمن :-

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

زمن العرض – طول الدراما التلفزيونية .

زمن الحدث - مدة الحكاية التي تدور احداثها .

زمن الادراك – إحساس المتفرج بالمدة التي تستغرقها الاحداث في صور الدراما وهو إحساس نسبي غير خاضع للقياس(41) . ان وحدة الزمن التي نتحدث عنها هي وحدة زمن الحدث والمحافظة عليه كي لا يضيع المتلقي في أزمان مختلفة تفقده التواصل مع العمل الفني . وقد تجاوزت السينما هذه الوحدة وذلك كما اسلفنا لقدرة السينما على التنقل بين الازمنة.

وحدة الشخصية :-

يتطلب السيطرة على هذه الوحدة دراسة مستفيضة للشخصية و ابعادها الثلاثة – الجسمية – الاجتماعية – النفسية – كي لا تتصرف 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 تأثيرات تلك العوامل وتداخلها لتطوير الشخصية سلباً أو إيجاباً ، ولكن ذلك لا يعني ان امكانية السيطرة على تجسيدها تتم بضوابط مستندة أي نصوص ومستندات بل انها عملية خلق و ابداع وان (مسألة خلق الشخصية برمتها مسألة غامضة .. إنها عملية لا ضابط لها ولا مرجع نرجع فيه اليه ، عملية لا يمكن الاستناد فيها الى النصوص والمستندات)(42).

وحدة المضمون:-

ان لكل عمل معنى وقيمة او مفهوم يراد تجسيده في العمل الفني وهو لا يخضع 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 . ولا تكفي وحدة المضمون بوحدها لإنجاح العمل . والمضمون هو المحتوى الذي تكشف عنه حكاية الدراما التلفزيونية وتوحي به في نفوس المشاهدين بواسطة الشكل.

وحدة الاسلوب(الشكل) :-

الاسلوب هو خطوات عملية تشكل طريقة خاصة بالفنان ليعبر بها عما في نفسه من فلسفة للأحداث التي يتضمنها النص وهو مسألة غير خاضعة للقياس وهو ما يمكن ان نطلق عليه بـ(الروحية) كما لكل ملحن في الموسيقى روحية خاصة يضمنها لجمله الموسيقية فالإسلوب 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 :-

اسلوب نوع الفلم اي هل هو كوميدي ؟ بوليسي؟ رومانسي ؟ ... الخ فاذا ما حددنا اسلوب تناول قصة الفلم فسنحصل على وحدة الاسلوب والشكل لان كل نوع مما سبق له خصوصيته في الاسلوب والشكل . اسلوب المخرج ، والناتج عن (تطورتكنيكية اداء العمل تطوراً تدريجياً ببطء على مر السنين حتى ينضج الاسلوب ويميز عمل الفنان عن عمل غيره)(43) 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(44). 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 لا ينتج عنه سوى صدمة متضاربة الاتجاهات وتؤدي الى إضعاف سرد القصة)(45). ولأجل تجنب الملل في الوحدة لابد من وجود التنويع وأهم ما فيه وجوداً أو تسيّد عنصر على بقية العناصر وهو ما يسمى 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)(46) . 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 المعالجة الاخراجية التي توائم من خلالها 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 يأتي :-

- المعالجة الاخراجية هي الكيفية التي يعالج بها المخرج المشهد وفقاً لمعطيات النص من جهة ولرؤيته الذاتية لتلك المعطيات من جهة اخرى .

- المعالجة الاخراجية تشمل كافة المشاهد في الخطاب الدرامي ولا يقتصر على مشهد دون سواه .
- تنوع المعالجات الاخراجية للعمل الواحد من مخرج لآخر لان المعالجة الاخراجية تمثل ذاتية الفنان .
- 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 .
- الوحدة هي تجمع فني وكمي لبعض عناصر ومفردات الخطاب الدرامي وفقا لشروط جمالية وفنية معينة .
- تتحقق الوحدة من خلال انتماء جميع العناصر والاجزاء الى التكوين الكلي للعمل الفني وتنسجم معه.
- من شأن الوحدة أن تنقل شعورا عاطفياً موحداً لكل مفردات العمل الفني .

الفصل الثالث

اسم العينة: (نيران صديقة) مسلسل تلفزيوني من 30 حلقة

ملخص القصة

علاقة بدأت منذ 23 عاما بين ستة أصدقاء تفرقوا ليعود الزمن ويجمع بينهم مرة أخرى.. وتتكرر الأحداث، قوى خفية تتحرك حولهم.. السر الغامض يطاردهم.. هل هي أشباح أم جان أم روح تحاول الانتقام، أم هناك شخص سابع يحركهم دون أن يدروا؟، مجهول يلاحق أبطال المسلسل برسائل تهدد بكشف ماضيهم بما فيه من جرائم وخيانات وإخفاء حقائق، فقرر الشخص المرسل المجهول أن يضع أبطال المسلسل في اختبار وهو أن يسامح كلا منهم الآخر، وفشلوا، فأرسل لهم فيديو يظهر فيه دون الكشف عن هويته بصوت مستعار، ويطلب منهم أن يتخلص كل منهم من الآخر ويعطيهم فرصة يوم واحد لتنفيذ ما طلبه وإلا سيكشف ما جرائمهم، وهذا خط درامي أساسي بسلسلة أفلام الرعب "saw"، حيث يطلب بطل الفيلم منهم خلال فيديو من مهمات معينة وإذا لم تنفذ فيكون له الحكم.

قصة وسيناريو وحوار: محمد أمين راضي

إخراج: خالد مرعي

بطولة: منة شلبي: "أميرة" عمرو يوسف: "طارق يحيى" كندة علوش: "نهال" رانيا يوسف: "نور" ظافر العابدين: "رأفت هجرس" محمد شاهين: "مدحت محفوظ" صبري فواز: "لؤي"

قنوات العرض: MBC، MBC مصر، دريم، ART، الوطنية التونسية.

تحليل العينة : ساد المعالجة الاخراجية لهذا العمل اعتماده على الاستذكار (flash back) والذي غالبا ما يتطلب توافر الجو المناسب ضمن السرد لاستخدامه فهو اداة لتضمين احداث او معلومات مرئية يوفرها صانع العمل للمتلقي والغرض منه تجسير الوقت والمكان ولإجراء الكشف عن تلك المعلومات سواء اكانت للشخصية أو حدث وذلك للتقدم بالقصة الى امام والكشف عن احداث وذكريات ، كما هو الحال في هذا المسلسل موضوع البحث والصورة المرئية التي تعود بشخصياته الى الماضي وتحتاج للشعور به في كل لحظة . وكان استخدام المخرج له واحدا من المعالجات الاخراجية الدرامية السهلة لتوظيف صورة ضمن سياق السرد لتجاوز ذكره حوارا . لقد اغرق المسلسل بمشاهد الاستذكار ، فلا تخلو حلقة من حلقاته الثلاثين منه فاصبح المعالجة الرئيسة لأحداث الماضي ، ان الافراط في استخدامه يسبب نفورا لدى المُشاهِد لما يتطلب منه جهدا ذهنيا وذاكرة وتركيزا كبيرين للربط بين زمنين متباعدين ، ومما اسهم بشكل كبير بتداخل الازمنة هو بقاء الشخصيات بنفس الاعمار رغم تباعد الفترة الزمنية بين الحدثين (2009-1986) حتى لم ينتبه المخرج الى الملابس والاكسسوارات ولم يطرأ تغيير على اعمار الشخصيات باستخدام المكياج . استخدم المخرج في معالجته للإيحاء بطبيعة المسلسل ومنذ العنوان (TITLE) المؤثرات الصورية والظل والضوء من خلال تركيزه على اللهب الاصفر والنهايات السوداء له فكانت اشارة الى سوداوية الاحداث . و(Out of focus) استخدمها للدلالة على الغموض . غلب استخدام اللقطة المتوسطة (M.S) و القريبة (C.U.S) في المسلسل كمعالجة صورية لحالة العزلة

والقلق التي تعيشها الشخصيات ومنذ الحلقة الاولى قام المخرج بتكثيف استخدام حركة الكاميرا وزو اياها لخلق جو عام يوحي بالغرابة والماورائية ،وشكلت الحركة الاستعراضية البطيئة في (د.15 من الحلقة 13) غرسا معنويا لحدث قادم واوحت بالترقب له عند دخول (نور) الى بيتها لتتفاجأ بوجود(رافت) فيه . في حين جاءت اللقطة القريبة للطلسم على الكتاب الذي اثار انتباه الاصدقاء لتوحي بان امرا غريبا ومهما سيحدث الامر الذي تأكد من تساقط قطرات دمهم عليه . سعى المخرج في معالجته لهذا المشهد لاستخدام زاوية الكاميرا فوق مستوى النظر (high angle) لتوحي بقدرية الحدث واستخدام عدسة (wide angle) لتضغط المكان فتضفي الاحساس لدى المتلقي بضيق فضاء الشخصيات في المشهد . كان توزيع الكتل داخل اطار اللقطات من المعالجات التي توسلها المخرج لبيان ثقل الشخصية ووزنها الصوري كما جاء في (د.8.33 من الحلقة 4) حيث كان راس النارجيلة يحتل الجانب الايسر من الصورة وجمرها يتوهج بينما يعم الظلام باقي الموجودات . وفي (المشهد الاول من الحلقة 5) عمد المخرج الى تأطير الشخصية والموجودات بعمودين من الظلام ليسبغ نوعا من التأكيد على الشخصية الداخلة والحاملة لضوء مصباح يدوي مما يركز الانتباه على ان الضوء القليل في وسط هذه العتمة اشارة للبحث عن منفذ للخروج من دائرة الخوف والبحث عن حلول للغز الذي يملأ المكان . وحضر المونتاج بأسلوب القطع (Cut) ، وقد استخدم الانتقال بالإضاءة كما في (د.28.27من حلقة 6) حيث انهى المشهد بالظلام للانتقال الى مشهد اخر بإزاحة الظلام تدريجيا . غلب على الصوت طابع الطبقات الواطئة للدلالة على اجواء الخوف والرهبة . وجاء الحوار مفسرا وموضحا لطبيعة الشخصيات ومنسجما مع دائرة علاقاتها فيما بينها . وعلاقتها بالحدث . وفي ظل الاجواء القاتمة شكلا ومضمونا حضرت الموسيقى بوصفها مكملا للجو العام ، حيث رسمت بجملها الطويلة الخالية من الايقاع والمتناغمة مع الاداء الصوتي للممثلين ، كما جاء في حواراتهم في (د.8.30من الحلقة 8) وهم يناقشون ماضي علاقاتهم. وقد غلب طابع الرتابة على الاداء الصوتي (mono tune) فغاب التلوين الصوتي الذي كان يمكن له في اضفاء حيوية اكثر على الاداء . لقد كانت الاضاءة العامل الرئيس في معالجات المخرج الشكلية ، حيث طغت الاضاءة الخافتة ومساقط الضوء على الاشياء والشخصيات بشكل كبير وتو افقها مع الموسيقى التي جاءت مكملة للجو العام . لقد تميز هذا العمل بوحدة موضوعه وجاءت معالجات المخرج معززة لذلك مستخدما عناصر البناء الصوري ومسخرا لعناصر اللغة الصورية لتقوية البناء الدرامي فيه .

النتائج

- وحدة الشخصيات واضحة فكان بناؤها موحدا وتشترك في مجموعة صفات لتأكيد ذلك .

- استخدمت الكاميرا باشتغالاتها الدلالية بشكل متكرر في اكثر من حلقة .

- لعبت الاضاءة دورا كبيرا ومساحة اوسع حضورا في المسلسل وجاءت متناغمة مع قتامة الاحداث المثقلة بالحزن والخوف لتلعب دورا كبيرا بوصفها معالجة اخراجية لضمان وحدة الموضوع .

- استخدمت الموسيقى مجرا صوتيا موازيا للمجرى الصوري .

- اسهمت حجوم اللقطات وزو ايا وحركات الكاميرا بخلق ايقاع العمل البطيء .

- كان يمكن اختزال الاحداث مع الحفاظ على وحدة الموضوع حيث كانت هناك مشاهد مكررة المعنى .

- استخدم الحوار بمعانيه الايضاحية المباشرة وكان شارحا في الكثير من استخداماته لحوادث وقعت وخلا من صيغه الدلالية او الاشارية .

- استخدام المونتاج دلاليا مرتين .

- غاب استخدام الصمت

الاستنتاجات

وبناءً على النتائج خلص الباحث الى الاستنتاجات التالية :

- كان المستوى الدلالي للعناصر الصورية مساهما كمعالجة اخراجية لتجسيد وحدة الموضوع .

- هناك ازمنة ضعيفة رغم ان المخرج استعان بالعديد من المعالجات للكثير منها وبقي العمل بحاجة الى حذف الكثير من تلك الأزمنة.

- استخدام عناصر اللغة الصورية بشقيها الايضاحي والدلالي كان حاضرا ومساهما في بناء الجو العام مع خلق دلالات لتوكيد وحدة الموضوع للعمل .

الهوامش

1. ينظر. عبد العزيز حمودة(د):البناء الدرامي ، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب،1998
2. مارسيل مارتن، اللغة السينمائية ، ترجمة ، سعد مكاوي ، القاهرة ، الدار المصرية للتأليف والترجمة 1964 (ص47)
3. ريديكو هورست، الانعكاس والفعل ، ترجمة ، د. فؤاد مري ،بيروت ، دار الفارابي، 1977 (ص 64)
4. جوزيف ماشيللي ، ، مصدر سابق ص42
5. دي جانيتي، لوي، ، فهم السينما ،ت، جعفر علي ، بغداد ، دار الرشيد للنشر 1981 ص 76
6. عبد الفتاح رياض ، التكوين في الفنون التشكيلية ، دار النهضة العربية ، القاهرة ، 1973 . ص ، 92.
7. احمد كامل مرسي ، معجم الفن السينمائي . القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب .1973 (ص،77)
8. لوي دي جانيتي ، فهم السينما – مصدر سابق (ص 186)
9. مارسيل مارتن ،اللغة السينمائية ، مصدر سابق (ص 92)
10. المصدر نفسه (ص 93)
11. م.ن. ص. ن.
12. مارسيل مارتن، اللغة السينمائية ، مصدر سابق ،(ص84)
13. المصدر نفسه (86-85)
14. هنري آجيل ، علم جمال السينما ، ترجمة ابراهيم العريس ، بيروت ، دار الطليعة للطباعة والنشر 1980 (ص ، 11
15. أ.ف . فايسفيلد، التكوين في السينما ، ترجمة – عبد الهادي الراوي ، بغداد، (غير منشور) 1987 (ص ، 14)
16. المصدر نفسه ، (ص، 15)
17. ثامر مهدي ، دراسة تحليلية لبعض النصوص المسرحية المقدمة على المسرح المدرسي 1979-1978 ، جامعة بغداد مركز البحوث التربوية والنفسية (ص ، 25) .
18. فخري قسطندي - الحوار– مجلة المسرح العدد/12 – 1964 .
19. لوي دي جانيتي، فهم السينما مصدر سابق (ص ، 278)
20. هنري آجيل ، علم جمال السينما ، مصدر سابق ، (ص، 152)
21. (انظر) د. زكريا ابراهيم ، الفنان والانسان ، دار غريب للطباعة 1973 .
22. سيزا قاسم ، مقال – السيميوطيقيا ، حول بعض المفاهيم والابعاد عن كتاب مدخل الى السيميوطيقيا (ص ، 20)
23. نجم عبد جابر ، الوظيفة الجمالية والدرامية للايجاز في الفلم التلفزيوني ، اطروحة دكتوراه ، جامعة بغداد ، كلية الفنون الجميلة ، 2001 (46)
24. فريال جبوري ، مقال – علم المقالات – في كتاب مدخل الى السيموطيقيا (ص ، 9)
25. فريال جبوري ، المصدر السابق نفسه (ص، 32)
26. المصدر نفسه (ص، 31)
27. الموسوعة العربية الميسرة –دار الشعب للطباعة والنشر– القاهرة 1972 مؤسسة فرانكلين اشراف محمد شريف غربال (ص ، 162)
28. روي آرمز- لغة الصورة في السينما المعاصرة – ترجمة سعيد عبد المحسن ، الهيئة المصرية العامة للكتاب 1992 (ص ، 23) المصرية العامة للكتاب 1992 (ص ، 23)
29. لوي دي جانيتي ، فهم السينما (، مصدر سابق (ص، 462)
30. المصدر نفسه
31. علي الجندي ، فن التشبيه ، ج2 ، ط2 مكتبة الانجلو المصرية – القاهرة 1966 (ص ، 133)
32. فهم السينما ، مصدر سابق (ص ، 422)
33. ارنهايم رودولوف ، فن السينما ، ترجمة عبد العزيز فهمي وصلاح التهامي ، المؤسسة المصرية للتأليف ، القاهرة (ص ، 55)

34. د. زكريا ابراهيم – مشكلة الفن – مصدر سابق –(ص ، 17)

* يجمع أغلب المنظرين الجماليين ابتداءً من السفسطائيين و انتهاءً بالمنظرين المعاصرين مثل (بندنتو كروتشه) 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 حدس تأتي فيه الفكرة مصقولة ومشكلّة ، وعلى هذا الاساس لا يمكن ان نجد موضوعا في الفن الا وهو الموضوع الفني المجسد على هيئة شكل فني (انظر محمد غنيمي هلال – النقد الادبي الحديث – بيروت – دار العودة 1975) و انظر(محمد غنيمي هلال – مدخل الى النقد الادبي – القاهرة – مطبعة الرسالة – 1978) و (د. هلال ناجي – مقالات في النقد الادبي – بيروت – دار العودة – 1971).

35. حسين حلمي المهندس ، دراما الشاشة بين النظرية والتطبيق ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، 1990 ، (ص، 197) .

36. روي آرمز- لغة الصورة في السينما المعاصرة – مصدر سابق (ص، 290)

37. المصدر نفسه ، (ص، 295).

38. حسين حلمي المهندس – المصدر السابق (ص، 194)

39. المصدر نفسه (ص ، 194)

40. المصدر السابق نفسه (ص ، 206-195)

41. مارسيل مارتن – اللغة السينمائية – مصدر سابق (ص ، 206)

42. ميليت فروب – فن المسرحية –ترجمة صدقي خطاب –بيروت –دار الثقافة 1966(ص ، 445)

43. عبد الفتاح رياض –التكوين في الفنون التشكيلية – مصدر سابق (، 185)

44. انظر/الكسي بوبوف التكامل الفني في العرض المسرحي –مصد سابق (176-173)

45. مارسيل مارتن ، مصدر سابق (ص، 69)

46. عبد الفتاح رياض – مصدر سابق –(ص، 18)

المصادر

1. احمد كامل مرسي ، معجم الفن السينمائي ، القاهرة – الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 1973.

2. أ.ف. فايسفيلد ، التكوين في السينما ، ترجمة عبد الهادي الراوي ، بغداد(غير منشور) 1987.

3. الكسي بوتوف - التكامل الفني في العرض المسرحي – ترجمة ، شريف شاكر – دمشق وزارة الثقافة والارشاد القومي 1975

4. الموسوعة العربية الميسرة- دار الشعب للطباعة والنشر– القاهرة مؤسسة فر انكلين اشراف محمد شفيق غربال ، 1972

5. ثامر مهدي ، دراسة تحليلية لبعض النصوص المسرحية المقدمة على المسرح المدرسي 1979-1978 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 ، 1990

8. حمودي جاسم –التكوين في الفلم ،رسالة ماجستير ، كلية الفنون الجميلة – جامعة بغداد/1988.

9. سبرزسني ،بيتر، جماليات التصوير والاضاءة في السينما والتلفزيون/ترجمة – فيصل الياسري الكويت 1984.

10. د. كمال عيد – جماليات الفنون – الموسوعة الصغيرة- بغداد – دار الجاحظ، 1980 .

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

12. د. زكريا ابراهيم ، الفنان والانسان ، دار غريب للطباعة ، 1973

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

14. روى آرمز، لغة الصورة في السينما المعاصرة ، ترجمة سعيد عبد المحسن، الهيئة المصرية العامة للكتاب 1992.

15. فخري قسطندي – الحوار– مجلة المسرح –العدد12- سنة 1964

16. فربال ، جبوري – مقال- علم العلاقات - من كتاب مدخل الى السيميوطيقيا

17. عبد الفتاح رياض ، التكوين في الفنون التشكيلية ، القاهرة ، دار النهضة العربية ، 1973.

18. علي الجندي ، فن التشبيه ج2 ، ط2 – مكتبة الانجلو المصرية – القاهرة 1966.

19. لوي دي جانيتي، فهم السينما ، ترجمة ، جعفر علي ، بغداد ، دار الرشيد ، 1981

20. ميليت فروب – فن المسرحية – ترجمة، صدقي خطاب ، بيروت ، دار الثقافة 1966.

21. سيزا قاسم ، مقال ، السيميوطيقيا ، حول بعض المفاهيم والابعاد عن كتاب مدخل السيميوطيقا

22. مارتن، مارسيل – اللغة السينمائية –ترجمة- سعد مكاوي – القاهرة – الدار المصرية للتاليف والترجمة 1964.

23. هورست ريديكر، الانعكاس والفعل – ترجمة ،د. فؤاد مري ، بيروت، دار الفارابي ، 1977

24. هنري آجيل ، علم جمال السينما – ترجمة ابراهيم العريس –بيروت، دار الطليعة للطباعة والنشر 1980.