العلاقة التفاعلية بين العناصر التشكيلية ودلالاتها في بنية الصورة التلفزيونية

م. د مصطفى عبيد دفاك

كلية الإعلام - جامعة بغداد

مقدمة البحث

تسيطر الصورة التلفزيونية على الدوافع المعرفية والفنية ، فهي صائغة للأفكار والرؤى الى جانب قدرتها التوثيقية .وهي تشكل العنصر الاساس في العمل التلفزيوني كونه ا (قصة تروى بالصور) وعليه فإن الاهتمام ببناء الصورة يشكل نقطة ثقل رئيسية في بنية العمل ، تتوقف مقومات العمل على الصورة فهي العنصر الحامل لكل القيم الجمالية والتعبيرية من إخبار وإعلام مباشر الى الايحاءات والتلميحات التي تعمل على تحفيز واثارة مخيلة المتلقي لاستحضار صور ذهنية مضافة الى الصور المرئية لتعمق من دلالاتها ومعانيها. إن كل الفنون المرئية حاملة لعناصر ومكونات تترتب في نسق معين لتعطي معاني خاصة ودلالات محددة ، غير ان الانسان اكثر استجابة للمرئيات الناتجة عن تناسق معين بسطح الأشياء وشكلها وكتلها، لان ذلك التناسق يعمل على خلق الاحساس بالمتعة بينما يؤدي الافتقار الى مثل هذا التناسق الى (خلق شعور بعدم الارتياح واللامبالاة أو حتى عدم الرضا والنفور) على حد تعبير هربرت ريد . وعليه فان التناسق والانسجام في ترتيب وتنظيم عناصر الصورة التلفزيونية يؤدي الى خلق حالة الارتباط والتوحد فيها، ومن ثم تقبل العمل التلفزيوني وحدة واحدة. من هذه الحقائق انطلق هذا البحث الذي عني بدراسة البناء التشكيلي للصورة التلفزيونية في دراسة تحليلية للعمل التلفزيوني (بيوت الصفيح)

الكلمات المفتاحية: تشكيلية الصورة، الكادر التلفزيوني، اللوحة التشكيلية ، مستويات الحركة ، عناصر التشكيل ، الخط ، الكتلة ، اللون ، الفضاء ، الإطار، وسائل التنظيم ، الإيقاع ،الوحدة والتنوع ، التوازن ، السيادة ، التركيز، بيوت الصفيح .

The Interactive Relationship between the Formation Elements and their Implications in the Structure of the Television Image

Inst. Mustafa Obaid Dafak, Ph.D. /University of Baghdad/ College of Media

Abstract

The image of television dominates the cognitive and artistic motivations. It is the formulation of ideas and visions along with its documentary ability. It is the main element in television work as it is a story that is narrated in pictures. Therefore, attention to image building is a major point of gravity in the work

structure as a whole. On the image is the element carrying all aesthetic and expressive values of news and information directly to the hints that work to stimulate and stir the imagination of the recipient to evoke mental images added to the visual images to deepen the meanings.

All visual arts carry elements and components that follow in a particular pattern to give special meanings and specific connotations. However, a person is more responsive to the images resulting from a certain consistency of the surface, shape and blocks of objects because this harmony creates a sense of pleasure while the lack of such harmony causes with discomfort and indifference or even dissatisfaction and dislike as Herbert Reid put it. Therefore, the harmony in the arrangement and organization of the elements of television image leads to the creation of the state of engagement and autism with them and thus accept television work as a unit. From these facts, this research, which deals with the plastic structure of television image, is launched in an analytical study of the television work (bioot alsafeeh)

Key words: Picture formation, Image structure, TV members and the formation of the image, Motion levels in the image, Modulation elements

مشكلة البحث

اذا مـا تتبعنـا الاعمـال التلفزيونيـة (غيـر الدرامية) منها خصوصاً لوجدنـا ان بناء الصورة فيها يكـون سـريعاً ، سـعياً مـن الفنان القائـم بالتصوير للحصـول على جماليـة الصورة مسـتبعدا الجوانب التعبيريـة التـي يمكـن ان تتوافر عليها الصورة معتمدا بذلـك على امكانية الصوت متمثلا ب(الحوار ، المؤثـرات الصوتيـة ، الموسـيقى) في تحقيـق تلك الجوانب ، بوصفها عناصر قـادرة على اظهار تلك القيـم التعبيريـة لها ولذلك فمن اليسـير ملاحظـة اخفاء قدرة الافصاح عن المعنـى الذي يمكن لعناصر التشـكيل تأمينـه بفاعليـة كبيـرة ، فقـد يؤدي تسـيّد عنصر مـن تلك العناصـر الى طغيان الاسـتخدام الشـكلي فقـط دون الحصـول على الافصاح عن الامكانات التعبيرية والتي تسـهم فـي تأكيد المعنى مع احتفاظهـا بالقيـم الجماليـة لتلـك العناصـر في العمـل التلفزيوني ، لذا فان مشـكلة البحـث تتمثل في الاجابـة عن التسـاؤلين التاليين :

١. ما العلاقة التفاعلية بين العناصر التشكيلية ودلالاتها في بنية الصورة التلفزيونية ؟

٢. كيف تسـهم اسـتعارة عناصر البناء التشـكيلي ووسـائل تنظيمه في تحقيق الوظائف الجمالية في الصورة التلفزيونية ؟

أهمية البحث

يسهم هذا البحث في :

١. ايجـاد علاقـة بين عناصر البناء التشـكيلي والصـورة التلفزيونية لتحقيق أضافـه معرفية لصانعي الاعمـال التلفزيونيـة عبر تحليل المسلسـل التلفزيوني (بيوت الصفيح). تشـكيليا .

٢. تنمية الحس التشكيلي في مشاهدة الصورة .

٣. تقديم جانب نظري في مجال البناء التشكيلي للصورة للمهتمين بهذا طلبةً وباحثين.

هدف البحث

يهدف البحث الى :

١. التعرف على طبيعة استثمار الصورة التلفزيونية لعناصر الفن التشكيلي .

٢. ابراز دور عناصر التشكيل ووسائل تنظيمها في إغناء الصورة لدى المخرج التلفزيوني (السوري .. بسام سعد)

حدود البحث

يتحدد البحث بدراسة البناء التشكيلي للصورة التلفزيونية وتحديدا في مسلسل بيوت الصفيح للمخرج السوري بسام سعد ٣٠ ساعة تلفزيونية

تشكيلية الصورة : بنية الصورة

لابد من الاشارة اولا الى مفهوم البنية الذي يشير الى الحالة التي تنتظم فيها عناصر الاشياء التي تشكل وحدة واحدة وهي بذلك لا تعني العناصر ذاتها بقدر ما تشير الى طبيعة ارتباطها لتشكل نسيجاً موحداً وعليه فأن ((كل شكل محدد ومستقل ومنضبط ذاتيا ينطوي على بنية))[١]. وما الصورة الا بناء وتركيب مجموعة من العناصر منتظمة وفق تشكيل معين وسياقات دالة على معنى ، وعليه فلابد من التطرق لطبيعة تركيب وتفاعل العناصر داخل بنية الصورة حيث تشكل تلك العناصر جزء من المرئيات المتراكمة في الخزين الفكري على هيئة صورة قابلة للاستدعاء في اللحظة التي تظهر بها ضمن سياق صوري حاملة معها الدلالات التي اكتسبها بالعرف والتي تمثل المعنى السطحي والدلالات العميقة التي يسعى اليها الفكر . كما يعمل الفكر على خلق التوازن اللا مرئي بين العناصر وعلى إغناء الصورة بالخيال وغزارة المعاني والدلالات . وان تفاوت المستوى الفكري وتراكماته لدى الانسان العادي والفنان على وجه الخصوص هو الذي يخلق حالة التفاوت في عملية خلق المعاني ذي الدلالات العميقة والمعاني ذات الدلالات السطحية لكون أن عناصر التشكيل واحدة ووسائل تنظيمها مشتركة . فللعناصر التشكيلية اذن قدرة عالية على التعبير لكونها قادرة على الايحاء بالمعاني بنفس قدرتها على التصريح بتلك المعاني ، فالعناصر قادرة على ((الايحاء بأنواع من المعاني العامة والمتجسدة التي قد تتحقق عن طريق استخدام العناصر المكونة للشكل بانتقاء واختيار)) ٢. وغير ذلك فهناك عناصر متجسدة في الصورة واخرى يخلقها الذهن بناءً على تمازج وتفاعل العناصر المتجسدة لتستحضر معاني جديدة ، كما ان هناك عناصر مهيمنة على الصورة وعناصر اقل اهمية وعناصر ساندة واخرى تابعة ، ويمكن ان يتم تبادل المواقع وحسب طبيعة الصورة والغرض منها . ان تنظيم عناصر الصورة الثابتة يمكن ان يتحقق

عبر مبدأ العلاقات المكانية للموضوعات المحسوسة أو المتخيلة مضافا لإبداع الفنان من اجل خلق تكوينات معبرة حاملة الدلالات والمعاني وان ذلك ممكناً لكي يصبح متجسدا فهو بحاجة الى اختيار دقيق لزاوية الكاميرا التي من خلالها تتبين رؤية الفنان وتميزه ((قد يظل المصور المحترف يعمل عدة ايام حتى يوفق الى اختيار الزاوية المناسبة للكاميرا ، وإن كان مصورو التلفزيون يضطرون الى اختيار الزاوية في ثوانٍ قليلة))[٣]. وبناءً على ذلك فان التعليق على الصورة نفسها قد يختلف باختلاف الزاوية المعتمدة في التصوير وقد تعطي الصورة معاني مغايرة على الرغم من كونها اخذت للمنظور نفسه ، فالزاوية تعمل على تغيير مدلولات الصورة على الرغم من أن المدلول واحد(لنفس المنظور) . يتبين من ذلك ان الصورة الفوتوغرافية وعلى الرغم من كل ما يُقال عن واقعيتها في كونها مجرد عرض للواقع بشكل محدد، هو قول يبتعد عن الدقة لان ((كل صورة في حقيقتها تجريد لموضوع أو حادثة)) [٤]، حتى الصورة الشخصية (البورتريه) تحمل شيئا من التجريد لكون ان لون البشرة قد لا يطابق الواقع أو أن الصورة لم تستطع نقل حقيقة الانطباع السيكولوجي للشخصية . وعلى ذلك فأن الحديث عن تشكيلية الصورة نابع من قدرة الصورة على التجريد لتصبح الصورة والرمز سواءً بسواء لان التطابق التام بين الصورة والواقع سيعمل على انكماش الصورة وانغلاقها على نفسها فتصبح ذات معنى واحد يفتقد الى التواصل والانبعاث والتي تسمى احيانا بالصور ذات المعنى الواحد والتي ((لا تحتاج في قولها الا الى كلمة ذات معنى واحد وهذا اسلوب يُفقِد الفلم أجنحة خياله العلمي))[٥] ، واذا ما استخدمت الصورة ذات المعنى داخل العمل التلفزيوني وبشكل متكرر فلن يكون فيه ما يدعو للتواصل والمتابعة ، فصورة رجل يقود سيارة تساوي جملة –رجل يقود سيارة– غير اننا ((بصدد فرجة يمكن الثرثرة حولها طويلا))[٦] ، لكون ان العمل السمع بصري تشترك فيه اللوحة والكلمة والموسيقى والحركة فهي تحتاج الى المخرج الماهر الذي يستخلص من كل هذه العناصر معاني مضافة تدعم المعنى أو الفكرة الرئيسية في العمل التلفزيوني .

الكادر التلفزيوني واللوحة التشكيلية

إن مجال المقارنة بين الفنون وتتبع مواضع الشبه والاختلاف بينها لا يعني جعل احدها يملي قواعده على غيره أو محاولة إزالة الفروق بينها أو القضاء على استقلال أي منها .

إن مواطن الشبه بين الصورة التلفزيونية واللوحة يكمن في امتداد المعنى الذي يحملانه ضمن حدود إمكانية معينة ومن ثم يلتقيان في مواضع مشتركة مع بقية الفنون في مسألة التكوين بوصفه الأساس في خلق العمل الفني حيث يلتقيان بعناصر مشتركة كالخط والكتلة واللون والفضاء وغيرها من العناصر . وان مواضع الاختلاف بينها تبقى كثيرة وتبدأ من كون اللوحة عملاً فنياً متكاملاً بينما لا يتكامل العمل الفني في الفلم إلا في ارتباطكم هائل من الصور لتؤدي المعنى الذي يحمله العمل الفيلمي ، وعليه يتبين الدور المزدوج للإطار ، فهو من جانب يمثل عنصراً مهماً يعمل على احتواء عناصر التشكيل في كل من الصورة التلفزيونية واللوحة ومن جانب آخر يعمل في اللوحة على اقتطاع شريحة من العالم ويلفظ البقية ، وبالعكس يجب إن يظل إطار الصورة الفيلمية تقديريا وغير ملحوظ أو محسوس وأن لا يلفظ قط الفيض الدافق من كل ما يحيط بالصورة)[٧] . لذلك فإن الصورة

التلفزيونية تميل للاتجاه إلى الخارج وتبدو كأنها نافذة على العالم بينما اللوحة التشكيلية تجذب العين نحو الداخل وبالذات إلى مركز الصورة ، ثم تبدأ درجة الاختلاف بأنواع اكبر من جوانب الأخرى .

١. فا لتلفزيون لكونه ابنا للسينما بفضل أصلها الفوتوغرافي ،تظل خاضعة للواقع ، بينما يملك التصوير الزيتي حرية مطلقة لذا يمكنه إن يحطم كل القيود التي تربطه بالطبيعة .

٢. الصورة في التلفزيون فن ديناميكي تستطيع أن تحلل الحركة كما تستطيع إن تركبها أما التصوير الزيتي فهو فن استاتيكي .

٣. إذا نظرنا إلى الصورة التلفزيونية معزولة عن سياقها نجدها لا تعدو أن تكون صورة فوتوغرافية ومع ذلك فان تكوينها ليس هو تكوين الصورة الفوتوغرافية ، لأنه تكوين في الحركة بينما يمثل التصوير الزيتي وجودا حقيقيا والتكوين فيه كامل محدد داخل الإطار .

٤. والتلفزيون فن زماني لا يمكن للإنسان أن يغير تدفق اللقطة دون أن يغير معناها بينما التصوير الزيتي فن في المكان فقط.

٥. التلفزيون يخلق (إيهاماً بالبعد الثالث عن طريق عمق المجال بينما يظل عالم التصوير الزيتي عالما من بعدين فقط رغم خداع المنظور)[٨].

إن الاختلاف بين الرسم والصورة التلفزيونية إنما هو أساسا اختلاف بين وسيطين تعبيريين، فاللوحة التشكيلية تمتلك موضوعاً يفسح المجال أمام المخيلة للتعبير عن موضوع فتحت آفاقه أمام المشاهد. أما الصورة التلفزيونية فهي تحمل معاني فكرية متكاملة شديدة الارتباط بالواقع فالتناقض بين الرسم والصورة التلفزيونية يأتي من كون الرسم (فن يعبر عن الواقع بالرموز ، والسينما فن يعبر عن الواقع بالواقع نفسه)[٩]. بمعنى آخر أن اللوحة تنقل لنا قمة الحدث أو ذروته تاركة المجال أمام المخيلة لاستحضار كل مكملات ذلك الحدث من جذوره إلى تفرعاته. فإذا ما نظرنا إلى لوحة (الحصار) للفنان علاء بشير سنلاحظ أن الوقوف أمام هذه اللوحة لابد وان يؤدي بالمخيلة إلى استحضار المسببات التي أدت إلى هذا الحصار المتمثل في الجدار العالي ومن ثم صراع الإنسان مع هذا الجدار والوصول إلى حالة من القدرة على تهميشه وما سينتج عن تداعي ذلك الجدار . هذه اللوحة هي صورة واحدة ذات طول وعرض ولكنها متقطعة الجذور. لذلك فان تطبيق كل عناصر وقواعد اللوحة التشكيلية على كل لقطة من لقطات التلفزيون هو أمر غير مجدٍ لأنه مبني على وحدات صغيرة متراكبة مع بعضها ليشكل وحدة واحدة لها جذور وامتدادات وتشعبات كثيرة كلها تدعم الموضوع الرئيسي ، وبذلك فان اللقطة هي جزء من كل ولا يمكن أن تبنى كل الأجزاء كما تبنى اللوحة التي تمثل ذروة الحدث . لذلك يرى اندريه بازان الصورة الفوتوغرافية تتوصل إلى الشكل الخارجي للظاهرة بينما اللوحة تتوصل إلى الجوهر . غير أن البناء التشكيلي للقطة لابد أن يستحضر كل عناصر التشكيل وقواعدها من اجل استثمارها في الصورة التلفزيونية إلى الحد الذي يدعم التشكيل في الصورة أو اللقطة اللاحقة لتشكل معا بناءً تشكيليا متكاملا. كما أن البناء التشكيلي لا يخضع خضوعا تاما للأسس التي تعتمدها اللوحة وإنما يعتمد تشكيلها

أيضا على طبيعة الموضوع وموقف الفنان منه ، أي أن شكل المعالجة الصورية يختلف من فنان لآخر (لدى صانع الفلم طريقتان يستغل مادته شكليا الأولى على مستوى الصورة وفيها يمكن أن يكون إما متفقا مع الشيء أو طاغيا عليه بتصويره الفني والثانية على مستوى البناء وفيه يضع صورة من إطار ويوضح نواياه تجاهها)[١٠] . فصورة السجين او الزوجة الخائنة مثلا تحمل طابع تشكيلي يختلف من عمل لآخر وموقفه حيال ذلك الموضوع وكذلك حسب السياق العام لطبيعة ذلك الموضوع ضمن العمل. فإذا كان الهدف من تلك الصورة هو إخبار وإعلام فقط فان تشكيلها سوف يختلف عندما يراد منها إدانة ذلك الموضوع فيبنى التشكيل باعتماده إضاءة وكتلاً وألواناً مختلفة في كل مرة. لذلك يرى كراكور أن صانع الفلم (وينطبق هذا على العمل التلفزيوني) يعمل في مادته حسب ثلاث نوايا هي :

١. يريد أن ينظم أي مادة اختارها ليستخدمها حسب إيقاعات من نتاج دوافعه الداخلية أكثر منها تقليد الأنماط الموجودة في الطبيعة.

٢. يريد أن يبتكر أشكالا بدلا من أن يسجلها أو يكتشفها.

٣. يريد أن ينقل عن طريق صور محتويات كانت إسقاطا خارجيا لرؤاه أكثر منها مغزى لتلك الصورة نفسها) .

ولابد من الإشارة إلى أن نوايا صانع العمل التلفزيوني أيا كانت فهي لابد وان تبدأ من اللقطة التي تشكل جزء من المشهد (المصور من نقطة واحدة متحركة أو غير متحركة)[١١]. وكل لقطة بحد ذاتها لها عناصرها المشكلة، الإطار والخط والكتلة واللون وغيرها. غير أن تكوين العمل لا يتحدد بتكوين اللقطات فقط وإنما كيفية ربط هذه اللقطات لتصبح وحدة واحدة. ومن ذلك يتبين لنا أن تكوين العمل متحصل من تكوينات جزئية هي اللقطات التي تعتمد في أساسها على التشكيل المرئي وحركته ضمن زمن محدد مع مراعاة دور كل لقطة في الإسهام بتقدم الحدث الدرامي ، وعليه فان الاهتمام بالبناء التشكيلي للقطة سيكون في صلب اهتمام البناء التشكيلي للصورة التلفزيونية بشكل عام .

مستويات الحركة في الصورة

لم يضع الباحث عنصر الحركة ضمن العناصر التشكيلية مع أن الصورة المفردة مع كل ميزاتها التشكيلية لا تدرك إلا من خلال حركتها وتطورها مع الزمن لكون أن هذا العنصر يبدو للوهلة الأولى وكأنه مرتبط بالبناء التشكيلي للصورة التلفزيونية دون اللوحة التشكيلية والتي هي ليست بالضرورة تركيبا ثابتا استاتيكيا بل هي تتضمن عناصر حركية على أنحاء مختلفة من اللوحة منها حركات العين وانتقالها على عناصر اللوحة (فالعين في تجوالها الصوري من نقطة إلى نقطة تغير من العلاقات بين أجزاء اللوحة وهكذا ينشأ أثر الحركة)[١٢]. حيث تعمل العين تماما كما تعمل الكاميرا وهي تستعرض عناصر الصورة . (وإذا ما أطلقنا اسم الصورة المتحركة ، فليس لأنها تعيد حركة الشئ المصور فقط، بل لأنها تحرك وجهة النظر)[١٣] لوحة تمثل فرساً تعدو في ارض فسيحة

فـان الحركـة الثابتـة التـي ظهرت بهـا الفرس في اللوحة إنمـا يضاف إلى ذلك ما توحـي به اللوحة أو بعـض مـن عناصرهـا من أثر للحركة ، فحينما نشـاهد تمثـل جزء مقتطع من الحركـة الكلية وهي بذلك توحـي بكامـل حركـة الفرس فينشـأ أثر الحركة داخل المخيلة فالحركة إذن ليسـت فـي تحريك ما ٩٣٦ موجـود مـن شـخصيات ومرئيـات داخـل اللوحـة فقـط وإنما ما يسـتحضره الذهـن من الشـكل المماثل لتلـك الحركـة فـي الواقـع. وبناءً على ذلك فان عنصر الحركة يشـكل واحداً من العناصر التشـكيلية في البنـاء التشـكيلي فـي اللوحـة والصـورة (إن الحركـة تبدل من طبيعـة النقطة والخط والمسـافة وتجعل منهـا عناصـر أساسـية في بناء الفضاء التشـكيلي)[١٤]. وهـذا ينطبق على الصـورة التلفزيونية تماما مثلمـا ينطبـق . علـى اللوحـة . وإذا كانت حركة العيـن وانتقالها على عناصر اللوحـة تماثلها وتقابلها حركـة الكاميـرا وانتقالهـا على عناصر التشـكيل في الصورة التلفزيونية فان حركة الشـخصيات الفعلية وحركـة الموضـوع وحركـة المونتاج غير متجسـدة في اللوحة وهـي التي تمثل نقطة الانفـراج والتباعد بيـن الصـورة التلفزيونيـة والفـن التشـكيلي الـذي تتفـوق عليـه في هـذا الجانـب . لذا فـان طبيعة اسـتثمار الصـورة لعنصـر الحركة فـي الفن التشـكيلي يعد غير مثالـي لكون الصورة أكثـر فاعلية في توظيـف هـذا العنصر من بقية الفنـون الأخرى .

عناصر التشكيل

الخـط يعـد الخـط واحدا مـن اهم العناصر واكثرها حساسـية فـي الفنون المرئية حيث يشـكل هذا العنصـر مـع بقيـة العناصر التشـكيلية : الكتلة ، الاطار ، الفضاء ، اللـون والملمس الوحدات البنائية والتعبيريـة الاساسـية ، اضافـة الـى كونـه يمثل اقدم العناصر التي عرفها الانسـان متخذا منه وسـيلة للتعبيـر عـن الاشـكال التـي يراها ويتفاعل معهـا في الواقع . ويضفـي الخط على الشـكل المرئي بفعل الاواصـر التـي تخلقهـا الخطـوط فيمـا بينها فغالبا مايكون سـببا عمليا فـي تعميق الجماليـة التي يراد للشـكل ان يتمتع بها حيث يظهر بكيفيات عدة ، فتارة يبدو سـميكا أو دقيقاً مسـتقيماً اومنكسـراً مجعداً أو صلبـاً مضيئـاً أو مظلمـاً، وبذلـك فهـو يعمـل على قيـادة العين للدلالة الـى طبيعة احجام واشـكال المرئيـات ، فالخـط (قـد يكـون محيطاً لمسـاحة معينة أو شـكلا أو أداة للتحديد ، ويقـوم أيضاً بتحديد اتجـاه الحركـة وامتـداد الفراغ، وأحيانـاً يكون الخط وصفياً كما يسـاعد على ايجاد الاحسـاس بالصدق اتجـاه الطبيعـة.)[١٥] . لـكل نـوع مـن انـواع الخطـوط دلالته الخاصـة فقد يكون الخـط رمـزاً تعبيرياً أو أثـراً جمـا ليـاً وقـد يكون اسـاس التكوين الفنـي من حيث تحديـد الحركـة وجماليتها واتجاههـا والكتلة وتجسـمها ، ومـا يضفيـه علـى التكوينـات مـن تناغم وانسـجام اضافـة الى مايثيـره فـي المتلقي فقد تكـون الخطـوط موزونـة مريحـة تثيـر متعـة جمالية لـدى المتلقي أو قـد تكون على العكـس من ذلك وهـي بهـذا تثيـر احاسـيس المتلقـي بنفـس الكيفية التي يعمـل بها الضـوء واللون ، فقـد تعبر وحدها عـن العمـق الفراغـي وتحمـل رسـالة وفكـرة ، فالخـط يمكنه (أن يسـتثير شـعوراً بالفضـاء من خلال المنظـور الخطـي أو أن يخلـق تقسـيمات هندسـية أو أن ينقـل معلومات مباشـرة كما في رسـم بياني أو كتابـة)[١٦]. ان التعبيـر الفنـي للخـط يتوقـف علـى عوامل مختلفة مـن تلك العوامـل (اتجاه الخط اسـي أو أفقـي أو مائـل ، مـدى اسـتقامة الخط مسـتقيم أو منحنـي ، لون الخط ، سـمك الخط وطوله أو قصـره ، العلاقـات بيـن الخطـوط المتجاورة من حيث الاتجاه والاسـتقامة ولونها وسـمكها)[١٧] . وفي

ضوء ذلك ترى أهمية هذا العنصر من الناحية الجمالية والتعبيرية والتكوينية مما يدفع بالفنان بليك الى القول (كلما كان الخط اكثر تحديداً وحدة وبروزاً، كان العمل الفني اكثر كمالاً ، وكلما كان أقل بروزاً وحدة عظم الدليل على ضعف الخيال والانتحال والاهمال)[١٨] . وعلى الرغم من أهمية الخط كعنصر أساسي في كل الفنون المرئية إلا إن الباحث يرى ان هذا القول لا يشكل قاعدة عامة لكل الفنون وحتى لكل نتاجات الفن الواحد . ان عدداً كبيراً من اللوحات التي حظيت بشهرة واسعة ولم تكن محددة بخطوط بارزة وحادة بل كانت الخطوط المحيطة متداخلة لا تشكل وسيلة عزل لتكوين عن آخر بل اكثر من ذلك ان الخطوط في بعض تلك اللوحات متنحية جانبا تاركة الفرصة امام التباين اللوني لعزل التكوينات . إن عملية تحديد القطرات الذائبة على جذع الشمعة لا يمكن ان تحدد بشكل بارز وحاد وذلك لكي لا تبدو تلك القطرات السائلة وكأنها ملصقة على جذع الشمعة وهذه واحدة من أولويات تعلم الرسم . وللخط اهمية كبيرة في اعطاء التأثير الحركي ضمن الصورة التلفزيونية وقد تعمل الخطوط (تحديدا للفواصل بين مناطق ضليلة وأخرى شديدة الاستضاءة ، أو قد تكون ممثلة لموضوعات ذات طبيعة خطية مثل قضبان السكة الحديدية)[١٩]. إضافة الى أن الخط دائما هو وسيلة مختصرة ومجردة لانهاء موضوع ما أو لتكثيفه وكثيرا ما يستخدم في التلفزيون كما في الواقع لوضع الخطط الحربية على النماذج المصغرة (الماكيت) لتحديد اتجاه الحركة ولازاحة المسافات وكذلك استخدام اطواله التقديرية للدلالة على معانٍ عميقة. وتستخدم طاقة الخط للتعبير عن اهداف رمزية اقترنت به بسبب ارتباطها الوثيق بالحياة . عبد الفتاح رياض مثلا يعين لكل نوع من الخطوط تأثيرا محدداً خاصاً به فهو يرى بالخطوط المنحنية ايحاءاً بالوداعة والرشاقة والطراوة والليونة وهذا ما يمكن أن نشاهده في الفن التشكيلي بصورة واضحة من خلال تأثير الاحساس الرومانسي على الخطوط . إن رؤية شارع مستقيم يوحي بالسرعة مثلا توحي ناطحات السحاب المنتصبة على شكل خطوط شاقولية بالقوة والصلابة (الخطوط المستقيمة والرفيعة أو الحادة تعطي الانطباع بالسرعة والقوة والحيوية بينما الخطوط المنحنية بنعومة توحي بالتمهل .)[٢٠] . وقد تكفي الخطوط وحدها للدلالة على احداث وافعال غير منظورة ، فرؤية خطوط عجلات سيارة على الشارع توحي بسرعة الانطلاق أو التوقف في ذلك المكان من الشارع أو رؤية خط سحب جثة على الأرض تشير الى وقوع الجريمة . كما يعمل الخط ضمن سياقات الصورة على الايحاء بمعطيات سايكلوجية فخط زحف سجين بعيداً عن سور السجن يوحي بالانعتاق ويولد شعوراً نفسياً لدى المتلقي يتناسب مع طبيعة تعاطفه مع الشخصية . اما خط سحب الشخصية نحو الداخل فيوحي بشعور مناقض لكون الخط المتجه نحو الداخل يوحي بالسيطرة والحرمان من الحرية .

الكتلة : هي التي تحدد هيئة المادة من جميع جوانبها المرئية ولكل كتلة حجم ،وللكتلة علاقة مع الفضاء ولها في التكوين الفني دلالات تحددها طبيعة موقعها مع عناصر التكوين الاخرى، وتخلف الكتلة المزدحمة شعوراً بالقوة والصلابة وبعكسها الكتلة المخلخلة ويعرف جوزيف ماشيللي الكتلة (هي ما تحمله الصورة من وزن للجسم الموجود بها أو المساحة أو الشخصية أو المجموعة المكونة من هذه العناصر معاً ا, مكونة من عنصر منها فقط.)[٢١] ، وتؤثر العناصر الاخرى في زيادة حجم ووزن الكتلة من خلال اللون والفضاء والمستوى او في مقارنتها مع عناصر

اخرى تسهم في إعطاء حجم اكبر أو أصغر وهذه يتطلب أن لا يوضع ممثلا رئيسيا- مثلا – في موقف مهم قرب كتلة ضخمة وبالوان متقاربة لان الكتلة الكبيرة سوف تبتلع الكتلة الصغيرة إلا إذا كان هناك تفسير ضمن الحدث نفسه لهذا الشكل . وتأتي صعوبة التعامل مع الكتل كونها تحتوي كتلاً ثابتة (ديكور –اكسسسوارات) واخرى متحركة (شخصيات) ولاجل عقد موازنة لهذا التوزيع الكتلي ضمن الكادر ينبغي ان تتجاور الكتل الثابتة مع الكتل المتحركة من اجل خلق بناء تشكيلي مترابط يفصح عن معنى تعبيري وآخر جمالي ويحدد فرج عبو العلاقات المتعددة التي تخدم نجاح التركيب الجمالي والتباين للكتل ب:

١. نسب الكتل والمجسمات.
٢. الانسجام الشكلي فيما بينها .
٣. الايقاع اللوني ومدى نجاحه في خدمة الوحدة العامة المساندة لرؤية المضمون .
٤. الخطوط المساعدة في تكوين هذه العلاقات.
٥. التركيب الملمسي.
٦. الموازنة بين الوحدات بالتكافؤ وعدم التكرار .)[٢٢]

إن التباين في أحجام الكتل لا يشكل عائقا لعملية تشكيل الكادر، فعملية التوازن التي يتطلبها الكادر يمكن أن تعالج بالاعتماد على الاختيار الصائب لزاوية التصوير فتوازن كتل كادر يتضمن شخصاً وجبلاً سوى دراية وقدرة على اختيار الزاوية المناسبة للتصوير (تسيطر الكتلة الضخمة على المنظر اذا ما وضعنا في مقابلها كتلة أو أكثر من الكتل الصغيرة ، ويمكن زيادة حجم الكتلة داخل الاطار بالاختيار الدقيق لزاوية الكتلة في الصورة)[٢٣]. ان العناصر المساهمة في العمل الفني كلها ذات وظيفة تعبيرية وجمالية تعمل معاً بتآزر وإسناد لتشكل وحدة متماسكة تتمثل في الصورة أو أي من الفنون المرئية الاخرى، وإن تفكك أي من تلك العناصر يؤدي الى تشتيت المعنى أو جزء منه ففي الصورة (نرى ترتيباً للكتل والاشكال والخطوط والحركة ... وان لكل من هذه العناصر بنية داخلية عميقة وابتعاد احدهما يعني هدم تلك البنية التي تولد الدلالة المناسبة)[٢٤].

<u>اللون:</u> إن الحديث عن اللون لابد أن يكون عبر الفهم الواعي لطبيعة الضوء لكون الالوان هي في الواقع الوان الضوء وان القدرة الفائقة على تميز الالوان هي الخاصية الثانية المهمة من خصائص الابصار ، فنحن نرى الاجسام ملونة لان كل جسم وإعتماداً على طوله الموجي يعكس الضوء الخاص به- كالاحمر مثلا-من مكونات الشعاع الابيض الساقط عليه ويمتص باقي مكوناته فنراه باللون الاحمر ، من هنا جاء الترابط الوثيق بين الضوء واللون. ومنذ القدم للون عند الناس دلالات للشعوب ودلالات خاصة للافراد فالشعوب اتخذت من الالوان رمزا عاطفيا لكيانها أو سياسيا كالرايات بينما يشكل عنصراً رمزياً في مرجعية كل فرد. ولابد أن نعطي لعنصر اللون كفايته من الاهتمام بما يوازي العناصر السابقة لكون اللون فضلا عن قيمته الشكلية فهو يتدخل في عناصر

التشكيل فالخط والكتلة والفضاء كلها ألوان. ان التدرج اللوني هو أحد الخصائص الاساسية للون ، وهو يخدمنا في خلق الظل والضوء مما يؤثر على الايحاء بالشكل وابعاده الثلاثة، كما أن درجات اللون وتوازنه عامل مهم في تحديد قيمة كل كتلة إضافة الى تحديد صفاتها ، كما يشكل اللون (ضوء وصبغة) كتلة معلومة تتحسسها العين وتؤثر فيها وتضفي من ثم عليها المعنى والاهمية (ان التدرج اللوني هو الوسيلة المستخدمة في التخطيط والرسم من أجل خلق تأثير الإضاءة من خلال ايجاد الظل وتصوير الاسطح وفي النهاية خلق وهم الشكل)[٢٥] . وقد يكون للون دوراً هادفاً في خلق انفعالية معينة، أو لابراز قيمة رمزية أو إيحاء معين، أو إيجاد تأثيرات خاصة داخل فضاء التشكيل، وطبقاً لهذه الرمزية وإيحائها (تلبس مريم العذراء حين تُمّثل جالسة على عرشها بصفتها ملكة السماء رداءاً أحمر ، بينما تلبس آخر أزرق حين تُمَثل كأم)[١]. وذلك لان المتلقي في الفنون المرئية لابُد وأن يسعى الى استحضار المعاني المغيبة حتى لا يبقى متلقياً سلبياً يتلقى كل المعاني عبر حاسة البصر، ففي الرسم مثلا (يجب على المرء ان يطلب الايحاء أكثر من الوصف كما في الموسيقى)[٢٦]. ولكل هذه الأسباب على المخرج أو المصور أن يختار الصيغة العلمية المقبولة لألوان الازياء والاكسسوارات والكتل الاخرى بما ينسجم وطبيعة موضوعه، فالألوان تكتسب خواصها الجمالية مما يحيط بها . وقد يحدث أن تتضاءل قيمة الشكل حين يجري وضع لون يسلب لحيويته اللون المجاور له أو يحدث العكس ، ثم إذا وضع اللون ذاته مرة تحت ضوء ساطع وأخرى تحت ضوء باهت سيكون هناك إختلاف بين اللونين فيميل الأول الى الفاتح بينما يميل الثاني الى اللون الداكن مثلما تفعل المسافة على تغيير اللون وتغيير طبيعة اللون وقوة نصوعه بشكل عكسي فكلما زادت المسافة قلّ النصوع. إن الألوان الحارة والباردة والتي أُشتُقت تسميتها من مظاهر الطبيعة الحارة كألوان الشمس والبراكين والنار وغيرها بالنسبة للألوان الحارة فتمثلت بالبرتقالي والأحمر والاصفر، والباردة مشتقة من الوان السماء والماء والثلج وهي الأخضر والأزرق ودرجاتهما ، هذه الالوان (الحارة والباردة) لها دور بارز في ترتيب مواضع الكتل ضمن التشكيل حيث أن (الألوان الدافئة تعطي تأثير بالقرب وتعرف الالوان الأمامية أو القريبة وبالعكس تعطي الالوان الباردة بتباعدها وتعرف بالوان الخلفية أو المبعدة)[٢٧]. لذا تتطلب عملية الاختيار المناسب لتخلق الانسجام اللوني المطلوب فلا يمكن استخدام الألوان الحارة في مقدمة الكادر مثلا والباردة في العمق لان الالوان الحارة وكما تمت الإشارة إليها تعطي التأثير بالتقرب فوضعها في مقدمة الكادر سوف يعطي قرباً مضافاً ويُقصِر من المسافة الفاصلة بين كتل المنظور وعين المشاهد وان وجود هذه الالوان الحارة في الخلفية كفيل بجعلها تبدو وكأنها الوان أمامية أو متفاعل موضوعه في مستوى الالوان الباردة. بمعنى ان الالوان الحارة توحي بالتقدم الى الامام على عكس الالوان الباردة التي تميل الى التراجع الى الخلف كما أن الفهم الواعي لطبيعة تفاعل الالوان كفيل بحل اشكالات استخدام الالوان داخل الكادر. فاستخدام لون حار في مقدمة الكادر لايعد مشكلة كبيرة إذا ما ادرك المخرج أو المصور طبيعة عمل الالوان حيث يمكن وضع هذا اللون الحار في مقدمة الكادر ومجاوره بلون آخر اكثر حرارة ليتحول الاول الى لون بارد فيكون موقعه منسجماً من طبيعة

البنـاء والتشـكيل للصـورة (فـان مايكون لوناً حاراً يتحول الـى لون بارد إذا ماوضـع بجانبه لون أكثر حـرارة)[٢٨] ، غيـر ان الحلـول اللونيـة التـي تتطلـب مـن المخرج أو المصـور دراية كاملـة لاتتمثل في عمليـة تناسـق الالوان فحسـب بل على طبيعة اسـتخدام الالـوان المترافقة مع طبيعـة الموضوع(فمثلا تـم إضافـة كميـات وافـرة مـن الاحمر الى التلويـن الطبيعـي للمناظر الخارجيـة ، بينما تحتـاج الرواية الموسـيقية التـي تمثـل احتفـالا أو مهرجانـاً في تشـكيل متسـع المـدى من الالـوان المشـبعة الملفتة للنظـر وفـي العـادة يتم تضميـن مناظر الفلم الكوميدي خلفيـات ناصعة مع لوازم لونيـة حادة)[٢٩]. وقد حـدد هربـرت ريد ثلاثة اسـاليب لاسـتخدام اللـون في الفنـون المرئية هي :

١. الاسـلوب الرمـزي للـون : وهوأشـبه باللغـة الرمزيـة التـي لاتحمل أكثر مـن معناهـا ، بمعنى أن الاخضـر صـار رمزاًلـكل يحمل للـون الاخضر .

٢. الأسـلوب التناغمـي : وهو الذي يكون اسـتخدامه داخـل الكادر اعتماداً علـى علاقاته بما يجاوره من عناصـر التكوين الأخرى كالضـوء والظل والكتلة.

٣. الأسـلوب التقني : وهو عندما يسـتخدم اللون لأجل اللون نفسـه وليس من أجل ان يكون اللون منسـجماً مع الشـكل العـام للتكوين وإنما يرمز إليه هـذا اللون فعلا ([٣٠])

بمعنـى ان الاسـتخدام الرمـزي للون هو اسـتخدام الألوان كما هي أوراق الأشـجار باللون الأخضر ، والسـماء باللون الأزرق ، بينما الاسـتخدام التاغمي هو أن يبغي صانع العمل الجانب الجمالي فقط، فـي حسـن ان الاسـتخدام النقـي للون هـو ما يراد من توظيف لـون معين لخدمة هـدف محدد كإظهار الجانب النفسـي ، كما في الرجل الوطواط حيث تم صبغ خلفيته بالأحمر شـيئا فشـيئا مع ازدياد انفعاله.

<u>الفضـاء</u> : إن كل الأجسـام الماديـة بمـا فيها الإضاءة تتوقف فاعليتها بدون وجود فضاء مناسـب تعيـش أو تسـبح فيـه لكـون أن (مجمل الضوء ينقسـم بـدوره إلى واقعين مسـتقلين : المادة من جهة ، والضـوء مـن جهـة اخـرى)[٣١] لان الفضـاء كحيـز يسـمح للحجـوم والأشـكال من أن تجـد طريقها بيسـر إلـى السـطح اتصـوري المرئي بمسـاعدة الضوء . ان الفضـاء يمنح الاشـياء طابعها الخاص ، فهـو يسـمح للحجـوم والاشـكال من ان تجـد طريقها للظهـور بعد أن تبنـي حيزا جديـدا ذا أبعاد ثلاثة بعـد أن وجـدت الكتـل والاشـكال طريقها اليه . وبذلـك يتوافق مفهوم الفراغ في الفنون التشـكيلية حيث الفـراغ (الحيـز الـذي يشـغله حجم)[٣٢]. ان تفاعل الانسـان مـع الواقع يمثل ضربا من النشـاط العلمي الشـاغل للفضـاء ولهـذا فـإن (لاهتمام الانسـان بالفضاء جذور وجوديـة ، انه ينبع مـن الحاجة الى ادراك العلاقـات الحيويـة فـي بيئته الى أن يضفـي معنىً ونظاما على عالم من الوقائع والنشـاطات)[٣٣] . وبنـاءً ذلـك فـان تفاعل الانسـان مع الفضـاء لابد وان يكون محصلة خبرات متراكمة مما سـيتيح له وللفنـان علـى وجه الخصوص بإظهار أو بناء تطبيقات بصرية في تشـكيل الفضاء بما يناسـب تحقيق أغراضـه الفكريـة والجماليـة علـى السـواء . وبذلـك يؤدي الفضـاء دورا فاعـلا في التنسـيق الجمالي للتشـكيل فـي الفنـون المرئيـة (وكلمـا اتسـعت الفجـوة كانـت الصـورة أعمق فيضـا بالشـعرية واكثر ثـراءً)[٣٤] . ان هـذا العنصـر كبقيـة عناصـر التشـكيل الاخرى يمكن أن يُسـاء فهمـه وأن يعطي معاني

مغايرة اذا ما أساء المصور (الفنان) استخدام المساحات كأن يترك فضاءً واسعا لايعبر عن معنى أو لايترك فضاءً كان من الواجب ايجاده ، فايجابيته وفاعليته حين تشكل الاحجام داخل الفضاء بطريقة تدلل على معانٍ أخرى موحية تضاف الى المعنى الظاهري لذلك التشكيل فيكون الفنان قد ابدع في إضافة المعنى الجديد غير الظاهري الذي يترك للمتلقي مهمة البحث عن ذلك المعنى الذي يوحي به التشكيل إعتماداً على خزينه الفكري . ولابد من مراعاة عملية الانسجام والتناغم في عملية وصف الكتل داخل الفضاء ومراعاة تأثير كل عنصر على الاخر والالمام بسلبيات وإيجابيات تحاور عنصر وما يجاوره من العناصر الاخرى ، فيمكن ان يخلق حشد الكتل في الفضاء سواء بطريقة منتظمة أو غير منتظمة الشعور بالضيق لدى المتلقي في حين ان خلق هذا الشعور لم يكن ضمن أهداف القائم على التشكيل لكن ذلك الوصف المكثف للكتل ولد الشعور دون دراية أو قصد مما يولد نتيجة عكسية . فلابد من مراعاة أن لكل كتلة أو عنصر داخل الفضاء فضاءه اخاص الذي يضيف (عمقا لحقل الرؤية أو إمتداد خارج الحقل)[٣٥] . إن الفضاء واحد من الوسائل الرئيسة للتعبير في الصورة . والطريقة التي يتم ترتيب الناس فيها ضمن الفضاء يمكن ان نعرف منها الشئ الكثير ، فيقسم ادوارد تي هال (العالم الانتروبولوجي) العلاقة بين الناس ضمن فضاء معلوم وفق اربعة انماط تجاورية هي :

١. المسافة الحميمية : يتبدأ من التماس الحقيقي الى بُعدِ ١,٥قدم وهي مسافة تُعَبِر عن الحب والارتياح بين الافراد كما أن وجود الغريب ضمن هذه المسافة يُعَدُ امرا دخيلا.

٢. المسافة الشخصية : والتي تمتد من قدم ونصف الى اربعة اقدام وهي مناسِبة للاصدقاء والمعارف وافراد العائلة الواحدة .

٣. المسافة الاجتماعية : وتمتد من ٤ – ١٢ قدم تقريبا وهي مُعَدة للصداقات واللقاءات الاجتماعية العابرة .

٤. المسافات العمومية : تمتد من ١٢ قدم الى ماهو أكثر وهي المديات الرسمية وتتميز بانها مديات محايدة . ([٣٦])

ويجدر بنا الحديث عن كل عناصر التشكيل لكونها تتجاور في الفضاء لتفصح عن المعنى غير أن الحديث عنها سيكون أكثر فاعلية عندما يؤطر ذلك الفضاء ويصبح حيزداخل إطار المرئيات .

<u>الاطـــــار</u> : لعل اهمية الاطار تكمن في كونه العنصر الذي يميز العمل الفني عن الاعمال غير الفنية (إن واحداً من أوضح الفوارق بين العمل الفني والموضوع الطبيعي هو أن للأول إطاراً ، أما الثاني فلا)[٣٧]. فالاطار ينظم الموضوع الفني ويوحده وهو يربط بين اطراف الموضوع الفني ، أما المنظر الطبيعي فلا يحدد بالاطار (يفتقر المنظر الطبيعي اى إطار فلاتستطيع العين والذهن ان تحيط به الا عندما ندرك بطريقة جمالية فعندئذ يفترض المشاهد ذاته إطاراً الى المنظر الطبيعي فيختار ما سينتبه اليه جماليا ويضع هو ذاته حدودا له) [٣٨]. وعليه فان كل ماينتج عن العناصر التشكيلية للعمل الفني على المستوى التعبيري والجمالي هو انما يحدث داخل حدود ذلك الاطار ، وان آلية إشتغال تلك العناصر مرتبطة بابعاده . وإذا ما أردنا الحديث عن الاطار في كل من

اللوحـة والصـورة التلفزيونيـة فلابد ان نسـتعرض بعض العناصر التشـكيلية ودور الاطـار في تنظيمها . ان تشـكيل محتـوى المنظـور يتم عبر مايسـمى بنقطـة الثقل التي لولا الاطار لمـا امكن وجودها لان القيـاس يتـم مـن النقطـة الى الاطـار . ان هـذه النقطة التـي يرتكز عليهـا جوهر موضـوع اللوحة أو العنصـر الاساسـي فيهـا هي ذاتها في الصـورة التلفزيونية وإن إختلفت التسـميات فالاجزاء الوسـطى مـن الشاشـة حيـث إطار الشاشـة هـو إطار الصـورة التلفزيونيـة تنطوي عـادة على اكثـر العناصر المرئيـة أهميـة وهذا الامر سـائد في الصورة الفوتغرافية واللوحة وكل منظـور محكوم باطار ثابت حيث تُعَـد هذه المنطقة نقطة الجذب الاولى وبشـكل غريزي لدى الانسـان لذلك يفضـل فيي العمل التلفزيوني اسـتخدام هـذه الحقيقـة لانهـا اكثـر تطابقـا مع الواقع ويسـمح للمشـاهد عندهـا ان يُركـز على مادة الموضـوع بـدون أن يشـتت انتباهـه (اما المسـاحة في أعلى الاطار فترمز للسـلطة والقـوة والطموح والجسـم الموضوع هنا يبدو وكأنه يسـيطر على كل العناصر الصورية تحته ولهذا السـبب فان الملوك والحاشـية تصـور بهـذه الطريقـة)[٣٩]. وعلـى العكس من ذلك يرمز القسـم الاسـفل من الشاشـة (اما الحافـات اليسـرى واليمنـى مـن الاطـار توحـي بالتفاهة اذا هـي الابعد مسـافة من مركز الشاشـة)[٤٠] . وان كل هـذا التقسـيم جـاء بفعـل حـدود الاطار الـذي يحدد المنظـور . والاطار فـي التلفزيون يؤدي وظيفتـه كوسـيلة تعبيـر جماليـة بطـرق مختلفة كأن يتـم الاهتمام بخـارج الاطار بالاهتمام نفسـه بما داخـل الاطـار كمـا يعمـل الاطـار على جـزء منتخب من الواقـع ليمثل الـكل حيث ينتظم في هـذا الجزء كل فوضـى الواقـع ليقدم بشـكل فني (فالسـينما صنو للفنـون الاخرى انها تغيـر الفوضى التي لامعنى لهـا فـي الدنيـا الى بناء متماسـك)[٤١]. فالصـورة التلفزيونية تنطلق مـن القواعد نفسـها التي تعتمدها الصـورة واللوحـة (فالفلـم يوظـف العناصر التكوينيـة للفنون البصريـة ، الخط والكتلـة والتركيب على غـرار الرسـم الزيتـي والتصوير الفوتوتغرافي ، ويسـتغل االفلم التفاعل الدقيق الحـاذق بين الظل والنور)[٤٢]. ويؤكد ذلك ايضا رالف ستيفينسـون في كتابه – السـينما فنا – بقوله (التكوين في السـينما له قواعـد مماثلـة لقواعد الرسـم والتصويـر الفوتوغرافي مع فارق هو ان التكوين الحي في السـينما يعتمد اساسـا علـى الحركـة)[٤٣] ، مـع مراعاة التحديد الـذي تفرضه طبيعة الاطار فـي التلفزيون المتمثل في الشاشـة حيـث ان الاطـار في الفنون التشـكيلية يخضـع لطبيعة الموضوع ، فرسـم ناطحات السـحاب مثـلا يمكـن ان يجعـل من إطار اللوحة عمـودي لذلك فان المخر ج التلفزيونـي (لايقوم بتركيب الاطار علـى التكويـن بـل التكويـن على اطـار ثابت الحجم يتفق فيه عادة النسـب الافقية الـى العمودية خلال الفلـم)[٤٤] وتتخـذ الالـوان في المنظـور أو اللوحة اضافة الـى وظيفتها الجمالية والرمزيـة طابع مكاني مهـم اعتمـادا علـى الخصائـص اللونية لـكل لون فبعضها يتخذ سـعة مكانية تتجاوز الاطـار (فاللون الاحمـر مثـلا يبـدو انـه يتقدم اتجـاه العين ويمتد خـارج حدوده ، بينمـا يبدو ان اللـون الازرق يترجع وينطـوي علـى ذاتـه ، كذلـك يعطـي التـدرج في اللـون الاحسـاس بالبعد، امـا على نحو واضـح واما علـى نحـو خفـي)[٤٥]. وهـذا الطابع المكاني للون مثلما اسـتخدم فـي اللوحات الزيتية اسـتخدم في كل الفنـون المرئيـة ويمكن ان نرى ذلك بشـكل جلي في المسـرح متجسـدا بالاضـاءة ذات الالوان الصافية في مقدمة المسـرح (الذي السـتارة المزاحة للمسـرح الاطار المثالي للمنظر المسـرحي . اما الاضاءة الداكنـة فموضعهـا فـي المؤخـرة وعلـى المنوال نفسـه نـرى اسـتخدام الالـوان المتعارضة هـي احدى

الوسائل الرئيسية التي توحي بما في الاحجام من تباين. ولعل واحدا من التطبيقات العملية على حقيقة ما سبق هو استخدام الاضاءة التي تميل الى اللون الاحمر في مقدمة المسرح كلون . ان هذا اللون يتقد باتجاه عين المشاهد ويمتد الى خارج حدود إطار المنظور المسرحي فيوهم باتساع المكان الى خارج حدوده الثابتة ، ولعل السؤال الذي يطرح نفسه هو كيف يسهم الاطار في تكوين الجانب الجمالي ؟ ان ذلك يتم اولا بالاطار ذاته حيث شكل وطبيعة ذلك الاطار تعطي جمالية للصورة أو المنظور والجانب الثاني هو ان التحديد الذي يقوم به الاطار يعمل على زج المتلقي بنفسه داخل الاطار ليستكشف ضمن تلك الحدود فتكون مشاعره في حدود ماموجود داخل ذلك الاطار فتتولد مشاعر المتعة بشكل مكثف ، فلولا الاطار لضاع جزء غير يسير من المتعة مع الامتداد والتوسع اللامحدود للمنظر المرئي. لذا فالترابط وثيق مابين الاطار المحتوي على المستوى الجمالي مثلما هو ترابط صميمي على المستوى التعبيري حيث يقوم الاطار ومن خلال علاقته بالمادة على :

١. بيان العلاقات المكانية للموضوعات المحسوسة .

٢. تحديد وجهة النظر التي هي واحدة في اللوحة التشكيلية

هناك ترابط بين المحتوى (داخل الإطار) والمحتوى الخارجي له بمعنى انه إطار مفتوح أما وجهة نظر الكاميرا (رواية العمل) فهي وجهة النظر الشارحة والمفسرة لما يدور داخل الإطار(الكادر) والتي يسميها براون بالنظرة الموصوفة)»[٤٦] « لكونها نصف المنظور الذي هو صوب وجهة النظر. ويبدو أن تسمية الكادر المغلق والمفتوح اكثر من تسمية وجهة نظر الشخصية وكذلك فان وجهة نظر الكاميرا صوب نوافذ مضادة أو أبواب نصف مغلقة تشكل كادراً مفتوحاً لأنها وجهة نظر مرتبطة بمعالجة المكان الواقع خارج الإطار المرتبط بما داخله.

<u>وسائل التنظيم</u> : لا يمكن لعناصر التشكيل التي تمت الإشارة إليها في المبحث السابق ان تعبر عن دلالاتها السطحية والعميقة الناتجة من ترابطها الا من خلال القدرة على خلق نظام مبني على اسس علمية دقيقة يخضع النظام أو عملية تنظيم العناصر الى وسائل تعمل على رص تلك الوحدات أو العناصر بطريقة تفصح عن المعاني والدلالات المراد استحضارها ، ومن وسائل التنظيم تلك ، الايقاع والوحدة والتوازن والسيادة وما الى ذلك ، هذه الوسائل التي تقاد على وفق السياق العام الذي ينهجه الفنان وايضا الاتجاه الفني الذي يختطه فان وسائل التنظيم التي يتبعها الفنان الواقعي لابد وان تكون مختلفة عن وسائل التنظيم التي يختصها الفنان الانطباعي وصولا إلى الرؤية الجمالية المحددة للعمل الفني ، ومن خلال ذلك التنظيم يصبح بمقدور الفنان بث الموقف الجمالي وما يحمله من مضامين وتصورات ابداعية.

<u>الإيقاع</u> : الإيقاع واحد من وسائل التنظيم على بث الحياة داخل الاشكال او العناصر ويجعل منها اكثر رسوخا وجمالا فهو يولد تواتراً في حركة العناصر وبنائها (فالايقاع نمط يتكرر في عدد من المواضع في العمل ويؤكد فيه عنصر ثم يعقبه سكون .. وإذا نرى التأكيدات المتكررة لخطوط أو أشكال أو ألوان معينة في اللوحة فان العمل يصبح ديناميكيا)[٤٧] ، وليس بمقدور المتلقي التمتع

بالعمل الفني دون الإيقاع لكونه (الإيقاع) يعمل على توحيد تجربتنا والربط بينها فنحن إذ نتذكر ما حدث من قبل نستطيع ان نتعرف على التكرار في مجالات متعددة للعمل ولو لم تفعل ذلك لبدا كل شئ جديداً تماما بلا رابطة تجمع بين اجزائه وعندئذ يكون انتباهنا مشتتاً . ان الايقاع مثل كل وسائل التنظيم الاخرى يبقى رهن دراية الفنان بها وان لخصب المخيلة والحس المرهف والخبرة المتراكمة في عملية الترتيب تجعل العمل الفني يتسم بالنضج الكافي ، إذ إن بفعل المهارة في الترتيب والتركيب تكون الكتل والاشكال ذات صيغة جمالية بمقدورها جذب الانتباه وتحقيق أعلى قدر من الاستجابة الجمالية . والإيقاع في التلفزيون له تنويعات اكثر من بقية الفنون فهو يظهر في تركيبه السمعية والبصرية والحركة فهناك إيقاع حركة الممثلين وهناك إيقاعات المناظر والأزياء والإضاءة ، يربط الإيقاع بين أجزاء العمل في مجموعة موحدة وعمل متوافق والإيقاع (هو ليس إدراك العلاقات الزمنية بين اللقطات بل التوافق بين مدة كل لقطة والحركات والانتباه التي تبعثها وتشبعها)[٤٨]. فمدة كل لقطة هي المظهر الطولي للإيقاع ، وما يثيره الإيقاع من انتباه هو نتيجة للمكونات التشكيلية ، كما يحدد ذلك مارسيل مارتن ، وعلى الرغم من إن المكونات التشكيلية للإيقاع هي ما يهمنا في بحثنا هذا إلا أن الإشارة إلى كيفيات تمثل المظهر الطولي من خلال اللقطات ضرورية للتفريق بينها وبين المكونات التشكيلية للإيقاع . ففي حالة اللقطات الطويلة امام إيقاع بطئ ينشأ عنه إحساس الإطالة أو بالفراغ والضجر وعلى العكس من ذلك تُعطي اللقطات القصيرة إيقاعا سريعا عصبيا وحركيا، وإذا كانت اللقطات متدرجة

من أقصر إلى أقصر فإننا نحصل على إيقاع يعطي إحساساً بالتوتر المتزايد ، بينما اللقطات المتدرجة من أطول إلى أطول تعيد الهدوء وتحدث استرخاء متزايد بعد الأزمة . أما سلسلة اللقطات القصيرة أو الطويلة فلا ضابط بينها على ايقاع ، اما المكونات التشكيلية فهناك :

١. حجم المنظر المرتبط بطوله فسلسلة من مناظر كبيرة تخلق توتراً درامياً مستمراً بينما توحي العامة باحساس أليم ينتقل من الانتظار القلق الى الجو الخانق والانتقال المباشر من لقطة عامة الى لقطة قريبة يعبر عن صعود مفاجئ في التوتر النفسي .

٢. التتابع العكسي للقطات فانه يولد تأثيراً بالعجز وبحتمية القدر فهو يطابق حركة سريعة جدا من الكاميرا .

<u>الوحدة والتنوع</u> : إن الوحدة هي الكل المتكامل وان أي خلل في أي جزء منها يؤدي الى تخلخل في النظام الكلي للصورة وتنتج عنها تكوينات مشوهة لا تعطي المعنى الكامل للصورة بل قد تؤدي إلى نظيره (إن الحكم على الأثر الفني إنما يعتمد على مهارة الفنان في الجمع بين عناصر عملية في كل موحد وخياله الذي يضيف تنويعا إلى وحدة العمل الأساسية)[٥١]. ويعطي جوزيف مارشيللي بعض الأمثلة التطبيقية للتعبير عن كيفية تحقيق الوحدة (فلتصعيد التأثير الناتج عن مشاهد سباق السيارات أو العرض العسكري يمكن وضع الحركة داخل الصورة في خطوط مائلة وللتعبير عن الرشاقة في انحناءات المتزحلق على الجليد اثناء هبوطه من أعلى الجبل يمكن استخدام حركة كاميرا تأخذ شكلا منحنيا في متابعتها لحركته)[٥٢]. وحينما تتحقق الوحدة ينبغي ان يراعى فيها عامل التنويع لكون ان العمل الفني يحتاج الى الوحدة وليس التشتت ، وعليه فان التنوع يأتي في

مجال شد المُشاهِد نحو وحدة الموضوع وليس الى تشتته فالتنوع (يجب ان يكون بقدر يكفل لنا ان نتخلص من الملل الناشئ عن تكرار أو تماثل الوحدات البصرية)[٥٣]. لان التكرار غير المتنوع أو الايقاع الرتيب يدعو الجمهور لتشتيت انتباهه وشروده، لذا فان (لم تتغير اتشكيلات والحركة والشغل وبذات الصوت والخطوط بين لحظة واخرى ، شتت انتباه الجمهور)[٥٤].

التوازن : تتمثل الموازنة واحدة من اهم الصفات التي تتمتع بها حركة الكون ، والتوازن هو (ترتيب العناصر بحيث يكون كل منها يكمل الآخر أو يعوضه)[٥٥] ، بمعنى ان الحالة التي تتعامل فيها القوى المتضادة أو حتى المتشابهة ويشمل جميع العناصر الموجودة في حقل مرئي معين عن طريق تنظيم هذه العناصر ، الوحدات والألوان وتنسيق علاقاتها مع بعضها بعضاً وبالفراغات المحيطة بها وذلك يتطلب وجود محور مركزي تتوازن حوله جميع القوى المتضادة (لان التشكيلية الجديدة تسعى إلى تحقيق التوازن والانسجام فعدم التوازن يخلق مأساة هي بمثابة اللعنة على الإنسانية)[٥٦]. إن الوصول إلى تحقيق التوازن لا يتم بمجموعة من القواعد أو عن طريق نظام معين ، ولكي يصل إليه الفنان بإحساسه العميق بتنظيم العمل الفني واندماجه فيه ، وهكذا نحس بعدم الراحة عندما تنعدم هذه الموازنة لا لأنها أساس فني ولكن لانها مستمدة من توازن الواقع ، وبذلك فان الحصول على نزع من التوازن في العمل الفني يعتمد على مدى إحساس الفنان بالابداع والجمال ، وهنا يدخل جانب الذوق الفني والمخيلة الابداعية في ابتكار وسائل توازن تبعا لمتطلبات الصورة أو المنظور وبالاستعانة بالجوانب العلمية والعملية المتاحة من هذا المجال (فالطابع المميز لكل عنصر يلفت انتباهنا إلى طابع العنصر المقابل له)[٥٧]. والفنان حينما يشرع بتشكيل عمل فني سواء أكان كادراً تلفزيونياً أم تشكيلياً سيدفعه الإحساس الطبيعي بالتوازن الى اقتراح أو إعادة ترتيب الوحدات المرئية بما يجعل العمل الفني متوازنا ، ذلك أن أية خلخلة في الموازنة ستبعث على عدم الارتياح ، فالتوازن في الصورة التلفزيونية مثلا هو عملية احداث توازن في تلك الصورة ويتم ذلك عبر توزيع الشخصيات والألوان والخطوط والأحجام والأكسسوارات وغيرها من العناصر بحيث يتم التوفيق بين هذه المكونات أو العناصر لكي تكون عوامل خلق لمقومات عاطفية وجمالية تثير في المشاهد معاني الارتياح والتركيز أو قد تُعطي نتائج عكسية إذا ما أُريد خلق ذلك بشكل مقصود. التوازن بمفهومه المادي إنْ هو إلا ثقلاً يقابل ثقلاً بحيث نتصور الكادر وقد اصبح ميزاناً كبيراً مرتكزاً في أي نقطة على خط وهمي يقسمه نصفين متساويين وهذا لا يعني ان تعتمد الوزن الحقيقي للأشياء أو التوازن الحقيقي كما في الطبيعة بل ان نخلق وهما يوحي بان هناك وزنا حقيقيا ، ويمكننا ان نستعين بالقاعدة التي وضعها هيننج للتوازن في المسرح فيقول (إذا بدا أي تشكيل غير متوازن خلق نوعا من التأكيد شبيها بما تخلقه صورة منبعجة . القاعدة هي : انظر للمسرح وكأنه أرجوحة كتلة صغيرة عند الطرف تساوي كتلة كبيرة قرب المركز وهذا يعادل القانون الفيزياوي {القوة xذراعها = المقاومة x ذراعها })[٥٨]. ان توزيع الكتل من اجل الموازنة يمكن توظيفها بواسطة الإضاءة والالوان والفضاء حيث تستخدم كل عناصر التشكيل من اجل الموازنة أوالتوازن المقصود ولايعني التوازن كتلوي فقط {(كتلة مقابل كتلة) بل يمكن لعنصر ان يقابل عنصراً تشكيليً آخر فيحدث موازنة في الكادر أو اللوحة لان اللجوء الى التكرار الدائم

الـى اللـون نفسـه والحجـم والخط يـؤدي الى الملـل الحتمي ثـم الاهمال }[٥٩]، لـذا قد يلجـأ الفنان الى أشـكال متماثلـة فـي الهيئـة اذا إقتضت الضرورة ولكنها غير متماثلة في اللون وبذلك يخفف من شـدة ورتابـة التماثـل الكامـل . وللتـوازن تأثيـر على الديكـور وألوانه والإضـاءة والوانها فلو تـم وضع لون أزرق علـى مسـاحة كبيـرة نضـع لاكمال عملية التـوازن لونا برتقاليا بجانبه على ان تكون مسـاحته اقل من مسـاحة الأول . فالتوازن يقوم على لونين احدهما بارد والآخر حار وعلى مسـاحتين أحداهما كبيـرة والاخـرى صغيـرة (إن موازنـة للون تتوقف على مدى تنسـيق درجاته وكذلـك تتوقف على مدى توسـع المسـاحة أو السـطح الذي تشغله)[٦٠]. ان التوازن من شـروط اكتمال الصورة شريطة أن يكون منسـجما بين سـائر الكتل والأجسـام المرئية ضمن جغرافية وفضاء الكادر لتحقيق اكبر قدر ممكن من الاحسـاس الجمالي لدى المشـاهد، الاحسـاس الناتج عن استشـارة المخيلة للربط بين طرفي المنظور المتـوازن . ان تـوازن محسـوب يعمـل علـى استشـارة المخيلـة للربـط بين جانبـي الصـورة ولابد من الاشـارة إلا إن تـوازن الصـورة أو الـكادر لايحتـم وجود كتـل أو عناصر متكافئة على طرفـي الكادر أو اللوحـة بـل إن الكتلـة الواحدة التي تتوسـط الـكادر قادرة على بناء توازن شـكلي ظاهري وآخر دلالي .

<u>السـيادة { التركيـز }</u> : يُعَـد التركيز طرفا اساسـيا فـي تركيبة العمل الفني ، ذلك انـه من الطبيعي ان تتجانـس العناصـر المحققـة للتكويـن بما يجعـل منها مراكز جـذب تبعث المتعة الحسـية ومن اجل ان يبـدأ العمـل الفنـي مقنعا بصريا فعلى الفنان ان يسـلط الضوء على عنصر مـا من عناصر العمل الفني وقد يتعلق هذا الموضوع { السـيادة أو التركيز } على شـخصٍ ما ،أو كائن معين ، أو كتلة من الجماد . ولتحقيـق هـذا الغـرض الفنـي والجمالـي لابد للفنـان ان يولي هـذا المحور عناية بمـا يجعله متوفقا أو مميـزا علـى بقيـة المحـاور أو العناصـر سـواء أكان ذلك عن طريـق اللون أو الخـط أو الإيقاع أو غيـره .وهكـذا يبـدو العمـل الفني مقنعـا حينما يجري التفريق بيـن الأدوار التي تلعبهـا العناصر الفنية كل حسـب موقعـه وطاقتـه داخـل نطاق بنية العمل الفنـي وليس بالضرورة أن يكون مركز السـيادة في العمل الفني مسـلطا على الإنسـان وحسـب ، فقد تكون مسـتويات اخرى يمكن ان تفعل فعلها المؤثر وليـس شـرطا أن يكـون مركز السـيادة عنصـرا ايجابيا فهو قد يكون فراغا سـلبيا ويمكـن الوصول الى سـيادة عنصـر معيـن عبر اسـتخدام العناصـر الاخرى فيمكن توظيـف التباين اللونـي أو الضوء والظل والملابـس والاكسسـوارات فـي تسـييد عنصـر علـى العناصـر المجـاورة (المهـم في الامـر هو خلق تصميم هندسـي يتميز في صميمه بانه يجذب العين ويأسـرها)[٦١]. اضافة الى ماتقدم فان السـيادة في الصـورة التلفزيونيـة (قـد تكـون فـي بعض الاحيان هي الحركة نفسـها) [٦٢]، ومع ذلـك فان الاعتماد الكبير على الحركة في تجسـيد سـيادة الموضوع يبدد امكانية البناء التشـكيلي للصورة في القدرة على خلـق حالـة تسـييد الموضوع (كـون الحركة هي دائما ... تباين طاغي آلي ولهذا السـبب يعتمد أغلب المخرجين الذين يعوزهم الخيال الى الحركة ويهملون الامكانية الثرية لصورهم)[٦٣]. ويشـير عبد الفتاح رياض الى اهم الوسـائل التي يمكن بواسـطتها تدعيم سـيادة الموضوع والتي يمكن اجمالها بما يأتي :

١. الخطوط المرشدة الى مركز الاهمية (السيادة) .
٢. السيادة عن طريق التباين في الالوان أو درجة اللون .

٣. السيادة عن طريق الحدة في الوضوح .
٤. السيادة عن طريق القرب .
٥. السيادة عن طريق الانعزال .
٦. السيادة عن طريق الملمس .
٧. السيادة عن طريق الحركة والسكون .
٨. السيادة عن طريق توحيد اتجاه النظر .
٩. السيادة عن طريق اختلاف شكل الخطوط أو عناصر التكوين . (٦٤)

اخيرا يرى الباحث ان وسائل التنظيم الأربعة (الايقاع ، التوازن ، الوحدة ، التوع والسيادة) تمثل الوسائل الجوهرية اما وسائل التنظيم الاخرى كالتتابع / الثبات /الاستقرار/الجد والمزاح/التناظر والتماثل /الايحاء والتضمين /فتمثل عناصر ثانوية لكونها تنطوي ضمن الوسائل الاربعة الاولى فالتتابع او الايحاء أوالتضمين متجسد في الايقاع بينما يتجسد الثبات والاستقرار في التوازن لذا فان الاشارة الى وسائل التنظيم الاربعة يحمل اشارة صريحة الى بقية الوسائل الاخرى

المسلسل العراقي ((بيوت الصفيح))

تاريخ الانتاج : ٢٠١٠ قناة البغدادية
قصة و سيناريو و حوار : ماجد مظلوم الفهدي
إخراج : بسام سعد
أهم أبطال المسلسل: عبد المطلب السنيد / هناء محمد / حسن هادي

تدور احداث المسلسل حول عائلة عراقية تسكن في بيت من الصفيح في حي فقير في مدينة الناصرية, تكابد العائلة معاناة القهر والجوع والحاجه في ظل غياب ولدهم الاكبر الذي ترك العراق منذ امد بعيد دون ان يعرفوا عنه شيئا, الالم والحسرة على فراق الابن قابله الم اخر هو تكرار سؤال السلطة الدائم عن الولد الغائب والذي سيستعرض المسلسل معاناته في السويد التي وصل اليها مؤخرا بعد ان امضى في ايران فترة قاسية ستاتي ذاكرته المهشمة على ذكرها لقد اضطر إلى تغيير اسمه فهو يحمل اسم ثلاثي جديد لأنه حصل على الإقامة بمعيه عائله عراقية كانت قاصدة السويد من اليونان. من خلاله وعائلته في العراق وعوائل اخرى ثانويه سيستعرض المسلسل بعض المشاكل المهمة التي لم يتطرق لها عمل درامي حتى هذه اللحظة ستشكل الذاكرة الحاضرة جزءا مهما من نقل المأساة التي مر بها الشعب العراقي وما لازال يمر بها متناولا اهم الخيوط التي شكلت المأساة وما افرزته الحروب التي عاناها العراق احداث المسلسل تدور في بيئة شعبية تتناول مفردات هي الصميم كالفقر على الصعيد الاقتصادي التفكك الاجتماعي الذي حل بالعراق كنتيجة حتميه للظروف القاسية التي مر بها الفرد العراقي في الجانب الاخر ستبرز الطيبة العراقية والحب .

تحليل العينة (مسلسل بيوت الصفيح)

عناصر التشكيل

عالج المسلسل أحداثة باتجاه انطباعي على مستوى التشكيل ولم يكن للكاميرا (زوايا واحجام) أية دلالات تعبيرية في أحداث المسلسل بل اعتمد الوظيفة الإيضاحية ونقل الصورة كما افترضتها انطباعات المخرج للسياق السردي للعمل . لم يأت هذا الاتجاه متناسبا مع محور أحداث المسلسل فقد اغفل استخدام الخطوط المعززة للقواعد التكوينية . إن الفضاء لا يتجسد بهيئة معينة أو تحديد خاص فهو عنصر غير ملموس ماديا ولا يتجسد إلا بفعل عناصر التشكيل المادية التي تساعد في خلقه . التكوين جاء فارغا من الدلالات والرموز ولم يكن اكثر من ترتيب الموجودات داخل إطار الصورة بشكل جمالي فقط بينما كان يمكن أن يكون له دورُ كبيرُ في إضفاء المعاني والدلالات والرموز التي من شانها تقوية الحدث وشد المتلقي للعمل .

الخطوط : لقد استخدم المخرج بعض دلالات للخطوط في المشهد الأول حيث استخدم الزقاق ذا الخطوط الضيقة لتشكل حدودا وسياجا للأطفال والمارة ليعطي انطباعا على الضغط النفسي والاجتماعي الذي يعانون منه ،وكذلك في الحلقة الرابعة عندما كانت المرأة (أم فاهم) وحيدة في غرفتها بعد اعتقال زوجها .، وقد صورها المخرج من خلف قضبان الشباك الذي حمله معنى دلاليا على انها في السجن كما زوجها على اعتبار إن فقدان الحبيب والراعي للبيت يعني العيش في عزلة وخوف اشد من السجن ذاته . أما بقية المشاهد فقد جاءت خاوية خالية من أية دلالات فقد اغفل استخدامها بشكل كامل وكان يمكن لها أن تسهم في خلق حالة التنبؤ والمتابعة والسعي لاستحضار المرئيات الموعودات بالرؤية .

الكتلة : لقد وزع المخرج الكتل بطريقة متوازنة داخل الإطار تمشيا مع بناء تكوين متوازن للصورة ولكنه كما في عموم عناصر التشكيل كان مفرغا من أمكاناته الدلالية كتغييب جانب السيادة في الصورة في بعض المشاهد التي كانت أحوج ما تكون إليها مثل تذكر الطفل لوالده أو مشهد أبو فاهم وهو داخل الزنزانة وبين السجناء .

اللون : إن أهمية اللون تأتي بعد اشتغال الكاميرا ليكون عنصرا خلاقا للرمز والإيجاز وفي هذا المسلسل لم يستثمر المخرج اللون في مخاطبة ارق الأحاسيس الإنسانية واكثرها حدة وخاصة مشاهد الاشتياق والرغبة الجامحة لابنهم الذي في المهجر للعودة للوطن اذ كان من الممكن أن يلعب اللون دوره الكبير في تعميق هذا المعنى . وهذا يعني ان المخرج لم يستخدم اللون لإبراز أية قيمة رمزية أو إيحائية ولم تستغل قدرة الألوان الحارة والباردة على لعب دور كبير وبارز في ترتيب مواضع الكتل ضمن التشكيل إن عدم استخدام اللون في المسلسل بتأثيراته لم يترك مجالا للمتلقي للسعي لاستحضار المعاني ليبقى بذلك متلقيا سلبيا . ولم يحمل اللون اكثر من معناه ولم يقترب من الأسلوب التناغمي الذي يعتمد على علاقات التجاور المثالية اي لا يكون اللون طاغيا على العناصر أو طاغية هي عليه.

الفضاء : ان الفضاء هو الذي يتحمل الوزر الاكبر في اظهار حركة وعلاقات عناصر التشكيل ضمن اطار الصورة ، على الرغم من ان الفضاء لا يمتلك و لا يتجسد هيئة معينة أو تحديداً خاصاً

، لكنـه عنصـر غيـر ملمـوس وغير ظاهـر للعيان ولا يتجسـد إلا بفعل عناصر التشـكيل المادية التي تسـاعد فـي خلقـه .لـم يسـتثمر المخرج الفضاء بشـكل مـدروس . انحسـرت الفضاءات الواسـعة في المسلسـل وذهـب إلـى الفضـاءات الضيقـة في المشـاهد الداخلية مما أدى إلى اسـقاط الكتـل الثانوية وغيـر المهمـة والـذي قلـل مـن الجانب التعبيـري او الجمالـي للـكادر ،ان افتقاد التركيز علـى جمالية وفاعليـة الـكادر فـي كتـل واكسسـوارات خالية من الـدلالات الجمالية أدى الى التشـتت وعدم الشـد . لقـد غـاب الفضـاء الحركي (أي حركـة المرئيات وما تحدثه من تغييرات للفضـاء الكلي نتيجة الحركة) مقابـل انحسـاره فـي المشـاهد الداخليـة حيـث يصـل الفضـاء الحركي الى حـد اقترابه من السـكون فالشـخصيات فـي المشـاهد الداخليـة كانـت محـدودة الحركـة مقارنـة بحركـة الشـخصيات الواضحـة والسـريعة والمتسـمة بالنشـاط في المشـاهد الخارجية القليلة كما في مشـهد التذكر (flash back) مشـهد المعركـة والدبابـات حيـث نلاحـظ إن الـكادر مصمـم لتحجيـم الفضـاء الخـاص بذلك المشـهد بحيـث لا يتسـنى للمشـاهد ان يتبيـن طبيعـة ذلك المكان وهو يشـكل ايضـا دعوة للاندمـاج مع الحال المعـروض إلـى أقصـى مـدى ممكن . وبنـاء تفاعل سـيكولوجي مع الصـورة المعروضة .

<u>حركـة الكاميـرا</u> : اقتصـر عمـل الكاميـرا على النقـل الفوتوغرافي لمـا كتب في النص ولم تسـتطع أن ترتقـي إلـى الدلالـة والإيجـاز فحركة الكاميرا او ثباتها ترسـم علاقـة ذات خصوصية فـي مجال الرؤية فهـي تعمـل علـى التركيـز علـى المرئيات بشـكل كلي أو جزئـي ، في المسلسـل لم تؤد حركـة الكاميرا سـوى وظيفـة الوصـف الصـوري للأحـداث ولم تكن هنـاك أية اسـتخدامات دلالية أو رمزيـة لها وذلك لغلبـة اللغـة المنطوقـة فـي المسلسـل الـى الحد الذي لـم يتـح للكاميرا أن تـؤدي دورا في ذلـك . لقد اسـتخدم المخـرج حجـوم اللقطات بشـكل يـكاد يكون واحـداً حيث اسـتخدم اللقطات المتوسـطة واغفل بشـكل كبير اللقطات الطويلة التي توضح جغرافية المكان وتؤسـس لفضاءات من شـانها الإسـهام في تغييـر الإيقـاع العام للمسلسـل ، وذهـب للحلول التكوينية السـهلة .

<u>حجـوم اللقطـات</u> لـم يتمكـن المخرج من تحميـل اللغة الصوريـة وظيفة دلالية من شـانها ان تقدم خدمـة لسـير الحـدث ، فقد اسـتخدم حجـوم اللقطات بشـكل يكاد يكـون واحد حيث افرط في اسـتخدام اللقطـة المتوسـطة واغفـل بشـكل كبيـر اللقطـة العامة التـي كان يمكن لها ان تسـهم فـي التأثير في إيقـاع العمـل . لقـد غاب الإيجاز في بناء المسلسـل وغـاب التكوين الدلالي حيث لم يسـتخدم التكوين إلا بشـكله البنائـي لـم يكـن له قدرة تعبيرية عن مضامين المشـهد الواحد . وقد غاب اسـتغلال اللون أو الخط أو الكتلة أو الإضاءة إلا في مشـهد واحد هو مشـهد (ام فاهم) وهي تسـتذكر زوجها حيث انقسـام الظل والضوء على وجهها ومشـهد الاسـترجاع (flash back) في مشـهد اسـتذكار أبي فاهـم لأيام خدمته العسـكرية ومشـاركته في الحرب .

<u>وسـائل التنظيـم ... الإيقـاع</u> : لقـد غلب الإيقاع البطيء على المسلسـل حتى يصـل إلى الملل لدى المتلقـي فيبقـى الإيقـاع رهنـا بدرايـة المخـرج الغريزيـة او العملية التـي فرضت عليه تنظيـم العناصر الإيقاعيـة فـي مجـال الرؤيـة المتمثلة في مشـاهد العمل بتتابع زمني فقـد أخذت طابعـا إيقاعيا واحدا منـذ المشـهد الأول إلـى المشـهد الأخير وجـاءت بمجملها خاضعـة لإيقاع ثابت وقد تهيـأ الذهن منذ البدايـة لتقبـل تتابـع نمط العمل وجاءت كل المشـاهد متناغمة الايقاع ممـا أوقع العمل في رتابة ادت

إلـى الملـل وقـد أسـهم أداء الممثلين الحركـي والصوتي في خلق ذلـك الايقاع بمباركة من الموسـيقى التي أسـقطت العمل في هوة الرتابة حد الإزعاج وزاد من ذلك تكرار التقاسـيم والجمل الموسـيقية ذات الطابـع الحزين والخالـي من الإيقاع .

ملاحظـة :- (بيـوت الصفيـح يعني بيوت مـن علب الصفيح ولكن لم تظهر في المسلسـل ولا صفيحة واحـدة وصـور المسلسـل فـي بيـوت من الطابـوق –العنـوان لا يتطابق مـع واقع تصوير المسلسـل)

النتائج

١. إن الصورة التلفزيونية تسـعى إلى اسـتثمار وتوظيف عناصر الفن التشـكيلي من اجل بناء كوادر قـادرة على الإفصاح عـن المعاني والدلالات.

٢. إن اسـتثمار عناصـر الفـن التشـكيلي بالشـكل الأمثل يؤدي إلـى تكثيف لغة القـول أو الحوار في العمل التلفزيوني.

٣. يضفـي توظيـف عناصر الفن التشـكيلي جوانب جماليـة على الصورة التلفزيونيـة فضلا عن خلق المتعة الحسـية لدى المتلقي .

٤. تسـهم العناصـر التشـكيلية مـن خـلال توظيفها في الصـورة التلفزيونيـة في الإفصـاح عن البنى العميقـة للصـورة فتعمـل علـى خلق معانـي مضافة إلى الشـكل الظاهـري للصورة .

٥. لـم يسـتثمر (المخـرج بسـام سـعد)عناصـر التشـكيل ووسـائل تنظيمهـا من اجـل خلق صور مركبـة قـادرة علـى الإفصاح بأكثـر مما تحملـه مكوناته الشـكلية .

٦. اعتمـد المخـرج الاسـتخدام الواقعـي لعناصر التشـكيل فـي بناء الصـور التلفزيونية لاغيـا القيمة الدلاليـة والرمزية لها.

٧. لـم يقـم بالاسـتغلال الأمثل لعناصر التشـكيل في بناء لقطات مركبة المحتـوى فكانت لقطاته فقيرة دلاليـا وجماليـا . وترك الاهتمام بالعلاقات التجاورية ما بيـن اللقطات مركبة المحتوى .

٨. إن عدم اهتمام المخرج بعناصر التشـكيل في بناء الصورة التلفزيونية جعل الحديث عن الوسـيط البصري داخل المسلسل يبدو مستحيلا دون المعطيات النفسية وكأن الحوار كان كافيا لسرد الاحداث

الاستنتاجات

١. إن عناصر التشكيل قادرة على الإفصاح عن المعاني السطحية والعميقة في آن واحد .

٢. إن الاستخدام العلمي والمبني على تراكم الخبرة لعناصر التشكيل يؤدي إلى تكثيف لغة القول في الفلم

٣. باستخدام الحد الأدنى من عناصر التشكيل يكمن البوح بأكبر قدر من المعاني والدلالات .

٤. لعناصر التشكيل دور خلاق في بناء وتجسيد الأجواء والمعطيات النفسية .

٥. الاسـتخدام الأمثـل لعناصـر التشـكيل ووسـائل تنظيمهـا علـى خلـق حالـة التشـويق والرغبة في التواصـل التوصيـات : يوصـي الباحـث بدراسـة دور وسـائل التنظيـم فـي عمليـة بنـاء صـورة تلفزيونيـة متميزة.

الهوامش

١ – سمير علي ، الصورة في التشكيل الشعري ، دار الشؤون الثقافية، بغداد /١٩٩٢ ص٥١.
٢- نافان نوبلر، حوار الرؤية ، ت/ فخري خليل ، دار المأمون للنشر ، بغداد ،١٩٨٧، ص ٢١٤.
٣- شوقي فهيم ، لغة الصورة ، مجلة الفن الاذاعي ، العدد/٢٤ ، ١٩٦٨ ، ص ٩٤ .
٤- شوقي فهيم ، المصدر السابق ص٩٥.
٥- بيجي تيوبليتز/ايقاع الكلمة في جماليات اللغة السينمائية /تن محمد ضياء / مجلة ثقافة اجنبية /عدد/٢ن ص٩٠.
٦- كرستيان ميتز، لغة السينما /ت، محمد علي ، مجلة الثقافة الاجنبية ، العدد/٣/ص٣٥
٧- مارسيل مارتن، اللغة السينمائية ،ت- سعد مكاوي ، المؤسسة المصرية للتأليف، مصر ١٩٦٤ص٢١.
٨- هاشم النحاس ، دراسات سينمائية ، الدار الوطنية للتوزيع ،العراق ، ١٩٧٧،ص ١٧٤-١٧٥
٩- عدنان مدانات، بحث في السينما ، دار القدس ، بيروت ، ١٩٧٥، ص ١٥٩
١٠- ج. دادلي اندرو ، نظريات الفلم الكبرى ، ت – جرجيس فؤاد ، الهيئة المصرية للكتاب ،، ص ١١٥
١١- ميخائيل روم ، أحاديث حول الإخراج السينمائي ، ت- عدنان مدانات ، دار الفارابي ،بغداد ١٩٨١ ص ٥٧.
١٢- اتشاردز،بادي ،النقد الأدبي ،مصطفى بدوي ،المؤسسة المصرية للتأليف ،مصر ١٩٦٣،ص٢١٣
١٣- بييرمايو،الكتابة السينمائية ، ت-قاسم المقداد، المؤسسة العامة للسينما ، دمشق١٩٩٧ ص١٣٩
١٤- فاريبه،الفن الإسلامي ،ت عفيف بهنسي ، مطبعة وزارة الثقافة ، دمشق ١٩٦٨ ص ٩١
١٥- كاظم حيدر،التخطيط والالوان ، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي ، بغداد ١٩٩٤ ص٨.
١٦- فردريك مالنز، الرسم كيف نتذوقه، ت- هادي الطائي،دار الشؤون الثقافية، بغداد ١٩٩٣،ص٣٨
١٧- عبد الفتاح رياض ، اتكوين في الفنون التشكيلية ، دار النهضة العربية،القاهرة ١٩٧٣ ، ص٦٥.
١٨- هربرت ريد، معنى الفن ت- سامي خشبة ، دار الشؤون الثقافية، بغداد ، ص ١٨٣
١٩- عبد الفتاح رياض، مصدر سابق ،ص٦٦.
٢٠- جوزيف ماشيللي ، التكوين في الصورة السينمائية ، ت- هاشم النحاس ، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة١٩٨٣ ص٣٣-٣
٢١- جوزيف ماشيللي ،اللغة في التكوين في الصورة،ت-هاشم النحاس،مجلة السينما،ع/١٣ ١٩٧٠،ص٥١.
٢٢- فرج عبو، علم عناصر النجاح، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي،بغداد،ص ٦٩.
٢٣- جوزيف ماشيللي، المصدر السابق،ص٤٤.
٢٤- طه حسن، تجنيس السيناريو،اطروحة دكتوراه، كلية الفنون الجميلة، بغداد ١٩٩٧ص١١١
٢٥- فردريك مالنز، مصدر سابق ، ص١٣٦ .
٢٦- هيجل، فن الرسم، ط١،ت-جورج طرابيشي، دار الطليعةللطباعة، بيروت١٩٨٣ص٧٥-٧٦.
٢٧- هربرت ريد،حاضر الفن،ت-سمير علي –دار الحرية للطباعة، بغداد١٩٨٣ص٤١
٢٨- كاظم حيدر ، مصدر سابق.
٢٩- سعد عبد الرحمن ، جماليات اللون في السينما ، الهيئة المصرية للكتاب ،١٩٧٥،ص١٤٠
٣٠- المصدر نفسه ،ص١٠٦ .
٣١- انظر ، هربرت ريد ، مصدر سابق ، ص٧١-٧٤.
٣٢- بيير مايو ، الكتابة السينمائية ،ت-قاسم المقداد ، المؤسسة العامة للسينما ، دمشق ١٩٩٧ ص١١١.
٣٣- فرج عبو ، مصدر سابق ، ص٣٣٨.
٣٤- كرستيان سولز ، الوجود وفن العمارة ،ت-سمير علي ، مطبعة الاديب ، بغداد ١٩٩٦ ص٩.

٣٥- كمال أبو ديب ، فن الشعرية ، مؤسسة الابحاث العربية ، بيروت ١٩٨٧-ص٢٧.
٣٦-عبد الرزاق الزاهير ، السرد الفلمي، قراءة سينمائية ، دار توبقال ، المغرب ١٩٩٤ ص٢٧.
٣٧- لوي دي جانيتي ، فهم السينما ،ت- جعفر علي ، دار الرشيد للنشر، بغداد ،١٩٨١ص١١٣-١١٥.
٣٨- جيروم ستولينز ، النقدالفني ، ت/فؤاد زكريا، مطبعة عين شمس ، مصر ١٩٧٤ص٦٤.
٣٩- المصدر نفسه ص ٦٥.
٤٠- لوي دي جانيتي ، فهم السينما ص ٨٤ .
٤١- المصدر نفسه ص٨٦.
٤٢- ج دادلي اندرو ، نظريات الفلم الكبرى ، ص١٧ .
٤٣- المصدر نفسه
٤٤- جوزيف م بوجز ، فن الفرجة على الافلام ، ص١١
٤٥- رالف ستيفنسون و جان ديوي ، السينما فنا ، ص١٠٧.
٤٦- لوي دي جانيتي ، مصدر سابق ، ص٧٧
٤٧- جاك ادمون ، تحليل الافلام .
٤٨- جيروم ستولينز، النقد الفني ، مصدر سابق ، ص١٠٠ .
٤٩- مارسيل مارتن ، مصدر سابق ، ص٣٤٤.
٥٠- جيروم ، مصدر سابق ، ص ٣٤٤
٥١- المصدر السابق نفسه ، ص٣٤٥
٥٢- ناثان نوبلر ، حوار اروٍية مدخل الى تذوق الفن والتجربة الجمالية ،ت- فخري خليل ، دار المأمون ،بغداد ١٩٨٧ ص١٠
٥٣- جوزيف مارشيللي ، مصدر سابق ، ص ٦٩-٧٠
٥٤- عبد الفتاح رياض ، مصدر سابق ، ص ١٨٠ .
٥٥- هينج نيلمز ، مصدر سابق ص١٢٧.
٥٦- جيروم ستولينز ، مصدر سابق ص٣٥٢.
٥٧- الان مارنس ، الفن الاوربي الحديث ، ت، فخري خليل ، دار المأمون ، بغداد ،١٩٩٠، ص٢١٤
٥٨- جيروم ستولينز، المصدر السابق ، ص٣٥٢
٥٩- هننج نيلمز ، الاخراج المسرحي ، ت،أمين سلامة ،مكتبة الانجلو المصرية ، القاهرة ،١٩٦١ ص٩٢
٦٠- فرج عبو – مصدر سابق ٢٨١
٦١- فرج عبو ، مصدر سابق،ص٢٧٢
٦٢- جيروم ، مصدر سابق ص٢٠.
٦٣- لوي دي جانيتي ، مصدر سابق ،٩١.
٦٤- المصدر نفسه ،ص٩١
٦٥- عبد الفتاح رياض ، مصدر سابق ، ص١٨٩-١٩٤

المصادر والمراجع

١- ابوديب ،كمال- فن الشعرية –مؤسسة الأبحاث العربية –بيروت -١٩٨٧
٢- ادمون جاك – تحليل الأفلام
٣- اندرو،ج دادلي-نظريات الفلم الكبرى –ت-جرجيس فؤاد-الهيئة المصرية للكتاب القاهرة ١٩٨٧.

٤- جانيتي،لوي دي –فهم السينما –ت- جعفر علي –دار الرشيد للنشر – ١٩٨١.
٥- حسن ، طه –تجنيس السيناريو ، اطروحة دكتوراه،كلية الفنون الجميلة – جامعة بغداد -١٩٩٦.
٦- حيدر، كاظم –التخطيط والألوان –وزارة التعليم العالي – بغداد ١٩٩٤.
٧- ريتشارد ،ا، اينور –مبادئ النقد الأدبي – ت – مصطفى بدوي -١٩٦٣.
٨- رياض، عبد الفتاح – التكوين في الفنون التشكيلية – دار النهضة العربية – القاهرة ١٩٧٣.
٩- ريد، هربرت – معنى الفن –ت- سامي خشبة –دار الشؤون الثقافية –بدون تاريخ .
١٠- ريد،هربرت – حاضر الفن –ت- سمير علي –دار الحرية للطباعة – بغداد ١٩٨٣.
١١- روم ، ميخائيل –أحاديث حول الإخراج السينمائي –ت- عدنان مدانات –دار الفارابي-بغداد١٩٨١.
١٢- الزاهير ،عبد الرزاق –السرد الفيلمي قراءة سينمائية –دار توبقال المغرب ١٩٩٤ .
١٣- ستولنتز،جيروم – النقد الفني –ت-فؤاد زكريا –مصر مطبعة عين شمس-١٩٧٤.
١٤- سيفنسون،رالف –السينما فنا –ت-خالد حداد-دمشق –المؤسسة العامة للسينما -١٩٩٣.
١٥- عبو، سمير–عناصر الفن –وزارة التعليم العالي –بغداد-ب.ت .
١٦- علي،سمير –الصورة في التشكيل الشعري –دار الشؤون الثقافية –بغداد-١٩٩٢.
١٧- فاريبه،الفن الإسلامي-ت-عفيف بهنسي-مطبعة وزارة الثقافة دمشق -١٩٦٨.
١٨- فهيم، شوقي-لغة الصورة –مجلة الفن الإذاعي –العدد-٢٤-١٩٦٨.
١٩- قلبح،س، هاشم الرحمن –جماليات اللون في السينما-القاهرة –الهيئة المصرية للكتاب ١٩٧٥.
٢٠- النحاس،هاشم –دراسات سينمائية –الدار الوطنية للتوزيع- العراق -١٩٧٧.
٢١- م.بوجز/جوزيف-فن الفرجة على الأفلام-ت-وداد عبد الله –الهيئة المصرية للكتاب –مصر ١٩٩٥.
٢٢- مدانات،عدنان-بحثا عن السينما-دار القدس –بيروت ١٩٧٥.
٢٣- مارتن،مارسيل-اللغة السينمائية –ت-سعد مكاوي-المؤسسة المصرية للتأليف-١٩٩٤.
٢٤- مايو،بيير –الكتابة السينمائية - ت-قاسم المقداد-المؤسسة العامة للسينما-دمشق ١٩٧٧.
٢٥- ماشيللي،جوزيف-التكوين في الصورة السينمائية – ت-هاشم النحاس-الهيئة المصرية للكتاب١٩٨٣.
٢٦- ماشيللي،جوزيف-لغة التكوين في الصورة –ت-هاشم النحاس-مجلة السينما المصرية ع/١٣-١٩٧٠.
٢٧- مالنز،فريدريك-الرسم كيف نتذوقه-ت-هاشم الطائي-دار الشؤون الثقافية ١٩٩٣.
٢٨- مانس،آلان-الفن الأوربي الحديث-ت-فخري خليل –دار المأمون-بغداد-١٩٩٠.
٢٩- مولز،كرستيان-الوجود والفضاء وفن العمارة –ت-سمير علي-مطبعة الأديب –بغداد-١٩٩٦.
٣٠- ميتر،كرستيان- لغة السينما –ت-محمد علي –مجلة الثقافة الأجنبية –ع/٣-١٩٨٦.
٣١- نوبكر،ناتان-حوار الرؤية مدخل إلى تذوق الفن –ت-فخري خليل –دار المأمون –بغداد-١٩٨٧.
٣٢- نيلمز،هينبتج،الإخراج المسرحي،ت-أمين سلامة-مكتبة الانجلو المصرية –القاهرة -١٩٦١.
٣٣- هيكل-فن الرسم –ت-جورج طرابيشي-دار الطليعة للطباعة –بيروت -١٩٨٠.
٣٤- وارن ،ميشيل-حرفيات السينما-ت-حليم طوسون-الهيئة المصرية للتأليف –مصر-١٩٧٠.
٣٥- وارن،بول-السينما بين الوهم والحقيقة –ت-علي الشوباني-الهيئة المصرية للكتاب-مصر -١٩٧٢.
٣٦- ييبجي ،تيوبليتز -إيقاع الكلمة جماليات اللغة السينمائية-ت-محمدهناء-مجلة الثقافة الأجنبية.١٩٩٠.