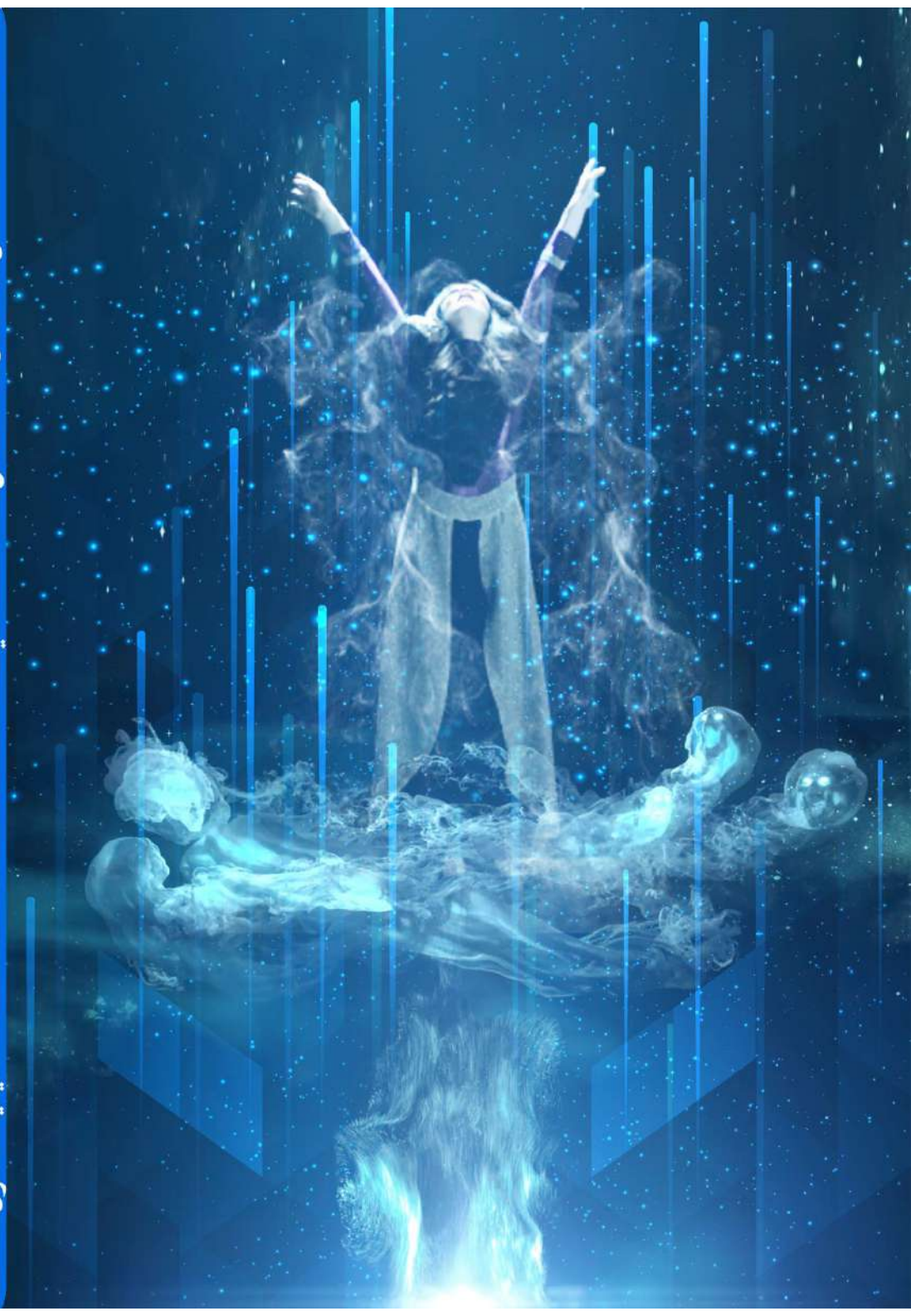
الفن المعاصر

العددان 27-28 فصلية علمية محكمة صيف 2022

مشكلات الإبداع الموسيقى من منظور البحث العلمى

ملف العدد :
الفنون والتكنولوجيا الرقمية

مجلة الفن المعاصر العددان 27 - 28 صيف 2022
أكاديمية الفنون



الفن المعاصر

رسالة الفنون من مصر إلى العالم

العددان (27 - 28)

أكاديمية الفنون
ACADEMY OF ARTS

رئيس مجلس الإدارة
ورئيس التحرير
أ.د. غادة جبارة
رئيس أكاديمية الفنون

مدير التحرير
أ.د. مدحت الكاشف

سكرتير التحرير
شيماء توفيق

مستشارو التحرير
حسب الترتيب الأبجدي
أ.د. سمية رمضان
أ.د. فوزية حسن
أ.د. مجدي عبد الرحمن
أ.د. هدى وصفي

المدير الإداري
صفاء عباس

المراجعة اللغوية
إيناس أحمد

الإخراج الفني
الشريف منجود

لوحة الغلاف

تقنية الهولوجرام وهي إحدى التقنيات الرقمية والتي تفتح للمصمم آفاق إبداعية غير محدودة. صورة الغلاف من عرض مسرحية "في نص الليل" "لمشهد صعود الروح" باستخدام تقنية الهولوجرام. من تصميم د. محمود صبري

هناك مجموعة من القواعد والشروط التي ينبغي على الباحث في المجالات العلمية اتباعها والالتزام بها في حالة رغبتهم في كتابة الأبحاث العلمية ونشرها في أحد المجلات العلمية المختصة، ومن أهم شروط النشر في المجلات العلمية المحكمة ما يلي:-

- يجب على كل باحث يريد تقديم بحثة العلمي لأحد المجلات العلمية بهدف النشر، أن يكون البحث كاملًا، وجميع أركانه متناسقة مع بعضها البعض.
- ينبغي أن يكون البحث المقدم للمجلة متناسبًا مع عمل المجلة ومع قواعدها، لتتم الموافقة من قبل المجلة على نشر البحث العلمي.
- على الباحث تحمل المسؤولية الكاملة تجاه كل الأمور الواردة في بحثه المقدم، وأن يكون مسؤولًا عن البيانات والمعلومات المرفقة خلاله، وجميع الحقائق العلمية المرفقة داخل البحث.
-التأكد من عدم نشر البحث من قبل في أي مجلة من المجلات الأخرى، فضلًا عن عدم تقديمه لأي مجلة أخرى أثناء الفترة المُقدم فيها البحث بهدف النشر.
- أن تكون جميع المعلومات الواردة في البحث موثقة ومعتمدة من قبل، وتابعه للمصادر والمراجع الموثقة، وأن تكون جاءت وفقًا للمعايير العلمية الصحيحة.
- يسلم البحث لوحدة الإصدارات التابعة لأكاديمية الفنون على هيئة CD عليه البحث كامل. منسق

مشكلات الإبداع الموسيقى من منظور البحث العلمى

- دراسة مقارنة للمقامات عند كلٍ من "عمّار الشريعى" و"رافى شنكار"كونشرتو العود- كونشرتو السيتار (الحركة الثالثة) نموذجاً

د / سارة موسى 11

- دراسة تحليلية عزفية لـ موسيقى (لحن الخلود) لـ فريد الأطرش وإمكانية الإستفادة منها في العزف على آلة القانون

أ.م.د/ حسام محمد شفيق السيد 37

- " المشاكل و الصعوبات التي تواجه دارسي آلة التشيللو في الانتقال بين الأوضاع في المقامات ذات الثلاث أرباع النغم "

د / وليد محمدعبد الباسط 53

- تذليل صعوبة أداء مقام البياتي عند تصويره على الدرجات الموسيقية المختلفة على آلة الكمان طقطوقة (يا ليلة العيد) نموذجاً

أ.م.د / مدحت عبد السميع عبد الحميد حشاد 63

- التقنيات الصوتية والتعبيرية في القصائد الغنائية لكاظم الساهر قصيدة (الحياة) نموذجاً

د / إيمان حسنى عبد الرسول 87

- جماليات توظيف الموسيقى التصويرية في الدراما التليفزيونية

أ.م.د/ أسامة خالد المسباح 131

ملف العدد الفنون والتكنولوجيا الرقمية

- توظيف تقنية XFVفى صناعة tcarahC D3 للشخصيات الواقعية فى أفلام الخيال العلمي بالتطبيق على فيلم nam inimeG

أ م د / إبراهيم إسماعيل دشتى 149

- التطور التقنى للصورة الرقمية فى الإعلام المرئى وعلاقته بالحراك الثقافى والسياسى أ د / هشام جمال 169
- دور الفنون الأدائية الرقمية في معالجة قضية التحصيل العلمي والتربية المهارية الإعلامية فى ظل جائحة الكورونا (مسرحة المناهج بكلية الإعلام جامعة 6 أكتوبر نموذجًا) صفاء علم الدين 175
- التكنولوجيا الرقمية وفضاء العرض المسرحى د / محمود صبرى 221
- الأنفوميديا والمسرح أ د / عماد هادى الخفاجى 239
- توظيف الإبداع الرقمي في العرض المسرحي المعاصر أ.د. مدحت الكاشف 249

موضوعات منوعة

- أحلام السعادة الضائعة في الدراما(نماذج مختارة) د / على حيدر 269
- دور التليفزيون التربوي في تنمية القيم لدى الأطفال في المراحل المختلفة أ م د / نجم عبد الله راشد 289
- دور المخرجة المصرية فى التعبير عن واقع وطموحات المرأة المصرية المخرجة كاملة ابو ذكرى نموذجا ً بالتطبيق على مسلسلى "بنت اسمها ذات" وسجن النسا أ.م.د .صفاء سعد محمد عماره 307

كلمة رئيس الأكاديمية
رئيس مجلس الإدارة ورئيس التحرير

أ.د. غادة جبارة

تشكل جودة التعليم في مؤسستنا العريقة والرائدة [أكاديمية الفنون] أحد أكبر وأهم التحديات التي نسعى لتجاوزها من أجل الوصول بها إلى دور أكبر فاعلية في عالم الإبداع على اختلاف أشكاله وألوانه، وذلك باتخاذ كافة السبل لاستثمار المبدعين من أبنائنا الطلاب والدارسين في جميع مراحل التعليم، والوصول بهم إلى أعلى المستويات الإبداعية، الأمر الذي يفرض الحصول على جودة متفردة للموارد البشرية المبدعة من أبنائنا الطلاب، وتمكينهم من الاندماج في المحيط الخارجي، مواكبين كافة التطورات والتحولات التي يشهدها العصر مع تنامي وسائل المعرفة والإبداع، والتحديات التي يمكن مواجهتها بالقوى الناعمة التي تشكل مرتكزا مهما في إطار التنمية المجتمعية المستدامة لوطننا الغالي، ولن يقف الأمر عند تحديث المناهج التعليمية لكافة معاهد الأكاديمية فحسب، بل إننا نسعى ونتحرك في جميع الاتجاهات في آن واحد للوصول إلى الجودة في مختلف مكونات المنظومة التعليمية، مرتكزين على مجموعة من القيم والأهداف المحددة والنابعة من تحديد لرسالة الأكاديمية بعد إعادة صياغتها من جديد لتتوافق مع أهدافنا وتتواءم مع ما نسعى إليه، الأمر الذي يتطلب توظيف وتوثيق وتحديث البيانات والمعلومات الخاصة بالمجتمع المحيط بالطالب من أعضاء هيئة تدريس وموظفين وعاملين محاولين استثمار مؤهلاتهم وقدراتهم الفكرية والإبداعية على النحو الأمثل بغرض الارتقاء بأداء كل منهم بصورة تحقق الأهداف العليا التي نتوق إليها، والاهتمام من جانب آخر بالبنية التحتية والتجهيزات الفنية التي تحقق لنا ذلك.

نحن في سباق مع الزمن، بل أزعم أنه ليس لدينا رفاهية الوقت، ولن يثبط من همتنا أية معوقات من أي نوع، وتزداد ثقتي بتكاتف زملائي وزميلاتي وتفاعلهم الإيجابي الفريد والمبهر خلال الشهور القليلة التي مضت وتركت نتائج مبشرة في وضع متطلبات الجودة ومعاييرها وإجراءاتها نصب الأعين، مما يجعلنا متفائلين بالتقدم نحو المبتغى.

وتأتي مجلة الفن المعاصر لتتبوأ مكانتها كحلقة مهمة من حلقات الجودة المستهدفة، وقد سعى زملائي المسئولين عن تحريرها بقيادة الزميل العزيز الأستاذ الدكتور/ مدحت الكاشف مدير التحرير، إلى اعتماد المجلة وتقييمها

من قبل المجلس الأعلى للجامعات، حيث استطاعت المجلة لأول مرة في تاريخها منذ إصدارها أن تدخل ضمن تقييم المجلات العلمية المحكمة باعتماد المجلس الأعلى للجامعات، وهو ما يبشر بمستقبل أكثر رقيا للبحث العلمي الذي تتولى المجلة نشره في جميع مجالات الإبداع، بل وأتطلع مع أسرة المجلة إلى الوصول إلى ترتيب متقدم في التصنيفات المحلية والدولية في أقرب فرصة ممكنة.

جدلية الفنون والتكنولوجيا

أ.د. مدحت الكاشف
مدير التحرير

الفن والتكنولوجيا.. التكنولوجيا والفن.. هل هي علاقة صراع؟ أم تضافر جهود وتحالف إبداعي؟

هل التكنولوجيا هي التي اقتحمت فنون الإبداع البشري؟ أم أن الفنون هي التي سعت للاستعانة والاستفادة من إمكانات التكنولوجيا لتحقيق ما يعتمل في خيال الفنان ولم يكن قد تحقق بالصورة المثلى قبل ظهور التكنولوجيا؟ إن الأمر مثير بقدر يجعلنا نطرح قضية الفن والتكنولوجيا من خلال ملف هذا العدد الذي ضم عددا من الدراسات المختارة، والتي استطاعت أن تطرح العديد من الأسئلة والإجابات التي حتما ستفتح آفاقا لا نهائية لإجراء دراسات علمية حول تلك العلاقة الشائقة والشائكة بين قطبي الفن والإبداع .

تتلاحق الأسئلة من جديد وتتقافز الإجابات حولها بشكل لا ينقطع، هل أثرت التكنولوجيا على الإبداع؟ وإذا كانت قد أثرت، فهل كان هذا التأثير سلبيا أم إيجابيا؟ أو بمعنى آخر هل كانت التكنولوجيا الجديدة بمثابة التحدي الذي واجهه المبدعون؟ هل هي علاقة شائكة تحاول طمس عمل الفنان وتلغي وجوده بما تملكه من إمكانات باهرة وسريعة تسبق إدراك الفنان نفسه وهو في سبيله لابتكار جديد؟ أم أنها علاقة شيقة للفنان وجد فيها ضالته وأحلامه وأفكاره وخيالاته واستطاع أن يبحر فيها وينهل منها ويتوسل بها ليخلق فنا أكثر إبهارا وتأثيرا للمتلقين؟

وغير ذلك من الأسئلة التي طرحها في توقعاته المفكر والفيلسوف الألماني المعاصر "والتر بنيامين" **W.Benjamin** (1892 –1940)) صاحب الرؤى الانتقائية والمساهمات المؤثرة في النظرية الجمالية، والذي يعد من أوائل من طرحوا قضية أثر التكنولوجيا على الفن، وعلى رؤى الفنانين والمبدعين، مناشدا الفنانين لإعادة النظر في إبداعاتهم لتتواكب مع التطور التكنولوجي المرتقب، والذي لا يمكن كبح جماحه في لحظة ما مستقبلا، مؤكدا أن التكنولوجيا هي مجال اخترعه البشر وصنعه من أجل الارتقاء بالحياة اليومية لأقرانهم من البشر في جميع المجتمعات الإنسانية. لذا فمن الحتمي –في رأيه– أن يفيد منها المبدعون بما تقدمه من إمكانات أكثر رحابة وطواعية في يد الفنان يحقق بها ما يعتمل في خياله الإبداعي.

وعليه، فقد اعتبر العلاقة بين الفن والتكنولوجيا علاقة ترابط وتعاون بوصفهما إبداعين متضامنين وليسا متنافرين رغم رحيله عنا قبل أن يشهد ذلك التطور المضطرد الذي يلاحقنا بين الدقيقة والأخرى بشكل ربما لا نستطيع إدراكه مع سرعته وتفوقه في عالم باتت فيه التكنولوجيا هي المحرك الأساسي لكل مناحي الحياة، بما فيها تفكيرنا وطريقة تفكيرنا سواء كنا مبدعين أم متلقين للإبداع. وكما توقع بنيامين أصبحت الفنون اليوم في حاجة ماسة، بل وملحة لتوظيف التكنولوجيا، فقد أصبح الفنان (المبدع) يعتمد في تشكيل مادته الإبداعية تقنيات الوسائط المتعددة **Multi media** وتقنية المعلومات **Info media** والتقنيات الرقمية – **dig tal**، وتقنية الإسقاط الضوئي **Projection Mapping**، وتقنية الهولوجرام **Hologram**، وتقنية الشاشات **LED Screens**، وغيرها من التقنيات المتلاحقة، والتي تهتم بعرض الصور والحركات والألوان في الفضاءات الإبداعية المختلفة، مما يساعد على المزج البصري للصور الحية مع الصور المصنوعة أو ربما المستنسخة، محطمة الحواجز بين الفنون المختلفة، وبناء الوشائج بين الفن والحياة عموما.

ومع ذلك، يظل الجدل محتدما بين المبدعين حول علاقة الإبداع بالتكنولوجيا، فلا يزال نفر منهم يعتقد أن الإبداع بخصائصه الجمالية قد تهاوى وتراجع أمام طغيان التكنولوجيا، بينما يرى البعض الآخر أن التكنولوجيا ساهمت في خلق قيم جمالية جديدة للإبداع، وهو ما دفعنا في هذا العدد لتخصيص ملف حول التكنولوجيا والإبداع شارك فيه مجموعة مختارة من الباحثين بعدد من الدراسات في هذا المجال، يفتحون المجال لطرح قضايا متعددة لأبحاث علمية مستقبلية تتعرض لقضية الفنون والتكنولوجيا.

موضوعات منوعة

دور المخرجة المصرية في التعبير عن واقع وطموحات المرأة المصرية المخرجة كاملة أبو ذكري نموذجا بالتطبيق على مسلسلي "بنت اسمها ذات" و"سجن النسا"

أ.م.د . صفاء سعد محمد عمارة*

مقدمة

تُشكل العناصر المرئية smret lausiv جزءا مهما من أسلوب المخرج وتميزه عن غيره من التصوير واختيار التكوين، والذي بدوره يتكون من عناصر اختيار الكادر، وأحجام اللقطات، وحركة الكاميرا داخل اللقطة، وأداء الممثل وحركته داخل الكادر، والمونتاج، والديكور، والملابس، والصوت والإضاءة، والتي تشكل أسلوب المخرج. والأسلوب هو ملامح التفكير، وقد عرف الناقد "سدني كوكس" الأسلوب بقوله "هو المحرك الفعال لتقديم وجهة نظرك. إنه نعمة الخيال الحر. إنه ذاتك الغامضه"[1]. وعلى هذا، فإن أسلوب المخرج هو الكيفية التي يقوم من خلالها بالتعبير عن فكره مستخدما كل أدواته الإخراجية، والذي يظهر فيه شخصية كل مخرج "فأسلوب المخرج هو الأثر الظاهر الذي تتركه شخصية صانع الفيلم على العمل" [2].

فالمخرج هو المسئول عن العملية الإبداعيه تَبعًا لرؤيته "وهو القادر على توصيل الكتابة وتحويل النص الفني المكتوب المقروء إلى مرئي. ولا يقلل من أهمية المخرج وجود فريق عمل يعاونه على تحويل النص إلى عمل مرئي، كما أن المصور يساعده في أداء مهمته ولكن وفقا لما يرتضيه المخرج، وكذلك المونتير والذي يخلق الإيقاع ويضيف اللمسات الصوتية من موسيقى ومؤثرات والإنتاج، كذلك الممثل القادر على التعبير وإلقاء مشاعره في المشهد

* أستاذ مساعد بقسم النقد السينمائى المعهد العالي للنقد الفني

وصانع الديكور والملابس والمكياج. إلا أن كل تلك العناصر تصب في النهايه لدى المخرج لتنفيذ أسلوبه وفلسفته البصرية وبصمته الفنية الخاصة، وهو ما يؤكده "بيلابلاش" بقوله "إننا نسمي الخصائص الشكلية لكل فن أسلوبا، ومميزات شخصية الفنان، وشخصية شعبه وطبقته وعصره، مما تنعكس كلها في الأسلوب الشكلي للعمل الفني. وكما أنه ليس هناك عمل فني لا تنعكس فيه بشكل أو بآخر شخصية الفنان وأيديولوجية طبقته وتقاليد شعبه وذوق عصره، كذلك لا يوجد عمل فني جدير بهذا الاسم بلا أسلوب". [3]

كذلك أهمية القيام بالنقد والدراسة ليس لأسلوب المخرج وقدراته التعبيريه فحسب، وإنما الوقوف على استخدامه للدلالات التي تخلقها التكوينات داخل الكادر؛ عن طريق الخطوط والكتل والأشكال وحركة الاشخاص والأحداث واستخدام الألوان والدور التعبيري للإضاءة.

المشكلة البحثية:-

السؤال الرئيسي الذي يطرحه هذا البحث هو:-

كيف وظّفت المخرجة المصرية كاملة أبو ذكري عناصر الإخراج؛ من تكوين الكادر، أحجام اللقطات، حركة الكاميرا، زوايا التصوير، الديكور، الملابس، درامية الإضاءة، المونتاج والصوت من "حوار ومؤثرات صوتية وموسيقى"، وتوجيه الممثلين.. إلخ في التعبير عن واقع و طموحات المرأة المصرية ودورها في الرصد والتجسيد المرئي للتحولات الاجتماعية والسياسية والنفسية للمرأة المصرية في مسلسلي (بنت اسمها ذات) و(سجن النسا)؟

أهمية الدراسة:-

1- ترجع أهمية دراسة الأسلوب في مسلسل "بنت اسمها ذات" ومسلسل "سجن النسا" إلى أهمية العملين الفنيين جماهيريا وفنيا، وتعمقهما في قضايا ومشاكل ومعاناة نسوية معقدة تناولها العملان بجرأة؛ منها الإجبار على ممارسة الدعارة، وقيام المرأة بالقتل المتعمد والذي يصل إلى حد الحرق حيا، وفرض نمط

وأسلوب حياة بالإجبار على المرأه لا ترغبه بداخلها، وذلك من خلال رصد العناصر الأسلوبية المميزة لأسلوب المخرج التليفزيوني.

2- لأهمية مسلسل ذات في التعبير عن تحولات عديدة وجذرية واجتماعية وسياسية نظرا لطول الفترة الزمنية التي يتناولها المسلسل من ثورة 23 يوليو 1952 إلى ثورة 25 يناير 2011، وما تبعه من أحداث سياسية واجتماعية أثرت أيضا على إحداث تحولات في أحداث وشخصيات المسلسل.

3- لأهمية مسلسل سجن النسا حيث يُعد السجن مكانا ثريا؛ فالعديد من المشاهدين يميل إلى التعرف على الأماكن التي لم يألفها ولم يزرها من قبل، والتي من الممكن أن تكون صادمة أحيانا، فاتجهت السينما مؤخرا إلى العشوائيات، بينما ظلت الدراما التليفزيونية ترزح في أغلال الفيلات والقصور، والتي جذبت أيضا المشاهد البسيط المتطلع إلى التعرف على عوالم لم يعرفها من قبل، وحياة لم يعاصرها من قبل، والتي تعد بالنسبة للكثيرين المجهول، ولذلك فجدة المكان هنا يثير علامات استفهام جديرة بالدراسة، فهو رمز للقهر والإجبار والإحباط، فكل عنبر به قصة سواء قتل أو مخدرات أو أموال عامة، حتى سجانيه يرزحون أيضا بقيود؛ منها قبول تلك الوظيفة القاسية التي قد لا تتناسب مع طبيعة الفتاة المتقدمة لها، ولكنها أيضا سجينة لها حتى لا تطرد من شقة والدتها والتي كانت أيضا سجانة أيضا، وخصوصا أنه تلى هذا المسلسل مجموعة من الأعمال السينمائية التي نحت المنحي المكاني نفسه*.

4- أهمية القيام بالنقد والدراسة ليس لأسلوب المخرج وقدراته التعبيرية فحسب، وإنما الوقوف على استخدامه للدلالات التي تخلقها التكوينات داخل الكادر، عن طريق الخطوط والكتل والأشكال وحركة الأشخاص والأحداث، واستخدام الألوان، والدور التعبيري للإضاءة.

هكذا تستهدف هذه الدراسة تحليل السمات الأسلوبية للمخرجة كاملة أبو ذكري من خلال حلقات المسلسل التليفزيوني "سجن النسا" ومسلسل "بنت اسمها ذات" حيث أخرجت كاملة أبو ذكري الحلقات من الأولى للسابعة عشر، وقام خيري بشارة بإخراج الحلقات من الثامنة عشر إلى الحادية والثلاثين، وذلك باتباع خطوات المنهج العلمي التحليلي Content Analysis ومنهج التحليل الشكلي Formal Analysis كمنهج نقدي سينمائي**، وإلى أي مدى نجحت المخرجة في التعبير عن

*ظهر في نفس الموسم افلام تناولت حياة السجون مثل وش سجون، حديد، النبطشي ...

** بدأت دراسة الشكلية من خلال الأدب حيث تكونت جمعية تزعمها فيكتور شيكلوفسكي حيث ظهر التركيز علي الطرق الشكلية والتركيز على الأدوات والتقنيات، فألف كتابا أسماه «الفن كصنعة Art as a device"، حيث أعطى رواد الشكلية كل اهتمامهم للرواية وقدموا في ذلك تصورهم الخاص لمفهوم الحبكة "Plot"مفرقين بين نوعين من المصطلحات المستخدمة في القص؛ أولهما Fabula والتي ترتب فيها الأحداث ترتيبا زمنيا، ومصطلح Syuzhet أي الكيفية التي تقدم بها الحكاية في النص، وقد طبق هذا المنهج مركزا على دراسة "العلاقات القائمة بين طرائف الحبكة والطرائف العامة للأسلوب.. للمزيد:- أحمد صقر، المدرسة الشكلية الروسية قراءة في النقد المعاصر، الحوار المتمدن، العدد 3352، 1/5/2011.

واقع وطموحات المرأة المصرية من خلال الشخصيات النسوية في العملين الفنيين.

أولا: مسلسل "بنت اسمها ذات"

بطاقة العمل:--

مسلسل تلفزيوني مصري عرضَ في رمضان 1434هـ/2013م.

المسلسل مأخوذ عن رواية تحمل الاسم نفسه للكاتب صنع الله إبراهيم.

إخراج: – كاملة أبو ذكري، وخيري بشارة.

سيناريو وحوار: مريم ناعوم.

ذات: نيللي كريم.

عبد المجيد "الزوج":– باسم سمرة.

سعد والد ذات: أحمد كمال.

حسن "أخو ذات": عمر السعيد.

فوزية "والدة ذات": انتصار.

عزيز: هاني عادل.

سميحة "جارة ذات": ناهد السباعي.

وجدي الشنقيطي "الجار الوصولي":هشام إسماعيل.

عواطف "زميلة ذات": بدرية طلبة.

الحل الإخراجي:

وهو قدرة المخرج على اختيار التكوين الدرامي والتشكيلي للشخصيات داخل الكادر وتحديد في أي مستويات الكادر تكتسب الشخصية أهميتها وقوتها مستخدمًا حركة الكاميرا، الأحجام المختلفة للقطات، زوايا التصوير ودرامية الإضاءة.

وفيه يستخدم المخرج أدواته التعبيرية لتركيب مكونات الكادر بما يخدم الهدف الدرامي؛ ففي المشهد الأول لظهور ذات، وهو لحظة ميلادها، عمدت المخرجة إلى قلب الكادر لتوضح أن الرؤية من وجهة نظر تلك الوليدة؛ كما كانت ذات مقلوبة من "القابلة" واستخدمت Out of focus لتصوير المحيطين لتشعر المشاهد أن النظرة هي للطفلة من وجهة نظرها الذاتية، وأسهم في تأكيد وجهة النظر الذاتية تلك، استخدام الكاميرا المهتزة في هذا المشهد، وأيضا في مشهد هجرة جيران ذات اليهود إلى فرنسا، وهما سارة وحنا، والتصوير من داخل السيارة، حيث النظر من وجهة نظر المسافرين إلى ذات وأسرتها التي تقف مع أهالي الحارة مودعة جيرانهم اليهود، فتم استخدام الاهتزاز الذي يوحي بحركة السيارة والإبعاد قسرًا من وجهة نظر المسافرين بداخلها.

اهتمت المخرجة بنقل الواقع ومزج الدراما بالواقع بصورة واضحة. فمنذ الحلقه الثالثة، قامت بالتعبير عن هزيمة 67 من خلال لقطات تسجيلية لأسرى وقتلى، ثم مع موسيقى

اهتمت المخرجة بنقل الواقع ومزج الدراما بالواقع بصورة واضحة. فمنذ الحلقه الثالثة، قامت بالتعبير عن هزيمة 76 من خلال لقطات تسجيلية لأسرى وقتلى، ثم مع موسيقى سلسلة يتم المزج evlossiD على الممثلين المؤديين لدور الأسرى

وكذلك في أحداث 1977، حيث قدمت لقطات تسجيلية لمحل جزارة قديم ومخبز عيش ومزجها بلقطات تسجيلية لتلك الفترة أيضا من مظاهرات المطالبة بالحد من الغلاء

سلسلة يتم المزج Dissolve على الممثلين المؤديين لدور الأسرى ومنهم مصطفى ابن صاحب المقهى المجاور لمنزل ذات والذي يتفاخر به والده دائما.

كذلك فالمظاهرات والتي قدمتها بلقطات تسجيلية حقيقيه قامت بمزجها بلقطات أخرى مصورة ومع استمرار حركة الكاميرا نفسها في اللقطات الحقيقية التسجيلية، ففي مشهد مظاهرات ضد سياسات السادات تم الاستعانة بلقطات تسجيلية لمتظاهرين حقيقيين بحركة Pan right ثم مزجها Dissolve وبالأبيض والأسود نفسه بالممثلين في العمل، منهم عزيز زميل ذات، وهو يردد "شوفوا تنظيمهم السياسي ضد أهلي وبلدي وناسي" مما مزج الواقع بالعمل الدرامي بصورة أضفت الواقعية على المشهد، برغم أن الواقع من الصعب أن يدرك حيث يخضع إدراكه لصنف ونوعية الكاميرا المستخدمة وصولا إلى "صنف الإضاءة التي بين الأيدي، وتحديد العدسة، واصطفاء الصوت وتنضيده مثلما هو محدد بصنف المونتاج وتسلسل المتتاليات والإخراج"[4].

وكذلك في أحداث 1977، حيث قدمت لقطات تسجيلية لمحل جزارة قديم ومخبز عيش ومزجها بلقطات تسجيلية لتلك الفترة أيضا من مظاهرات المطالبة بالحد من الغلاء، ثم Cut على عبده زوج ذات، وهو في مخبز حيث تنشب (خناقة) وتمتد المظاهرات إلى جواره منددة بالغلاء في مقابل سلبيته"، (أوف كورس) الناس اتجننت بيعترضوا على قرارات الحكومة). هذا المزج بين اللقطات التسجيلية الواقعية واللقطات المؤلفة هي حالة من المزج بين fiction ونقيضه non fiction والتي امتزج فيه كليهما بصورة سلسله تجعل المشاهد يشعر بأنه لا يزال يرى حدثا حقيقيا ومظاهرات حقيقية.

تم توظيف اللقطة القريبة Close up shots لتقديم دلالات؛ فاللقطة المقربة لوجه ذات في عيد ميلاد صديقتها صفية، والتي كانت قد تزوجت من عزيز –الذي أحبته ذات– تم تصوير وجهها مع تصفيق عزيز أمام الكادر وكأنه يقوم بصفعها على وجهها ولا يصفق فحسب.

في مشهد الحلم حيث استخدمت المخرجة اللقطات القريبة Close up shots لدبلة في يد عزيز يقدمها لذات ولكن تسقط على الأرض للدلالة على فشلها في الحصول على هذا الحبيب.

و كان Close ليد ذات المرتبكة عند

مقابلتها عزيز زميل الجامعة الذي أحبته، كدليل على صدق مشاعرها

وكذلك Close up shot في الحلقة 15على يد عزيز، وهو الشاب الثوري والذي أحبته ذات، تلك اليد المرتعشة بعد العديد من السنوات التي قضاها في المعتقلات، وقد أصابته الأمراض "معتقلات السادات بالنسبة لمعتقلات مبارك مصيف... لا كنا بنتعلق ولا نتكهرب"، وكذلك Close لذات حزينة، برغم نجاحها في البكالوريا لإحباط والدتها لها والتي تهاجم استكمالها لمراحل التعليم.

اهتمت المخرجة بتحقيق خاصية البعد الثلاثي Three Dimensionalit حيث استخدمت في العديد من حلقات المسلسل "التكوين في العمق" Composition Depth عن طريق استخدامها للعدسات قصيرة البعد البؤري بشكل واضح واجتناب الزوايا المسطحة، حيث يتحرك الممثلون في مستويات متعددة من الكادر من المقدمة والخلف وتحريك الكاميرا من الأمام وإلى الخلف، من وإلى عمق الكادر، كما في مشهد زفاف هدى صديقة ذات حيث تم تصوير ذات في مقدمة الكادر حزينة تتحدث في حوار داخلي Inner dialogue "أنا في سجن مؤبد وعايزة عفو بقرار جمهوري" لينتقل Focus على العروس المبتهجة في العمق، هذا التناقض ما بين الشعور بالكآبه في حالة ذات والبهجْة في حالة هدى، والذي أسهمت الصورة في إبرازه كان هو دافع ذات للموافقة على أول عريس يتقدم لخطبتها.

هناك استخدام أسلوب الكاميرا المهتزة، واستخدام Out of focus للتعبير عن أحلام وخيالات ذات، حيث ترى حبيبها عزيز يتقدم نحوها ويحتضنها، وذلك كأحلام يقظة عند زيارتها له ولزوجته صفية في منزلهما.

قدمت المخرجة Zoom in * ولم يستخدمه خيري بشارة نهائيا، ويرجع اهتمام بشارة بحركة الكاميرا Track in ** والابتعاد تماما عن Zoom إلى وعيه بالمآخذ على استخدام حركة الزووم وهي أن مقدمة الكادر وخلفيته يظهران مضغوطين في الأبعاد البؤرية الكبيرة كنتيجة للتأثير المكبر للعدسة حيث استخدمته أكثر من مرة في لحظة ولادة ذات طفلتها الثانية وسط تأنيب الجميع لها حتى والدتها "مش كنتي شديتي حيلك شوية وجبتي لنا الولد"، وكذلك عند رفض والدتها التحاقها بالجامعة "ولا هندسة ولا مندسة هتأكل جوزها جبر ولا هندسة ولا هترقص له بالمثلثات"، حيث تقترب العدسة حتى تصل من long shot لجميع الحضور إلى وجه ذات فقط حزينة ومرتبكة في Medium shot.

وكذلك هناك استخدام للحركة نفسها Zoom لوالد ذات ضاحكًا وسط الحشد الذي يهنئه بالشفاء في المستشفى ليقترب الكادر من وجهه، حيث تصارحنا الموسيقى المصاحبة برغم من كل تلك الضحكات إلا أن الموسيقى الحزينة المناقضة للجو النفسي

* هي حركة للعدسة مع بقاء الكاميرا ثابتة.

** هي حركة الكاميرا للأمام أو للخلف.

المرح تقدم Plantation لوفاة الأب ثم Cut مشهد عزائه؛ فالصوت من حوار ومؤثرات وموسيقى كان بطلا لدى كاملة أبو ذكري، تلك الأحداث التي تنغزل جميعها مع السياسة فتردد ذات "الله يسامحك يا ريس قهرت قلب ابويا بالسلام بتاعك ده".

استخدمت المخرجة الحركة البطيئة Slow motion لحمل ذات لماكينة الخياطة بعد سفر الزوج للعمل في الخليج لتلقي بها فوق الدولاب وتحدثها "في داهية" فمن وظيفة هذا التأثير أنه يخفف من واقعية اللقطة ويزيد من تفاصيل اللقطة الدقيق، وهو Effect مرتبط في التعبير الدرامي بالمأساوية وتصوير مشاهد العنف ولكن المخرجة قامت باستخدامه في تعامل ذات مع تلك الماكينة التي كانت مصدر تعبها ومعاناتها، فأغلب مشاهد ذات في بيتها كانت تعمل عليها لتوفر احتياجات أسرتها، وأكملت هذا المعنى بالمشهد التالي، حيث C.U ليد ذات تخلع اللمبة الحمراء من غرفة نومها، والتي فرضها عليها زوجها "عبد المجيد" ثم القطع على Zoom in لذات ويبدو على وجهها الارتياح وتبتسم وهي في حالة من الاسترخاء في البانيو.

ثانيا: الإضاءة Lighting:-

من المؤكد أن المخرجة تتفهم جيدا دور الإضاءة الخلاقة من الناحيه التعبيرية الدرامية وليس الإضاءة بمفهومها العادي والمباشر، والذي يعني الاعتماد على الضوء لإنارة الكادر بمصادر طبيعية أو صناعية، وباختلاف أنواع الإضاءة ما بين إضاءة رئيسية Key light وإضاءة مكمّلة Fill light والإضاءة الخلفية Back light، وإنما الإضاءة لديها تخلق حالة انفعالية؛ تشاؤم، وحدة، قلق، رعب، سعادة، لهفة وحب، كان ذلك هو دور إضاءة كاملة أبو ذكري على مدار حلقاتها السبعة عشر.

1- الإضاءة المنخفضة Low key:-

استخدمت المخرجة الإضاءة الحمراء لغرفة النوم، والتي اهتم عبد المجيد بتركيبها، هي إضاءة خافتة تلف الحجرة مع لسعات ضوئية حادة على وجهه والتي توحي بالحسية.

وكذلك في مشهد تتحدث لأخيها من السنترال وترجوه بالعودة من أجل والده المريض كانت الإضاءة المنخفضة Low key أيضا للمكان، والتي توحي بالحزن مع صوتها المختنق بالبكاء "ابوك بيموت عاوز يشوفك طز في الفلوس يا حسن".

كما تم استخدام الإضاءة المنخفضة بصورة Dim لمنزل ذات بعد سفر زوجها حيث تتجول في المنزل الذي أحاط به هذا الظلام ليعبر عن الجو النفسي بعد فراق الزوج.

2- الإضاءة ذات الطبقة العالية High Key:-

الإضاءة العالية التي استخدمتها المخرجة في مشهد ختان ذات، فلم تستخدم الإضاءة المنخفضة التي توحي بالحزن بشكل تقليدي وروتيني وإنما استخدمت تلك الإضاءة التي توحي بالبرودة وجفاف المشاعر إزاء استجداء تلك الفتاة من حولها، ولكن لايعبأ أحد بمشاعرها.

وكذلك هي الإضاءة المستخدمة في مشهد زفاف حسن أخو ذات، وفي مشهد زفاف ذات حيث توحي بجو من الابتهاج.

كما تم استخدامها في مشهد وداع أسرة ذات

لأخيها حسن وقت هجرته لأمريكا مع سقوط للمطر والاستخدام للإضاءة ذات الطبقات العالية High key ومع ابتعاد السيارة شيئا فشيئا Slow motion مما يوحي بالبرودة المرتبطة بالفراق .

وكذلك هناك احترام مصدر الإضاءة الطبيعي في حوارات ذات من شرفة منزلها إلى هدى صديقتها وجارتها حيث استخدام إضاءة عامود النور في الشارع دون استخدام مصدر إضاءة آخر، مما جعل جزءا من وجه الفتاتين اللتين تتحدثان Dim ولكنه في الوقت نفسه يوحي بالواقعية.

وكذلك في عملها بغرفة المونتاج حيث المونيتور يخفي نصف وجهها السفلي بالسواد بينما الإضاءة منخفضة طبيعية ملائمة للمكان، وهي مجرد انعكاسات إضاءة المونيتور على وجهها والتي توحي بالجو النفسي لذات وحزنها لعلمها أن اليوم هو ذكرى مرور ثلاثة وعشرين عاما على ثورة 1952والموافق أيضا يوم ميلادها مما جعلها تتحدث إلى نفسها في حوار داخليInner dialogue وبمرارة شديدة "محدش افتكر عيد ميلادي.. فات 23 سنة أنا حسة إنهم 50".

ثالثا: المونتاج Montage:-

المونتاج لدى كاملة أبو ذكري لا يقل أهمية عن التصوير* وخاصة، في هذا المسلسل حيث استطاعت من خلاله ومن خلال المزج والمكساج بالموسيقى المصاحبة والمؤثرات كخلفية لحواراتهم سواء إعلانات أو أغان لتلك الفترة الزمنية استطاعت أن تنقل المشاهد إلى أجواء و زمن العمل، وكذلك فالصوت في أحداث الشغب وأثناء المظاهرات وتفتيش ذات في الشارع بسبب فرض حظر التجوال، لم تغفل المخرجة المؤثرات الصوتية لمسرحية "مدرسة المشاغبين"، والتي قدمت للمرة الأولى في التليفزيون المصري في تلك الأجواء كوسيلة للتعامل مع تلك الأزمة من خلال تقديم هذا العمل الأكثر جماهيرية، فمن المعروف أن الإدارة السياسية قد عمدت أثناء أحداث الشغب والمظاهرات إلى عرض تلك المسرحية لإلهاء الجماهير وصرفهم عن المظاهرات مما يدعم استخدام التليفزيون سياسيا منذ بداياته.

جاء التعبير من خلال أدوات الانتقال transitionمثل استخدام:

Fade to black للدلالة على انعدام الجدوى؛ فبالرغم من محاولات ذات أن تتقرب من عزيز إلا أنه لم يعجب بسذاجتها وعدم اهتمامها بالسياسة بالرغم من ادعاءاتها ومحاولاتها الانخراط في تلك المظاهرات إلا أنها وبمصارحتها له أنها خجلت من قراءة الكتاب الذي أهداها إياه "المرأة والجنس" ينتهي المشهد Fade to black ثم القطع على إعلان عزيز لخطوبته على صفية ويعلن في خطبته "عاوز بنت صاحبة موقف عندها شخصية مش عروسة يعلقوها ع الرف".

وكذلك استغلت إعلانات قديمة وشهيرة

* وهو ما يبرر تفرغ المخرجة للمونتاج واعتذارها عن تصوير باقي حلقات المسلسل.

كاملة أبو زكري

مثل "مطبخ قبنوري ألمونيوم" الموسيقى المصاحبة لمقدمة مسلسل "يوميات ميزو" والمزج بين تلك المواد القديمة، وأحداث العمل بسلاسة مونتاجية تحقق نقل المشاهد إلى تلك الفترات الزمنية.

رابعا: شريط الصوت "الحوار– المؤثرات الصوتية– الموسيقى":-

اهتمت في كل حلقة بتقديم بداية عبارة عن جزء من أغنيه ترتبط بالفترة الزمنية التي تقدم في الحلقة، فتنوعت محققة نوعا من الاستدلال الزمني "لكل فترة بدءا بصوت أم كلثوم فعبد الحليم وصولًا إلى السبعينيات وأغاني سمير صبري مثل "محتار أنا" ثم على الحجار فعدوية، فسميرة سعيد ومحمد الحلو ومنير وعمرو دياب وأنوشكا وكذلك أصوات فوازير شريهان والمسلسلات والإعلانات القديمة، حيث نقلتنا لزمن الأحداث من خلال الأصوات المصاحبة للمشهد؛ مما جعل مرحلة المونتاج والمكساج لديها لا تقل أهمية عن التصوير. ويعد ذلك من أهم مسببات تفرغها للمونتاج لتلك الحلقات واعتذارها عن مواصلة التصوير بالإضافة إلى ضعف الحبكة في الأحداث التالية بعد انتهاء القصه الأصلية لصنع الله إبراهيم بنهايات الثمانينيات من القرن العشرين وإصرار المؤلفة إكمال الأحداث حتى ثورة 25 يناير 2012.

وكان اهتمام المخرجة الفائق بالمؤثرات الصوتية التي أضفت الواقعية الشديدة من أصوات الضوضاء في الشارع إلى أصوات خطوات الشخصيات حتى صوت "تزييق طقم أسنان" الجدة عنما تستيقظ من نومها، وأصوات فتح وغلق الأبواب إلى صوت صفير الهواء في اليوم القاسي الذي واجهته ذات أثناء عودتها لبيتها متأخرة بسبب حظر

التجوال. فأثبتت المخرجة أن الاهتمام بكل شيء حتى أبسطها ضروري في العمل الفني لخلق الإحساس بالواقعية.

كثيرًا ما تتناغم اللقطات مع الموسيقى؛ فبينما تتحرك الكاميرا بنعومة في حركة Tilt up لتتجول بنا لمشاهدة صور الحائط في حركة Pan right تصاحبها أغنية عبد الحليم "شوف بقينا فين يا قلبي وهي راحت فين" تلك المعاني في الأغنية يؤكدهInner dialogue لبطلة العمل "طول عمري بحلم إن الراجل اللي هينام جنبي يبقي شبه رشدي أباظة أو عمر الشريف أو عبد الحليم..يا سلام عليك يا حليم" ليمتزج كلامها بصوت مرتفع للزوج النائم لإضفاء جو من التناقض لما كانت تتمناه وما حصلت عليه، ثم القطع على خبر وفاة "حليم" .

Zoom in لوالد ذات ضاحكًا وسط الحشد الذي يهنئه بالشفاء ليقترب الكادر من وجهه، حيث تصارحنا الموسيقى الحزينة المصاحبة أنه بالرغم من كل تلك الضحكات وهذا الجو النفسي المرح إلا أن الموسيقى الحزينة كانت الأصدق فقد قدمت Plantation للأحداث التالية وإرهاصة بوفاة الأب، ثم القطعCut على مشهد عزائه فالصوت من حوار ومؤثرات وموسيقى كان بطلًا لدي كاملة أبو ذكري، تلك الوفاة التي كانت بسبب سياسة السادات فتردد ذات "الله يسامحك يا ريس قهرت قلب أبويا بالسلام بتاعك ده".

خامسا: الملابس و الديكور والأكسسوار:

تعد الملابس والديكور والأكسسوارات بطلًا؛ حيث تم نقل الزمن الماضي من خلال صور الأبيض والأسود المعلقة على الحائط، ومن خلال الملابس تم نقلنا من عقد الخمسينيات من القرن العشرين، وذلك من خلال تسريحة شعر والدة ذات وملابسها، و تم التعبير عن صعوبة الحصول على تليفون منزلي من خلال هرولة الزوج "سعد" للمقهى ليتصل بالطبيبة، لأن زوجته في حالة وضع طفلتهما ذات، وصولا إلى عقد السبعينيات من القرن العشرين، وهي فترة التحاق ذات بالجامعة، ثم

العمل حيث اهتمت المخرجة بتقديم ملابس تلك الفترة بألوانها الصارخة وموضاتها مثل "الشارلستون" والملابس القصيرة المواكبة لموضة تلك الفترة والشعر المستعار موضة تلك الفترة، حيث أصرت ذات على شراء من أول مرتب لها "باروكة ميرفت أمين"، وفي عقد الثمانينيات بدأت ذات في ارتداء "البونيه" معلنة للجميع أنها "اتحشمت"، ومع عقد التسعينيات وبتحفيز زميلتها في العمل بدأت ذات في ارتداء الحجاب، ومن خلال الشارع والأتوبيس العام بشكله السائد في تلك الفترة ومع أعداد الكومبارسات الكبير سواء على أبواب الجامعة أو في داخلها بملابس السبعينيات تم نقل المشاهد إلى السبعينيات، وكذلك لم تغفل المخرجة الإعلانات والملصقات لتلك الفترة، والتي كست أكشاك الشوارع مثل إعلانات الكولا المرسومة بواسطة خطاط، وكذلك شكل شماسي المصيف في تلك الفترات وشكل شاطئ الإسكندرية غير المكتظ بالناس، وكان لا يزال نظيفا آنذاك، وشكل الشوارع والأماكن. فالفضاء الفيلمي ليس إطارا بسيطا والصور فيه ليست فقط عروضا ذات بعدين إنه فضاء حي، أبدا غير مستقل عن محتواه مرتبطا ارتباطا حميميا بالشخصيات التي تتطور داخله".[5]

سادسا: أداء الممثلين:-

عبر **الأب "سعد"** عن حالة التردد والصراع النفسي بين استماعه لبيان ثورة 23 يوليو وبين زوجته فوزية "والدة ذات" والتي تتألم في حالة وضع من خلال نظرات الحيرة والتردد بين المذياع وبين "زوجته" ليحسم أمره بالهرولة إلى المقهى ليتصل بالقابلة. فقد عبر الممثل أحمد كمال عن دور الأب في النصف الأول من المسلسل والذي أصر على أن يسمي ابنته بذات الهمة لميلادها في ثورة 23 يوليو، والذي رحل لحظة ذهاب السادات إلى القدس بحسرته لأننا في رأيه المنتصرون ولا يصح أن نذهب لهم "كان السادات صبر كانوا هُما اللي جُم لنا".

"عبد المجيد" عبر عن الزوج المحب المخلص، والذي يعبر من خلال تعبيرات وجهه عن حسرته الشديدة بالبكاء لبناته لعدم قدرته على شراء "الفيديو"، والذي كان أجّل أمنياتهن في فترة عقد الثمانينيات من القرن العشرين معلنًا "مبعرفش أسرق... معرفش أسرق وأجيب لكم الفيديو..." هذا الشخص المسالم الذي يستنكر أن يثور الناس ضد السادات أو ضد الغلاء، والذي يركن دائما للدعة؛ فهو يفشل في أن يحقق أرباحاًمع الانفتاح رغم انبهاره بالفكرة "أكيد هيبقي في شوية ضحايا، الناس الغلبانة، بس مش مهم، هنبقى زي أمريكا، السلم الاجتماعي من المدخل للسطح هيتبسط هنبقي أوبن يا ذات"، لكنه عبّر عن سلبيته التي تصل إلى حد استنكار الثورة ضد أي قرار للحكومة بحركات لغة الجسد **Body language** والتي تدل على الاستسلام وقلة الحيلة والاستنكار لمحاولات التغير.

أداء ذات الصوت المرتعش والمشي ببطء بتقدم العمر عند مصارحتها لزوجها بعد كسره للماكينة التي تعمل عليها؛ والذي يعبر عن الألم و الحرقة "إنت ليسانس معرفتش تاخده، رجعتني لورا وقعدتني م الجامعة عشان مبقاش أحسن منك يا مبلط".

استخدام C.U لوجه ذات عند جلوسها على الشاطئ لتتذكر حبيبها عزيز، وتتخيله يصارحها "وحشتيني"، وهناك تغيير تام يعتري تعبيرات وجهها من حالة الحزن والنفور من الدنيا إلى السعادة من تلك اللحظات التي تعود بها إلى حبها القديم وإلى شبابها.

بينما تتحول تلك المرأة المسالمة الحالمة منذ البدايات إلى حالة من الصراخ أثناء أحداث الشغب وعدم تمكنها من الاطمئنان على أولادها في القاهره في أثناء سفرها للإسكندرية، حيث تصرخ في السنترال فتتناقض تلك الشخصية مع نفسها في المشهد التالي بوصولها إلى زوجها وأولادها، حيث تبكي كالطفلة على قدميه معلنة ضعفها وندمها بعد فراقها لهم ليلتين، وقد عبرت عن ضعفها وترددها وقلة الحيلة من خلال كل أدواتها التعبيرية من صوت وحركات وتعبيرات وجه.

الأداء التمثيلي للأم أو فوزية:- تميز بالبساطة والتلقائية وهدوء الإيقاع الصوتي، مع استمرار حدَة الانفعال الملازم لشخصيتها حتى بعد تقدمها في السن؛ فمنذ مرحلة نضوجها وهي الأم المصرية الحازمة التي تعنف ابنتها إذا تأخرت، وهي لا تتردد أن تعلن احترامها وخشيتها من زوجها سعد، عندما تدخن سيجارة مع جارتها، فهي تتلفت في خوف وتطلب لبانة لتخفي رائحة السجائر من فمها، وهي ترفض أن تذاكر ابنتها خارج البيت وترفض أن تختلط بالشباب في الجامعة، فتصر بشدة على إلحاقها بكلية البنات وليس الآداب ليسود رأي الأب وتلتحق ذات بالآداب، حيث تقدم نموذجًا لجيل الصدق مع الطيبة والسذاجة

وهي الأم المصرية الحازمة التي تعنف ابنتها إذا تأخرت، وهي لا تتردد أن تعلن احترامها وخشيتها من زوجها

عندما ترفض أن تكذب وتعلن لخطيب الابنة دعاء أن والدها عبده لم يكن مسافرًا، بل في السجن وترفض مَنْ يقول عنها مخرفة، فهي تعلن الحقيقة حتى لو كلفها هذا نهرها من الجميع.

وفي مشهد أقرب للطبيعية امتزج أداء كل من ذات وعبد المجيد وجارتها سميحة وزوجها الشنقيطي وفوزية –والدة ذات– في مشهد ضرب الشنقيطي لزوجته على السلم ومحاولة أسرة ذات الفصل بينهما، حيث حاول الجميع أداء أفضل ما لديه، فظهر المشهد بصورة أقرب للطبيعية.

ثانيا: مسلسل سجن النسا:-

بطاقة العمل

اسم العمل: سجن النسا
تاريخ العرض: يونيو 2014.
المخرج: كاملة أبو ذكري.
الجهه المنتجة: العدل جروب.
رواية: فتحية العسال.
سيناريست: مريم نعوم – هالة الزغندي.
تمثيل: نيللي كريم – درة – روبي.
عدد الحلقات: ثلاثون حلقة.
موسيقى التتر: تامر كروان.
إضاءة: عصام ماهر – خالد ماهر.
مونتاج: نيفين كامل.
مكساج: أحمد جابر.

فالمكان في الدراما التليفزيونية كأحد الأولويات لصانع العمل لا تقل أهمية عن غيرها من أولويات صانعي الدراما التليفزيونية، كاختيار فريق العمل

الديكور: شيرين فرغل.
تصوير: بيشوي روزفلت – ثابت مدكور.

يُعد أسلوب المخرجة هو بطل العمل الحقيقي، والذي قدم للمشاهد التهيئة للتعرف على الشخصيات ووصف المكان والذى تم تقديمه في هذا المسلسل بوصفه "خشبة واسعة تعرض الشخصيات من خلالها أهواءها وهواجسها ونوازعها وعواطفها وآمالها وآلامها، تحب إن أحبت وتكره إن كرهت من خلاله، ولا تستطيع الشخصيات في تفاعلها مع الأحداث فعلا أو تفاعلا أن تفلت من قبضة هذا الحيز".[5]

يُعد السجن مكانا ثريا يتسم بالتجديد، فالعديد من المشاهدين يميل إلى التعرف على الأماكن التي لم يألفها ولم يزرها من قبل، والتي من الممكن أن تكون صادمة أحيانا، فاتجهت السينما مؤخرا إلى العشوائيات، بينما ظلت الدراما التليفزيزنيه ترزح في أغلال الفيلات والقصور، والتي جذبت أيضا المشاهد البسيط المتطلع إلى التعرف على عوالم لم يعرفها من قبل، وحياة لم يعاصرها من قبل، والتي تعد بالنسبة للكثيرين المجهول. لذلك فجدة المكان تثير علامات استفهام و جديرة بالدراسة وخصوصا أنه تلى هذا المسلسل مجموعة من الأعمال السينمائية التي نحت المنحي المكاني نفسه*

وللتعرف على أهم مقومات المكان في الدراما التي قد تسبب نجاح العمل أو فشله، لا سيما بعد تركيز أغلب الأعمال التليفزيونية بصورة فجة على تكرار أماكن بعينها في أكثر من عمل فني وديكورات معينة؛ فالحارة الشعبية لا تزال بأسماء محالها في المدينه تتكرر من عمل لآخر، وكذلك الفيلا نفسها يراها المشاهد في أكثر من عمل فني قد يذاع جميعها في أوقات متقاربة أو موسم رمضاني واحد؛ الأمر الذي يكسر الإيهام بين المشاهد والصورة التي يراها، والتي تعد انتكاسة وعودة إلى ديكورات الثمانينيات، حيث الديكورات الفجة داخل ستوديوهات حتى تم توسيع الاستوديو ليصبح مدينه بأكملها.

فالمكان في الدراما التليفزيونية كأحد الأولويات لصانع العمل لا تقل أهمية عن غيرها من أولويات صانعي الدراما التليفزيونية، كاختيار فريق العمل من الممثلين أو التجديد في أسلوب الإخراج، وغيرها من أولويات صانعي الدراما التليفزيونية، والذي يتكامل مع السمات الأسلوبية لمخرج العمل، حيث "يمثل المكان على مستوى الملاحظة المباشرة في حياتنا اليومية الإحداثيات الأساسية التي تؤطر

---

* ظهر في الموسم نفسه لأفلام تناولت حياة السجون، مثل وش سجون، حديد، النبطشي.

للأشياء المرئية، فنستطيع أن نميز الأشياء عن طريق وضعها في المكان"[6]، وباستخدام المنهج الوصفي في تحليل تلك الظاهرة.

فكيف استغلت المخرجة هذا المكان غير المألوف للمشاهد في التعبير عن المرأة ومشاعرها المتباينة في علاقتها بهذا المكان؟ يتسع هذا المكان ليكون مكانا ذهنيا يمتلك القدرة على التغير نتيجة لوجود الأفكار والثقافات والحضارات داخل تكوين كل مكان، وكل ذلك مستمد من الشخصيات التي أنشأت المكان وعملت على إدامة تأثيره الفكري؛ فالسجن يظهر منذ اللقطات الأولى في العمل، حيث يتم تناوله مستخدمة العدسة قصيرة البعد البؤري wide وذلك للتعبير عن الخواء النفسي بين قاطنيه والبعد بينهم، ولإظهار المكان من خارجه والذي يبدو مقبضا مع الـ long shot والذي تموت على أبوابه والدة البطلة من شدة الإرهاق والمثابرة على العمل به حتى آخر يوم، فهي كإرهاصة بأن هذا المكان الذي أفنت فيه هذه السيدة المسنة عمرها هو المحرك الرئيسي للأحداث ولبطلة سجن النسا، والتي لا تلبث أن تقع أسيرة له، فيجبرها على امتهان مهنة سجانة، تلك المهنة غير المؤهلة لها نفسيا ولا بدنيا ولكن تقع سجينتها وتضطر لها اضطرارا حتى لا تفقد المأوى الوحيد وهي الشقة، التي تمنح للسجانات فقط حيث تجبر أن ترث ليس الشقة عن والدتها وإنما الوظيفة المرتبطة بالشقة. فهي واقعة في أغلال السجن مدفوعة ومقيدة به مثل باقي السجينات حتى تجد المأوى، وهو ما تم التعبير عنه عند الحديث عن تلك الوظيفة،

فالسجن كمكان بالإضافة إلى وظيفته الفنية وأبعاده الاجتماعية تم تقديمه في المسلسل ببعد نفسي ورمزي

حيث تم تصوير البطلة "غالية" خلف أسوار الشباك للرمز للحاله النفسية التي ساقتها لها أقدارها. فالسجن كمكان بالإضافة إلى وظيفته الفنية وأبعاده الاجتماعية تم تقديمه في المسلسل ببعد نفسي ورمزي، ولذلك فهي تطلب من خطيبها أن يشجعها على قرارها "بفكر مروحش تاني.. السجن يا صابر مش سور عالي مقفول عليك السجن ممكن يكون في هدمة مش عايز تلبسها، ناس مش عايز تشوفهم، شغلانة مش حابببها السجن كسرة وقهرة نفس وانا نفسي اكون حرة زي الشلال دا".

وعلى غير المتوقع، نجد أن أغلب السجينات تجد في هذا المكان الملاذ والمفر من قسوة واقعهم خارجه؛ فزينات تسخر من عيشتها خارجه وتتهكم عمن يرغبن في الخروج، ففيه لقمة العيش دون ذل ممارسة الرذيلة، وهي في ذلك تسعى للرجوع إليه بنفسها، وهي تعبر عن رضاها الدائم بهذا المكان، فالأماكن الأخرى لم تجد فيها إلا المعاناة، سواء البيت الذي لا تجد فيه ما تقتات به، أو الشارع الذي تمارس فيه عملها بقهر، أو الميكروباص مكان ممارستها الرذيلة، أو المستشفى التي خدعت

فالسجن ليس المكان الذي يطبق فية العدل والقانون والمساواة بين المذنبات، فهو مصنف: سجينات الدرجة الأولى

فيها وسرقت منها كليتها، ولذلك فهي تقول "السجن ده مش زي ما الناس فاكرة، محدش هنا بينهش في حد كلنا هنا من طينة واحدة". وتعبر الفتاة عن مأساتها خارج السجن بينما تتجول الكاميرا في حركة pan دائرى داخله بدءا من زينات، التي تصفه بإيجابية للعودة إليه مرة أخرى ليشعر المشاهد بالتناقض بين وصفها الإيجابي له ومنظره المقبض الموحش، وكأن المخرجة قد أرادت أن تقول على لسان الشخصية أن الحياة خارجه موحشة أكثر في تعاملها مع تلك الفتيات.

وكذلك دلال التي تجد فيه المفر من حياة فتاة الليل وقسوة ظروفها خارجه، كذلك عزيزة المعلمة تاجرة المخدرات التي تجد فيه الحفاوة والترحيب من الجميع فتقابلها السجينات والسجانات بـ»نورتي بيتك! ورغم عدم إنجابها فالجميع يناديها بداخله بـ»أمي عزيزة»، وكذلك رضا عندما تصادف صديقة الطفولة زينات داخله تمرحان وتستعيدان معا الأيام الخوالي في القرية. فقد أثرت مخرجة العمل التعبير عن الجو النفسي والتآزر، لا سيما السعادة، وعلى خلاف المتوقع، عدم الحزن والضيق داخله من خلال تيتر البداية، حيث نجد الأغنية الجماعية من سجينات يغنين ويصفقن معا وهي الأغنية التي تزفّ بها من تحصل على البراءة.

وكذلك فالسجن ليس المكان الذي يطبق فية العدل والقانون والمساواة بين المذنبات، فهو مصنف: سجينات الدرجة الأولى، وهو عنبر «الأموال العامة»، ثم من دونهم، وكذلك فيه من يحققن العدالة ويحرسنها وهن غير ملتزمات بها حيث تسرق السجانات متعلقات السجينات الشخصية.

– كما اختلفت النظرة للشارع باختلاف شخصيات المسلسل ولدى الغالبية، هو المكان الرحب الملاذ وليس فقط للشخصيات وإنما للكاميرا التي تجولت في شوارع العاصمة الرحبة؛ فقد استخدمت المخرجة أسلوب تصوير متحرر أيضا، وهو الكاميرا المحمولة أو الـ portable camera حيث حرية التنقل في أرجاء المكان، كما تعددت أحجام اللقطات وإن غلب على تصوير الشوارع اللقطات الطويلة أو الـ long shots. وكانت لحظات الفراق بين رضا (الخادمه) وحبيبها (المكوجى) باستخدام العدسة الـ wide أو قصيرة البعد البؤري، والتي عبرت عن التباعد النفسي والعاطفي بعد أن أجبر أهل رضا هذا الشاب على الابتعاد عنها حتى تستمر في العمل كخادمة وتنفق على إخوتها. وكذلك لحظات فراق دلال وحبيبها قبل أن تنجرف وتستجيب للإغراءات وتصبح فتاة ليل كانت باستخدام العدسة الـwide نفسها. وبصفة عامة، فالمكان رحب والكاميرا تعرف ذلك، واستخدام إمكانات المكان لإظهار

الصورة بشكل معبر، وكذلك هو المفر من عبودية حالة أو مهنة فرضت عليها وتبعتها حالة اجتماعية مرغمة عليها مثل شخصية دلال التي تتنفس الصعداء فيه بعد خروجها من الملهى الليلي يوميا، الذي تبتسم فيه كمدا فمن داخلها ترفض مهنة البغاء، والحالة التي تفرض عليها، ويظهر ذلك في مشهد أول لقاء لها بأحد الشخصيات المهمة في فندق، حيث تابعت الكاميرا حركة أقدامها المتثاقلة وصولا إلى غرفته ثم انتقلت في حركةTilt up من أقدامها إلى رأسها لتكشف لنا عن زيها الذى ترتديه وصولا إلى نظرات عينيها الواجمة الحزينة، فاللقطات المقربة كانت البطل في مقابل اللقطات البعيدة في الشارع الرحب، والذي تعود فيه إلى الايام الخوالي والحب البرئ مع خطيبها السابق كرم الذي تمنت أن تكون زوجة له وأما معه، ولكنه يتركها بعد أن أصبح لها ملف في الآداب لتقع فريسة العمل بالبغاء؛ فالشارع هو الملاذ من حياة ترفضها داخليا، ولذلك فهي تعود للشارع مرة أخرى منتحلة صفة فتاة جامعية من الطبقه المتوسطة لتحب من جديد شابا في مقتبل العمر وتدعي أن لها أبا حريصا عليها وهو إسقاط نفسي لما حرمت منه وكان سببا لانحرافها، وهو الأب والأسرة، فالأم القاسة التي تلفظها كما لفظها خطيبها والمجتمع كله كانت السبب لارتمائها في أحضان "خالتي"، وهي القوادة التي تدفعها لبيع نفسها والعمل كقوادة فيما بعد. فقد قدمت شخصية دلال في صورة أقرب ما يكون للمرض الفصامي؛ فهي تعيش شخصية مغايرة تماما في الشارع، وما تلبث أن تغير ملابسها عندما تعود إلى سيارتها الفارهة لتمارس عملها كقوادة، وقد تم التعبير عن حالة الانطلاق والسعادة عند تواجدها مع الشاب، والذي تدعي معه أنها فتاة جامعية من خلال لقطات لهما على النيل.

وكذلك رضا التي كانت أغلب لقطاتها السعيدة (تصوير خارجي)؛ حيث تنطلق في مكان رحب مع حبيبها، وتجد المتنفس لها من أوامر سيدتها وسخريتها منها ومن لهجتها، حيث تعمل خادمة، أما في الشارع فهي فتاة طبيعية ترتدي أفخر الثياب وتستمع إلى أعذب الكلمات من حبيبها.

هكذا فأغلب الشخصيات جاءت لحظات السعادة لديهن في الخارج في الشارع وعلى كورنيش النيل، كأن لجوء المخرجة للتصوير الخارجي للتعبير عن تلك الحالة النفسية وللتعبير عن السعادة والهروب من تعاسة واقعهن مستخدمة العدسات الـwide واللقطات الـ Long shot بصورة أكبر. وعلى النقيض من دلال ورضا، نجد شخصية زينات أو شفيقة، والتي لا تجد من الشارع إلا القسوة، وتحاول في النهاية أن تنتزع منه حقها في الحياة فتستغل وجودها في مكان عام مع سماعها لصوت دورية الشرطة وتهجم على الرجل الذي بصحبتها لتعود إلى السجن وتحصل على "غسلة كلى" فشلت في الحصول عليها خارج جدران السجن، فالشارع الذي استغلت جسديا مرارا بين أرجائه وعلى أسطح سياراته لينتزع منها آدميتها من أجل "عشرين جنيها" أو "وجبة" استغلته في العودة للسجن لتحصل على غسيل كلوي مجاني.

وكذلك فإن تعبيرات وجه حياة المريضة نفسيا التي تقلق من الآخر ومن الزحام والناس بوجه عام، والذين يستنكرون أن تتحدث إلى نفسها جاءت بالـ Close up shot وهي تخشى من معاكسات أحد المارين وتتلفت دائما في خوف مرضي من الآخرين باستخدام شاريوه دائري يلف حول الشخصية ليعبر عن حالة التوتر والتوجس ممن حولها وكذلك قامت المخرجة بتصوير تلك الحالة من الفزع أثناء تواجدها في الشارع من خلال تصوير وجهها بالعدسة الـ fish eye حيث يقترب من الوجه ويظهر الجوانب مشوهة، تلك الجوانب من الصورة والتي يتواجد فيها الآخر أو الناس مصدر خوفها المرضي الدائم وتعاستها، لذلك فنجدها تهرب من الشارع بالإسراع للمنزل وتخشى أن تفارق بيتها لولا الحاجة للعمل بالمشغل، هكذا فهي تظل أمام منزلها تستمع لأصوات لعب أطفالها بالداخل وتختبرهم عما إذا كانوا سيجيبون على من يطرق الباب أم لا لتعنفهم عند الإجابة. فلدى تلك الشخصية المغتربة نفسيا، والتي تعيش في عزلة نفسية حيث كل ما خارج البيت سيؤذيها ويؤذي أبناءها، ولذلك تمنعهم من الدراسة والذهاب للمدرسة، فالآخر لديها هو الجحيم.

عمدت المخرجة إلى التصوير الخارجي في كثير من المشاهد التي جمعت سكان الحارة الشعبية للاحتفال في الشارع فكان بمثابة النادي للأطفال وقاعة المناسبات، حيث يفرح الجميع فيه ويقدمون واجب التهنئة في الأفراح والعزاء أيضا وفيه تلهو الفتيات فرحة لتنجيد العروسه "غالية"، وكذلك ففيه الاحتفال بالميكروباص الجديد وتزيين الشارع بدم أضحية فرحا بالميكروباص، ولكشف الشارع بكل ما فيه تم تصويره باستخدام "الكرين"، والذي يرتفع ليصور لنا المكان من بدايته والزينة والاحتفالات. استخدمت

المخرجة أيضا اللقطات الـLong shots لتوضيح المكان، والذي يحمل الكثير من التناقضات، ففيه واجب العزاء والتهنئة وفيه لحظات الحب والفراق، وهو أيضا مكان التنزه بين صابر وزوجاته سواء منى أو غالية، ففي أغلب المشاهد المكان هو المعبر عن الحالة النفسية للعمل بأكمله؛ فالشارع تخطى حدوده المكانية. تم في المسلسل إعادة إنتاج المكان فنيا باعتباره منطلقا للأحلام ومرتعا للذكريات، فالمكانية هي الصورة الفنية التي تذكرنا أو تبعث فينا ذكريات الطفولة، والشارع هو مرتع أحلام صابر والمتنفس للكبت الذي يعانيه في تلك الغرفة الصغيرة التي يعيش فيها، حيث يستطيع أن يجري بأقصى سرعة بالميكروباص مخلصا نفسه من قيود الفقر والكبت الذي يقيده.

لم يتم تناول البيت في سجن النسا على اعتباره مكانا تسكن فيه الشخصيات النسوية وإنما أصبح يتحكم فيهن ويغير مصائرهن ويقهرهن. فالبيت لدى غالية هو شقة الحكومة، والتي تسلم للعاملات فقط في سجن النسا بالقناطر وبوفاة الموظفة يسحب السكن ليعود كعهده إلى موظفة أخرى جديدة، وهو ما دفع غالية للعمل كسجانة "أنا مغصوبة والله العظيم، أنا مغصوبة أنا لو مشتغلتش شغلانة أمي الشقة هتتسحب مني. يصور المخرج تلك الحالة للفتاة التي لا يساعدها جسدها النحيل ولا قدراتها النفسية، والتي تخشى التعامل مع المجرمات في أكثر من مشهد خلف أسوار شباك الشقة، وكأنها قد صارت حبيسة هذا المنزل وتلك الوظيفة، وكذلك فالشقة كانت هدف صابر للزواج من منى ابنة تاجر السيارات بعد أن وجد فرصة أفضل من شقه غالية وتم التعبير عن اشتياقه لهذه الشقة في مشهد الدخلة بين صابر ومنى حيث يترك عروسه ليجوب بنظره في الشقة pan right "أخيرا بقينا في بيتنا"، ثم لقطة للمنظر الخارجي من شرفة الشقة بـ pan left وهي على القناطر مباشرة، وبلهفة "العمارة دي كلها بتاعتكم"، فهذا الشخص

الساخط على مكان إقامته القديم الذي يبرر لصديقه سبب زواجه "الوحدة صعبة والأصعب العيشة في المخروبة اللي احنا عايشين فيها دي"، هذا الشخص يشيء نفسه مقابل شقة. وكذلك فبوفاة زوجته يشعر بالضياع، وهو ينظر من الشرفة على مركب صغير في عرض النيل، والتي قد تعبر عن حالة عدم الاستقرار النفسي له والقلق "مش بعيد يطردوك من الشقة ويزول عنك العز والنعمة...والفخفخة اللي انت عايش فيها دي"، وبطرده من الشقة يكون قد خسر كل شيء في مشهد يجمع بعض مقتنيات الشقة قبل أن يتركها وينظر لها ولكل ركن فيها وكأنه يودعها في مشهد آثرت فيه المخرجة احترام مصدر الإضاءة الطبيعي، فظهرت الصورة باستخدام بعد الأباجورات في الصالة لتوحي بالجو النفسي الحزين للمكان، ويغلق تلك المصادر الضوئيه تباعا وتستخدم المخرجة الاختفاء التدريجي للإضاءة وبإغلاق آخر مصدر للإضاءة، يتحول الكادر للإظلام التام، ثم القطع بصورة طبيعية على منزله المعدم لنقارن بصورة تلقائية بين المكانين. كذلك تم المقارنة بين بيت رضا في القرية من خلال حركة الكاميرا لتجوب الغرفة التي تنام فيها إلى جوار أمها وإخوتها باكية مستعرضة أثاثها الفقير، ثم باستخدام القطع على منظر من شرفة منزل القاهرة التي ستعمل فيه بضجيجها وفخامة المبنى حتى يعقد المشاهد مقارنة بصورة تلقائية.

وكذلك فقد افتقد البيت معاني الدفء والألفة والتراحم والتواصل الإنساني، فالبيت لدى دلال كان الملاذ من العودة لبيت القوادة، وبلفظ الأم لها و طردها لم تجد مأوى إلا في أحضان البغاء حتى بعد أن تموت الأم وتنجح في تأسيس بيت لها يرفض إخوتها العيش معها فيه لتظل وحيدة، وتستمر لديها ذكريات البيت حيث المكان الدافئ الذي يمتلئ بالأصوات، وقد آثرت المخرجة التعبير عن الغربة النفسيه رغم التقارب المكاني للأسرة الواحدة من خلال التصوير في العمق، حيث نرى دلال باكية على فراشها، بينما في الخلفية صالة المنزل حيث يتشاجر إخوتها على الأدوات المدرسية للإيضاح بأنها مقهورة غير راضية عن عملها وتبكي، بينما لا يشعر بها أحد، ولكن هؤلاء الذاهبين للمدرسة أصحاب الطلبات الكثيرة هم من أجبروها على تلك المهنة ثم تنكروا لها.

وكذلك فالحياة الجديدة على رضا تراها من خلال الزجاج الفاصل بين المطبخ وغرفة الاستقبال، حيث الحفلات وعالم مجهول لم تره من قبل، ترمقه بعيون تملأها الحسرة والإرهاق من العمل، وتم التصوير من خلال وجهة نظر الخادمة لهؤلاء الضيوف، فكانت زاوية وجهة النظر هي المستخدمة **Sight of view shot** حيث بنظر دلال للأسرة تم التصوير من خلف الزجاج الفاصل بين المطبخ والحضور –كما لو كان المشاهد معها بالمطبخ– لإضفاء المزيد من الواقعية والإحساس بمشاعرها والقطع بـ **Close up** على وجهها الحزين الساخط، حتى إنها في داخل غرفتها لا تستطيع إلا أن تفعل ما تمليه عليه السيدة، فتغفو لتصحو مرعوبة، لأنها نسيت ما أمرتها به ألا تنام إلا بعد أن تغتسل إما ستطرد. وهكذا، فالكاميرا كما يعرفها سيدني لوميت: الكاميرا أفضل صديق،

لا تستطيع الكاميرا الكاميرا أن ترد عليك، إنها لا تستطيع أن تسأل أسئلة غبية ولا أسئلة ذكية تجعلك تدرك أنك كنت على خطأ طوال الوقت، إنها كاميرا. لكن:

يمكنها أن تعوض أداءا ضعيفا.

يمكنها أن تجعل أداءا جيدا أداء أفضل.

يمكنها أن تخلق مزاجا عاطفيا.

يمكنها أن تخلق القبح.

يمكنها أن تخلق الجمال.

يمكنها أن تقدم الإثارة يمكنها اقتناص جوهر اللحظة.

يمكنها إيقاف الزمن.

يمكنها تغيير المكان.

يمكنها تحديد الشخصية.

يمكنها تقديم معلومات.

يمكنها أن تحكي قصة.

يمكنها أن تصنع نكتة ويمكنها أن تصنع معجزة .[6]

كذلك فقد تجولت الكاميرا لترينا حياة طازجة على الشاشة من خلال جماعة الهنجر والذين يقطنون مكانا نائيا يجمعهم بمعتقدات قد تكون غريبة وغير مألوفة للمجتمع ككل، حيث الرجل يربي الأبناء وتعمل الزوجة في السرقة وهم يتفاخرون بذلك؛ أن الرجل يركن للدعة بينما لا تجعله زوجته يحتاج إلى شيء. وهكذا "فالنماذج الاجتماعية والدينية والسياسية والأخلاقية في عمومها تتضمن وبنسب متفاوتة صفات مكانية تارة، وتارة أخرى في صورة صفة أخلاقية حين تقابل بين اليسار واليمين، أو بين المهن الدونية والراقية. وتنتظم كل هذه الصفات والأشكال في نماذج للعالم تطبعها صفات مكانية بارزة، وتقدم لنا أنموذجا أيديولوجيا متكاملا يكون خاصا بنمط ثقافي معطى[7] قد لا يتفق مع باقي معتقدات المجتمع.

تعددت المشاهد التي تصور خارجيا بصورة تكافئ التصوير الداخلي أو تزيد عليه، فمثلا بيت زينات أو العشة التي كانت تسكنها، لم يتم تقديمه بقدر تصويرها معظم أوقاتها إما في السجن الذي تراه الأفضل من الحياة خارجه أو في الشارع مكانها المفضل، والذي تجني منه القليل لتعيش به؛ فهي تتحسر عند عودتها للبيت "قال بيعيبوا ع السجن خدنا ايه ف الخروج"، وهي تقف كثيرا مترددة على أبوابه تدخله أم تخرج للعمل لتقضي ليلتها في ميكروباص أو فوق سطح سيارة نقل تمارس الرذيلة مقابل بعض الجنيهات.

غلبت المشاهد الـMedium shot واستخدام العدسة متوسطة البعد البؤري أو الـ Normal في تقديم حياة مع أسرتها وهي بالنسبة لها مصدر الحماية والأمان، فهي دائمة العمل على تنظيف أبنائها والاعتناء بهم في أغلب مشاهدها، ورغم تصوير بيت تفوح منه رائحة الإنسان في الطبقة الوسطى ويتجلى فيه نبض الحياة من خلال التركيز على تفاصيل هذا البيت، إلا أن المخرجة قد استطاعت أن توظف إلى أقصى حد دلالات في هذا المكان تعبر عن تناقضات الطبقة الوسطى وضياع الهامشيين في دروب المدينة، ففيه نجد رغبة لدى المخرجة في اكتشاف الواقع من خلال المكان الطبيعي، فالتفاصيل الدقيقه للمكان هي التي توفر الإحساس بالصدق والحميمية،

وتمنح الصورة القدرة على الإقناع. فالبيت هو النقيض لقسوة الشارع لدى حياة، فهي ترفض حتى خروج أبنائها للمدرسة "انا هذاكر لهم في البيت" وهي تكرر "العيال مش لازم يخرجوا من البيت"، وهي تحذر أبناءها مرارا من الخروج أو حتى فتح باب البيت وتغلق الباب بالمفتاح أكثر من مرة عليهم. وهكذا تجولت الكاميرا في المكان لترينا أسرة من طبقة اجتماعية متوسطة وأسرة متواضعة.

لم تتردد المخرجة في تفحص الميكروباص منذ بداية المسلسل، من خلال لقطات الـ Pan له أو اللف حوله بشكل دائري من خلال "شاريوه دائري" أو استقباله من بعيد من خلال تصوير قدومه بكرين يكشف الشارع بأكمله. فالميكروباص مهم دراميا ويحمل معنى ودلالات ويؤثر على سير الأحداث؛ فحلم صابر بامتلاك ميكروباص كان دافعا له لسرقة أموال غالية مدعيا أنه لن يتمكن من الزواج بها إلا إذا امتلك الميكروباص كمصدر للرزق، وقد عبر عن طموحاته باستمرار في رغبته المستمرة في الانطلاق بهذا الميكروباص، وكذلك تم استغلال صابر للميكروباص في الإيقاع بابنة صاحب معرض السيارات منى، والتي سلبها شرفها فيه ليضغط على والدها لتزويجهما، فهو مكان الإيقاع بالفتيات: منى وغالية وصولا إلى نوارة، ولذلك فهو يتعرض لفتيات الحارة قائلا "ما تيجي نضرب شقلباظ في الميكروباص" فكان من المهم الاهتمام بتصويره وإبراز تفاصيله، حيث ارتبط حميميا بالشخصيات وسلوكياتهم. فالفضاء الفيلمي ليس إطارا بسيطا، والصور فيه ليست فقط عروضا ذات بعدين. إنه فضاء حي، أبدا غير مستقل عن محتواه مرتبط حميميا بالشخصيات التي تتطور داخله"[8]. وكذلك الحال مع زينات التي تمكث لساعات في الشارع منتظرة الميكروباص الذي ستقضي ليلتها فيه ليرميها صباحا على أحد جوانب الطريق. فالميكروباص هو مكان الفسحة والتنزه وممارسة الرذيلة، وهو مكان اللوم وطلب الصلح، وكذلك مكان لاجترار الذكريات.. إلخ، فقد تخطى دوره المألوف كوسيلة مواصلات ليقوم بدفع الأحداث، فيكون هو سبب زواج صابر من ابنة صاحب المعرض، ويكون هو السبب نفسه لدخول غالية السجن، بعد اتهامها بمقتل صاحب المعرض لمطالبته بسداد الأقساط نفسها، وهو المؤثر حتى في أسلوب الشخصية في الحديث، وهو يؤثر على المظهر الخارجي للشخصية وأسلوب الأداء "فالمعايير المتماثلة في بيئة ما حين تتصل بأسلوب تنشئة الفرد وتعليمه، فإنها سوف تكسبه أسلوبا معينا في الاستجابة، وغالبا ما يكون هذا النوع من الاستجابة مشتركا بين عموم الأفراد الذين يعيشون في تلك البيئة وتقع عليه المؤثرات نفسها إلا في بعض الحالات الفردية التي تظهر عند بعض أفراد المجموعة"[9]، فالمكان قد أثر على الشخصية ورغباتها وأسلوب إشباع تلك الرغبات والحاجات و"الأحاسيس والحياة الجنسية والمزاج والطباع والميول والمخاوف حتى العقد النفسية وعلى اللغة ومستحدثاتها من ألفاظ وسيم بين أشخاص مهنة معينة أو منطقة بعينها" [10]، وهو ما ظهر جليا

في شخصية سائق الميكروباص وصديقه. كذلك فصابر الشخصية التي لا تملك القدرة لتعبر عن حقيقة نفسها ولا يبذل عناء في البحث عن وجوده الأصيل، بل هو يعامل كقطيع مسلوب الإرادة، يضحي بحبيبته أملا في التخلص من أقساط الميكروباص بزواجه من ابنة صاحب المعرض.

والنيل يتم تصويره overlap على وصف صابر لحياته؛ فالنيل رمز للحرية لديه في مشهد يقف في شرفة الشقة التي حصل عليها بعد وفاة منى زوجته، ويصف أنه لطالما أراد الحرية من علاقة لا يريدها ولكنه يرغب في الأموال التي سيجنيها من وراءها، فعندما يتخلص من تلك العلاقه بوفاة منى، وهى تضع ابنهما يقف في الشرفة متأملا النيل ومعبراً عن تحرره، ولكنه لا يلث أن يُطرد من الشقة، وهنا ترمز المخرجة لحالة الارتباك النفسي التي تعتري صابر بعد وفاة زوجته من خلال تصوير مركب صغير في النيل. وكذلك غالية فعندما تقرر رفض الوظيفة وتحسم أمرها لتعمل في مشغل خاص بها يرفض صابر مدفوعا بحرصه على الشقة، فتطلب أن تكون حرة مثل الشلال، وكذلك النيل هو مرتع دلال في أحلامها بالعودة لأيام الحب الطاهر قبل أن تعمل قوادة، فهي تحرص على الجلوس على شاطئه، وتوقع بشاب تدعي أمامه بأنها طالبة جامعية، وكذلك هو مكان لقاءات رضا وصديقها؛ فالنيل هو رمز للحرية.

النتائج:

- اهتمت المخرجة كاملة أبو ذكري باللقطات المقربة، فكانت إحدى أدواتها، والتي استخدمتها كعين للمشاهد لتفحص أمور حياتية عديدة تخص المرأه، كما اهتمت بالـ Zoon in في مشاهد قليلة، في مقابل حركة الكاميرا Track in وربما يرجع الإقلال من استخدام الـ Zoom إلى وعيها بالمآخذ على استخدام حركة الزووم، وهي أن مقدمة الكادر وخلفيته يظهران مضغوطين في الأبعاد البؤرية الكبيرة كنتيجة للتأثير المكبر للعدسة حيث أجادت انتقاء أدواتها التعبيرية للمواقف المختلفة.

- اهتمت المخرجة بالتصوير في العمق Shooting in depth كما في مسلسل سجن النسا، وذلك للتأكيد على فكرة القهر الذى تعرضت له دلال والتي تضطر للعمل كفتاة ليل من أجل أختيها الأصغر منها، حيث تظهر في مقدمة الكادر نائمة على سريرها، بينما في العمق خارج الغرفة، نرى مشادات الفتاتين بسبب الأدوات المدرسية وعدم كفاية احتياجاتهما فتنتقل الكاميرا من التصوير في العمق للفتاتين إلى تصوير دلال في مقدمة الكادر، والتي تبكي على فراشها، ثم تقرر مواصلة عملها الذى تنفر منه بداخلها، فهي أسيرة رغبات أختيها الصغيرتين ووالدتها

والنيل يتم تصويره palrevo على وصف صابر لحياته؛ فالنيل رمز للحرية لديه في مشهد يقف في شرفة الشقة التي حصل عليها

اتسم أسلوب المخرجة بالتوظيف الجيد للتكوين وحركة الكاميرا والاعتماد إلى حد كبير على اللقطات المقربة

واللاتي ينفرن منها بعد ذلك ويطردنها من منزلهن، لأنها إنسانة ملوثة ولديها ملفا في الآداب.

كذلك اهتمت المخرجة بتحقيق خاصية البعد الثلاثي Three Dimensionality أيضا وتوظيفها دراميا حيث استخدمت في العديد من حلقات المسلسل "التكوين في العمق" Composition Depth عن طريق استخدامها للعدسات قصيرة البعد البؤري بشكل واضح، واجتناب الزوايا المسطحة حيث يتحرك الممثلون في مستويات متعددة من الكادر من المقدمو والخلف وتحريك الكاميرا من الأمام وإلى الخلف، من وإلى عمق الكادر، كما في مشهد زفاف هدى صديقة ذات، حيث تم تصوير ذات في مقدمة الكادر حزينة تتحدث في حوار داخلي Inner dialogue "أنا في سجن مؤبد وعايزة عفو بقرار جمهوري".

– كما اهتمت بالإضاءة والظلال على الوجه، كما في مشهد الحوار الداخلي لغالية بطلة سجن النسا من شرفة الشقة والتي أجبرت على العمل كسجانة من أجلها، حيث إن القانون قد أتاح لوالدتها العيش فيها، وبوفاة الوالدة يجب استرداد الشقة إلا في حالة واحدة هي عمل الابنة محل والدتها، هكذا تقرر قبول الوظيفة بسبب السكن وتسقط ظلال أعمدة الشباك على وجهها وهي تردد "السجن مش جدران بس، السجن هدمة مش عايزها وظيفة مش حابباها".

– والموسيقى لديها والمؤثرات من أصوات متداخلة لإعلانات الثمانينيات وتيترات مسلسلات وفوازير رمضان والتي استطاعت من خلالها نقل المشاهد لزمن الحدث، كما اهتمت بمزج اللقطات التسجيلية بالواقع بميزان حساس للتأكيد على الدور التعبيري للصورة وليس لإكمالها وللمساهمة فقط في خلق الانفعال اللازم عند المشاهد. فالفن التليفزيوني لغته الأصيلة الصورة، لذا فهو يعي تماما أنه عندما تكون الصورة قد استنفذت طاقتها التعبيرية بكافة العناصر المقدمة لا يجب إقحام عنصر آخر على ذهن المتفرج؛ فأسلوبها المفضل هو الرصانة في عناصر الإخراج والبساطة وعدم التكلف.

– اتسم أسلوب المخرجة بالتوظيف الجيد للتكوين وحركة الكاميرا والاعتماد إلى حد كبير على اللقطات المقربة وهو ما يتفق مع طبيعة الوسيلة التليفزيونية من كونها فن اللقطات المقربة، وكذلك قدمت توظيفًا جيدًا للأداء التمثيلي بتلقائية شديدة، لكن أحيانا تشوب عملية الخلق الفني لديها التكلف وعدم البساطة من قبيل الإسهاب في التكوينات الفنية الجمالية، والتي قد تفقد المشاهد أحيانا الشعور بالعفوية والتلقائية ويزيد الإحساس بالصنعة وإظهار جماليات اللقطه؛ فالإفراط والمبالغة في التكوينات الجمالية يساعد في

خلق نقص في الناحية الجمالية، أي ضعف القدرة على تذوق واستيعاب الجمال" [11]، فاللقطة التي يسهل فهمها واستيعابها هي التي نجحت في تحقيق هدفها "فمن الممكن أن يتحمل المخرج عناء صعود جبل من أجل لقطة جيدة، وليكون له السبق فيها ولكنها إن لم تكن تحمل معنى أو هدفا يصل بوضوح إلى ذهن المشاهد وبصورة فورية، فالهدف منها لم يتحقق ويكون المخرج آنذاك قد أقحم نفسه في التزيد والاستعراض.

– قدمت المخرجة بنعومة وسلاسة شديدة العديد من الأحلام التي خالجت بطلات أعمالها، كما لو كانت تلك الأحلام هى المتنفس الوحيد لهن للتعبير عما يخالجهن من مشاعر وأحاسيس مكبوتة؛ سواء أحلام يقظة أو أثناء النوم، حيث جمعت ذات بحبها القديم تارة، وبزوجها تارة أخرى وبمحاولاتها لتغير حمام منزلها مرات عديدة حيث تم تقديم الحلم بأسلوب أقرب إلى الفانتازيا، من خلالها أوضحت المخرجة مشاعر لدى ذات وإن كانت لشخص آخر غير زوجها، فهي تسيطر على تلك المشاعر تماما بينما ظهر الزوج عبد المجيد لدى كاملة بلا مشاعر، فتم التأكيد على النظرة الحسية للزوج منذ بدايات العمل، سواء بالرمز المقدم بإصراره على الإضاءة الحمراء لغرفة نومهما أو بمشاهدته أفلاما ممنوعة –بعد انتشار الفيديو– تلك الطبيعة الحسية التي أكدتها كامله أبو ذكري. وكذلك صابر زوج غالية شخص ذو نظرة حسية للمرأة، ويظهر ذلك من معاكساته لفتيات منطقته "ما تيجى نضرب شقلباظ في الميكروباص" أو نظرته لغالية أو لزوجته الأخرى، فهو وصولي حسي انتهازي، بينما كانت الجوانب الإنسانية من طرف الزوج أو العنصر الذكوري في أضيق الحدود وفي مشاهد معدودة مثل عبد المجيد زوج ذات، والذي يظهر لديه مشاعر إنسانية بعد تجازوهما الخمسين من العمر، حيث أكدت المخرجة على الجوانب الإنسانية لدى الزوج من خلال لقطات مقربة له يمسك يد ذات ويحتضنها للمرة الأولى منذ بداية الأحداث.

– من الملاحظ في مسلسل سجن النسا أن جماليات اللقطة لم تهتم بالجماليات الشكلية أو التكوينية المبتكرة، وإنما جاءت بصورة تقليدية وربما تكررت أكثر من مرة كاللقطة الافتتاحية المتكررة بالكرين للسجن من الخارج، والتي ترتفع لنراه من داخله، و قد دخل من بوابته موظفوه صباحا أو الكادر نفسه وقد خيم الظلام على المكان تلك التكوينات التقليدية، لكن ثمة جمال آخر في التكوين ينبع من الإحساس بنبض واقعية الأماكن الطبيعية

لا سيما اللجوء إلى بعض اللقطات التسجيلية لأناس حقيقين في منطقة القناطر، وكذلك الاهتمام بالامتزاج والألفة بين الحدث والمكان، فقد تجاوز هذا المكان إلى أبعاد أخرى وعلاقات وآثار على سلوكيات ومعنويات الناس.

– تم إظهار القسوة والحقد المتأجج في قلب الفتاة القروية رضا على مخدومتها الفتاة الجامعية والتي تمنحها ملابسها المستعملة، وكثيرا ما تتعمد السخرية من لهجتها القروية أمام أصدقائها وتعايرها بملابسها التي تمنحها لها. كل هذا الكبت تم التعبير عنه في مشهد حرقها حية حيث تضرم في الفتاة النيران، بينما

استخدمت المخرجة اللقطات المقربةClose up لرضا ولعينيها القوية التي تنظر لضحيتها دون رحمة وبكل عنف مع أداء فيه البطلة ظلت تنهج وتنظر بقسوة للفتاة المشتعلة بصورة لا إنسانية للتعبير عن مشاعر ظلت تكبتها لفترات طويلة ولحظات إحباط وقهر، منها ما تم على يد الضحية أو على يد أهل الخادمة والذين رفضوا تزويجها حتى تظل تخدم في البيوت وتنفق على أخواتها الأصغر منها.

–الـ close up أيضا لتعبيرات وجه حياة المريضة نفسيا والتي تقتل أبناءها خوفا عليهم من الحياة بعدما كانت تمنعهم من الذهاب للمدرسة للسبب نفسه. تلك اللقطات المقربة للوجه ذي الحركات اللإرادية والشفاة المرتعشة يعبر بشكل قاطع على المرض النفسي والخوف المرضي من الناس والحياة، فتقرر إنهاء حياة الجميع لتنقذهم.

- أغلب شخصيات العملين كانت خاضعة لظروف مفروضه عليها، وحياة لا يريدونها وتم استغلال المخرجة لأدواتها التعبيرية بسلاسه للتعبير عن مشاعر مثل القهر والاغتراب النفسي والإحباط والشعور باللامعنى للحياة .

– ارتبط المكان بالشخصية والحدث، فالشارع هو الخلاص من العبودية عند رضا، والشقة هي السجن الفعلي لدى غالية، لذا تم تصوير البطلة خلف أسوار الشباك أكثر من مرة، وعلى النقيض رمز النيل إلى حالة التحرر فرضا بعد أن ترتكب جريمة قتل مخدومتها دليلة تجري مسرعة حتى تسقط باكية على شاطئ النيل، ودلال تتحرر من مهنتها على شاطئ النيل لتعود لأيام الحب الطاهر، وكذلك تتخلص غالية من القهر والكبت على صخرة في وسط النيل حيث تتبادل مع صابر قذف المياه ليتحررا من كافة المشكلات، وكأنما عادا إلى طفولتهما .

–الاهتمام ببعد الوثائق التسجيلية، حيث اهتمت المخرجة بتصوير بعض التفاصيل الإنسانية في الحياة اليومية بالإضافة إلى التصوير في الأماكن الطبيعية، مثل سجن النسا بالقناطر في بعض اللقطات التسجيلية، مما جعل لهذا المكان بعدا تسجيليا وثائقيا، هذا بالإضافة إلى التصوير في شوارع حقيقية وعلى شاطئ النيل والاهتمام بتصوير الوجوه العابرة، وكذلك التجول في شوارع القاهرة مع ذات وعلى شاطئ الإسكندرية والاهتمام بتصوير المحلات والأشخاص الحقيقين والشوارع العتيق.

– الاهتمام بتصوير فئات اجتماعية متعددة وأنماط حياة غير مألوفة، فحياة الهنجر، على سبيل المثال تحدد أوضاع اجتماعية قد تكون غير مألوفة وقواعد للسلوك وبناء نفسيا مختلفا عن كل المجتمع، وكذلك دور المرأة لديهم غريب وشاذ؛ فالمرأة لديهم هي من تخرج للعمل(السرقة) والرجل يعمل بالمنزل، وهو نمط حياة غريب ويقدم لأول مرة دراميا، كذلك فالغرفة الضيقة التي يخزن فيها أثاث المنزل البالي، والتي سكنتها رضا كانت محددا للشخصية ودافعا لها لارتكاب جريمتها.

–المكان لديها يمثل انعكاسا للشخصية:– العلاقه بين المكان و الشخصية علاقة تبادلية، فإن كان للمكان دوره في تكوين الشخصية، فللشخصية تأثير أيضا على المكان. فالمكان

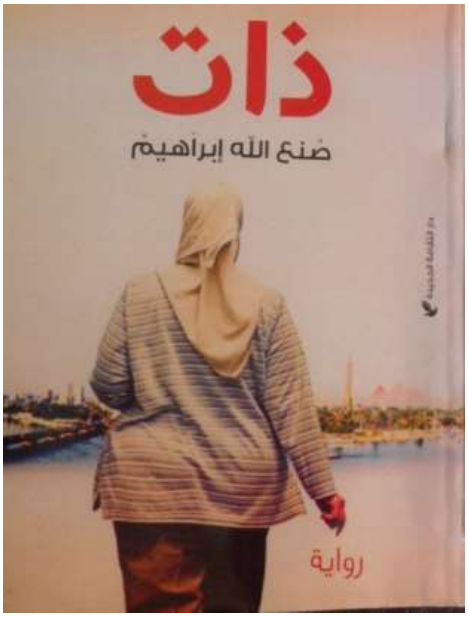
يتشكل وفقا لمعالم الشخصية ويشكل انعكاسا جليا لها، فغرفة زينات المظلمة الباردة الضيقة تعبر عن حالة الخواء النفسي للشخصية واختناقها، حيث تحول الإحساس المجرد إلى معادل موضوعي مجسد من خلال ملامح مادية لمكان ما.

– اهتمت بمزج اللقطات التسجيلية بالواقع في حين اهتمت باستخدام الموسيقى بميزان حساس في التأكيد على الدور التعبيري للصورة وليس لإكمالها، بل للمساهمة فقط في خلق الانفعال اللازم عند المشاهد. فالفن التليفزيوني لغته الصيلة الصورة، لذا فهو يعي تماما أنه عندما تكون الصورة قد استنفذت طاقتها التعبيرية بكافة العناصر المقدمة لا يجب إقحام عنصر آخر على ذهن المتفرج؛ فأسلوبه المفضل هو الرصانة في عناصر الإخراج والبساطة وعدم التكلف.

– اتسم أسلوب المخرجة بالتوظيف الجيد للتكوين وحركة الكاميرا، والاعتماد إلى حد كبير على اللقطات المقربة وهو ما يتفق مع طبيعة الوسيلة التليفزيونية من كونها فن اللقطات المقربة، وكذلك قدمت توظيفا جيدا للأداء التمثيلي بتلقائية شديدة، ولكن أحيانا عملية الخلق الفني لديها قد شابها التكلف وعدم البساطة، حيث الإسهاب في التكوينات الفنية الجمالية، والتي قد تفقد المشاهد أحيانا الشعور بالعفوية والتلقائية ويزيد الإحساس بالصنعة وإظهار جماليات اللقطة. فالإفراط والمبالغة في التكوينات الجمالية يساعد في خلق نقص في الناحية الجمالية، أي ضعف القدرة على تذوق واستيعاب الجمال"[12].

فاللقطة التي يسهل فهمها واستيعابها، هي التي نجحت في تحقيق هدفها "فمن الممكن أن يتحمل المخرج عناء صعود جبل من أجل لقطة جيدة، وليكن له السبق فيها ولكنها إن لم تكن تحمل معنى أو هدفا يصل بوضوح إلى ذهن المشاهد وبصورة فورية، فالهدف منها لن يتحقق ويكون المخرج آنذاك قد أقحم نفسه في التزيد والاستعراض.

– قدمت المخرجة بنعومة وسلاسة شديدة العديد من الأحلام التي خالجت البطلة، سواء أحلام يقظة أو في نومها وهي أحلام فرويدية جمعت ذات بحبها القديم تارة، وبزوجها تارة أخرة بمحاولاتها لتغير حمام منزلها مرات عديدة، حيث تم تقديم الحلم بأسلوب أقرب إلى الفانتازيا، كما تم تقديم ذات من خلال السيناريو كالزوجة التي تحن إلى حبيب آخر (عزيز) والتي تحلم عند زيارتها لزوجته في منزله أن يتقدم نحوها ويحتضنها، وهو الحلم الذي يراودها مرارا في نومها أو كأحلام يقظة في حين تم تقديمها كالحبيبة الأولى والأخيرة لدى الزوج عبد المجيد هو في الواقع ضد طبيعة الرجل، فإذا كانت كإنسانة لديها مشاعرتخالجها حتى وإن كانت تسيطر عليها تماما، فهو بالرغم من اتسامه بطبيعة حسيةولكنه لا يخونها حتى في أحلامه، فتم التأكيد على تلك النظرة للزوج منذ بدايات العمل، سواء بالرمز المقدم بإصراره على الإضاءة الحمراء لغرفة نومهما أو بمشاهدته أفلام ممنوعة "بعد انتشار الفيديو تلك الطبيعة الحسية، التي أكدتها كاملة أبو ذكري، ولكنه على مستوى المشاعر لا يحن لسواها. في



حين قدم خيري بشارة الجوانب الإنسانية لدى الزوج من خلال لقطات مقربة له يمسك يد ذات ويحتضنها للمرة الأولى منذ بداية الأحداث؛ وهو ما يؤكد على أن لكل مخرج وجهة نظره، ليست الإخراجية فحسب، وإنما في الشخصيات المقدمة والتي قد تتغير بتغير المخرج وبتأثيره على الممثل حتى حال وعي الأخير تماما بالشخصية التي يجسدها.

– تركزت جوانب الضعف في العمليين الفنيين في السيناريو؛ فعلى سبيل المثال كان الضعف في مسلسل ذات في الإقحام غير المبرر للشخصيات في جميع الأحداث التاريخية، فيتعرض أخو ذات لحادث إرهابي شهير بالأقصر أثناء زيارته لمصر ليقرر العودة لأمريكا وعدم الرجوع لمصر مرة ثانية و بقدرية شديدة يتوفى في تفجير برج التجارة العالمي في 11 سبتمبر، فهو كان ضمن المتواجدين بالطائرة! وكذلك يتواجد ابن ذات في القطار الذي خرج عن مساره، وبالصدفة نجد إحدى السيدات تذهب شاكية لبيت ذات لتورط ابنها المسكين ظلما في حادث القطار نفسه، ولكن هذه المرة متهما! تلك السيدة التي ظهرت للمرة الأولى في المسلسل في هذا الموقف فقط وكذلك فإن ابن أخو ذات يشارك في حرب العراق كأحد الأفراد الأمريكان، ليتم في النهاية القبض على ابنة ذات في مظاهرات 25 يناير، وكذلك فان ابن أخو ذات يترك والدته هدى بعد أن توفي والده والتحق أخوه بالجيش الأمريكي ويعود ليعيش مع ذات، ولم يظهر أي تفاصيل عن عمله أو لقصة الحب التي كانت قد بدأت بينه وبين ابنتها ابتهال، وإنما هو يعيش معهم دون مبرر، ويترك والدته في أمريكا التي تم نسيانها هناك دون مبرر درامي أيضا. كل ذلك تم تقديمه بصوره لا يتقبلها عقل المشاهد في محاولة من الكاتبة لمد الأحداث سياسيا لثورة 25 يناير، ولكنها وقعت في مأزق القدرية والإقحام المفتعل لأبطال العمل في الحدث السياسي في مقابل المشاهد السلبية الفجة بصورة يشوبها عدم التوازن، فقد بدا العمل وكأنه قد انفرط عقده بعد انتهاء الرواية الأصلية لصنع الله إبراهيم بالوصول إلى الثمانينيات، وبدأ بالتالي التأليف مع كتابة السيناريو، والذي كان أقرب إلى الميلودراما في أواخر الحلقات، وهو ما علق عليه البعض على أنه ضعف إخراجي، وإنما هو في المقام الأول تقلص قوة السيناريو والحبكة بعد انتهاء رواية صنع الله إبراهيم في نهاية الثمانينيات وتعمد المؤلفة الاستمرار حتى ثورة 25 يناير ما أدى إلى اهتراء في الحلقات الأخيرة.

الهوامش

(1) هالي بيرنت، كتابة القصة القصيرة ، ترجمة أحمد عمر شاهين، (القاهرة: دار الهلال)، كتاب الهلال، العدد 547، يوليو 1996، ص 70.

Michael Rabiger:Directing film and Aesthetics,second edition ,Focal Press,Boston (2),1997,p212.

(2) بيلابلاش، نظرية السينما، ترجمة أحمد الحضري، أنور المشري، فؤاد دواره، (القاهرة: المركز القومي للسينما)، 1991، ص 167، ص268.

(3) جاك أومون ،ألان برغالا، ميشال ماري، مارك فيرني، جماليات الفيلم، ترجمة ماهر تريمش، ط1، «أبو ظبي، هيئة أبو ظبي للثقافة والتراث»، كلمة ، 2011.

(4) مارسيل مارتن، اللغة السينمائية، ترجمة سعد مكاوي (القاهرة: المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر)، 1964، ص 207.

(5) عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية،بحث في تقنيات السرد، (الكويت: سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب)، ديسمبر 1998، ص 158.

(6) مارك لي فانو، معمارية الصورة السينمائية، ترجمة أمين صالح، الموقع الإلكتروني لجريدة الأيام ، 22 تموز 2003.

(7) سيدني لوميت، فن الإخراج السينمائي، ترجمة أحمد يوسف، (القاهرة: المركز القومي للترجمة)، 2006، ص 85 .

(8) حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي ، الفضاء ، الزمان ، الشكل ،(بيروت :المركز الثقافي العربي) ،د ت ، ص 34

(9) مارسيل مارتن، مرجع سابق، ص 207.

(10) سيد محمد غنيم، سيكولوجية الشخصية، (القاهرة: دار النهضة العربية)، 1978، ص 27 .

(11) ريتشارد لازروس، الشخصية، ترجمة سيد محمد غنيم، (بيروت: دار الشروق)، 1981، ص 25 .

(12) جوزيف و هاري فيلدمان، دينامية الفيلم، ترجمة محمد عبد الفتاح قناوي،(القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب)، سلسلة الألف كتاب الثاني253 ، 1996، ص 97.

قائمة المراجع:-

أولا: المراجع العربية:-

هالي بيرنت، كتابة القصة القصيرة، ترجمة أحمدعمر شاهين، (القاهرة: دار الهلال)، كتاب الهلال، العدد 547، يوليو 1996.

بيلابلاش، نظرية السينما، ترجمة أحمد الحضري، أنور المشري، فؤاد دواره ، (القاهرة: المركز القومي للسينما)، 1991.

أحمد صقر، المدرسة الشكلية الروسية قراءة في النقد المعاصر، الحوار المتمدن، العدد 3352، 1/5/2011

جاك أومون، آلان برغالا، ميشال ماري، مارك فيرني، جماليات الفيلم، ترجمة ماهر تريمش، ط1، «أبو ظبي،

هيئة أبو ظبي للثقافة والتراث»، كلمة، 2011.

مارسيل مارتن، اللغة السينمائية، ترجمة سعد مكاوي (القاهرة: المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر)، 1964.

عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، (الكويت: سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب)، ديسمبر 1998.

مارك لي فانو، معمارية الصورة السينمائية، ترجمة أمين صالح، الموقع الإلكتروني لجريدة الأيام، 22 تموز 2003.

سيدني لوميت، فن الإخراج السينمائي، ترجمة أحمد يوسف، (القاهرة: المركز القومي للترجمة)، 2006.

حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، الفضاء، الزمان، الشكل، (بيروت: المركز الثقافي العربي)، د ت سيد محمد غنيم، سيكولوجية الشخصية، (القاهرة: دار النهضة العربية)، 1978.ريتشارد لازروس، الشخصية، ترجمة سيد محمد غنيم، (بيروت: دار الشروق)،1981.

جوزيف وهاري فيلدمان، دينامية الفيلم، ترجمة محمد عبد الفتاح قناوي، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب)، سلسلة الألف كتاب الثاني253 ، 1996.

ثانيا: المراجع الأجنبية:-

Michael Rabiger:Directing film and Aesthetics,second edition ,Focal Press,Boston ,1997.)

رقم الإيداع
2011--6269
الترقيم الدولي
3639-1110