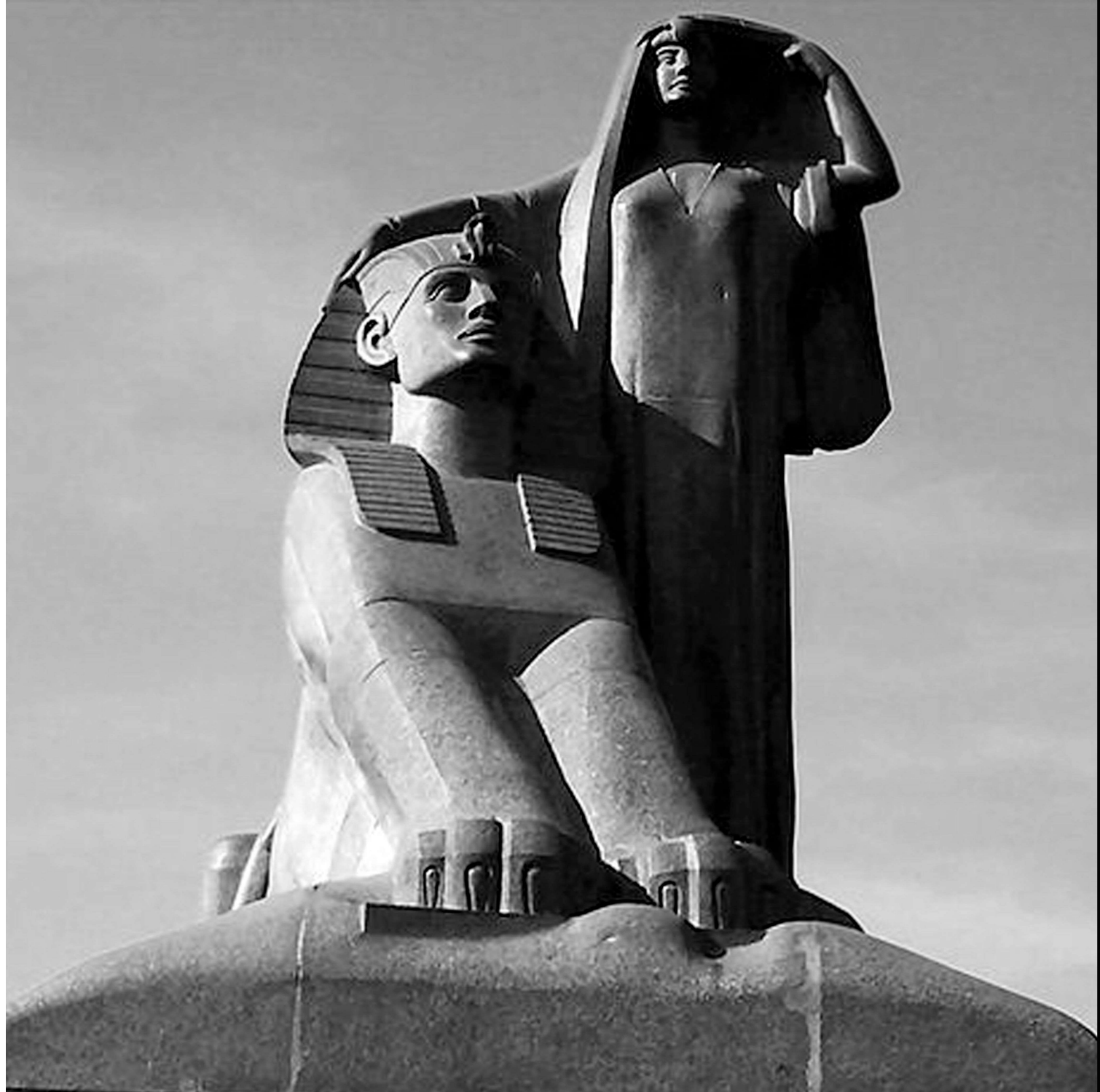


الفرمان للمعاصرة

خريف ٢٠١٦ - شتاء ٢٠١٧

العددان : ١٥ - ١٦

فصلية | علمية | محكمة



الفن المعاصر

رسالة الفنون
من مصر إلى العالم

تصدر عن



لوحة الغلاف الأمامي
تمثال نهضة مصر للفنان
محمود مختار

لوحة الغلاف الخلفي
للفنان بيكار

الفن يعبر عن الوطن ويصونه

في البدء كان الإبداع ، حركة تعبر عما يجيش بأعماق الإنسان من أفكار وعواطف وانفعالات ، وصرخة مدوية في وجه العنف الذي يلاقيه في الحياة ، وكلمة منطوقة منغمة وملحنة يتغنى بها للحياة وعن الحياة ، ويضيف بالحركة والكلمة بعدا جماليا خالدا للرسالة الحياتية الموقوتة بلحظة استخدامها ، ولذا كان الرقص أول أنواع الفنون إبداعا في الحياة ، تجلى كصورة راقية للتعبير عن مشاعر الإنسان تجاه ما يحيط به ، ناقلا مشاعره هذه لمتلقيه بأرق الحركات ، ثم جاء الغناء تذوب بين أحضانه الموسيقى والشعر ، وجمع المسرح فنون الإبداع في صيغة جمالية راقية ، تعزف في فضائه لغات منطوقة وأخرى غير منطوقة ، واستكملت السينما مشوار الإبداع لتصنع صورة مبهرة تسمو للرقعة بذائقة المجتمع وتحت أفراده على التأمل والعمل على تغيير الواقع لما هو أفضل .

لهذا نشأت هذه الأكاديمية ، الفريدة في الوطن العربي ، والمتميزة في العالم ، لتصهر شبابها في بوتقة من سبعة معاهد شديدة الرقى ، تتضافر داخلها جهود علماء ومفكرين وأساتذة متخصصين مع طلاب عشاق لهذه الفنون ، وباحثين يسعون للكشف عن أسرار الإبداع وجوهر الإنسانية .

ولهذا أيضا جاءت هذه المجلة ، مجلة (الفن المعاصر) التي أسسها آباء كبار في هذه الأكاديمية ، وطورها زملاء نجحوا في نقلها نقلة نوعية من نشر الدراسات المترجمة عن اللغات الأوروبية ، إلى نشر أبحاث الأساتذة ونظرات المفكرين ، من داخل الأكاديمية ومن كافة جامعات مصر والعالم الغربي ، خالقة حوارا فعلا بين الدراسات البينية ، حيث نجد دراسات بين السينما والمسرح ، وبين المسرح والفنون الشعبية ، وبين الفنون الشعبية والموسيقى ، وبين الموسيقى والباليه ، وفاتحة نافذة للبحوث العربية أن تطل من خلالها ، وباعتبارها مجلة محكمة ، عد



النشر بها وساما علي صدر كد باحث مصري وعربي ، وبصمة رفيعة المستوى تؤهله للتقدم المهني والعلمي .

إنها مجلتنا جميعا ، نحافظ بها على دراسات أبناء الأكاديمية وبحوثهم العلمية رفيعة المستوى ، حتى لا تتشتت خارج فضاءات الأكاديمية الأم ، وحتى نحافظ على مستواها العلمي ، ونحفظ للذاكرة الجمعية الوثائق العلمية والتجليات الإبداعية المصرية والعربية ، حتى صارت مجلتنا مرجعا علميا موثوق به في كد الجامعات العربية ، وسجلا للدراسات الراقية والمتنوعة ، قد أن تجد له مثيلا في أية حولية أو مجلة من مجلات الكليات والمعاهد العليا .

إنها مجلتنا التي نفخر بها ، ونسعد بظهور كد عدد منها ، فها نحن نضيف للمكتبة العربية كنزا من البحوث ، ونموذجا أضحى محتزيا به في العديد من الجامعات العربية ، وها هي نافذة مفتوحة بكل الحب والتقدير لكل الأعلام الأكاديمية العربية ، كي نتحاور معا ، ونتفاعل معا ، ونتقدم معا ، ف (الفن المعاصر) هي من القاهرة لكد العرب ، ومن العرب لعاصمة مصر العربية .

أ.د / أحلام يونس

رئيس التحرير
رئيس أكاديمية الفنون

الفرق المصاحف

شروط وأحكام النشر في المجلة

ترحب **الفن المعاصر** بمشاركة الباحثين والأكاديميين فيها من أى مكان ، وتقبل الدراسات والمقالات العلمية المعمقة فى شتى مجالات الفنون المتنوعة وفقاً للشروط التالية :

المادة المنشورة فى المجلة تعبر عن رأى كاتبها، ولا تعبر بالضرورة عن رأى المجلة.

ترحب **الفن المعاصر** بأية مداخلات أو تعقيبات أو تصويبات على ما ينشر بها من مواد .

تعتذر المجلة بصفة قطعية عن نشر أية مادة سبق نشرها أو معروضة للنشر لدى منابر ثقافية أخرى فالمقالات والدراسات والمواد المقدمة للنشر بالمجلة تكتب خصيصاً لها .

تراعى القواعد العلمية المعمول بها فى كتابة المصادر والمراجع كما تراعى قوانين حماية الملكية الفكرية .

ترسل المواد إلى **الفن المعاصر** مطبوعة الكترونياً مرفقاً معها CD و تسلم أصول الصور والأشكال والرسوم والنوت الموسيقية مع الموضوعات .

المادة المقدمة للنشر لا تعاد لأصحابها سواء نشرت أو لم تنشر .

ترتيب المواد والأسماء فى المجلة يخضع لاعتبارات فنية وليست له أية صلة بمكانة الكاتب أو درجته العلمية.

للمجلة مراجعة أصحاب المقالات والدراسات لإجراء تعديلات تراها المجلة ضرورية .

الدراسات المقدمة من أعضاء هيئة التدريس تمهيداً لتقديمها للجان الترقيات تراجع فى شأنها القواعد المنظمة للتحكيم المعمول بها فى الأكاديمية .

هيئة التحرير

رئيس أكاديمية الفنون
ورئيس التحرير
أ.د. أحلام يونس

مدير التحرير
أ.د. حسن عطية

مستشارو التحرير
حسب الترتيب الأبجدي

أ.د. / جابر عصفور

أ.د. / حسن شرارة

أ.د. / رضا رجب

أ.د. / سمير سيف

أ. / عصمت يحيى

أ.د. / علياء عبد الرزاق

أ.د. / فوزى فرسى

دعم النشر

ميرفت عباس - إيمان ممدوح

منابعة النشر

محمد عرابي

المراجعة اللغوية

صفاء عباس

النصير والخراج

هانى صبرى

فى هذا العدد

محفوظ عبد الرحمن 016



د. نهاد صليحة 007



مرحلو عنا..
وبقت أرواحهم وأبدانهم تثرى حياتنا

113... السِّينِما

- 114 اختلاف مدلول نظرية الصورة وتأثيرها بالتكنولوجيا الرقمية الحديثة
- 131 الصوت للسينما الرقمية
- 163 الإبداع وعلاقته بالعملية الإنتاجية بالتطبيق على المخرج المنتج أشرف فهمي
- 179 جمالية الشكل الغرائبي في دراما الطفل الرقمية

033... المَشِّح

- 034 الإضاءة المسرحية بين الفن والتقنية
- 041 الممثل وتكنولوجيا الصور
- 053 تحويلات الدراما المسرحية في السينما
- 062 المسرحية في العالمين الغربي والعربي
- 078 منشأ المذهب التعبيري في أوروبا
- 097 المهرجانات القومية للمسرح المصري ٢٠١٧

223... المَوْسِيقِى

- 224 دراسة تحليلية للأسلوب كل من صفر على
- وعبد النعم الحريري في صياغة قالب السماعي

199... البَالِيَّة

- 200 الرقص الشعبي الأوكراني
- 209 داريو س ميلو ١٨٩٢ - ١٩٧٤

251... وَثَائِفُ فِينِئ

- 252 طموحات بائسة ... من ملاعيب يونس لغوايات ونوس
- 255 وجه نور الشريف المسرحي الثقافة صنو الموهبة والحرفة
- 258 محمود عبد العزيز ولعبة الأتعة المدهشة
- 261 سينما محمد خان .. القاهرة ونائق وشوارعها حواديث
- 264 ثلاثية ساق البامبو بثلاث رؤى
- 279 ثلاثية ... الخروج عن السياق

237... الفُنُّ الشَّعْبِيَّة

- 238 العولة ومماية التراث الثقافي للشعوب الأصلية

رحلوا عنا..

وبقت أرواحهم ولابد أعاثهم ثرى حياتنا

أ.د/ محسن عطية

د. نهاد صليحة وتأسيس النقد السيميوطيقي

هى واحدة من أبرز نقاد زماننا ، ومن أكثرهم تفاعلا مع النشاط المسرحى على أرض الواقع ، ومن أجراهم فى تقديم العلوم النقدية الحداثية ومناهجها ، واختبار ما تركن إليه فكريا فيما يعرف بالنقد التطبيقي ، أى نقد العروض المسرحية ، وليس فقط الاكتفاء بتدريسها نظريا فى قاعات الدرس الأكاديمية ، وهى أيضا من أكثر نقادنا فى العقود الأربعة الأخيرة إيمانا بحرية المبدع وحقه فى التجريب المستمر ، والدفاع باستماتة عن هذه الحرية وهذا الحق فى التجريب .

لهذا ناضلت من أجل حضور المسرح المستقل فى حياتنا ، وساهمت فى تجميعه ونشر أفكاره ، ودافعت بقوة عن الاتجاهات التجريبية فى المسرح ، وحق شبابنا فى تجاوز الأشكال المسرحية المتوارثة والسائدة ، وابتداع أشكال مغايرة ، بشرط عدم الانفلات من جوهر المسرح الذى يميزه عن أجناس فنية وأدبية وأخرى ، كما أنها من أنضم من استخدم المنهج السيميوطيقى فى دراساتها ومقالاتها النظرية والتطبيقية ، وأفضلهم فى تمثيل هذا المنهج وتدريسه ودعم تيار كامل له فى معاهدنا الفنية وساحات نقدنا .

مع بداية ثمانينيات القرن الماضى ، اقترحت د . "نهاد صليحة" حقل النقد

التطبيقي ، تزامنا مع تدريسها بقسم النقد الأدبي بالمعهد العالي للنقد الفني ، عقب عودتها مباشرة من المملكة المتحدة ، بعد حصولها على الدكتوراه عام ١٩٨٢ ، متشعبة بالتيارات والنظريات والمناهج النقدية الحديثة التي ظهرت وانتشرت في أوروبا السبعينيات ، واختيارها الواعي لتيار ما ونظرية محددة ومنهج معين ، وهو اختيار يتسق مع رؤيتها للفن والحياة ، وهي رؤية لم تتبلور في أوروبا خلال سنوات حياتها العلمية هناك ، بل تم تأسيسها في الدراسة الجامعية في منتصف ستينيات القرن الماضي ، مما يؤكد على امتلاك ناقدتنا المتميزة رؤية متكاملة وصلبة ، لا انقلابات داخلها ، ولا اختيار لمنهج ما وفق حركة الزمن المتقدمة ، طورت معها منهجها النقدي عمليا عبر ما يقرب من أربعة عقود ، مستفيدة من كل تقدم يحدث في العلوم الأدبية والفنية والفلسفات الحديثة ، كي تضيف لمنهجها عمقا وأبعادا جديدة ، تجعله مساهرا لما يحدث في العالم من تطور منهجي في حقول النقد الأدبي والفني عامة ، والمسرحي خاصة .

وبالطبع لم تكن ستينيات القرن الماضي المزدهرة بالإبداع والنقد مجرد عقد منبت الصلة عن العقود السابقة عليه والنشاط المسرحي والنقدي زمنذاك ، بل أن الصراع الفكري والسياسي الذي اندلع في الخمسينيات في مصر والوطن العربي سعيا للتحرر الوطني / القومي ودعم أسس الحداثة ، وتجلت صورته في الخلاف بين الفكرين الماركسي والقومي من جهة والفكر الليبرالي من جهة أخرى ، وعبر عن نفسه ، ضمن ما عبر ، في حقول الإبداع والدراسات الأدبية والفنية ، فطرح أفكارا جديدة حول وظيفة الفن ودور الفنان في المجتمع ، وعلاقة الشكل الفني بالمضمون الفكري ، وحقيقة فصل كلا منهما عن الآخر ، ومدى التزام المبدع بهموم مجتمعه أو طبقته ، وعلاقة الإبداع الراهن بموروثاته الممتدة في تاريخه من ناحية ومنجزات الحضارة الغربية المنعكسة على جغرافيته من

ناحية أخرى ، وتجمعت أقلام الصراع المشروعة فى معركتين شهيرتين عرفتا بمعركة القديم والحديث ، ومعركة الفن للفن والفن للمجتمع .

تجلت الأولى فى الخلاف حول الشعر العمودى وشعر التفعيلة ، وبرز بقوة فى الجدل الذى دار بين د . بنت الشاطي ممثلة للقديم ود . "لويس عوض" منحاذا للحديث وفى مقدمته الشعر الحر ، وتجلت المعركة الثانية فى منتصف الخمسينيات فى الجدل الذى دار بين د . "طه حسين" و"محمود أمين العالم " ، والتي رأى فيها الأول اللغة هي صورة الأدب والمعاني دلالتة ، بينما رأى الثانى مع زميله "عبد العظيم أنيس" أنه لا يمكن الفصل بين اللغة والمعاني وأن العلاقة بين الاثنين علاقة جدلية تؤثر كلا منهما على الأخرى .

واستمر الجدل سجالا حول هذه الموضوعات ، حتى تفجرت من جديد فى منتصف الستينيات ، وعلى صفحات الصحف وفى الأروقة الجامعية ، معركة نقدية بين المدرستين الأعلى صوتا وقتها حول طبيعة ووظيفة الأدب ، وضمنه المسرح المصنف وقتها داخل حقول الأدب ، حمل لواء الأولى الناقد بالصحف المصرية ورئيس قسم النقد وأدب المسرح (الدرااما والنقد فيما بعد) بالمعهد العالى للفنون المسرحية الناقد د . محمد مندور ، والذى أكد على كون (الشكل) الفنى / الجمالى غير منفصل عن (المضمون) الفكرى / الإيديولوجى للعمل الفنى ، وهو فى الأساس تابع له ، بمعنى أن المضمون الواقعى المتقدم يستدعى شكلا واقعيا متقدما ، والعكس الصحيح ، ومن ثم فأن وظيفة الفن الأخلاقية فى حياة المجتمع تتطلب من المبدع صياغة جمالية تعبر عن حياة هذا المجتمع وتنقل له رسائل أخلاقية متقدمة ، مما يفرض على الناقد منهجا ينطلق من المضمون فى العمل المنقود ، ثم البحث عن مدى قدرة المبدع على استخدام تقنيات شكلية قادرة على توصيل هذا المضمون ثوريا كان أو غير ثورى بصورة صحيحة أو مشوشة لمتلقيه .

أسست هذه المدرسة رؤيتها للفن داخل مجال الدراسات السوسولوجية ، رافعة شعار (الفن للحياة) ، ونعتت منهجيتها وقتها ب (النقد من الخارج) ، أى الانطلاق من وظيفة الفن الاجتماعية والمحتوى الدلالي الهادف للعمل المبدع ، بينما تأسست المدرسة المناهضة داخل مجال الدراسات الجمالية / الشكلية ، رافعة شعار (الفن للفن) ، ونعتت منهجيتها ب (النقد من الداخل) المعتمد على التحليل الموضوعى ل (الشكل) الفني ، الذى هو غاية الإبداع وغاية المبدع من إبداعه ، دونما كبير إهتمام بمحتواه الفكرى ، ولا بالسياقات الاجتماعية والثقافية والتاريخية والنفسية المؤثرة على المبدع لحظة إبداعه ، وحمل لوائها فى المعركة المشار إليها الناقد والكاتب الأدبي د . رشاد رشدى رئيس قسم اللغة الإنجليزية وآدابها ، والذى شغله لأكثر من عشرين عاما ، فضلا عن تلامذته بالقسم وقتذاك ، والذى كون منهم فى الأساس جماعة حملت اسم (جماعة النقد الحديث) أى الجماعة المنتمية لأفكار مدرسة (لنقد الجديد) الأنجلو أمريكية ، بعد أن انتقاهم وعينهم معيدين بالقسم وصاروا دكاترة فيما بعد : ماهر شفيق فريد وسمير سرحان ومحمد عنانى وعبد العزيز حمودة وفاروق عبد الوهاب ، وعبر مجلة (المسرح) التى أنشأها عام ١٩٦٤ بمسرح الحكيم وصارت لسان حال مدرسته الشكلية ، والتى هيمنت على تدريس الآداب الإنجليزية والعالمية بقسم اللغة الإنجليزية طوال ستينيات القرن الماضى .

ما أن حصلت الفتاة المتمردة الطموحة المتعلقة بحلم الطواف حول العالم ، ابنة السبعة عشر ربيعا على شهادة الثانوية العامة عام ١٩٦٢ ، حتى التحقت بقسم اللغة الإنجليزية وآدابها بجامعة القاهرة ، كى تمتلك لغة تسمح لها باختراق العالم جغرافية ثقافية ، وذلك فى ظل هيمنة كاملة لنظرية الفن للفن ، ومناهج الفصل بين الشكل والمضمون ، وتدريب أفكار المدرسة الجديدة ، ورموزها "ريتشاردز" و"بروكس" و"آلان تيت" و"كرورانسوم" وصاحب القدم المعلي

ت. س. أليوت" الذي كانت تدرس أفكاره وأشعاره ومسرحياته على امتداد سنوات الدراسة بقسم اللغة الإنجليزية بالكلية ، فضلا عن احتكاكها بمجلة المسرح وجماعة (النقد الحديث) وأفكارها في النقد التحليلي والنقد الموضوعي ، فتشبع "نهاد صليحة" بنظريات ومناهج هذه المدرسة ، وأسست وعيها النقدي على رؤاها ، حاملة إياها معها إلى لندن ، عقب تخرجها مباشرة عام ١٩٦٦ ، لاحقة بزوجها المعيد والمبعوث للمملكة المتحدة "محمد عناني" المسجل لدرجة الدكتوراه ، والمهموم بدراسة الكتاب الرومانسيين وبخاصة "وردزورث" ، ولتنتهز فرصة وجودها هناك لإنجاز رسالتها عن الأديب الإنجليزي الأوكراني الأصل الحداثي الرؤية "جوزيف كونراد" ، ابن نهاية القرن التاسع عشر وبداية العشرين ، بعنوان (مشكلة الوفاء في حياة كونراد) حاصلة بها على درجة الماجستير فيكلية الدراسات الإنجليزية والأمريكية ، بجامعة Sussex ساسيكس عام ١٩٦٩ ، وأهلها بعد عودتها من المملكة المتحدة ١٩٧٣ ، ثم رحلة تدريسية لأقل من عامين بإحدى جامعات المملكة السعودية عام ١٩٧٧ ، أهلها للتعيين مدرسا مساعدا بالمعهد العالي للنقد الفني ، مما ساعدها في الحصول على منحة لدراسة الدكتوراه ، أيضا بالمملكة المتحدة ، عادت منها عام ١٩٨٢ بعد أن حصلت علي الدرجة بجامعة إكستر عن رسالتها حول إبداع الشاعر البريطاني الرومانسي - أيضا - المدافع عن الحرية لكك شعوب العالم ، ابن نهاية القرن الثامن عشر وبداية التاسع عشر "جورج جوردن بايرون" ، بعنوان (مسرح لورد بايرون - قراءة حدائية) ، يمنحها اختيارها هذا فرصة السباحة العميقة في بحر أفكار "بايرون" ، خلال عامين كاملين في إنجلترا ، ودراسة بناء نصوصه الدرامية وأفكاره المبتوثة عبرها ، باحثة عن قدرته على التعبير عما أسمته الرومانسية ب (روح العصر) ، واصلت إلى نتائج مبهره تؤكد على اختلاف "بايرون" عن "شيلي" و"وردزورث" ، رغم السمات العامة المتشابهة ، وأنه في رؤيته للعالم ليس رومانسيا خالصا ، بل أنه سعى للهروب من الرومانسية المعبرة عن روح العصر بالعودة للكلاسيكية

المتراجعة فى زمنه ، "فانتهى به المطاف أن يكون وجوديا ، لأن رؤيته للدنيا رؤية فيها كثير من العبث" ، فدراستها للشكل الجمالى لنصوص "بايرون" المسرحية الرومانسية ، أثبت لها أنه هارب من رومانسية (المضمون) لكلاسيكية (الشكل) الفنى .

آثار عملها الاحترافي كمعلمة بالمعهد العالى للنقد الفنى ، مطلوب منها ليس فقط نقل المعارف والنظريات والمناهج النقدية لطلابها ، بل والأهم هو إثارة وعيهم تجاه هذه النظريات والمناهج ، ودفعهم للتفكير فيها ، آثار أمامها قضية كيفية التعامل مع المدارس الأدبية / الفنية والنظريات النقدية التى تُدرّسها لطلابها داخل جدران المعاهد الفنية ، فجمعت أوراقها المنشورة وغير المنشورة لتصدر بها كتيبها الأول المعنون ب (المدارس المسرحية المعاصرة) {المكتبة الثقافية - الهيئة المصرية العامة للكتاب} ، والذى أعيد طبعه فيما بعد بمكتبة الأسرة عام ١٩٩٤ بعنوان (المدارس المسرحية) فقط ، ثم أعيد طبعه مرة أخرى بإضافات بعنوان (تيارات مسرحية معاصرة) {مكتبة الأسرة ١٩٩٧} شملت ما استجد من تدريسها لتيارات مسرح العبث بين صمويل بيكيت وهارلود بنتر ، وما بعد العبث مسرح الاستهزاء والتتفيه / ومسرح بريخت ومسرحه الملحمى ، مع إطلالة على المسرح العمالي فى الغرب ، ودراسة تفصيلية مكثفة للمونودراما .

أهدت المعلمة د . "نهاد صليحة" كتيبها الأول "إلى طلبة وطالبات المعهد العالى للنقد الفنى والمعهد العالى للفنون المسرحية" ، حريصة فى اختياراتها للمدارس المسرحية وقتها أن تقدم لهم أبرز ما ظهر منها فى بدايات القرن العشرين ، ملمحة طول الوقت عن تعبير هذه المدارس عن روح القرن العشرين التجريبية الوثابة ، ومختارة أبرزها وهى الرمزية والمستقبلية والتعبيرية والسورالية والتكعيبية ، مرتئية توحيدها "فى رفض الأساليب الفنية الموروثة"

مع اختلافات فى الصياغة الشكلية بينها ، مثلما كان الحال مع الرومانسية ، وإدراكها أن ثمة اختلافات كبيرة لدرجة التباعد بين "بايرون" و"شيلى" ، مرجعة ذلك للفروق الفردية بين الاثنين ، وليس على طريقة الفرنسية "مدام دى ستال" التى عرفت الرومانسية فى فرنسا وألمانيا ، واكتشفت أن للمجتمع (المؤسسة الاجتماعية) دور مؤثرا فى الاختلافات القائمة بين مبدع وآخر داخل نفس المدرسة الفنية ، {عند الأدبمنظورا إليم فى علاقته معالمؤسسات الاجتماعية} ، ولهذا ابتعد كتيبها قصدا عن المدرسة الكلاسيكية التى ثارت عليها هذه المدارس (المعاصرة) الخارجة من معطف الرومانسية وتعظيم دور الفنان الفرد داخلها ، وأقصى بذات القصد المدرسة الواقعية وتنوعاتها المختلفة ، والتى نافست المدارس المختارة بقوة وأطاحت بها خلال النصف الأول من القرن العشرين .

أهدت الناقدة البادئة الاشتباك مع الحركة المسرحية كتابها الثانى (المسرح بين الفن والفكر){الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٦} . إلى والديها من علمائها "أن العبودية والفقر سبة فى جبين الفلسفة والفكر ، وأن الفنان الحقيقى هو من يبحث عن الحقيقة فى أعماق التراب لا فى تهاويم السحاب . " ، دائرة فى الجزء الاول النظرى منه حول القضيتين اللتين شغلتا وعيها النقدى فى العقدين السابقين ، سواء خلال دراستها العالية بقسم اللغة الإنجليزية بالقاهرة ، ومعارك أستاذها "رشاد رشدى" ومدرسته فى ستينيات القرن الماضى ، أو عبر دراساتها العليا بالمملكة المتحدة فى سبعينياته ، وهى قضية الشكل والمضمون ، وقضية الفن والحياة ، مدمجة القضيتين فى علاقة واحدة ، حيث رأت أن الخلاف بين فريقى الخلاف بينهما ، أوجد فريقا متعصبا يستقل بالشكل الفنى عن المضمون العقائدى ، ومن ثم عن الحياة ، والآخر يؤكد على أهمية "شعار الفن للحياة" ، "بغض النظر عن أية اعتبارات فنية شكلية" ، مما يحول الفن فى نظرها "إلى ضرب من الدعاية الواعية" ، وبهذه الصياغة ترى ناقدتنا أن "كل من المفهومين

ينطوى على فصل تعسفي بين الفن والحياة ، وبين الشكل والمضمون" (المسرح بين الفكر والفن ص ١١) ، وذلك لأن شكل المسرحية هو مضمونها ، كما أن صيغة السؤال تحدد معناه ، أو توجه المتلقي نحو المعنى الأقرب ، مما يؤكد على عدم القدرة على فصل الشكل عن المضمون ، ومن ثم عدم القدرة على فصل الإبداع عن الحياة ، حيث إن الإبداع ليس إلا محاولة لاستعادة التجربة الحياتية في تجربة فنية ذات جدل مع الحياة المعيشة ، والعمل الفني بالتالي هو "تشكيك رمزي ديناميكي ، يعتمد في نسقه على إقامة علاقات متوترة" بين ثنائيات متعددة كالماضي والحاضر أو الوعي أو اللاوعي أو المبدع والمتلقي .

لم يعد المشكك عند ناقدتنا قائما على محاولة الفصل بين العمل الفني والحياة ، بل في محاولة "استخلاص قوانين فنية من أعمال فنية سابقة وفرضها فرضا تعسفيا على نزعة الإبداع أو استقبال المتلقي للعمل الفني" (المسرح . . . ص ١٣) مرتئية أن هذه المحاولة "إيديولوجية وليست فنية" يفرضها (الفكر) على (الفن) ، وتتنازع حولها التيارات الفكرية المتعاقبة في التاريخ البشري .

تتجلى أهمية هذا الفهم لماهية العمل الفني في منهجية د . نهاد صليحة ليس في استبعاده العلاقة الجدلية بين المبدع ومجتمعهم ، الكامنة في البناء (الشكل) الدرامي لعمله الأدبي أو الفني ، والمتطلبة منه كمثقف أن يكون له دور فاعل بين ناسه ، بل تتجلى بصورة واضحة في تأسيس رؤيتها للفن علي رفض قاطع لانصياع العمل الجديد لأية قوانين سابقة عليه ، أو صيغ شكلية مستخلصة من أعمال سابقة ، مما يمنح هذا العمل الفني الجديد الحرية كاملة في الخروج على أية قواعد سابقة ، أو أية قوانين مطروحة ، مما يتم معه تجاوز أية جدل حول فصم أو ربط الشكل بالمضمون ، أو الفن بالحياة ، فهي ليست عندها سوى "سفسطة واختلاقا لعراك لا معنى له" (المسرح بين الفكر والفن ص ١٥) .

يسيطر ما هو إنسانى كلي على هذا الكتاب ، عوضا عما هو مجتمعى زمنى ، ويسعى لتقديم تفسير لمفهوم "الدrama فى ضوء الحياة الإنسانية التى ولدتها ، وحددت وظيفتها ، وهى المعرفة عن طريق التصارع أو الجدال" (المسرح بين . . . ص ١٧) ، ولذا فمفهوم الدrama كجنس لا يتغير ، والمتغير هو الموقف العقائدى (الإيديولوجى) منها ، الذى يغير بدوره (شكل) الدrama دون جوهرها ، ويخلق "نظريات درامية" متعددة بينما يظل مفهوم الدrama واحدا ، وهى ذات الرؤية التى قرأت بها المدارس الفنية التى اختارت الحديث عنها فى كتيبها الأول ، حيث رأت أن (أشكالها الفنية) متوحدة ، بينما المختلف بينها ، أو المؤدى للاختلاف فيما بينها هو الموقف العقائدى منها . وهى هنا تستكمل حديثها عن المدارس المسرحية السابقة والمتوازية مع ما ذكرته من مدارس معاصرة فى كتيبها الأول ، فتتحدث عن الكلاسيكية والرومانسية ، كما تقف مليا عند المدرسة التى هيمنت على دراساتها الجامعية منذ ما يقرب من عشرين سنة خلت ، وهى مدرسة النقد الجديد ، التى رأت أن العمل الفنى هو "عالم عضوى مستقل بذاته من العلاقات اللغوية ، والمعنوية ، والشعرية ، يفرز للقارئ تجربة فنية لها معناها الموضوعي وقيمتها الجمالية الخالدة" (المسرح بين . . . ص ٥٩) ، وهى رؤية ستظل قابضة فى عمق منهجية ناقدتنا ، متجلية فى استخدامها فى المرحلة الزمنية الأولى لمصطلحات مدرسة النقد الجديد مثل (التجربة الفنية) و(الشكل) و(المضمون) ، ومطورة لمصطلحاتها فى المراحل التالية ، مبتدعة زهورا جديدة يانعة ، دون أن يتغير الجزر القار فى التربة الفكرية المؤسسة لوعيها النقدي .

محفوظ عبد الرحمن الفاتنة التاريخية الساخرة تقاوم الواقع المتردى

يعرف أسرار الكتابة الدرامية للمسرح ، كما يعرف أسرار المسرح ذاته ، ينتمى للحضلة الزمنية ، وتصبو عيونه لمستقبل أفضل لمجتمعهم ، ويؤمن بأن الفن رسالة ، والمسرح قضية ، والمبدع مثقف غير محايد تجاه واقعهم وعليه أن يقوم بدوره الذى حمله ضمير المجتمع له ، كى ينير له الطريق ويوقظ وعيه ويدفعه لمواجهة حصار الحاضر وإحباطاته لتغيير واقعهم إلى ما هو أفضل وأعدل .

أنجز أعمالا جادة فى حقل السرد الروائى والقصصى ، وأصبح له القدم المعلى فى مصاف كتاب الدراما التليفزيونية العظام ، وأدت محاولة له فى ستينيات القرن الماضى إلى تأخر اقتحامه لعالم الكتابة الدرامية للمسرح ، حيث قدم نصه المجهول (البلاب) للميئة العامة للمسرح والموسيقى عام ١٩٦٣ ، ووافقت عليه لجنة القراءة ، وقام بإخراجه "كمال حسين" ، لكن رفض عرضه ، فيما يبدو رقابيا ، قبل فتح الستار عنه بأيام قليلة ، مما أدى لابتعاده عن الكتابة الدرامية للمسرح ، والتفرغ للكتابة الدرامية للتليفزيون الوليد ، الذى بدأ الكتابة له منذ ١٩٦٥ ، متوقفا لعقد كامل عن المسرح ، حتى كتابته نصه المعروف (حفلة على الخازوق) ، وبعد أن أبتعد هو بذاته عن الوطن ، عقب انقلاب السادات على التجربة الناصرية ، وابتعاد النظام عن تحقيق العدالة الاجتماعية التى كان يصبو إليها جيله وتعلق حلمه ببدايات تحققها فى الستينيات ، مع ميل النظام

الساداتى للفكر الرأسمالى واقتصاد السوق ، ومعاداته للمثقفين التقدميين ، والذى كان يسميهم بـ "الأراذل" ، وتبلور ظهور الثورة المضادة ، مما أدى إلى هجرة مجموعة كبيرة من ألمع الأدباء والفنانين والمخرجين فى أكبر عملية نزوح جماعى للأدمغة المصرية لخارج البلاد ، مثل "محمود السعدنى" و"أحمد عباس صالح" و"أمير اسكندر" و"على شلش" و"سعد أردش" و"ألفريد فرج" و"غالى شكرى" وغيرهم كثر ومنهم كاتبنا المتميز .

ذهب "محفوظ عبد الرحمن" إلى المملكة السعودية أولاً ثم إلى الكويت ليعمل كاتباً للدراما التليفزيونية الصاعدة ثم رئيساً لقسم النصوص فى التليفزيون الكويتى (٧٤-١٩٧٨) ، فتهيات له عوامل كثيرة لإعادة اقتحام عالم الكتابة الدرامية للمسرح وتأسيسه على بنية الحوار المشاكس لقضايا الواقع الساخنة ، وذلك بابتعاده عن مصر التى بدأ المسرح فيها منذ منتصف السبعينيات يميل فى غالبية عروضه للدعائية والتمهريج وهيمنة الفكر المحافظ والتوجه نحو الاهتمام بشكل العمل على حساب مضمونه ، وصولاً لما عرف بالمسرح السياحى أواخر السبعينيات وأوائل الثمانينيات ، والمسرح التجريبي والنظريات الشكلية منذ النصف الثانى من الثمانينيات ، وقد سمح له ابتعاده هذا عن الوطن حرية الكتابة للمسرح الإنسانى الجاد ، فضلاً عن وجود مخرج متحمس لكتاباته ، وهو المخرج الكويتى "صقر الرشود" ، الذى ألتف فى مسيرته الإبداعية مع فكر كاتبنا ، وشاركه رأى فى كون الفن رسالة تنويرية للمجتمع ، لا تنقل الواقع كما هو ، ولا تهرب منه فى تمهيمات فكرية وألغاب شكلية .

وجد "محفوظ عبد الرحمن" نفسه فى موقف شديد التباين ، فهو فى الخليج بعيد جسداً عن وطنه وقيود واقعهم وصرامة رقابته ، مما يسمح له بمناقشة أسخن قضايا الواقع ، وخاصة قضية الديمقراطية التى آمن بأنها الجنام الآخر للاشتراكية ، فلقمة العيش تتحكم فى صياغة البرلمان ، والمجتمع الفقير لآبد

وأن تتحكم فيه قوة رأس المال ، والشعب غير المتعلم لا يهتم بمن يمثله ويشعر له قوانينه ، والمساواة وتكافؤ الفرص هي التي تمنح المواطن حق المشاركة السياسية في المجتمع ، في الوقت الذي تمثل فيه كتاباته عن وطنه وهو خارج حساسية من أن تحوم حوله شبهات الهجوم على الوطن من خارجه ، وهي الشبهات التي طالت الكثير من المبدعين المصريين الذين أبعدهم الفكر المتخثر والمرتب والمتحالف مع القوى الظلامية خارج وطنهم ، فضلا عن حساسية الكتابة أصلا عن قضايا ساخنة ، وأبرزها قضية الديمقراطية بأجوائها الواقعية ، لدى أنظمة عربية تصدر حرية الحديث عن الحرية ، ولهذا أبحر بنصوصه المسرحية في أجواء التاريخ عامة الذي يعشقه ويراه ظهير الحاضر ، وفي الفنتازيا التاريخية بصورة خاصة ، والتي أرى أنه أحد أهم مؤسسيها في الدراما العربية ؛ المسرحية والتليفزيونية ، وأبرز من كتب أعماله عبرها ، مستحضرا هذا الأجواء التاريخية لأرض الواقع ، ومقدما نوعا من المشابهة التاريخية ، التي تقرأ الحاضر في ضوء وقائع الأمس أو المتشابهة معه ، بهدف توصيل رسائل المسرح لمجتمع الحاضر التي هي غاية الكتابة عند كاتبنا الكبير .

إبحار "محفوظ عبد الرحمن" نحو الأجواء التاريخية أو ما يشابهها ، ليس نوعا من التقية الفكرية انفلاتا من رقابات الحاضر المتعددة وشبهاته الحائمة فوق كل تفكير حر ، وليس مجرد دس شخصيات الواقع في أردية التاريخ ، ومنحها حق الحديث من خلف أقنعة الأمس ، بل هو وعى من الكاتب بأن التاريخ هو وقائع جزئية حدثت في الماضي ، وترتبت نتائجها على مقدمات متصلة منطقيا بها ، وليس نتيجة لنبوءات خرافية أو أفعال ميتافيزيقية ، وعلى كتابة الراهن الدرامية أن تحول الجزئي إلى كلي ، وأن تكشف عن هذه العلاقة المنطقية بين المقدمات والنتائج ، واضعة إياها أمام عقل الجمهور المتلقى الآن كي يعرف إلى أين تقوده المقدمات التي يعيشها وتتشابه مع مقدمات الأمس ، دون معرفة نتائجها المختبئة في مستقبل أيامه ، وهو ما يجعل اختيار كاتبنا لـ (موضوعات)

التاريخ أو ما يشابهها اختيارا دقيقا وشديد الوعي بالماضى والحاضر معا ، تبدى ذلك منذ أول مسرحياته الصاعدة لفضاء المسرح ، وهي (حفلة على الخازوق) ، والتي بدأ كتابتها فى المملكة العربية السعودية ، وأتمها بالقاهرة عام ١٩٧٤ ، وقدمها لمسرح الطليعة ليخرجها "سمير العصفورى" ، غير أن الرقابة رفضتها عامذاك ، ونشرت بدار الهلال عام ١٩٧٥ ، وقام "صقر الرشود" بإخراجها لمسرح الخليج بالكويت فى العام التالي .

بإرشادات مسرحية طويلة ، تمثل نصا موازيا داخل الكتاب المتضمن للمتن الحوارى للمسرحية ، وبعيدا عن الجمهور المتلقي له فى المسرح ، نتعرف على شخصيات المسرحية المتحركة داخل أجواء تاريخية مختلفة ، والمرسومة بصياغة ساخرة منها ومن تاريخهما السابق على بداية حدث المسرحية الدرامي ، الذى يدور حول الفتى الفقير الحالم "الشاطر حسن" ، القادم حضوره من كتاب ألف ليلة وليلة ومن الحكايات الشعبية المصرية معا ، وأن نجحت حبيبته "هند" فى سرقة هذا الحدث الدرامى والقيام ببطلوته ، فهم لم يفعل شيئا سوى تفجير الموقف الدرامى ، عبر المصادفة التى أوقعته بيد الشرطة ، ومدير سجن البلاد ومساعدته اللذين فكرا فى أن بقائهما فى أماكنهما لابد وأن يستشعر معه ملك البلاد أن ثمة مؤامرات تحاك حوله ، فيقبضا على أول عابر سبيل ظهر يوم الجمعة ، ويكون هذا الفتى المراكبي البسيط والعاشق للحرية ، ويزج به فى السجن بهدف توظيفه للقيام بتهمة الهجوم على قصر الوالى ، مادام قد قبض عليه أمام القصر ، وهو يبرر توجهه لقصر الوالى ، بهدف نقل رؤيا رآها فى نومه له ، فثمة مصادفة أخرى ورصلته أكثر فى التهمة المعلقة له ، ومفاد رؤياه أن أرض خضراء تقع على شاطئ بحر أزرق ، هاجمها جراد أكل كل شيء فيها حتى الإنسان نفسه ، أنها كارثة وعليه أن يخبر والى البلاد بها ، كى يحترس ويتحرك لينقذ

البلاد وشعبها .

يزج بالرجل الطيب فى السجن ، وتأتى لزيارته محبوبة "هند" التى ستحرك بقوة الدينار وجاذبية الأنثى ذكائها الحدث الدرامي بأكمله ، بمحاولتها إنقاذ فتاها عبر رحلة طويلة داخل دواوين الولاية الرسمية ، موقعة بمدير السجن والمحتسب والوزير فى حبائلها ، والثلاثة يمكن للممثل الواحد القيام بأدوارهم ، فهم متشابهون فى الشخصية والفكر ، والاختلاف فقط فى مستوى الوظيفة التى يمثلونها فى البلاد ، ولهذا تدفعهم الفتاة للتوجه لمنزلها ومع كل واحد منهم صك الإفراج عن حبيبها "حسن" ، مع الوصول تباعا لبيتها ، واختباء كل واحد منهم فى أحد الصناديق الأربعة والمتراصة فوق بعضها ، والتى نفذها لها نجار سقط فى غوايتها فأحتل الصندوق الرابع والأعلى ، مستدعية والى البلاد ليعرف حقيقة القادة والمسؤولين فى بلده ، وهو ما يدفعه للأمر بالقبض عليهم ، وتعيين حاجبه للقيام بوظائفهم حتى يتسنى له اختيار غيرهم ، وتفجأ الفتاة بأن الحاجب لا يختلف شكلا وموضوعا وفكرة عن مدير السجن والمحتسب والوزير ، فهم جميعا أوجه النظام القائم ، وتغيير الأوجه لا يعنى حدوث أى تغير فى البناء السياسى والاجتماعى للولاية ، والوالى نفسه هو رأس هذا النظام الذى لا يفكر لحظة فى تغييره .

هذه هى القضية التى يطرحها فى صورتها الكلية كاتبنا الكبير ، أن التغيير الاجتماعى والسياسى فى أى مجتمع لا يتم بتغيير أشخاص ، بل بتغيير البنية الاقتصادية له ، والدراما تكشف عن حقيقة هذا الفكر بتعمد تحقيق التشابه الكامل بين مسئولى الأمس والمسئول الجديد ، كلهم أدوات بيد السلطة القائمة ، وبفعل اللطم الذى قامت به "هند" لرؤيتها الحاجب الذى حل محل رموز الفساد المقبوض عليهم ، ومنهية المسرحية نهاية ساخرة بمرارة العلقم ، تأثير التفكير فى موضوع السلطة ، فلا تعويل على حاكم البلاد فى أقصاء الفاسدين ،

بـك التعويـك على الشعب فى تغيير النظام بأكمله .

لا وجود فى مسرح "محفوظ عبد الرحمن" لما يتداوله البعض بمصطلح (الإسقاط) ، فالـفن يعرف تحليل البناء وتفسير صياغته وتأويل أفكاره وتقييم حضوره وسط مجتمعه ، أما الإسقاط ، وهو المستدعى من عـلـن النفس واختبار "رورشاخ" خاصة ، فيعنى أن يسقط الناقد أو المتلقى عامة ما يراه هو على العمل الفنى ، لا ما هو موجود بالفعل داخل بنيته الجمالية ، كما أن نصوص كاتبنا تستعصى على أى فرض لأفكار من خارجها عليهما ، فهى تسمى بوقائع الواقع لمصاف القضايا الكلية ، ولهذا نجم نص (حفلة على الخازوق) عندما أخرجه "صقر الرشود" وقدمه على مسرح (كيفان) الكويتى فى ديسمبر ١٩٧٥ ، ومشاركته فى مهرجان دمشق المسرحى فى مايو ١٩٧٦ ، مما حفز كاتبنا على كتابة نص يسير فى ذات الاتجاه (الـفـنـتـازيا التاريخية الساخرة) ، وهو نص (عريس لبنـت السلطان) وقام "صقر الرشود" بإخراجه وتقديمه عام ١٩٧٧ ، كما أخرج له فى العام التالى نص (السندباد) أو (الفخ والسندباد) ، وهو نص لم يطبع ، وأعتقد أن لصديقنا الناقد والكاتب :عبد الغنى داود" نسخة مخطوطة من هذا النص الأخير ، وقد صاحب سوء الحظ نص (عريس . . .) برحيك مخرجه المفاجئ عن دنيانا فى حادث سيارة أليم بدولة الإمارات فى ديسمبر من نفس العام ، وتدخل مخرج آخر فى بنية العرض ، مما أثر بالسلب على طبيعته وفكره حين تقديمه فى مهرجان دمشق المسرحى بعد عدة أشهر من رحيله ، فلم يستقبل بنفس حماس استقبال (حفلة على الخازوق) .

رغم أن نص (عريس لبنـت السلطان) ، المنشور بشركة الأمل بالقاهرة عام ١٩٧٨ ، كان أقرب لقضايا الواقع الساخنة ، ومشيرا إليه ، بقيامه على موضوع حلول التـتـار بالأرض العربية ، وتحركهم للاستيلاء على مدينة متخيلة يبدو أنها سورية بوقوعها بين بغداد والقاهرة ، وإرسالهم رسولا للسان البلاد وحاشيته ، هو الفلام

البسيط "أحمد الغلبان" الذى قبض عليه ودفع لينقل رسالة التتار للسلطان العربي ، وفحواها الاستسلام المهيمن وزواج "خاقان" التتار بالفتاة "ذهبية" ابنة السلطان ، أو قبول الغزو التتارى على المدينة ، التى ستسقط بين أيديهم لا محالة ، وهو تحدى مصيرى يتطلب استجابة تتفق وقدرات السلطان وشعبه ، وهو بدوره السؤال الدرامي الذى يحدد مصائر الشخصيات المتشابكة معه ، إما القبول بمعاهدة صلح مهينة تباع فيها ذهبية البلاد الجميلة ، أو الوقوف ضد الغزو والخروج لصدده ، وبالطبع يفضل رجال الدولة ، التى شاهدنا مثلهم فى (حفلة على الخازوق) ، الاستسلام وتوقيع معاهدة السلام التى ستسمح للأعداء بالتسلل للبلاد واستباحتها ، ينما يرفض "حسن الغلبان" ومجموعة الصعاليك وشباب البلاد الخضوع للأمر الواقع ، ويقررون الخروج لملاقاة العدو والزود عن وطنهم .

مع بداية الثمانينيات يعود كاتبنا إلى وطنه ، بعد أن غادر كرسى الحكم الرئيسى المناوئ للمثقفين ، دون أن يتغير النظام الذى أسس قواعده فى السبعينيات ، وظل كاتبنا على نهج المسرحى فى التحذير مما هو قادم ، باللجوء للفانتازيا التاريخية ، التى صار متفردا فيها ، فيكتب حينذاك ثلاثية من النصوص القصيرة ، نشر بمختارات فصول ١٩٨٦ ، وهى : (ما أجملنا) الذى قدمه لأول مرة فريق (نادى المسرح المصرى) بالمسرح القومى عام ١٩٨١ من إخراج "عادل هاشم" ، ونشر عام ١٩٨٤ ، وتدور وقائعها فى قصر عباسى غير محدد الزمان ، أغتصب فيه شقيق الحكام الشرعى الحكم من أخيه بعد قتله ، غير أن للأخ ابن صار شابا وزعيما شعبيا يجمع حوله فى الجبال كل المناوئين للحاكم المغتصب ، ويهددون عرشه . ونص (أحذروا) نشر ١٩٨٣ ، أخرجه لأول مرة "أبو بكر خالد شلقامى" لفرقة (المسرح المتجول) فى العام التالى ، محذرا فيها السادة فى سبأ وفى كل المدن المتشابهة من طوفان قادم بانهيار سد البلاد ، منذرا الشعب من الاستسلام لأنظمة ظالمة مطاردة للحرية والعدل ، غير أنه فى النص الثالث (محاكمة

السيد م) ١٩٨٥ يقتل على يد صديقه غير الوفى "م" ، مما يدفع الشعب لحمل القاتل للسلطان لمحاكمته لمعرفة أسباب القتل ، إلا أن السلطان المغتصب لا يهتم الأسباب والدوافع ، بل يهتم فقط فعل الخلاص من الزعيم الشعبى ، بينما يهتم الكاتب أن يؤكد فى ثلاثيته على أهمية المعرفة ، معرفة الإنسان والشعب لحقائق الوقائع التى يعيشون فى ظلها ، ويذبحون باسمها ، وتنتهك عدالتهم الاجتماعية باسم الحرية المفرغة من أبعادها المجتمعية .

من إخراج "سعد اردش" تقدم فرقة (المسرح الحديث) عام ١٩٨٩ نصه (الحامى والحامى) الدائر فى سياق فانتزى خيالى ، مستوحى من أجواء ألف ليلة وليلة ، يفقد فيه الخازندار لؤلؤة السلطان فى سهرة حمراء فى بيت الفاتنة "رضوى" ، ليكتشف فيما بعد أن اللصة هى هى ذاتها "رضى" التى ورثتها عن جدها ، الذى منحها فى الأصل للملكة كلها ، وليس لواليتها فقط ، فليس لى حاكم أن يمتلك هذه الدرة اليتيمة وحده ، فهى فريدة عصرها ، ومع سريان الوقائع يدرك الجميع أن ثمة درتين أخريين مقلدتين بدقة فائقة عنها ، مما يصعب معرفة الحقيقية من المزيفة ، كما سعب معرفة من حامى البلاد من حراميتها ، حيث تختلط الأمور ، ويتحالف رجال الدولة مع اللصوص ، وينشغل السادة بالبحث عن الدرة ، بينما اللصوص ينهبون المدينة ، وفى النهاية تقدر الدرة بيد أحد البسطاء المدينة ، الذى توجه إليه وإلى الجمهور الفاتنة "رضوى" دعوتها بأن يكون شجاعا وعادلا كى يمكنه الحفاظ على درة البلاد .

تتناسج دوما فى أعمال كاتبنا المعرفة بالحرية والعدالة الاجتماعية ، أنها ثالث الحياة الكريمة للمجتمع ، والدعوة لضرورة أن يثق الحاكم بالشعب ، ويحقق لمجتمع ما يحلم به ويستحقه ، تعد واحدة من أبرز رسائل مسرح "محفوظ عبد الرحمن" ، والتى كشف عنها فى مجمل مشواره الدرامى المسرحي منذ نصه الأول المعروف (حفلة على الخازوق) حتى نصه (الملك يلهو) الذى يبدو أنه

كتبه فى نهاية الثمانينيات ، ليتوقف مرة أخرى عن الكتابة للمسرح لأكثر من عقد كامل ، حتى عودته للكتابة وتقديمه لنص (بلقيس فى مملكة التيه) عام ٢٠١٠ ، وأن قام الكاتب والناقد د . "عمرو دواره بإخراج (الملك يلهو) لفرقة مسرح الغد عام ٢٠٠٢ ، والدائر حول فقد سلطان البلاد لهويته وعرشه ، حينما يهبط مع وزيره لوسط المدينة ذات يوم متنكرين ، ليعرف أسرار أهلها ، ويتعرف على موقع الثائر على ملكه "بشر الراعي" وسط العامة فى إحدى حانات المدينة ، والتي يقبض عليه ووزيره فيها ، ويتنكر رجاله فى القصر ، بعد أن تأمرت زوجته السلطنة عليها ، فلا يجد أمامه مفر غير الانضمام للثوار كى يسترد عرشه ، ويكون فى معية الثائر الذى رفع سيفه فى وجه النظام الفاسد .

قبل أن نقف وقفنا الأخيرة مع أحدث ما قدم لكاتبنا الكبير ، ويسير به فى نفس بحاره التاريخية والفنتازية التاريخية ، نشير إلى نص فريد له هو (كوكب الفيران) الذى كتبته عام ١٩٨٢ ، وصاغه فى صيغة رمزية شفافة ، وبمضمون واضح جلى ، ورسائل مباشرة للواقع الملتهب لا تحتاج لآى تأويل ، ونشر النص بدار شهدى ١٩٨٤ ، وأخرجه بفرقة المسرح الحديث د . "محمد عبد المعطي" فى موسم ١٩٨٧/٨٦ ، ويدور حدثه الدرامي فى الزمن الراهن ، وبشخصيات معاصرة للمستلقى ، تواجه فى إحدى قرى مصر ، وتحمل اسم (كفر سبع) بظهور فئران متوحشة ، يطلق عليها الفلاحون اسم (الفانتوم) ، ولا توجد إلا فى صحراء نيفادا الأمريكية ، القى بها البعض فى القرية الطبية لتنهش الزرع والضرع والبشر وأوراق هويتهم ، ويقف العمدة المثقف مع الطببة الواعية فى وجه هذا التسلك المميت للوطن الطيب ، وينتهى النص بخطبة عصماء تحذر العالم الثالث من هذا الخطر الداهم .

يمكننا التوقف هنا أحدث ما كتب وعرضه كاتبنا "عبد الرحمن" ، وهو (بلقيس فى

مملكة التيم) نموذجاً لقراءة النص وعرضه معا ، مؤكداً على أن العرض المسرحي الجيد لابد وأن يشحذ قدراتنا على تلقي وتحليل وتفسير عناصره بصورة دقيقة ، فجودة المنتج تستلزم جهداً نقدياً لا يستهين به لتخلفه عن المهيمن أو يهوله لمجرد مجازاة صرعات سائدة ، وذلك بداية من النص الدرامي المعتمد عليه ، فحسا لكيفية صياغته بصورة مرئية سمعية حاضرة في فضاء المسرح ، وكشفا لهذه العلاقة المتشابكة بين النص والعرض ، والرؤية المتداخلة بين صناع العرض بأكملهم ؛ من كاتب النص لمخرجه وممثليه ومصممي سينوجرافيته ، ولذا فإن عرض (بلقيس) الذي قدمته فرقة المسرح القومي ، للكاتب "محفوظ عبد الرحمن" والمخرج "أحمد عبد الحليم" ، يحملنا عبء مدارسته بتأن ، حيث يجذبنا من أول عنوانه لعالم زاخر بالأفكار والمعلومات والرسائل التي يطرحها النص - الذي كتب منذ سنوات - على جمهوره الآن ، خاصة مع تجهيزه للعرض في سياق سياسي وفكري قبيل ثورة يناير الشبابية ، وعرضه بعدها في سياق سياسي وفكري (مزاجي) مختلف ، وهو العنوان الذي يحمل اسم بطلة العرض الدرامية "بلقيس" ، والذي بدوره يستدعي من الذاكرة حكايات هذه المرأة الأسطورية التي حكمت مملكة سبأ ، واشتهرت بجمالها وثرأء مملكتها ، والجاذبة بدورها لحكايتها الأسطورية مع "سليمان" (الحكيم) ، ملك اليهود في الزمن الغابر ، وروت الكتب السماوية الثلاثة حكايته مع "بلقيس" هذه ، مما جعل اسمها لا يأتي إلا مقرونا باسمه وبحكايته الخرافية معها ، وهو ما يؤثر على قدرة المتلقي على الاستقبال الحر للمسرحية المستخدمة لأسمها وصفات كثيرة منها ومن حكايتها ، والتي تجدد جديلة (درامية معاصرة) من الحكايات الدينية والأسطورية والتاريخية الدائرة حول هذا الرمز الرائع للمرأة الملكة القوية والأنثى الشامخة في المخيلة العربية ، فيقرأ بحكايات الماضي في ضوء العرض الآن ودلالاته الخاصة به ، فتصير المعرفة السابقة (باترونا) يقيس عليه الإبداع الجديد ، ويهمن العالم الأسطوري على عالم المسرحية الإنسانية ،

ويتشابه التاريخى بالمعاصر ، والخيالى بالواقعى ، وتبقى الرسالة مضمرة فى بنية تبدو بلورية ، نرى أنها ليست كذلك بالمرّة .

هنا تتشكل المعضلة الأولى فى عملية تلقى العرض المسرحى ، حيث من الضرورى أن يفك المتلقى شفرات العرض ويفسر رموزه ليفهم رسالته وفقا لثقافته الخاصة ، وهو أمر طبيعى ، غير أن هذه الثقافة الخاصة ، التى تمثل إطارا مرجعيا للمتلقى ، تشكل عبئا على عملية التلقى ذاتها ، حيث لا تمنح شخصية "بلقيس" نفسها - نصا وعرضا - وجوه شخصيتها من خلال كلمات النص وفعلها داخله ، وتجليها فى فضاء المسرح ، بل أيضا من خلال ما يعرفه المتلقى المصرى عنها ، مثلما هو الحال مع شخصيات يعرفها المتلقى المصرى مسبقا مثل "إيزيس" و"عنترة" من موروثه الثقافى المصرى / العربى ، وأيضا من ثقافته المعاصرة لشخصيات مثل "دون جوان" و"دون كيخوته" وعوالمها الخاصة ، مهما دخلت هذه الشخصيات فى أعمال جديدة ، فمن السهل عليه اكتشاف حضورها فى الأبنية المسرحية الجديدة ، بينما الأمر مختلف مع شخصيات لا يعرفها مثل "خوانا المجنونة" أو "بدر بارامو" ، إذا ما استوتا أمامه فى عمل ما ، وذلك بسبب عدم عبورهما بمخزونه الثقافى القابع فى لاوعيه الجمعى ، رغم أن الأولى هى ملكة أسبانيا فى النصف الأول من القرن السادس عشر ، وتعرفها المجتمعات الناطقة بالأسبانية ، وصيغت عنها أفلام ومسرحيات أسبانية كثيرة ، والثانى هو أسم لبطل رواية المكسيكى "خوان رولفو" المعنونة بأسمه ، ومع ترجمتها للعربية منذ سنوات ، ألا أنها مازالت محصورة فى قراءات المتخصصين بالآداب العالمية ، والمكتوبة بالأسبانية بوجه خاص .

فى نصه (بلقيس فى مملكة التيم) المكتوب فيما يبدو ٢٠٠٢ ، والمنشور بالهيئة المصرية العامة للكتاب ٢٠٠٨ ، والذى أخرجه "أحمد عبد الحليم" لفرقة المسرح القومى أوائل ٢٠١١ والوطن تائر على نظامه القائم ، الأمر مع "بلقيس" جد مربك ،

ومثير للالتباس ، تعتمد النص وإصر عليه المخرج ، بداية من أنسنة الشخصية وحكايتها ، مروراً باستخدام خطوط من الحكايات القديمة ثم التشكيك فيها في ذات الوقت ، وصولاً لنقض الحكاية بأكملها ، سواء أ جاءت من رحم التاريخ ، أو تلونت بألوان أسطورية ، وذلك بداية من افتتاحية النص المكتوب ، والتي تبدأ بموقف يشبه الحلم أو الكابوس بعقل الملك "المدهاد بن شرحبيل" ملك سبأ بلقائم بـ"المنذر بن المنذر" وزير الملك العظيم ، الذي جاءه بنذير شؤم ، يفجر حدث الدراما ، طالبا الأميرة "بلقيس" لملك مملكة لا يعرفونه ولا يعرفونها ، والمثير أمام ملكة سبأ هنا ليس طلب الزواج ذاته ، فكم جاءها من خطاب كثر ، بل في الوفد الضخم من الفرسان القادم لدعم طلب الزواج ، والتهديد بضرورة تحقيقه ، وكأنه زواجا قسريا ، طلبه حاكم طاغية فلا بد من تنفيذه ، مما يذكرنا بالطلب الصريح لملك التتار "خاقان" الزواج بالفتاة "ذهبية" ابنة السلطان ، أو التهديد بغزو المدينة ، في (عريس لبنت السلطان) .

يستبدل المخرج "أحمد عبد الحليم" بهذا المشهد الافتتاحي كابوساً آخر يداهم الأميرة "بلقيس" ذاتها ليوقظها مفزوعة من نوم بوسط منتصف فضاء المسرح ، كانت مستغرقة فيه أثناء افتتاح العرض برقصات لمجموعة من الشباب تجسد بالحركة الراقصة هذا الكابوس الذي يحاصر فيه الرجال الفتيات بصورة عنيفة ، في دلالة واضحة على إحساس أنثوى بوقوع مصيبة قادمة ، قابضة في موقف درامي يعد المتلقى لوقوع حدث جلي تخشاه الأميرة وتتنبأ به ، ومن ثم فإن في هذا التبديد دلالة على نقل ثقل الدراما من الأب (الملك) للابنة (الأميرة) ، واستعادة لدورها الأسطوري الذي يضعها في صدارة الأحداث ، ويصوغها ك (امرأة) قوية لا بد من إخضاعها ل (رجل) أقوى وأكثر حكمة ، فالأساطير التي صاغتها العقلية الذكورية ، لا يفوتها أمر كسر تعاضل أي امرأة في الدنيا بقوة الرجل وعقله الحكيم .

تبدأ أحداث المسرحية فيما بعد هذه الافتتاحية الكابوسية ، بالحديث عن ملك عظيم أرسل رسله المدججين بالسلاح لمملكة بعيدة عنه ، طالبا الزواج بالأميرة الجميلة "بلقيس" فقط لا غير ، لكى يضمها لحريمه بزواجه المائة ، لا حديث أذن عن مملكة قوية تسبح فى الرخاء والجمال ، توجد بأقصى جنوب الجزيرة العربية ، فى اليمن تمركزا وامتدادا حتى الحبشة فى القارة الأفريقية ، وتحكمها امرأة فاتنة هى "بلقيس" ، وتدين بدين غير سماوى ، وصل لسمع الملك العظيم فى أقصى شمال غرب الجزيرة العربية ، حيث مملكته العجيبة ، والذى تستدعيه الذاكرة من قلب الحكايات الدينية والأسطورية ، كلما جاء اسم "بلقيس" ، وهو ملك اليهود "سليمان" الذى يحكم مملكته (أورشليم) بالإنس والطير والجن ، وأثاره ما جاء به هدهد من سبأ بالنبا اليقين عن امرأة تحكم هذه الدولة البعيدة بالقوة والبأس ، وتملك "عرشا عظيما" ، وتعتنق مع أهلها ديانة تعبد الشمس ، فبعث إليها هدهد بكتاب فى منقاره ليلقى به بحافة فراشا ، أمرا إياها وشعبها بالرحيل إليه مؤمنين باليهودية ، فلما تشاورت مع رجالها الأقوياء أكدوا على قوتهم وبأسهم وقدرتهم على المواجهة بالحرب ، على حين رأت هى ضرورة المهادنة بإرسال الهدايا ، حتى تعرف حقيقة قوة هذا الملك الأمر ، فأرسل إليها جيشا ضخما ، يخرجها وأهلها من مملكتها ويأتى بها وبهم إليه أذلة صاغرين ، لأنه القوى الذى طلب هذا ، ودون ذنب منهم جنوه غير عدم معرفتهم بديانته وعدم إيمانهم بها ، كما أرسل عفريتا من جانبه يأتى بعرشها فى لمم البصر ، لتفاجئ حين وصولها به ، فتؤمن بقوته وبدينه ، وأن حكمت التوراة الحكاية بمنظور مختلف ، يشير إلى أنها هى التى "سمعت" به ، فسافرت إليه بهداياها العظيمة "لتختبره بأحاجى" تعرف من إجاباته عليها أسرار الاقتصادية والعقائدية الغائبة عنها .

تطرح هذه الحكاية المستقرة فى ذاكرة المتلقى ، على عقله وهو يدلف لعالم هذه المسرحية ، رغم عدم وجودها بصورة جلية فيها ، وأن وجدت علامات منها

تثير الالتباس ، فاسم "سليمان" يغيب عن الملك المعتدى ، وأن بقى منه جبروته المعلن ، وهدده يختفى ومعه خطاب الأول للملكة ، ويقال أنه "سمع" عن الأميرة الجميلة ، دون تحديد المصدر الناقل للملك عنها ، بل أن "بلقيس" نفسها لم تجلس كملكة على العرش بعد ، فوالدها مازال يحكم ، وهى بعد مجرد أميرة شابة يطلبها الخطاب ، وهذا "الملك العظيم" أحدهم ، فهو طالب الزواج بها ، وليس الإيمان بدينه ، ومع ذلك تبقى صورة الملك الباطش بأمره ، "سيد الدنيا وملك الزمان" كما يصفه رسوله الخاص ، ويبقى جيشه القوى الذى يرسله لياتى بالأميرة عنوة للزواج به ، كما تبقى ملامح من الجنى حامل العرش العظيم ، متمثلة فى شخصية رسول الملك "أصف الراجى" ، القادم إليها برسالة الملك فى حراسة جيش جرار ، والذى يشكك فى كل لحظة فى انتمائه لعالم الجن ، مشيراً إلى اكتسابه صفة (الجنى) لذكائه فقط ، وحسنا فعل العرض فيما بعد ليلة الافتتاح بنزعه الباروكة والماكياج عن رأس ووجه "أحمد سلامة" ممثل دور "أصف" واللتين كانتا توحيان بشيطانيته وانتمائه لجنس الجان ، ترسيخاً للأسطورة ، ويبقى ما يثير الدهشة أكثر قبة الصخرة قابضة فى عمق المسرح تشير إلى القدس أو أورشليم القادم منها الملك العظيم ، وهو ما لم يشر إليه النص صراحة فى إرشاداته المسرحية ولا فى متن حواراته ، حيث لم يحدد جغرافية الوقائع أو زمن وقوعها ، وأن أشار فقط إلى مكان انطلاق الحدث الدرامى فى مدينة (سبأ) و"غرفة العرش فى قصر المدهاد سيد سبأ" ، دونما أية إشارة لآى زمن يقع فيه هذا العرش ، تاركاً للمخرج ومتلقى العرض تحديد هذا الزمن بصياغة سينوجرافيا المنظر المسرحى وأزياء شخصياته ، وهما —المخرج ومصمم السينوجرافيا — اللذان أعادا النص الدرامى لقلب الأسطورة ، وهو ما جعل المتلقى يفسر ما يحدث أمامه بفضاء المسرح وفقاً لما يعرفه سلفاً ، وبالتالي يبدأ رحلة البحث عن الدلالة المشتركة بين الحكاية الأسطورية التى يعرفها والمسرحية التى يراها الآن أمامه ، ومجبراً هذه الأخيرة على الانصياع لخطوط

الأولى ، باعتبار أن هذه (الأولى) هي الأصل التي استمدت منه المسرحية حدثها وشخصياتها وعلاماتها ، مما يضاعف من حالة التباس التلقى لدلات المسرحية في ذاتها .

ويزداد الأمر التباسا داخل متن النص الدرامى ذاته ، حينما يفتح لنا مدخل المسرحية عالما موازيا للأسطورة القديمة ، بهذه الإشارات الخاصة بوصول جيش الملك العظيم بقيادة "فاتك السارى" والرسول "أصف" لطلب يد الأميرة ، واهتزاز الملك "الهدهاد" أمام جبروت ملك يطلب يد أبنته ، ويرى ضرورة الامتثال السريع لهذا الطلب الذى لا ينتظر "اعتذارا أو تفكيراً أو تلوّثاً" بل "الاحتفال فوراً بالرغبة الملكية السامية" ، كما يقول وزيره ، مغلفاً هذا الطلب بقوة الوفد الرسمى ، وعظمة ملكه الذى يجلس "فى برجه المشيد الذى لا تدخله حشرة إلا بإذنه" ، ويدعم هذا التكابر قول وزير سبأ لملكه أن هذا الوزير قادم من "بلاد أبعد من الخيال" يسكنها قوم من الجن أو أكثر تفوقاً منهم ، ومن ثم يرضخ ملك (سبأ) لموافقة ابنته على السفر إلى الملك بموكب محمل ب (الهدايا) المذكورة فى الأسطورة ، غير أن القائد "فاتك" ينتهز فرصة خروجها والوفد المرافق فى رحلة التوجه نحو المملكة الكبيرة ، فيقوم بقتل أبيها "الهدهاد" بأوامر خاصة من الملك العظيم ، للشك فى إخلاصه له ، بعد أن دفعه للموافقة على أن يكون تابعاً للملك العظيم ويحكم البلاد باسمه ، وهو ما يتعارض مع خطوط حكاية "بلقيس" و"سليمان" ، حيث لم يعرف هذا الأخير بها إلا بعد توليها الحكم بفترة ، وهى تولت الحكم ليس بعد قتل أبيها ، بل بعد موته موتاً طبيعياً ، واستخلافه لها ، رغم أنها فتاة ، لرجاحة عقلها ولأنها ابنته الوحيدة دون ذكور ، كما أن المسرحية تتدارك نفسها ، وتكشف فيما بعد عن سر قبول "بلقيس" الذهاب بنفسها للملك الذى طلب يدها ، دون انتظاره ، بأنها انتوت بعقلها قتله بخنجر ليلة الزفاف ، وهو أمر لا علاقة له بالقصة الأسطورية ، بل بحكاية أخرى يحكيها التاريخ عن "عمرو بن ذى منار بن أبرهة" الملقب ب (ذى الأذعار) ، أمير قصر (غمدان) بصنعاء

، الذى حارب "بلقيس" أثناء توليها حكم سبأ ، فهزمها فى البداية ، ثم هزمته بعد ذلك بالحيلة ، حيث قبلت الزواج منه ، أو عرضت عليه هى الزواج بها ، قاتلة إياه ليلة العرس بعد شل قواه بكؤوس الخمر ، وطلعنه بالخنجر المخبأ بملابسها ، وان حكى حكايات أخرى أنه حارب جدّها "شرحبيد" ليسترد ملك (حمير) الذى كان له ، وطرده منه ، ولذا فإن حكاية قتل ملك (سبأ) بأمر الغريم ، وحكاية قبول الزواج والتخطيط لقتل هذا الغريم بعد أن صار عريساً فى عرينه بالخنجر ، والتي تعلنها "بلقيس" فى المسرحية صراحة لأمها التى فكرت فى قتل الملك العظيم بالخنجر : "فكرت نفس الفكرة وهذا ما جعلنى احتمل كل الأيام القاسية ، سأبدى له الود وأظهر له الفرحة بالزواج ، (. . .) وفى اللحظة المناسبة سأطعنه بالخنجر . " وهو ما يجعل المسرحية تميل فى هذا الموقف تجاه شخصية "عمرو بن أبرهة" المتصارع معها داخل جغرافيتها اليمينية ، وأن اختلطت ملامحها بشخصية الملك "سليمان" بالإشارات الخاصة بقوته المهيولة ، وبالوفد المرسل لمملكة أبيها ، وبحكاية الجنى المصاحب ، والبعد الجغرافى لمملكتهم عن مملكتها .

ينفجر الحدث الدرامى أذن بطلب ملك متكابر ليد أميرة فاتنة لا تعرف عنه شيئاً ، ويتحرك هذا الحدث بموافقتها السير إليه فى احتفال مهيب ، راضية فى الظاهر ، ومضمرة فى الباطن نية قتله ، غير أنه يسير بالمسرحية فى تغريبة ملحمية ، تتوه فيها الأميرة ورفقاء الطريق ، بعد أن تركت ورائها مملكة قتل حاكمها ، دون أن تعرف فى البداية ، وذلك لتفريطه فى أرضه وفى أبنته ، ويوجهون جميعاً وعثاء الطريق فى صحراء التيم العربية ، فتتفجر الأسئلة والإجابات ، وتحمل لغة الحوار الراقى العديد من القضايا المحملة على الحدث الدرامى البسيط ، وتمر الأيام كأنها سنون طويلة وثقيلة ، وهم بعد يعانون الحيرة والغربة والتوهمة ، ويكتشفون أن الخيانة قابضة بديارهم ، عبر الوزير "حيرم النعمانى" ، الذى يمثل صورة الصامم للسلطة فيخون سيده ، وتلتقى "بلقيس" لأول مرة بأما "رواحة" والتي كانت تظن أنها ابنة ملك الجان والمعروفة

فى الأساطير باسم "رواحة بنت سكت" ، وتزوجها الأب يوما - فى هذه الحكايات الأسطورية - ليعزز ملكه الأرضى بدعم من ملك الجان ، ولتمنح الأسطورة بطولته ميلادا مختلفا عن ميلاد البسطاء من الناس ، ومن ثم فالأميرة / الملكة "بلقيس" لا تقل - فى عالم الأساطير - رفعة ونبلا ومزجا بين ما هو إنسى وما هو جنى عن الملك "سليمان" ، والذى سخر الأنس والجن ، دون أن يكون وليدا لهما ، بينما هى تفوقه هنا فى ولادتها من أب أنسى وأم جنية ، وأن غابت عن ابنتها وهى طفلة بعد أن خالف أبوها شرطها معه ، كك جنيات الحكايات الأسطورية ، وبخاصة فى (ألف ليلة وليلة) ، بالسؤال عما لا يعرفه وتمتلك الجنيات حق معرفته ، وذلك كما افهمها الأب فى المسرحية وفقا لما جاء فى الأسطورة ، حتى عثرت بها على أرض الواقع الدرامى المعاصر ، فعرفت أنها أنسية مثل الآخرين ، وذلك فى إطار أنسنة المسرحية لشخصياتها وحكاياتها . كما أنهم فى التيه يعرفون باغتيال "الهدهاد" فينصبون فى التيه "بلقيس" ملكة على (سبأ) التى تركوها خلفهم .

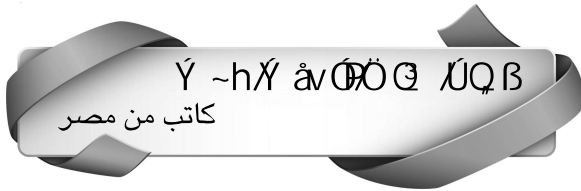
بعد مغامرات عدة عبر الفيافى تدرك فى نهايتها "بلقيس" ورجالها أنهم اكتشفوا أرواحهم التى ظنوا يوما أنها ماتت ، دون أن تقول لنا كيف حدث هذا التغير فى الوعى بالذات والكون ، وتصل بها الرحلة التائمة إلى (مملكة الوهم) ، فيفاجأ الجميع بصوت الملك منذ سنوات فراشه ، وإن إذلالمهم قد تم بيد ميت لا قدرة له على الفعل ، فتقرر العودة برجالها إلى مملكتها (سبأ) لحمايتها من أى ذلك قادم ، برفع السيف فى وجه كل مهدد لها ولوطنها .

السَّيِّئَاتُ



إختلاف مدلول نظرية الصورة وتأثيرها بالتكنولوجيا الرقمية الحديثة

لعب الضوء دائماً وأبداً دوراً أساسياً لم يتبدل في نظرية تسجيل والتقاط الصورة Capturing الثابتة أو المتحركة على حد سواء، وذلك منذ اكتشافها وحتى ما آلت إليه من طرق وأساليب مختلفة في معالجة الكثافات الضوئية وفق تكنولوجيا متقدمة وحديثة نشهد لها بالتطور ونلمسها كل يوم في هذا المجال الحيوى الفريد الذى لا يتوقف لحظة عن التقدم السريع والمتلاحق بتقنيات فائقة الجودة، وذلك مروراً برحلة تطور غير نمطية وغير ثابتة عبر مختلف الوسائط التى تعاملت كلا منها مع الضوء بطريقتها الخاصة ليس فقط من خلال نظريات علمية مختلفة، وإنما أيضاً بدلالات فنية متنوعة في جوانبها العملية التطبيقية.



مدير التصوير إلى تحقيقها كوظيفة تعبيرية للإضاءة، والتى تتمثل في إمكانية خلق وتجسيد المعانى الدرامية للعمل السينمائى، حيث تتوقف القيم الجمالية والانفعالية في اللقطة التي يتم تصويرها على مدى قدرة فنان الصورة في توظيف عناصر الضوء بما يخدم غايته الفنية التي يريد الحصول عليها، وتطويرها واستغلالها في التأثير على وجدان المتلقى، وهنا تكمن الأهمية الحقيقية للإضاءة في قدرتها على إبراز جماليات الصورة بما يتناسب مع التأثير الدرامي المطلوب منها، ويؤكد أنها ليست مجرد وسيلة تمكن آلة التصوير من الحصول على صورة، وإنما إلي جانب ذلك تؤدي دوراً إبداعياً وتفسيرياً هاماً بالنسبة للمشاهد.

ولعل هذا ما ميز فن التصوير تحديداً عن باقى الفنون السينمائية الأخرى في كونه قد حظى بأكثر من وسيط لفن بصرى واحد، فالتطور التكنولوجى لهذا النوع من الأليات البصرية تحديداً قد أفرز عن وجود أكثر من وسيط لهذا الفن البصرى، تلك الميزة التى أتاحت للمصور ممارسة إبداعه الفنى من خلال عدة وسائط مختلفة كل الاختلاف عن بعضها البعض فيما يتعلق بنظرية العمل.

فالإضاءة كما نعلم جميعاً فى الفيلم السينمائى هي أحد أهم العوامل التى تتعلق ليس فقط بجودة ووضوح الصورة من الناحية التقنية، وإنما ترتبط أيضاً بالقيم الفنية التى يسعى

كلاهما يعتمد على الإضاءة في نقل ملامح الصورة ، إلا أن النظرية الحديثة للتصوير الرقمي قد فرضت قواعد جديدة في تعاملها مع الضوء نظراً لكونها تنتهج لغة إلكترونية رقمية تختلف تماماً عن لغة الضوء ولا تدركها ، مما جعل حدود الوسيط الرقمي تنقيد في تعاملها مع الضوء إلى حد معين لتحديد محتويات المنظر الذي يتم التقاطه فقط ، وبعد ذلك تقوم الأنظمة الإلكترونية والرقمية داخل آلة التصوير بتشغيل هذه الملامح الضوئية وتحويلها إلى سلسلة متتابعة من الموجات الكهربية الدالة على الصورة والتي سوف تتكون منها فيما بعد الإشارة الرقمية والتي سوف نتحدث عنها بالتفصيل في إطار اختلاف نظرية تعاملها مع الضوء في ظل تطور التكنولوجيا الرقمية الحديثة.

مشكلة البحث:

مما لاشك فيه أن التطور التقني لطبيعة الوسيط الرقمي في مجال الصورة قد فرض تغييراً واضحاً وملحوظاً ليس فقط في طبيعة التعامل مع نظرية العمل وإنما فيما أصبح يتبعها من تطبيقات عملية جوهرية كانت تمثل الأساس في مهامه الإبداعية مع النظرية التقليدية تبدل مدلولها باختلاف نظرية العمل ، ومن هنا برزت المشكلة البحثية التي ترتبط بشكل مباشر بالاختلاف التقني بين فني الصورة السينمائي والتلفزيوني في جزئية هامة ومتخصصة من نظرية العمل محدداً ، وكيفية تأثير عمل المصور بها.

فالتصوير السينمائي Cinematography يؤول بشكل مباشر إلى نظرية عمل الصورة الفوتوغرافية التي تعتمد على الفيلم الحساس للضوء Sensitive negative film بطبقاته اللونية المتعددة في تسجيل الصورة تماماً مثل الفيلم الفوتوغرافي الثابت القديم ، وانطلاقاً من هذه النظرية فقد ظل فن التصوير السينمائي منذ نشأته مقترن بالوسيط الفيلمي Sensitive film حتى تم اكتشاف نظرية عمل الصورة التلفزيونية التي بنيت على إشارة الفيديو الإلكترونية Elec-tronic video signal التي اعتمدت عليها نظرية عمل الصورة التلفزيونية في المجال الإعلامي بشكل أساسي ثم تطورت إلى التقنية الرقمية Digital technology التي سهلت لها الدخول والانطلاق إلى عالم الدراما السينمائية، حيث أصبح المحسس الرقمي Digital sensors أو ال CCD هو قلب وأساس هذه التقنية الفريدة التي مكنت ولأول مرة من تحويل

وعلى هذا الأساس يمكن القول بأن عامل الضوء أصبح يؤدي أكثر من وظيفة هامة وحيوية في عملية التصوير بوجه عام ، تمثل بدورها غايات وأهداف يسعى فنان الصورة إلى تحقيقها وهي عبارة عن غاية فنية وأيضاً تقنية.

- غاية فنية : Artistically Targets والمقصود بها هو أن يكون أسلوب التناول الإضائي للموضوع وطريقة توزيعه يعملان على إحداث تأثيرات درامية متناسبة مع طبيعة الموضوع الذي يتم تصويره (درامي - كوميدي - تشويقي .. إلخ) ، وتؤدي في النهاية إلى التأثير لدى المتلقي بما يفيد الحدث الدرامي ويدعمه ويحقق الإيهام به.

- غاية تقنية : Technical Targets والمقصود بها أن تكون اللقطة التي يتم تصويرها خالية من أية عيوب أساسية في عملية نقل الصورة ، كعدم توافر كم من الضوء المناسب للتعريض على نوع الفيلم المستخدم ، أو زيادة كمية الإضاءة عن درجة حساسية الوسيط مما يؤدي إلى عدم وضوح الصورة أو زيادة في درجات النضج بالقدر الذي يمكن أن يسبب نفوراً أو إزعاجاً لدى المتلقي ، إلا إذا كان مدير التصوير متعمداً لإحداث هذا التأثير للوصول إلى غرض فني محدد وهو أمر مختلف عما نتحدث بصدده الآن .. بحيث يكون هذا التأثير المتعمد على نسيج المشهد بالكامل وليس في أحد اللقطات داخل المشهد.

ولعل هذا الهدف التقني الذي يسعى المصور إلى تحقيقه هو ما يقودنا بالفعل إلى فرضية هذا البحث التي تتعلق باختلاف مدلول نظرية تسجيل والتقاط الصورة المعروفة بمصطلح Capturing في ظل تطور واختلاف نظرية الصورة من التقنية الفيلمية إلى التقنية الرقمية الحديثة التي أثرت بدورها في طرق وأساليب إبداع المصور باختلاف الوسيط الذي يبدع من خلاله.

وكما يتضح لنا أنه بالرغم من التشابه الواضح بين كل من الفنين السينمائي والرقمي في كونهما من الفنون التي تعتمد على الوسيط البصري من خلال أجهزة ومعداتهما ووسائلهما ، واللدان قد يتشابهان في أسلوب التعبير لدى المتلقي ولكنهما يختلفان تبعاً للوسيط الذي يمثل نظرية العمل .. فالوسيط السينمائي هو وسيط (ضوئي فوتوغرافي) بينما التلفزيون هو وسيط (ضوئي إلكتروني) ، وكما نلاحظ فإن

عن النظرية الفيلمية الأصلية على نحو صحيح .. فالحرفية فى هذا الفن البصرى تتطلب فهماً كاملاً وواعياً للقدرات التقنية التى يتيحها التطور يوماً بعد يوم حتى تتحقق السيطرة الكاملة والتمكن الكافى للوصول إلى الغاية العملية والتقنيكية التى تضمن للمصور إمكانية تحقيقها بلا أى عيوب أساسية تحول دون ظهورها على النحو اللائق.

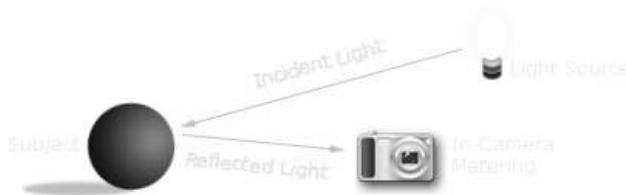
المنهج والأدوات:

تم وضع إطار منهجي محكم لكلاً من الدراسة والأدوات البحثية وكذلك التساؤلات التى تحيى عنها نتائج الدراسة .. ففى هذه النوعية من الدراسات العلمية التى نخوض خلالها فى الجوانب التقنية يفرض علينا الأمر اتباع المنهج النظرى التحليلى .. وذلك يسهل على الباحث شرح وتفسير مختلف النواحي النظرية التى أدت إلى تأثر طبيعة عمل المصور نتيجة لتبدل الأساليب والوسائل من الناحية التقنية الرقمية ، وذلك لكى نتمكن من توضيح منهج نظريتى العمل فى ظل التطور التكنولوجى الحديث للوسيط الرقمية وما يمكن أن يؤثر على طبيعة توظيفه مهنيّاً.

وقد يمكن الاستعانة خلال الدراسة بأدوات البحث العلمى المتبعة كالملاحظة العلمية الدقيقة ، وذلك اللجوء إلى أسلوب البحث المكتبى فى جمع المادة النظرية وترجمة المراجع الأجنبية والنشرات الدورية ومواقع الإنترنت لاستخلاص النتائج بشكل علمى دقيق يخدم غاية البحث.

نظرية الصورة:

التصوير الضوئى Capturing light image هو ببساطة عملية التقاط وتسجيل صور بواسطة تأثيرات الضوء ، فالأشعة المنعكسة من المنظر الذى يتم تصويره Reflected light image تسقط على الوسيط الحساس للضوء فيتأثر بها (حسب طبيعة الوسيط) وينتج عن ذلك صورة تمثل نفس المنظر الذى تم تصويره.



الخصائص البصرية للصورة الضوئية إلى إشارة وشفرة رقمية يسهل التعامل معها بمرونة شديدة فى مختلف الوسائط الرقمية وتخزينها على تلك الوسائط الرقمية الجديدة ذات الفوائد العملية الهائلة التى أضحت بديلاً عن الشرائط التقليدية ، بل ومكنت أيضاً من تصحيحها وتعديلها بسهولة أكبر وأسرع من مثيلتها السينمائية الفوتوغرافية التى كان يعيها إلى حد ما ثبات النتائج التى تسجلت على الفيلم وصعوبة تعديلها إلا فى حدود ضيقة جداً.

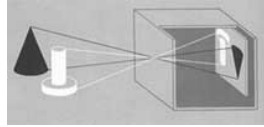
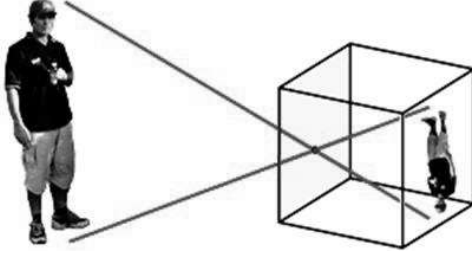
أهمية الدراسة:

قد يظن البعض للوهلة الأولى من خلال هذه الدراسة أننا بصدد عرض تحليلات علمية لكيفية تعامل كلاً من الوسيطتين مع الصورة الضوئية مع تفنيد علمى دقيق لأوجه التشابه والاختلاف بين الوسيطتين ، وهو ما يتنافى فى الحقيقة مع جوهر هذه الدراسة ليس فقط لكوننا قد قطعنا هذا الأمر بحثاً وتحليلاً فى دراسات علمية سابقة ولكن لكون طبيعة هذه الفرضية العلمية التى نتحدث بشأنها تختص بجزئية أخرى هامة تتعلق بجوهر عملية الالتقاط البصرى للضوء المعروفة بمصطلح الـ Capturing ، وهنا تأتى الأهمية الحقيقية لهذه الدراسة التى تستعرض كيفية تعامل الوسائط البصرية المختلفة فى كل من نظريتى العمل مع الصورة الضوئية المنعكسة -Reflected light image من ناحية التعريض الضوئى فى الصورة Image exposure بقطبي معادلة التعريض (الكم Amount - الزمن Time).

تساؤلات الدراسة:

إن الإطار المنهجى للدراسة الذى يدور حول اختلاف مدلول نظرية الصورة ، يقودنا إلى العديد من التساؤلات الهامة التى ترتبط بقدر الاختلافات العلمية التى لا تشتمل فقط على جوهر النظرية وإنما تؤثر بشكل أساسى فى أسلوب التطبيق الذى يرتبط مباشرة بطبيعة عمل المصور وأساليب إبداعه ، وحتى فى القبول التى فرضت عليه تبعاً لهذا الاختلاف التقنى ، وهذا ما يفرض علينا باعتبارنا متخصصين فى هذا المجال الجبوى أن نتطرق لطبيعة هذا الاختلاف فى كل من نظرية عمل الصورة السينمائية والتكنولوجية المتطورة التى تحكم فن التصوير الرقمية الحديث حتى يتسنى لنا الوصول إلى مفرداتها وفهم قواعد تعاملها مع لغة الضوء كماً وكيفاً وأوجه اختلافها

عدسة آلة التصوير ، والتي كما يتضح لنا من الشكل التالي تقوم بدورها بتجميع هذه الأشعة وتسقطها مرة أخرى علي الفيلم الحساس كصورة مقلوبة حيث تختزن الطبقة الحساسة تلك الأشعة الضوئية بداخلها علي هيئة صورة كامنة لحين إعادة إنتاجها مرة أخرى بواسطة عمليات الإظهار وخطواتها.



ولما كان التصوير الضوئي كما وصفه الأستاذ عبد الفتاح رياض في كتابه "آلة التصوير" هو عملية تهدف إلي تسجيل تأثير الضوء علي سطح حساس اعتماداً علي تغيرات طبيعية كيميائية يحدثها الضوء في هذا السطح الحساس بالعجينة الفوتوغرافية المكونة للنيجاتيف الفيلمي .. فمن تلك الحقيقة يتضح لنا بأن عملية التصوير السينمائي تعتبر وسيلة ضوئية كيميائية في المقام الأول وذلك لاحتوائها علي خطوتين أساسيتين لا بد منهما حتى تتحقق عملية التصوير السينمائي.

* الخطوة الأولى .. وهي تختص بمرحلة التصوير وفيها يتم الإسقاط البصري الضوئي للمنظر الذي يتم تصويره علي المادة الحساسة :

وفي هذه المرحلة تقوم عدسة آلة التصوير بتجميع الأشعة الضوئية المنعكسة من الجسم الذي يتم تصويره في بؤرة العدسة ، ومن ثم تسقطها علي شكل صورة حقيقية مقلوبة علي سطح المادة الفيلمية الحساسة وهي النيجاتيف ، وذلك بعد تحديد فتحة العدسة المناسبة لكمية الضوء النافذ من خلال العدسة وزمن مروره بناءً علي درجة حساسية الفيلم للضوء ، وهو ما نحن بصدد في هذا البحث وسنتحدث عنه بالتفصيل.

من هذا المنطلق فإن الضوء يلعب في هذا المجال الدور الرئيس باعتباره المادة الأساسية في عملية التصوير (سواء كانت فوتوغرافية أو حتى رقمية) ولا يمكن أن تتحقق عملية التصوير بدونه لكونه الوسيط الحامل للمعلومات البصرية ، فالأشعة الضوئية تسقط من المصدر الضوئي على الجسم المراد تصويره ثم تنعكس هذه الأشعة المحملة بالمعلومات البصرية على عدسة آلة التصوير وقد تشكلت أطوالها الموجية بصورة هذا الجسم لتسقط على عدسة آلة التصوير التي تقوم بدورها بتجميعها وإسقاطها على سطح هذا الوسيط الحساس للضوء في عملية تقنية معقدة يشترك فيها عوامل التعريض الضوئي Exposure factors بطريقة تضمن نجاح الصورة من الناحية التعريضية . Correct exposure

الجدير بالإشارة أن آليات عملية التقاط الصورة Cap-turing تختلف حسب نظرية العمل التي تحكم نوع الوسيط المستخدم ، والتي تطورت من الطريقة التي تعامل بها الوسيط الفيلمي دوماً حتى وصلت إلى تقنيات أخرى تختلف كلياً في طريقة تسجيلها للضوء بناءً على ذلك الوسيط الرقمي الجديد وأساليبه التكنولوجية المتطورة.

أولاً... النظرية الفوتوغرافية Film theory

في البداية يجدر بنا الإشارة إلى أن فن التصوير الفوتوغرافي (الثابت أو السينمائي) قد اعتمد منذ نشأته علي نظرية التصوير الضوئي في طبيعة عمله ولم تتغير طريقة عمله وفق هذه النظرية منذ البداية وحتى يومنا هذا ، فمنذ بدايته وما صاحبه من تطور كبير طوال هذه السنوات ظل محافظاً علي نظرياته الثابتة ، وذلك مقارنة بالتصوير التليفزيوني الذي تتغير نظرية عمله يوماً بعد يوم نتيجة لارتباطه بالتطور التكنولوجي الرقمي السريع والمتلاحق.

وبالرغم من التطوير الكبير الذي قد حدث في آلات التصوير وكذلك في نوعيات الأفلام الخام المستخدمة .. إلا أن نظرية الصورة الضوئية الفوتوغرافية لم تتخطى حدود مكتشفها في كونها نظرية بسيطة تتلخص في أن الأشعة الضوئية المنعكسة من الجسم الذي تم تصويره تنفذ من خلال

للضوء .. فالتقاط الصورة الفيلمية يحكم نجاحها عملية التعريض الضوئي التي تعتمد بصورة أساسية على كل من تقدير صحيح لفتحة الديافراجم Diaphragm التي تمثل عامل الكم) المسؤولة عن تحديد كمية الإضاءة الكافية لتعريض الفيلم الحساس ، وكذلك الغالق Shutter الذي يمثل عامل الزمن) المسؤول عن زمن مرور هذه الأشعة الضوئية .. بل يمكن القول أن عملية التعريض الضوئي تعتمد على العلاقة العكسية بين كل من هذين العاملين (الكم والزمن) وهو أمر سنوضحه بشكل كافٍ بعد التعرف على وظيفة عمل كل منهما.

- الديافراجم : Diaphragm

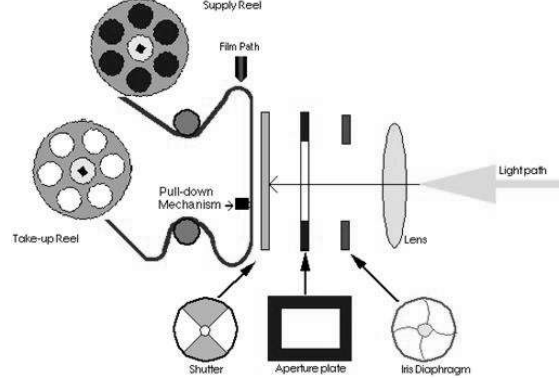
وهو التدرج الثاني على هيكل العدسة ويختص بفتحات الديافراجم Diaphragm المسؤولة عن تحديد كمية الضوء التي تصل إلى الفيلم الحساس وبالتالي تؤثر فيه.



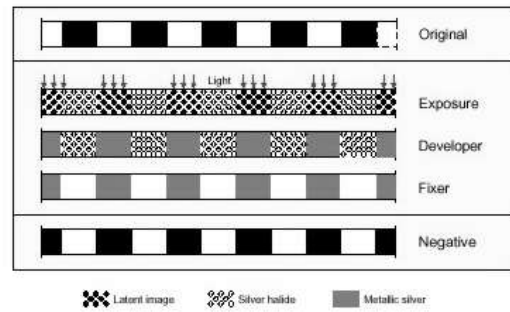
والديافراجم كما نعلم جميعاً يتركب داخل عدسة آلة التصوير من رقائق معدنية تكون إما سداسية الشكل أو عبارة عن شرائح رقيقة متداخلة مع بعضها البعض بطريقة تمكنها من التحكم في كمية الضوء النافذة للطبقة الحساسة.

ويتم التعبير عن فتحة العدسة بتدرجين مختلفين .. الأول يعرف باسم رقم الفتحة البؤرية ويرمز له بحرف F-Number ، بينما يعرف الثاني باسم رقم التخلل ويرمز له بحرف T-stop ، حيث يعبر الرقم F عن مدى قدرة العدسة على إمرار وإنفاذ الضوء أما رقم التخلل T فيدل على مدى أساس القياس الفعلي لكمية الضوء التي تنفذها العدسة.

الجدير بالذكر أن هذا التدرج على سطح العدسة الخاص



* الخطوة الثانية .. وهي لا تقل أهمية عن عملية التعريض الضوئي للصورة في نظرية عمل الصورة السينمائية والتي بدونها أيضاً لا يحدث إظهار للصورة هي عملية تحويل الصورة الكامنة إلى صورة سلبية Negative Image وهي تعرف باسم عمليات الإظهار ، وفي هذه المرحلة الهامة يتم تحميص النيجاتيف الخاص بالفيلم السينمائي الذي تم تصويره وتعريضه للضوء في المحاليل الكيميائية التي تعمل على إظهار الصورة الكامنة غير المرئية تمهيداً لطبعتها لتحويلها إلى صورة مرجبة Positive Image يمكن رؤيتها وعرضها ، وهي عملية بالرغم من أهميتها إلا أننا لن نخوض فيها كثيراً حيث إنها لا ترتبط بشكل مباشر مع جوهر الدراسة.



إن ما يعيننا بالفعل في الجزء الأول من نظرية العمل هو تلك الآلية التي يتعامل بها الوسيط الفيلمي مع عامل التعريض الضوئي الكم Amount ، الزمن Time واللذان يتم تحديدهما بناءً على حساسيته A.S.A أي درجة استجابته

ملائم لدرجة حساسية الفيلم.

والأرقام الدالة على فتحة الديافراجم أو فتحة العدسة هي أرقام ثابتة ومتفق عليها عالمياً فى أى آلة تصوير تم صنعها .. وهى على النحو التالى :

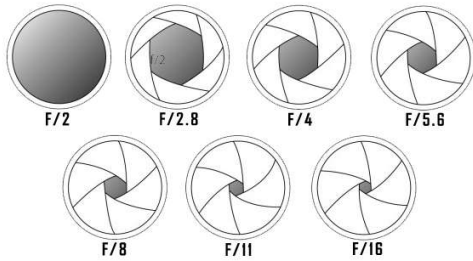
f 1.4 – f 2 – f 2.8 – f 4 – f 5.6 – f 8 – f 11 – f 16 – f 22.

هذه الأرقام السابقة التى تدلنا على نسبة اتساع أو انغلاق فتحة العدسة تكون ذات علاقة عكسية مع حجم فتحة



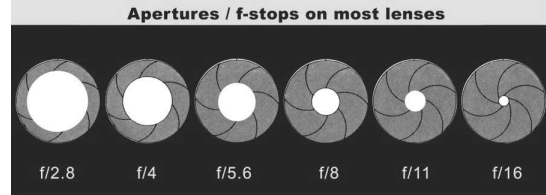
العدسة .. فكما نلاحظ من هذا الشكل التوضيحي فإن الرقم الصغير يدلنا على فتحة عدسة واسعة ، والعكس صحيح فالرقم الكبير يدلنا على فتحة عدسة ضيقة .. فالرقم f4 يدلنا على أن فتحة الديافراجم

أوسع نسبياً من فتحة العدسة ذات الرقم f11 مثلاً .. كما نستنتج من ذلك أيضاً أن الرقم f16 يدل على أضيق فتحة عدسة بينما يدل f2 الرقم على أوسع فتحة عدسة.



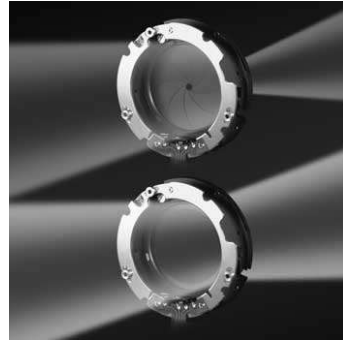
ونظراً للدور الحيوى الهام الذى تلعبه فتحات الديافراجم فى تحديد كمية الإضاءة فسنجد أنها تتواجد فى أى آلة تصوير على جسم العدسة فقط ، وهو أمر لم ينشأ من فراغ وإنما له سبب واضح .. فالعدسة كما ذكرنا لها وظيفة أساسية تتلخص فى تجميع الأشعة الضوئية المنعكسة من الجسم الذى يتم تصويره .. أى أنها المنطقة التى تتعامل مع الضوء بشكل عام (كمياً وكيفاً) ومن هنا كان من الأنسب استغلالها أيضاً للتحكم فى كمية الشعاع الضوئى قبل دخوله إلى آلة التصوير وتأثيره فى الفيلم الحساس الذى يمكن أن يتأثر بقلّة أو بشدة الإضاءة فيفسد عملية التعريض الضوئى برمتها ، ومن

بالتحكم فى كمية الضوء يسمى أيضاً فى أحوال التصوير السينمائى بالديافراجم أما فى آلة التصوير التليفزيونى فيسمى بالأيرس Iris رغم أنه يؤدى نفس الوظيفة ، وفتحات الديافراجم كما ذكرنا من قبل توجد فى عدسة آلة التصوير الفوتوغرافى وتستخدم للتحكم فى كمية الإضاءة التى ستصل إلى الفيلم الحساس ليس فقط بتقليلها ولكن أيضاً بزيادتها ، وذلك يتضح فى التفسير العلمى التالى ..



وتوجد فتحات الديافراجم بوجه عام فى عدسة أى آلة التصوير ، وكما هو واضح من الشكل فهى عبارة عن شرائح من مادة معدنية رقيقة الصنع تتداخل فيما بينها لتعطى لنا هذا الشكل الهندسى المنتظم .. هذه الشرائح الرقيقة قد تتسع أو تضيق بأرقام محددة حسب رغبة المصور ، والذى يحددها بناءً على كمية الضوء التى يحتاجها فى لقطة.

فإذا كانت اللقطة تحتاج إلى زيادة كمية الإضاءة نظراً لوجود نسبة كبيرة من الإعتام فى الصورة .. قام المصور



بتوسيع فتحة الديافراجم نسبياً كما هو واضح من المثال التالى وذلك حتى يتمكن من تعويض الفرق فى قلة التعريض الضوئى الذى يحتاجه الفيلم الحساس أو الـ CCD لإتمام عملية

التشبع الضوئى ، بما يسمح بدخول أكبر كمية من الإضاءة إلى الفيلم الحساس أو الـ CCD

أما إذا رغب المصور فى تقليل كمية الإضاءة نظراً لنسوع الضوء الشديد الذى قد يفسد وضوح معالم اللقطة فسوف يلجأ المصور إلى تضيق فتحة الديافراجم كما يتضح لنا من نفس المثال السابق بالشكل الذى يمكن معه وصول كمية إضاءة مناسبة لإتمام عملية التشبع الضوئى للفيلم على نحو

وكما يتضح لنا من خلال الشكل السابق فهي في أبسط توصيف لها عبارة عن خلية كهروضوئية تقوم عن طريق الكرة نصف البيضاوية المثبتة أعلاها بحساب شدة الإضاءة الساقطة عليها وبالتالي يمكنها تحديد فتحة العدسة الملائمة لقيم التعريض الضوئي ، وهي تستخدم بأن توضع أمام الجسم أو الموضوع الذي يتم تصويره مباشرة بحيث يغمرها نفس الضوء الذي يسقط على الموضوع الذي يتم تصويره بنفس الكثافات الضوئية ، وعن طريق الشاشة الرقمية المزود بها الجهاز تظهر كافة المعلومات التي يحتاجها المصور من كمية الإضاءة وتحديد فتحة العدسة المناسبة لها بناءً على درجة حساسية الفيلم المستخدمة.

والجدير بالذكر أن مقاييس الإضاءة تتطلب في عملها الكثير من الدقة من قبل المصور لكي يستطيع الوصول إلي تعريض ضوئي صحيح ودقيق للموضوع الذي يقوم بتصويره ، حتى لا يحصل علي قراءات خاطئة قد تنتج من تعريض الخلية الكهروضوئية Photo cell لقدر كبير من مساحة ضوئية غير مطلوب قياسها.

هذا وتنقسم أجهزة قياس التعريض الضوئي إلى أجهزة قياس الإضاءة الساقطة Reflected وهي التي يتم توجيهها نحو المصدر الضوئي نفسه سواء كان طبيعياً كالشمس مثلاً أو صناعياً كمصادر الإضاءة المختلفة للحصول علي تعريض ضوئي.

أو أجهزة قياس الإضاءة المنعكسة والتي يتم توجيهها نحو الموضوع الذي يتم تصويره لقياس التعريض الضوئي الناتج من انعكاس أشعة الضوء من نقطة علي الجسم المراد تصويره وتسمى هذه الأجهزة .. Spot Meters وكلاهما لاغنى عنه للمصور في قياس كمية الضوء ونسب الإضاءة.

هنا كانت أهمية وضع فتحات الديافراجم في هذا الجزء من عدسة آلة التصوير لضمان التحكم التام في كمية الضوء قبل دخوله لمنطقة التعريض الضوئي في آلة التصوير.

وفي معرض حديثنا عن الديافراجم نجد سؤالاً هاماً يفرض نفسه بشدة في مجال دراستنا للتصوير بوجه عام ، وهو يتعلق بكيفية اختيار فتحة الديافراجم المناسبة لظروف الإضاءة المحيطة بموضوع التصوير .. ومن المسؤول عن تحديدها ؟

ما من شك أن المصور المبدع والمحترف قادر على تقدير فتحة العدسة بالشكل الذي يمكنه من إتمام عملية التصوير بشكل صحيح ، ولكن الأهمية الشديدة التي يجب أن تراعى في تحديد فتحة العدسة والدقة المتناهية التي يجب أن نتبعها في تقدير عوامل التعريض الضوئي المختلفة تفرض علينا الكثير من الحذر وعدم الاعتماد بشكل مطلق على الخبرة الذاتية في أمر حيوي يرتبط بشكل مباشر بنجاح الصورة ووضوحها.

في البداية نوضح أن التطور التكنولوجي قد ميز فن التصوير الرقمي بإمكانية الاعتماد بشكل أساسي على أجهزة التحكم الإلكتروني في شدة الإضاءة المدمجة بآلة التصوير والمعروفة باسم Belt-in Exposure meter التي تحقق بدورها قدراً كبيراً من عوامل الضبط التلقائي للتعريض في الصورة مما يوفر عليه جهداً كبيراً ، ولكن الأمر يختلف كلياً في حالة التصوير السينمائي بالنظام اليدوي التي لا تعمل بشكل أوتوماتيكي وإنما تعتمد على معدات وتقنيات دقيقة في حساب عوامل التعريض ، ومن هذا المنطلق فقد دعت الحاجة إلى وجود أجهزة دقيقة لقياس شدة وكمية الإضاءة وبناءً عليها يمكننا تقدير عوامل التعريض الضوئي الصحيح وتحديد فتحة العدسة الملائمة لظروف الإضاءة .. ومن هنا ظهرت نوعية من الأجهزة الدقيقة التي يمكنها قياس عوامل التعريض ومن ثم يمكنها تحديد فتحة العدسة المناسبة على نحو دقيق ، وهي المعروفة بأسم أجهزة Exposure Meter.



– الفالق ..: Shutter Speed

نستنتج من ذلك أنه لابد من وجود وسيلة ما فى آلة التصوير للتحكم فى زمن دخول الضوء للفيلم على نحو يضمن لنا إتمام عملية التعريض الضوئى بشكل صحيح دون زيادة أو نقصان ، ومن هنا دعت الحاجة إلى وجود ما يعرف بسرعات الفالق Shutter Speed وهى الوسيلة التى يمكن أن نتحكم بها فى زمن التعريض الضوئى لاختيار أنسب ما يلائم زمن التعريض فى الصورة تبعاً لظروف التعريض.

وكما يتضح فإن سرعات الفالق هى عبارة عن أرقام تدل على زمن التعريض الضوئى وتصل فى معظم الأحوال لجزء أو كسر من الثانية على النحو التالى :

2 Sec	1 Sec	1/2 Sec	1/4 Sec	1/8 Sec
1/15 Sec	1/30 Sec	1/60 Sec	1/125 Sec	1/150 Sec
1/250 Sec	1/500 Sec	1/1000 Sec	1/2000 Sec	1/4000 Sec

فعلى سبيل المثال حركة الفالق التى تحدث فى زمن قدره نصف ثانية 1/2 Sec أسرع من التى تحدث فى زمن قدره ثانية 1Sec ، وكذلك فحركة الفالق التى تحدث فى زمن قدره 1/500 Sec أسرع من حركة الفالق التى تحدث فى زمن 1/150 Sec.

وهكذا يتضح أنه كلما زادت سرعة الفالق كلما قل زمن التعريض حيث ستحول الحركة السريعة للفالق دون دخول كمية كبيرة من الإضاءة ، والعكس صحيح فكلما قلت سرعة الفالق زاد زمن التعريض حيث ستسمح حركة الفالق فى هذه الحالة بمرور كمية أكبر من الضوء ، وهو أمر يدلنا بدوره على نقطة هامة قد أشرنا إليها وهى العلاقة بين كل من كمية الإضاءة وزمن التعريض الضوئى.

العلاقة التبادلية بين الكم والزمن فى التعريض الضوئى:

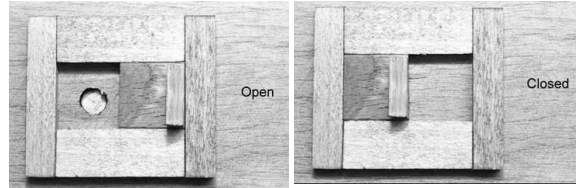
إذا نظرنا إلى أحد أهم عوامل نجاح الصورة سنجد أن عملية التعريض الضوئى تعتمد كما ذكرنا على العلاقة العكسية Opposite relation بين كل من الديافراجم والفالق .. فإذا ضاقت فتحة الديافراجم وجب زيادة زمن التعريض حتى يتسنى لنا تعويض قلة كمية الإضاءة التى حدثت نتيجة ضيق فتحة الديافراجم ، والعكس فإذا اتسعت فتحة الديافراجم فيجب هنا تقليل زمن التعريض الضوئى ، وذلك تعويضاً عن كمية الإضاءة الكبيرة التى تسببت فيها فتحة العدسة ، الأمر الذى يتضح لنا من خلال المثال التطبيقي الموضح بالصورة الذى

يعتبر البعض أن عملية التعريض الضوئى تعتمد بصورة أساسية على فتحة الديافراجم فقط على اعتبار أنها المسؤولة عن تحديد كمية الإضاءة الكافية لتعريض الفيلم الحساس ، إلا أنه وبالرغم من أهميتها الكبيرة فهى ليست فقط الوحيدة المسؤولة عن إتمام عملية التعريض على نحو صحيح حيث إن عملية التعريض الضوئى بوجه عام تعتمد على عامل آخر لا يقل أهمية عن فتحة الديافراجم ، وهو ما يعرف بالفالق .. Shutter بل يمكن القول أن عملية التعريض الضوئى تعتمد على العلاقة العكسية Opposite relation بين كل من فتحة الديافراجم والفالق وهو أمر سنوضحه بشكل كافٍ بعد التعرف على وظيفة عمل الفالق فى آلة التصوير الفوتوغرافى.

فإذا كانت فتحة الديافراجم مسؤولة عن تحديد كمية الإضاءة المناسبة للفيلم الحساس ، فلا بد لنا من وجود وسيلة ما نتحكم من خلالها فى زمن التعريض الضوئى .. فليس من المعقول مثلاً أننا سنختار فتحة العدسة المناسبة لظروف التصوير ونتركها مفتوحة على الفيلم لمدة طويلة دون زمن محدد الأمر الذى سيعمل على تشبع الفيلم بالإضاءة بالدرجة التى سيحترق بعدها نتيجة زيادة تشبعه عن الحد المناسب له.

(a)

(b)



ولكى نوضح نظرية عمل الفالق بطريقة سهلة وبسيطة سنفترض من خلال هذا الشكل التوضيحي المبسط أن الدائرة الموجودة فى اللقطة (a) تدل على حجم فتحة الديافراجم التى تحدد كمية الضوء ، والتى لا يجب أن تظل مفتوحة بشكل دائم على الفيلم دون وسيلة ما تغلق هذه النافذة الإضائية إلا من خلال مدة محددة محسوبة.

هذه الستارة التى حجبت الضوء عن الفيلم فى اللقطة (b) هى الفالق فى أبسط صوره ، والذى يفتح فقط وقت التصوير للسماح بدخول الضوء على الفيلم ثم يعود ليغلق مرة أخرى وينع وصوله للفيلم فى الوقت الذى لا يتم التصوير فيه.

الإضاءة عن الحد المطلوب كالتى تعاني منها الصورة (a) يجب أن نقوم بتعويض هذا النقص فى كمية الإضاءة بزيادة زمن التعريض للوصول إلى صورة صحيحة التعريض.

أما فى الحالة الثانية من زيادة التعريض نتيجة توافر كمية الإضاءة عن الحد المطلوب كالموضحة بالصورة (c) يجب أن نعمل على تعويض هذه الزيادة فى كمية الإضاءة بتقليل زمن التعريض للوصول إلى صورة صحيحة التعريض كما فى المثال (b).

يتضح لنا من كل ما سبق أن آلية عملية الالتقاط البصرى للضوء المعروفة بالـ Capturing وفق نظرية التصوير الضوئى الفوتوغرافى التى كانت متبعة طوال السنوات السابقة كانت تستلزم قدراً من الحسابات الدقيقة فى ظل وجود وسيط حساس للضوء بشكل فرض قواعد محددة فى العلاقة بين طرفى عوامل التعريض .. الأمر الذى اختلف كثيراً فى النظرية الرقمية للصورة التى فرض طبيعة الوسيط الإلكتروني الذى يحكمها قواعد خاصة فى آلية عملية الالتقاط البصرى للضوء تبعاً لطبيعتها الهندسية التى لا تتأثر بالضوء بنفس الطريقة التى يتأثر بها الوسيط الفوتوغرافى الفيلمى ، مما اختلف معه مدلول نظرية الصورة عندما تأثرت بالتكنولوجيا الرقمية الحديثة والنظرية عند شرح نظرية عملها.

ثانياً .. النظرية الإلكترونية الرقمية - Electronic digital theory

من المعروف أنه لم يختلف كثيراً التكوين الظاهرى لتكوين آلة التصوير التليفزيونى عن آلة التصوير السينمائى ، فالتليفزيون كفن وليد من الفن السينمائى قد عمل على اقتباس كافة مفرداته وعناصره الأساسية ، ولعل أهم هذه الاقتباسات هو شكل الآلة نفسها وهو ما يؤكد أن الفن التليفزيونى كما نعلم جميعاً قد نما على أكتاف الفن السينمائى ، ولكن يجب علينا أن نوضح أن ذلك التماثل لم يأتى فى أى من نظريات العمل والتشغيل وإنما قد جاء فقط على حساب الشكل ولم يمتد إلى المكونات الداخلية ، وإن هذا التشابه قد جاء فى بعض أجزائها كالعناصر على سبيل المثال ولم يتطور عن ذلك ، الأمر الذى يؤكد أن نظرية عمل الصورة التليفزيونية الرقمية تختلف تماماً عن نظرية عمل الصورة السينمائية المتحركة أو الفوتوغرافية الثابتة.

يوضح العلاقة العكسية بين الكم والزمن فى عملية التعريض الضوئى.

(a) (a) (c)



الصور السابقة توضح لنا ثلاث حالات مختلفة من أحوال التعريض الضوئى:

- الحالة الأولى فى المثال (a) تدل على نقص التعريض الضوئى نتيجة قلة كمية الإضاءة عن الحد المطلوب مما أدى إلى ظهور الصورة على هذا النحو.

- الحالة الثانية فى المثال (b) تدل على صحة التعريض الضوئى نتيجة استخدام كمية إضاءة مناسبة لعملية التصوير.

- أما الحالة الثالثة فى المثال (c) فتدل على زيادة التعريض نتيجة توافر كمية الإضاءة عن الحد المطلوب والملائم مما أدى إلى ظهور الصورة بهذا الشكل غير الصحيح.

السؤال هنا الذى توضح إجابته الأهمية الحقيقية للعلاقة التبادلية بين فتحة العدسة وسرعة الغالق هو .. إذا فرضنا وأخطأ المصور فى تقدير فتحة الديافراجم على نحو صحيح سواء بالزيادة كما حدث فى الصورة (a) أو بالنقصان كما حدث فى الصورة (c) .. فما الذى يمكن أن يقوم به المصور للوصول إلى نجاح التعريض الضوئى الذى يميز الصورة (b)؟

الإجابة على هذا السؤال تتضح فى طبيعة العلاقة العكسية Opposite relation بين كمية الإضاءة المسؤولة عنها فتحة الديافراجم وبين زمن التعريض المسؤولة عنها سرعة الغالق .. فمثلاً فى الحالة الأولى من نقص التعريض نتيجة قلة كمية

الموجات الكهربية الدالة عليها والتي سوف تتكون منها فيما بعد الإشارة المرئية التلفزيونية Video Signal.

هذه الإشارة المرئية يتم إرسالها من كاميرا التلفزيون يعاد تحويلها مرة أخرى من خلال أنظمة العرض إلى صورة مرئية من خلال أنظمة الاستقبال التلفزيوني Receivers التي تقوم بدورها بحل شفرة الإشارة وإعادة تحويل الصورة الإلكترونية إلى صورة مرئية مرة أخرى ، ومن ذلك يتضح لنا أن الفكرة الأساسية التي بنيت عليها نظرية الصورة التلفزيونية هي تحويل الضوء إلى إشارة إلكترونية.

هذا وتنقسم عملية إنتاج الصورة التلفزيونية إلى خطوتين أساسيتين:

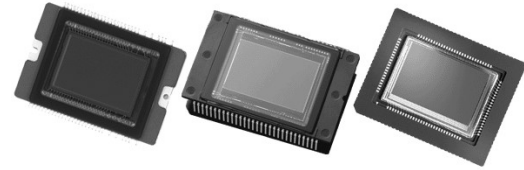
* الخطوة الأولى : تتم أثناء عملية التصوير من خلال المحولات الكهروضوئية داخل آلة التصوير التلفزيوني والتي من شأنها تحويل الصورة الضوئية لإشارة إلكترونية ، وتعتبر من أهم مراحل إنتاج الصورة التلفزيونية وأساس لنظرية العمل وهي التي تعيننا بألياتها وتفصيلها العلمية في مجال هذا البحث.

* الخطوة الثانية : وهي عملية تسجيل Recording هذه الإشارة الإلكترونية التي تنتج داخل آلة التصوير التلفزيونية علي وسيط رقمي ذو مواصفات خاصة لتسجيل إشارة الصورة والاحتفاظ بها لحين إعادة العرض مرة أخرى.

الخطوة الأولى في عملية إنتاج الصورة التلفزيونية:

نظراً لأن طبيعة عمل آلة التصوير التلفزيوني الرقمي تعتمد على تحويل الصور الضوئية Visual light images المارة من خلال العدسة إلى صورة إلكترونية رقمية Digital images ، لذا كان لا بد من وجود وسائل تقنية بداخل آلة التصوير الرقمي تعمل على تحليل هذا الضوء المحمل بمعلومات الصورة لتحويله من طاقة ضوئية إلى إشارة رقمية ، ومن ثم تقوم أجزاء أخرى بتشغيل هذه الإشارات قهيداً لإرسالها فوراً إلى شرائح التخزين التي تقوم بالاحتفاظ بها لحين إعادة عرضها مرة أخرى عن طريق حل هذه الشفرة وتحويلها مرة أخرى إلى الصورة الأصلية.

فإذا كان فن التصوير الفوتوغرافي قد اقترن بالوسيط الفيلمي Sensitive film فإن نظرية عمل الوسيط في الصورة التلفزيونية قد بني على إشارة الفيديو الإلكترونية Elec-tronic video signal التي اعتمدت عليها نظرية عمل الصورة التلفزيونية بشكل أساسي ثم تطورت إلى التقنية الرقمية ، حيث كان المحسس الرقمي Digital sensors أو ال CCD هو قلب وأساس هذه التقنية الفريدة التي مكنت ولأول مرة من تحويل الخصائص البصرية للصورة الضوئية إلى إشارة رقمية يسهل التعامل معها وتخزينها على الوسائط الرقمية ، وكذلك أيضاً تصحيحها وتعديلها بسهولة أكبر وأسرع من مثلتها السينمائية الفوتوغرافية التي كان يعيها إلى حد ما ثبات النتائج التي سجلت على الفيلم وصعوبة تعديلها إلا في حدود ضيقة جداً.



CCD converts the visual light image to digital electrical signal

بالرغم من اعتماد فن التصوير التلفزيوني أيضاً علي الضوء كأساس لنظرية عمل نقل الصورة التلفزيونية .. إلا أن الضوء هنا في الوسيط التلفزيوني له وظيفة واحدة ألا وهي تشكيل محتوى الصورة التي تلتقطتها عدسة الكاميرا التلفزيونية وتحديد الملامح الضوئية لمحتوى الكادر التلفزيوني.



Converting the light energy to electronics (electrical waves).

أي أن التصوير التلفزيوني يعتمد أيضاً علي الإضاءة في نقل الصورة كما في التصوير السينمائي ، ولكن إلي حد معين وهو تحديد محتويات الصورة عن طريق الأشعة الضوئية المنعكسة من الجسم الذي يتم تصويره ، وبعد ذلك تقوم الكاميرا بتشغيل وتحويل هذه الصورة الضوئية إلي سلسلة متتابعة من

وكما يتضح لنا من الشكل السابق أن شريحة الـ CCD الموجودة بجسم الكاميرا الرقمية هي الآلية المسؤولة عن تحويل الضوء لإشارة إلكترونية ، وهذه العملية تتم في منطقة هامة تقع في مقدمة الكاميرا التلفزيونية بعد العدسة مباشرة تسمى بوحدة الصورة Image device ، ويتم فيها تحويل الصورة الضوئية Reflected light energy إلى إشارات كهربائية Electrical Signals أى بمعنى آخر تقوم بترجمة الصورة الضوئية التى تم تصويرها إلى نبضات كهربائية وإشارات إلكترونية يمكن فهمها والتعامل معها من خلال هذا الوسيط الإلكتروني ، ويتم ذلك من خلال ما يعرف بالمحسس الإلكتروني Electronic sensor ، وهو يعتبر أساس نظرية عمل آلة التصوير التلفزيونية وأساس لعملية المسح التلفزيونى T.V Scanning ، ويحتوى بدوره على كافة آليات تحويل الضوء إلى إشارة إلكترونية من خلال شرائح الـ CCD ، ويوجد منه أنواع وأحجام ومقاسات مختلفة تبعاً لتصنيف مستوى جودة آلة التصوير التلفزيونية* ، والذي سنستعرض نظرية عمله حتى يتسنى لنا فهم طبيعته.

شرائح الشحنات المترابطة : CCD



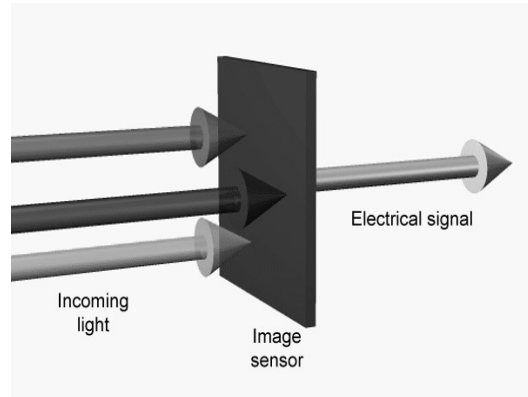
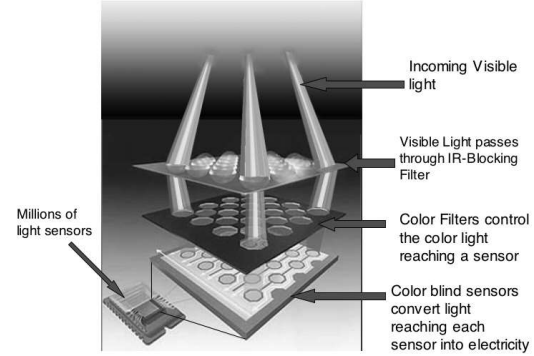
شرائح الشحنات

Charge coupled devices المترابطة والمعروفة بمصطلح C.C.D هى تعتبر أساس نظرية التصوير التلفزيونى ولا تتم بدونها ، فهى كما

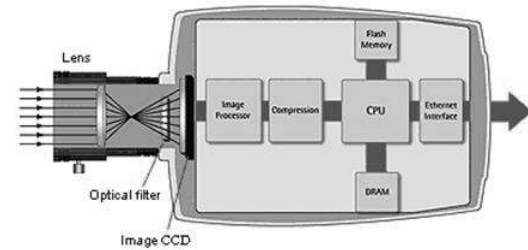
ذكرنا تمثل الجزء الهام الذي يؤهل إليه نظام تحويل الضوء للإشارة الإلكترونية التى تمثل لغة الوسيط التلفزيونى برمته ، وهى من الناحية التشبيهية تقوم بعمل المترجم Translator الذى يقوم بالتفسير بين لغتين لا يفهم أحدهما الآخر.

فالضوء لغة قائمة بذاتها لاتفهمها الكاميرا التلفزيونية التى لاتدرك سوى اللغة الإلكترونية ، ولكنها فى المقابل مضطرة للتعامل معها حيث إنها الوسيلة الوحيدة لنقل الصورة باعتبار أن الموجات الضوئية هى الوسيط الحامل لمعلومات الصورة ، ولهذا فقد استعانت الكاميرا التلفزيونية بمترجم يقيم بداخلها ويعمل لديها بصفة دائمة ، وتلخص مهامه الوظيفية بتحويل وترجمة الجمل الضوئية للموضوع الذى تم تصويره وإعادة صياغتها إلى لغتها الأساسية التى تفهمها وهى اللغة الإلكترونية.

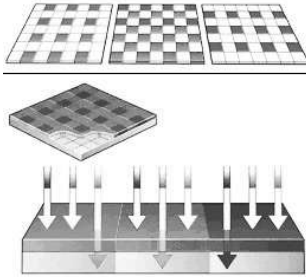
RGB Inside the Camera



ويتضح لنا أن جميع خطوات عملية التصوير الرقمى تشابه مع التصوير الفوتوغرافى ، وأن الفرق بينهما فقط يكمن فى طبيعة الوسيط ، فالتصوير الفوتوغرافى يعتمد على الوسيط الحساس للضوء بينما التصوير الرقمى يعتمد على تحويل الضوء إلى إشارة رقمية من خلال المحسس الرقمى Sensor أو الـ CCD الذى يعتبر بمثابة بديل الفيلم الفوتوغرافى ، وهو المسؤول عن آليات تحويل الطاقة الضوئية Light image إلى إشارة رقمية من خلال ما يعرف بعملية تحويل الضوء . Converts light energy.



الضوئية إلى إشارة إلكترونية عند سقوط الأشعة الضوئية المحملة بالمعلومات البصرية على شرائح الـ CCD فتتوهج هذه العناصر البصرية Pixels المصفوفة على خطوطها مكونة شحنة

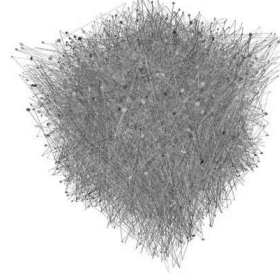


كهربية دالة على كل عنصر من العناصر الموجودة على الشريحة بشكل يتناسب مع كمية فوتونات الضوء الذي يسقط عليه من النقطة المقابلة لها في الصورة الأصلية التي تم تصويرها ، وعلى قدر فوتونات

الإضاءة وشدها تتولد الشحنة الكهربائية التي سترسم إشارة الفيديو بنفس الكثافة الأصلية للصورة والتي تحولت عن طريق الـ CCD لإشارة إلكترونية ذات خصائص كهربية Electrical Signals والتي سينم تشفيرها داخل الكاميرا التليفزيونية من خلال الدوائر الرقمية بها لتحول الصورة البصرية الأصلية إلى إشارة رقمية.

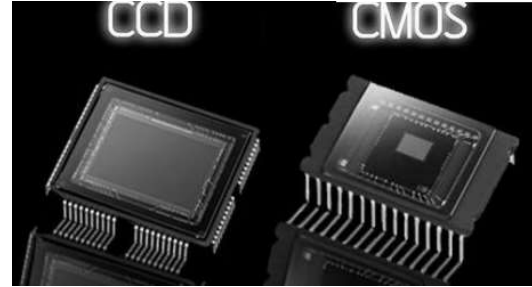
ونظراً لاختلاف طبيعة الوسيط الرقمي عن الوسيط الفيلمي الفوتوغرافي الذي يتميز بالحساسية الضوئية فإن معادلة التعريض الضوئي التي اعتمد الوسيط الفوتوغرافي في تسجيل الصورة لن تصلح وفق هذه التكنولوجيا الجديدة ذات السمات الإلكترونية الرقمية التي أصبحت الآن لا تتأثر بعوامل التعريض الضوئي المتعارف عليها (الكم والزمن بناء على حساسية الوسيط) لاختلاف عوامل تأثر الوسيط الرقمي بلغة الضوء بشكل عام ، ومن هنا نستنتج أن عملية التحكم في عمليات التعريض الضوئي تؤول بشكل أساسي في هذه الحالة إلى فتحات الديافراجم الذي يمثل عامل الكم Amount ودون أى تأثير للغالق الذي يمثل الطرف الآخر لعامل التعريض وهو الزمن Time في عملية التعريض الضوئي وفق هذه التقنية الرقمية الحديثة.

حيث يختلف مفهوم الغالق في آلات التصوير التليفزيونية عن مثيلاتها من الأنواع الأخرى لكاميرات وآلات التصوير السينمائية التي تعتمد في نجاح تعريضها الضوئي على العلاقة التبادلية بين كل من الزمن (الغالق) ، والكم (الديافراجم) .. فالغالق في الكاميرا التليفزيونية يعمل بشكل إلكتروني Electronic Shutter Mode في توافق أوتوماتيكي



هذا وتتركب شريحة الـ CCD من شبكة رقيقة من السيليكون Silicon Chips وضع عليها آلاف الجزئيات الدقيقة من العناصر البصرية Pixels التي تتوهج عند سقوط الضوء عليها منتجة نبضة كهربية لما لديها من خصائص تحول فوتونات الإضاءة إلى شحنة كهربية ، ومن ثم تقوم برسم إشارة الفيديو الرقمية.

والجدير بالذكر أنه كلما زادت عدد هذه الخطوط الموجودة على شريحة الـ C.C.D كلما احتوت على عدد أكثر من عناصر الصورة Pixels وبالتالي تحقق مزيداً من تفاصيل الصورة أثناء نقل الصورة الأمر الذي ينعكس على جودة الصورة النهائية وهذا ما يميز جودة كاميرا تصوير رقمية عن أخرى ، وهذا هو بالفعل أساس الاختلاف الذي يمكن أن نحكم عليه بين آلات التصوير الرقمية للهواة وآلات التصوير الرقمية للمحترفين .. حيث أدى التطور الكبير والمتلاحق الذي صاحب التكنولوجيا الرقمية إلى الوصول لعدد أكبر من الخطوط المكونة للصورة فظهرت المحسسات الرقمية عالية الجودة بنظام COMS ذات الجودة الفائقة نتيجة زيادة عدد الخطوط الحاملة للوحدات البصرية مما عمل على زيادة كفاءتها في جودة الصورة النهائية.



3000 × 2000 pixels (6 megapixels)

3600 × 2700 Pixels (10 megapixels)

4400 × 2900 Pixels (13 megapixels)

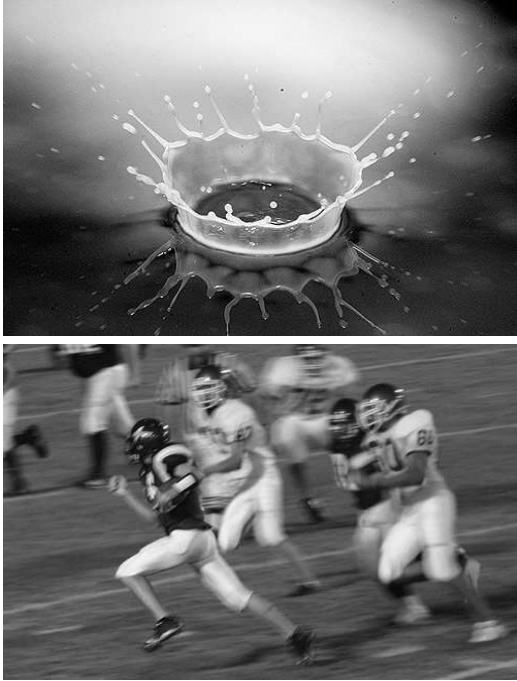
5000 × 3300 Pixels (16 megapixels)

5440 × 4080 Pixels (22 megapixels)

ووفق نظرية الصورة الرقمية تحدث عملية تحويل الأشعة

يصل لبداية خط أفقي جديد ليقوم بمسحه بنفس الطريقة السابقة.. وحينما يصل الشعاع إلي آخر خط من خطوط الصورة في نهاية الكادر فإنه يأخذ طريقه مرة أخرى لأعلى ليبدأ في مسح كادر جديد وب نفس الكيفية مرة أخرى ، وهذا ما يؤكد التأثير المباشر لسرعة عملية المسح التي ترتبط بالغالق الإلكتروني Electronic shutter في كاميرا التلفزيون بمدى ثبات الأجسام المتحركة.

تأثير الغالق على مدى ثبات الأجسام المتحركة:

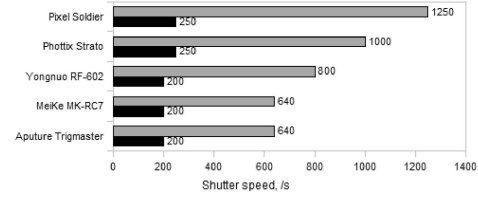


وبالرغم من ارتباط عامل التعريض الضوئي (الكم والزمن) على هذا النحو المستخدم في النظرية الفيلمية ، إلا أن سرعة الغالق في آلة التصوير الرقمية تؤثر في عوامل أخرى إذ أن لها علاقة مباشرة فيما يتعلق بسرعة الأجسام داخل الصورة.

أمامنا الآن مثالين لتأثير الغالق على سرعة الأجسام داخل الصورة ، فقد يتعجب البعض من ثبات نقطة المياه على هذا النحو إلا أن حقيقة الأمر تتضح في أن المصور قد استخدم سرعة تصوير عالية جداً أدت إلى ثبات الماء بهذا الشكل بالرغم من السرعة الكبيرة التي تسقط بها.

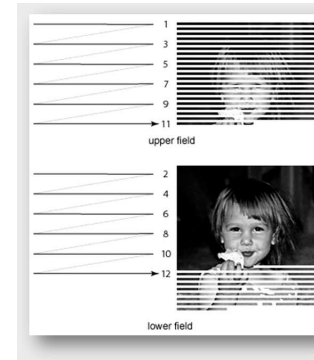
أما في الصورة الثانية التي تظهر بها أجسام اللاعبين

مع الديافراجم Program med with Diaphragm ينتج عنه تقدير صحيح لعامل التعريض الضوئي.



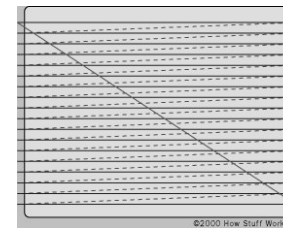
The electronic shutter of TV cameras

وهذا يعود كما ذكرنا لعدم التعامل مع لغة الضوء في الكاميرا التلفزيونية التي تعتمد على الإشارة الإلكترونية، ولهذا فليس هناك حاجة بشكل أساسي إلى الغالق التقليدي



(الستارة) الذي يتعامل مع شعاع الضوء ، ولأن تكوين الصورة التلفزيونية يعتمد بشكل أساسي على عملية مسح الصورة إلكترونياً Scanning فإن مفهوم الغالق يرتبط أكثر بمعدل سرعة مسح

الصورة التي يستفاد منها مع الأجسام سريعة الحركة بالإضافة لتحسين معدل جودة الصورة النهائية ، وبوجه عام فإن الصورة التلفزيونية يتم مسحها إلكترونياً بنفس طريقة قراءة الصفحة من كتاب باللغة الإنجليزية ، فنحن نقرأ كل الكلمات في السطر الواحد وبالتالي كل السطور في الصفحة بادئين القراءة من أعلى اليسار.



وكما يتضح لنا فإن الشعاع الإلكتروني يبدأ بمسح خطاً أفقياً من خطوط الحقل قارئاً كل العناصر والنقاط التي يحتويها هذا الحقل حتى يصل إلي نهايته ثم يرجع الشعاع بسرعة إلي يسار الكادر لكي يبدأ في مسح الخط التالي.

وعندما يعود الشعاع الإلكتروني فإنه لا يعيد قراءة ومسح نفس الخط السابق بل ينتقل للخط الذي يليه لأسفل حتى

تخلق لنا عالماً غير نمطي من التأثيرات البصرية الضوئية.



الغالق الميكانيكي في الصورة الرقمية Mechanical Shutter in digital

بالرغم من كون نظرية الصورة الرقمية بعيدة كل البعد عن توظيف الغالق الميكانيكي التقليدي بسبب عدم تأثر عملية تسجيل الصورة بعلاقة الكم والزمن الضوئية مثلما في نظرية الصورة الفوتوغرافية ، إلا أنه مؤخراً تم توظيف الغالق الميكانيكي Mechanical Shutter في آلات التصوير الرقمية الحديثة ، وهو أمر إن لم يدعوا للتعجب والاستفهام فإنه يفرض علينا البحث في الأسباب التي تدعوا إلى إعادة توظيف هذا النوع من الغوالق التقليدية التي لا تتفق في نظرية عملها مع نظرية الصورة الرقمية.



Sony PMW-F55 CineAlta 4K Camera
with mechanical shutter

بهذا الشكل المهزوز غير واضحة فقد حدث ذلك في الصورة نتيجة لاستخدام سرعة غالق بطيئة جداً أدت إلى ظهور هذا التأثير الذي يحدث فقط في حالة إذا ما زادت سرعة الأجسام داخل الصورة عن سرعة الغالق أثناء التقاطها.

وهذا يقودنا إلى نقطة هامة يجب مراعاتها أثناء عملية التصوير وتتعلق باختيار سرعة الغالق المناسبة لسرعة الأجسام إلا في حالة ما إذا رغب المصور في إحداث بعض التأثيرات الفنية التي تنتج من التحكم في سرعة التقاط الصورة عن طريق الغالق .. فقد وجد أن استخدام المصور لسرعات الغالق العالية تؤدي به إلى ثبات الأجسام في الصورة النهائية على هذا النحو.



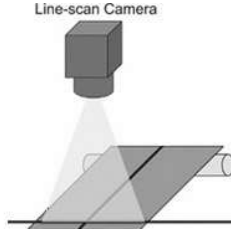
بينما تتأثر الأجسام المتحركة في ثباتها بالصورة عند استخدام المصور لسرعات غالق بطيئة مما أدى إلى إهتزاز الأجسام في الصورة على هذا النحو التالي.

هذا ويلجأ الكثير

من المصورين المبدعين إلى استغلال هذا الأثر الفني الناتج من استخدام السرعات العالية والسرعات البطيئة للغالق في الحصول على صور فنية غاية في الجمال والإبداع لم يكن من الممكن أن يتم تحقيقها في الأحوال العادية أبداً بدون الاعتماد على هذه الخاصية .. والأمثلة السابقة يظهر فيها واضحاً الاستغلال الفني للسرعة العالية والبطيئة للغالق التي أدت إلى ظهورها على هذا النحو الفريد الذي لم يكن ليظهر بهذا الأسلوب الجمالي دون الاعتماد على هذه الخاصية المتميزة التي

ثانياً .. تقليل الشوشرة في الصورة

Pattern Noise due to electronic shutter



عمليات المسح الإلكتروني للصورة الرقمية الموضحة بالشكل التالي كانت تتسبب إلى حد كبير في عدم إتمام تشيع الوحدات البصرية Pixels للصورة بالقدر الذي يقلل من قدرتها على التقاط

الأشعة الضوئية المنعكسة من الجسم الذي تم تصويره من خلال العدسة بشكل كافٍ Fill factor of the pixels، الأمر الذي كان يسبب قدراً زائداً من الشوشرة Noise في الصورة وخصوصاً في اللقطات منخفضة الإضاءة Low light، الأمر الذي قل بنسبة واضحة مع استخدام الغالق الميكانيكي وتحقق معه مدى حيويًا للصورة Dynamic range أكبر من الأنظمة السابقة وساهم في تحقيق درجة نصوع ونوعية تباين وألوان أكثر مثالية مقارنة بالنظام التقليدي.

ثالثاً .. الاستفادة من تغير زاوية الغالق

Acquisition from shutter angles

إن استغلال الغالق الميكانيكي في آلات التصوير الرقمية الحديثة مكن المصورين الاستفادة الكاملة لجميع خواص ذلك الغالق التقليدي، والتي من أبرزها تغيير زاوية الغالق Shutter angle كما يتضح لنا من الشكل التالي، وذلك في مجال يبدأ من 15° , 45° , 90° , 144° , 172° , 180° وفي بعض الأحيان تصل زاوية الغالق إلى 230° والتي يوظفها مديروا التصوير بشكل فعال في اللقطات التي يتم تسجيلها بخاصية زيادة سرعة اتقاط الصورة Slow motion والتي أصبحت متوفرة اليوم في الكاميرات الرقمية Digital cinematography بسرعات كبيرة تصل إلى 240 كادر/ ث وهذا ما مكن مديروا التصوير من إمكانية التحكم في زاوية الغالق بحرية كما كان يتم من خلال التصوير بالكاميرا السينمائية، وعادةً ما يفضل مديروا التصوير جعل زاوية الغالق في أضيق حالاتها في أحوال تصوير المشاهد البطيئة Slow Motion لما يضيف ذلك من دقة ووضوح على الصورة وخصوصاً في اللقطات الدعائية والإعلانية.

حيث وجد أن إعادة توظيف الغالق الميكانيكي في آلات التصوير الرقمية لا علاقة له بنظرية تسجيل والتقاط الصورة Capturing التي تحدثنا عنها كثيراً خلال هذا البحث Combination between time & amount، وإنما يتم استغلاله وتوظيفه تحقيقاً لعدة عناصر إيجابية يحتاج لها صانع الفيلم الرقمي ويحققها هذا النوع من الغوالق التقليدية حتى مع نظرية الصورة الرقمية وآلاتها ... وهي:

- تحسين جودة الصورة. Improved Image quality.

- تقليل الشوشرة في الصورة Pattern Noise due to electronic shutter.

- الاستفادة من تغير زاوية الغالق Acquisition from shutter angles.

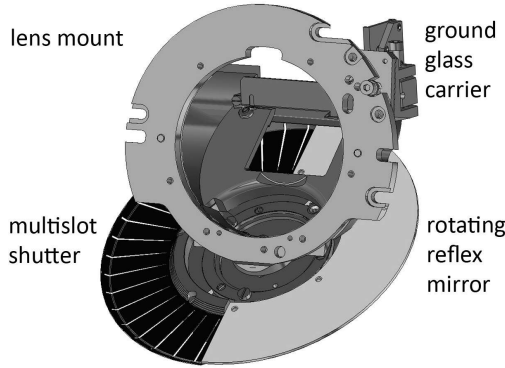
- تحقيق المشاهدة من خلال محدد رؤية بصرى Optical viewfinder.

أولاً .. تحسين جودة الصورة

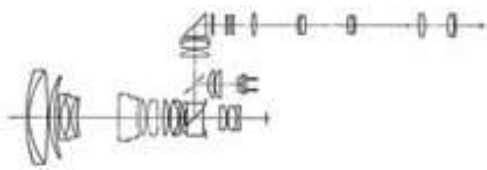
Improved Image quality

عندما استطاعت التكنولوجيا الرقمية فائقة الجودة أن تقدم تقنية جديدة تتيح إمكانية التصوير الرقمي بسرعة تسجيل الفيلم السينمائي ٢٤ (كادر/ ث)، وذلك لعدم ظهور الفارق في السرعة أثناء عملية العرض، والذي حققته شركة سوني من اكتشاف تقنية P ٢٤ التي تعتمد في نظريتها على تسجيل المعلومات وقراءة بيانات الصورة الرقمية من خلال كادر واحد Single master لكل صورة يتم التقاطها والذي سمي بمصطلح Progressive scan، وليس بنظام الحقلين المتشابهين Interlace (فردى - زوجي) الذي اعتمدت عليهم نظرية عمل الصورة التليفزيونية في مسح الصور .. الأمر الذي أصبح يمكن معه توظيف الغالق الميكانيكي بدلاً من غالق المساح الإلكتروني المتعارف عليه في الصورة التليفزيونية، مما أدى إلى اختفاء الكثير من عيوب الصورة وجعل تفاصيلها عالية الدقة وبالتالي ساهم ليس فقط في زيادة الجودة النهائية للخطوط العرضية في الصورة Vertical resolution، بل أيضاً في إعطاء الإحساس بالحركة المتقطعة تقريباً التي نلاحظها بوضوح في حركة الكادر السينمائي وزاد من إحساس نظرة الفيلم على الوسيط الرقمي Film Look.

بها آلات التصوير الرقمية الحديثة فهي عبارة عن نظام بصري يعمل بشكل مركب مع عدسة آلة التصوير ومن خلالها أيضاً ، وبطريقة تمكننا من تحديد نفس مجال الرؤية الذي تراه العدسة التي يتم تصوير المنظر بها ، وذلك عن طريق وسيلة متطورة تسمى بنظام الرؤية العاكس Reflex viewing ، وهذا النظام العاكس كما يتضح لنا يعتمد على عكس الصورة التي تم تصويرها على مرآة بزاوية 45° حتى يتمكن المصور من رؤيتها من خلال محدد الرؤية وعلى نفس المحور البصري للعدسة.

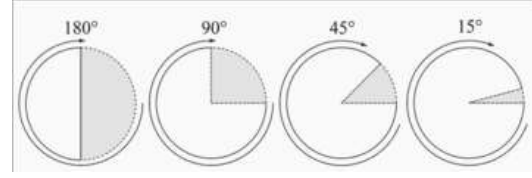


وتكون هذه المرآة عادة مثبتة أمام أو على الغالق الدوار الذي زودت به الكاميرا الرقمية الحديثة ، بحيث يرى المصور الموضوع الذي يتم تصويره لحظة وجود الغالق أمام الـ CCD ، وفي لحظة التصوير تتحرك المرآة مع حركة الغالق الدائرية ليتم سقوط الضوء على الشريحة الرقمية CCD الموجود خلف المرآة أو خلف الغالق ، وبذلك يتم تطابق الصورة مع الواقع عن طريق الغالق المرآوي ، والذي يتم تركيبه بحيث يوضع بزاوية مقدارها 45° بين محور العدسة ومستوى الشريحة الرقمية.



الخاتمة:

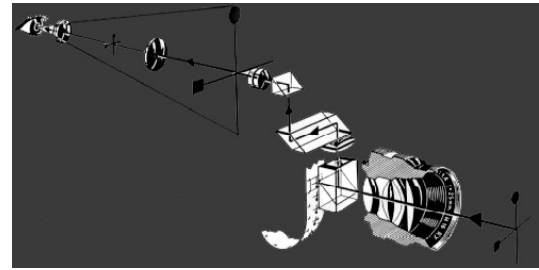
إن كل ما سبق وتناولناه في هذه الدراسة يصل بنا إلى فرضية هامة تؤكد لنا أنه وبالرغم من كون الصورة الرقمية تعتمد أيضاً على الضوء كأساس لنظرية عملها في نقل



رابعاً .. تحقيق المشاهدة من خلال محدد رؤية بصري

Optical viewfinder

لعل أبرز توظيف للغالق الميكانيكي في آلة التصوير الرقمية هو ما حققه من إمكانية مشاهدة الصورة من خلال محدد الرؤية بصرياً Optical eyepiece وليس محدد رؤية إلكتروني Electronic viewfinder كما كان متعارف عليه دائماً في الكاميرات التليفزيونية ، وهو ما ساهم في تقديم حلاً سيكولوجياً جذرياً كان يمنع كثيراً من مصوري ومخرجي السينما في أوقات كثيرة من القدوم على تجربة السينما الرقمية لرفضهم التعامل مع هذا الفن الرفيع من خلال كاميرا تليفزيونية حتى وإن كانت فائقة الجودة لافتقارهم لروح الفيلم وإحساس العمل السينمائي ، وهو ما تم العمل عليه تدريجياً من خلال الشركات المصنعة لآلات التصوير الرقمية من تغيير كبير في شكل الكاميرا لتصبح أكثر تشابهاً مع آلة التصوير السينمائي ، وكذلك تغيير محدد الرؤية من إلكتروني إلى بصري.



فقدماً كانت محددات الرؤية في آلة التصوير التليفزيوني عبارة عن دائرة تليفزيونية إلكترونية مغلقة يتم من خلالها عرض ماتم تصويره على شاشة تليفزيونية صغيرة (٢ بوصة) وذلك بعد أن يتم تحويل الإشارة الضوئية المارة من

خلال عدسة آلة التصوير لمحدد الرؤية إلى إشارة إلكترونية.



أما محدد الرؤية البصري Optical eyepiece التي زودت

قائمة المراجع

أولاً: مراجع عربية :

- عبد الفتاح رياض : أسس التصوير الضوئي - مطبعة جامعة القاهرة، ١٩٧١م.
- عمر نصر الدين : الدليل الكامل فى التصوير الرقمى - الدار العربية للعلوم ٢٠٠٥م.
- إبراهيم الفضيلات : الصورة من التماثلية إلى الرقمية - الإدارة العامة للفنون والعلوم ٢٠١١م.
- هشام جمال : التكنولوجيا الرقمية فى التصوير السينمائى الحديث - أكاديمية الفنون ٢٠٠٧م.
- سعيد الشيمى : الصورة السينمائية من السينما الصامتة إلى الرقمية - الهيئة العامة للثقافة ٢٠٠٩م.

ثانياً: مراجع مترجمة :

- ليزلى.ج. هويلر : أسس صناعة السينما " المجلد الأول " - ترجمة سعد عبد الرحمن قلعج - الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٢م.
- ليزلى.ج. هويلر : أسس صناعة السينما " المجلد الثانى " - ترجمة سعد عبد الرحمن قلعج، مراجعة وديد سرى، نصرى عبد النور- الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٣م.
- John Alonzo: American Cinematographer Magazine, shooting for films, march 2003.
- Pierre de Iespionis : American Cinematographer Magazine, Film & Video, April 2000.
- William Fraker: American Cinematographer magazine, High Definition Camera, October 2002.
- Lanny Raymond: Arts Leisure, The new York times magazine, November 2002.
- www.
http://photographylife.com/what-is-shutter-speed-in-photography
- http://isooleil.wikispaces.com/Shutter+Speed
- http://www.davidstringer.info/training/how_tv_elevision_works.htm
- http://www.earlytelevision.org/prewar_italian_stations.html
- http://www.rit.edu/utl/migration/peopleRedirect.php?person=andpph/text-calibrating-shutters.html
- http://www.photoreview.com.au/reviews/dslr-cameras/advanced/nikon-d90
- http://www.shotaddict.com/wordpress/2009/10/27/7553.html
- http://ovidiubuzzi photography.wordpress.com/2011/12/13/sensors
- http://www.steves-digicams.com/knowledge-center
- http://pro.sony-asia.com/product/pmw-f55

الصورة، إلا أن الضوء هنا فى التصوير الرقمى له وظيفة واحدة ألا وهي تشكيل محتوى الصورة Shaping التي تلتقطتها عدسة الكاميرا الرقمية وتحديد الملامح الضوئية لمحتوى الكادر فقط ، وذلك من خلال الأشعة الضوئية المنعكسة من الجسم الذى يتم تصويره Reflected light image، وذلك يعود إلى أن طبيعة عمل آلة التصوير بالنظام الرقمى لا تستجيب للحساسية الضوئية كما فى نظرية الفيلم السينمائى الفوتوغرافى الذى يتميز بـ كلاً من نوعى الحساسية الضوئية واللونية (Light & Color sensitivity)، وإنما تعتمد على تحويل الصور الضوئية Visual images المارة من العدسة إلى صورة رقمية Digital images .

فإذا كان النقاط الصورة الفيلمية يحكم نجاحها عملية التعريض الضوئى التى كما يتضح لنا أنها تعتمد بصورة أساسية على كلٍ من تقدير صحيح لفتحة الديافراجم Diaphragm التى تمثل عامل الكم) المسؤولة عن تحديد كمية الإضاءة الكافية لتعريض الفيلم الحساس ، وكذلك الغالق Shutter الذى يمثل عامل الزمن) المسؤول عن زمن مرور هذه الأشعة الضوئية ، وأن جوهر عملية التعريض الضوئى تعتمد على العلاقة العكسية بين كلٍ من هذين العاملين (الكم والزمن- Time & Amount) فإن الأمر قد اختلف كلياً مع الوسيط الرقمى الذى لا يشكل الضوء خلاله سوى وسيلة لتحديد محتوى الصورة Shaping ولا يشارك فى نظرية التقاطها Capturing بنفس الكيفية التى تعتمد عليها نظرية الفيلم ، بما يعكس مدى اختلاف مدلول نظرية الصورة من النظرية التقليدية المتعارف عليها فى الوسيط الفوتوغرافى ، إلى النظرية الحديثة التى اعتمد عليها فن التصوير الرقمى الذى أضحى مستقبل هذا الفن البصرى سواء كان ثابتاً Still image أو متحركاً Motion picture.