الفن المعاصر

فصلية | علمية | محكمة

العددان : ١٣ - ١٤

الرؤية التشكيلية للدراما الحركية

جماليات المونتاج في السينما الصامتة

جسد الممثل بين الفعل والحركة

الفن المعاصر

رسالة الفنون
من مصر إلى العالم

تصدر عن

أكاديمية الفنون
ACADEMY OF ARTS

لوحة الغلاف الأمامى

لوحة " نجوم الفن" أو "مائة عام من التنوير" للفنان **"صلاح عنانى"** عام ١٩٩٠ بمقاس ١٠٠ x ٧٧ سم.. اللوحة تضم ٢٧ شخصية من نجوم التنوير بداية من الإمام محمد عبده ورفاعة الطهطاوى، ومارًا بالعقاد وتوفيق الحكيم وطه حسين وأحمد شوقى ونجيب محفوظ، وصولاً إلى سيد درويش ويوسف وهبى وعبد الوهاب ونجيب الريحانى وأم كلثوم وعبد الحليم وصلاح جاهين، والفنانين محمود مختار ومحمود سعيد.

لوحة الغلاف الخلفى

لوحة رقصة نوبية للفنان **" بيكار"** عام ١٩٩٠ - زيت على قماش بمقاس ٣٠ x ٤٠ سم - من كتاب بيكار ، سلسلة كتب بريزم المتخصصة - العلاقات الثقافية الخارجية - وزارة الثقافة المصرية . الطبعة الأولى ٢٠٠٦ .

فى مواجهة التحديات

في صيف عام ٢٠٠٠ صدر العدد الأول من مجلة الفن المعاصر كمجلة أكاديمية متخصصة ، وقد لعبت منذ صدورها وحتى الآن دوراً هاماً في الحياة الثقافية بما تنشره من دراسات وبحوث يبدعها المتخصصون في مختلف التخصصات الفنية والثقافية .

لهذا حرصت مجلة الفن المعاصر على أن تتواصل مع زمنها ومجتمعها ، تأخذ منه وتأمل أن تؤثر فيه . تتابع أنشطته ، وتضع نصب أعينها الارتفاع لذائقته الجمالية . مؤسسة وجودها داخل مؤسسة علمية تؤمن بالعقل ، وتفرخ أجيال بعد أجيال ، يغيرون من واقع مجتمعهم ، بالفن الجميل ، والفكر الراقي والفعل المؤثر في وجدان البشر .

كما حرصت مجلتنا بأن تكون جسراً مع الشأن الفني في كافة أرجاء المجتمع المصري والعربي ، ومعبراً نحو أحدث النظريات النقدية والتأملات الإبداعية ، فكان اختيار الأبحاث بالنسبة لينا ، نموذجا لافتًا للعلاقة بين الحساسية الفنية والرؤية الفكرية ، ونموذجًا إرشاديًا للوحدة في الفاعلية الفنية ، بين الحاسة والبصيرة .

ولأن الفكر في الفن ينبع من التجربة والدراسة والتأمل ، فكر فنان ، يسرى في الأشياء مثل الضوء موغلاً أبعد فأبعد للكشف عن الواقع ، والأفكار في الفن ليصنع رؤى ومشاعر وأحاسيس ، حيث تقترن الحسية المادية بفكر فنى يبحث عن خلق آخر .

ربما بدت بعض البحوث التي قدمنا لها ، ونقدم لها هنا في مجلتنا الفن المعاصر ، متناثرة بالنسبة إلى القارئ في ظاهرها ، وأنها بحوث معقدة ومتعددة ومتنوعة وهجينة المعاني والبنى ضمن حس أكاديمي يتعالى على القارئ . لذلك تجيئ البحوث باستعاراتها ومجازاتها غائمة ومتداخلة وكأنها لا يربط أجزاءها أي رابط

منطقي- نظري ، إلا أنها في سياقها الفني التقني تدعو قارئها إلى التأمل والإمساك بالحواس والبصيرة ، للوصول إلى إمكان التنوير .

بين أيديكم اليوم العدد الجديد من مجلتنا الأكاديمية الفن المعاصر ، فالبرغم من كل التحديات التي واجهها صدور هذا العدد ، تلك التحديات التي مرت بها البلاد في السنوات الأخيرة ، والتي حالت بيننا وبينكم في الاستمرار بممارسة حقنا العلمي والفني الرائد في الفنون ، ولكننا تغلبنا اليوم على تلك التحديات وانطلقنا من جديد كما انطلق شعب مصر بقيادة السيد الرئيس / عبد الفتاح السيسي يوم افتتاح قناة السويس الجديدة في ٢٠١٥/٨/٦ ليفتح للعالم شريانًا جديدًا للحياة كاسرًا كل القيود ومتحديًا لكل التحديات ، فنحن اليوم نكسر القيود ونواجه التحديدات بهذا الإصدار الجديد من مجلتنا الفن المعاصر على وعدًا بالاستمرار دائمًا معكم .

أ .د/ احلام يونس

رئيس التحرير

الفن المعاصر

هيئة التحرير

رئيس أكاديمية الفنون
ورئيس التحرير
أ.د أحلام يونس

مدير التحرير
أ.د حسن عطية

مستشارو التحرير
حسب الترتيب الأبجدى

أ.د / أحمد مرسى
أ.د / جابر عصفور
أ.د / صلاح قنصوة
أ.د / عادل عفيفى
أ. / على ابو شادى
أ.د / فوزى فهمى
أ.د / لندا فتح الله
أ.د / نهاد صليحة

شروط وأحكام النشر فى المجلة

ترحب **الفن المعاصر** بمشاركة الباحثين والأكاديميين فيـ
من أى مكان ، وتقبل الدراسات والمقالات العلمية المعمقة فـ
شتى مجالات الفنون المتنوعة وفقًا للشروط التالية :

- المادة المنشورة فى المجلة تعبر عن رأى كتابها، ولا تعـ
بالضرورة عن رأى المجلة.
- ترحب **الفن المعاصر** بأية مداخلات أو تعقيبات أو تصويبا
على ما ينشر بها من مواد .
- تعتذر المجلة بصفة قطعية عن نشر أية مادة سبق نشرها
معروضة للنشر لدى منابر ثقافية أخرى فالمقالات والدرسا
والمواد المقدمة للنشر بالمجلة تكتب خصيصًا لها .
- تراعى القواعد العلمية المعمول بها فى كتابة المصادر والمراج
كما تراعى قوانين حماية الملكية الفكرية .
- ترسل المواد إلى **الفن المعاصر** مطبوعة الكترونيا مرفقًا مع
CD و تسلم أصول الصور والأشكال والرسوم والنوت الموسيق
مع الموضوعات .
- المادة المقدمة للنشر لا تعاد لأصحابها سواء نشرت أو لم تنشر
- ترتيب المواد والأسماء فى المجلة يخضع لاعتبارات فنية وليس
له أية صلة بمكانة الكاتب أو درجته العلمية.
- للمجلة مراجعة أصحاب المقالات والدراسات لإجراء تعديلا
تراها المجلة ضرورية .
- الدراسات المقدمة من أعضاء هيئة التدريس تمهيدًا لتقديم
للجان الترقيات تراجع فى شأنها القواعد المنظمة للتحكـ
المعمول بها فى الأكاديمية .

النصميم والاخراج	المراجعة اللغوية	تقنية المعلومات	دعم النشر
هانى صبرى	صفاء عباس	أمل سامى - دينا رضا	ألفت محمود - ميرفت عبا

في هذا العدد

المسرح ... 009

عصر التشكيل الفني على سينوغرافيا العرض المسرحي 010
الممثل بين الفعل والحركة في الزمان والمكان 020
المسرح في رؤية مستقبلية - نظرية المسرح الرقمي 030

الباليه ... 159

جيرتو الأدبرالي 160
رية التشكيلية للدراما الموسيقية الحركية 176

الفنون الشعبية ... 229

الرقصات الشعبية في التعريف بثقافات شعوبها 230
سهام الحكايات الشعبية في أثراء أفلام التحريك 242
تكميل مدخلا لتصنيف الألعاب الشعبية 272

التليفزيون ... 309

ت الصورة التليفزيونية والرقمية الحديثة 310
رة التليفزيونية - اللغة والوظيفة 350
م نعوم 358

السينما ... 041

التأثير الجمالي في الكادر السينمائي التشكيلي 042
جماليات المونتاج في السينما الصامتة 074
ثورة ٢٣ يوليو ١٩٥٢ على شاشة السينما المصرية 118

الموسيقى ... 189

دراسة نقدية .. لقيادة الموسيقى العربية في مصر 190
سيسيليا بارتولي ملكة خفة الأداء 208
العناصر الفنية المشتركة بين خليل فرح وسيد درويش 214

دراسات بينية ... 283

المونتاج في فن مسرحية الأم شجاعة وأولادها 284
العلاقة الجدلية بين اللغة العربية ولغة الموسيقى 296

مقالات فنية ... 361

استعادة المسرح القومي 362
عيون الحرامية وعودة الغائب 366
جدل حول دور الدراماتورج 368
مهرجانات عربية- العراق نموذجا 372

المفتتح

الهوية .. المسرح .. الثورة

اختار المسرح أن يتخذ موقعه هنا ، فيما بين الهوية والثورة ، بإدراك كامل منه ومنا بأنه الفضاء الذى صارت الهوية الوطنية تجد نفسها معبر عنها برؤية جماعية فى نقطته الذهبية ، وبأنه الكون الجمالى الذى يحرض بأحداثه وشخصياته المفترضة على الثورة ، ويتحاور حول أفكارها ، ويتواجه مع جمهوره دافعا له على الانتفاض لتغيير واقع مجتمعه.

وخلال الأعوام الأربعة الأخيرة صرخت ميادين التحرير ثائرة ضد الأنظمة الفاشية التى تحكمت فى رقابها ، بعد أن اهتزت الأرض بشدة مع العقد الأول من القرن الحالى ، استكمالاً لتقلقلات ممتدة لعقود ثلاثة سابقة ، وكان من الطبيعى أن تهتز وتصرخ كل الفضاءات المفتوحة على هوية هذا المجتمع ، فكان المسرح ميدان ، والمسرح فى الميدان والساحات المفتوحة وحتى داخل فضاءاته المغلقة ، تعبيرا صادقا وموقوتا عن حوار الواقع الساخن ، والناقل لصرخات مجتمعه ، والحامل لأحلامه فى تغيير أنظمته ومؤسساته ، فيتماسك بعض ممن يتحرك داخله متراوحا بين امتلاك القدرة على تغافل ما حدث ويحدث خارج جدران مسرحه ، مواصلاً مسيرته السابقة بنفس الأفكار والصياغات الجمالية ، وبين امتلاك الوعى الدافع لقراءة الواقع وأحداثه بصورة موضوعية ، والعمل على تغيير الرؤية السابقة ، وعلى التجديد فى الصيغ الجمالية ، للحوار مع جماهير اختلفت رؤيتها للحياة واحتياجاتها في المجتمع ، واعياً بأن الأمل فى التغيير لا تصنعه الكلمات الرنانة واللغة العاجزة عن مسايرة إيقاع واقعها ، بينما يختل البعض الآخر بفضاء المسرح ، ويتأرجح بين هجره تماماً لاعتقاده بأن المسرح لم يعد بقادر على مواجهة قضايا الحياة وهموم الأوطان ، والعمل على المسرح بروح تشاؤمية ، ينفس المبدع به عما يجول بأعماقه ، وينقل للمتلقى شعوره بالهزيمة ، عل هذا المتلقى ينقذه من آلامه ، أو على الأقل يشاركه إياه ، فلا يتحمل وحده وزر الهزيمة .

ورغم التطور المتسارع للأحداث ، وحدوث هبات شبابية تعمل على هدم القائم ، دون إيديولوجية بديلة ، مما يؤدى لفوضى غير خلاّقة ، تستفيد منها قوى التخلف المنظمة ، فتزيد الواقع التهاباً ، وتضبب الرؤية أمام المبدع المسرحى ، فيظل يدور

داخل الحدث الذى وقع ، دون قدرة على تجاوزه ولو بالحلم على تغييره ، ذلك أن الحلم يعنى امتلاك القدرة الفكرية على التطلع للغد القادم ، وصياغة رؤيا مستقبلية ، تأخذ أحيانا صيغة اليوتوبيا ، يأمل صاحبها أن تحل محل الواقع المختل ، والحلم يعنى ضرورة معرفة الذات وموقعها على الأرض ، لكى لا يصبح سرابًا ووهمًا غير قابل للتحقق ، وراح مسرحى آخر ينفلت من واقعه الملتهب إلى نصوص أجنبية ، يتصور معها أنه بقادر على عدم المواجهة المباشرة مع هموم مجتمعه ، أو يختفى خلفها ، وعبر عبارات طائرة متخيلا أنه بها يحقق هذه المواجهة الغائبة ، بينما تدفعه متغيرات الواقع إلى ضرورة العودة للتفتيش عن جوهر هويته الثقافية ، التى دفعته لمعاودة الكشف عن معرفته بفن المسرح وسط معركته للتمدين عقب صدامه الحضارى مع الغرب نهاية القرن الثامن عشر ، وخلال القرنين التاسع عشر والعشرين ، والتى وضعت أمامه قضية التلازم بين التعبير عن الهوية بصوت مرتفع والحوار المسرحى الذى يلغى ديكتاتورية الصوت الواحد .

وليس غريبًا أننا عرفنا المسرح فى منتصف القرن التاسع عشر فى خضم عملية معرفتنا لذاتنا وبلورتنا لهويتنا الحديثة خلال القرنين الأخيرين من الزمان ، بل صار المسرح قرين الهوية ، يتألق مع قوتها ، وتختل أبنيته مع تفسخ بنية الهوية ، ويبحث عن ذاته عندما يفتش المجتمع عن حقيقة هويته ، ويغترب عن جمهوره ، وقتما تنفك أواصر هذه الهوية ويعمل البعض على إذابتها فى هوية أخرى ، قادمة من الخارج ، أو مبتعثة من كهف الماضى . وعرفنا المسرح فى زمن الثورة الفكرية على الذات القومية الخانعة خلال قرون الاضمحلال العربى ، وأدركنا تألق المسرح فى زمن الثورة الاجتماعية التى أحدثت تغييراً جذرياً على أرض الواقع ، وغياب جمهوره عنه حينما تنكسر الثورة وتنهزم أفكارها ، فثمة علاقة طردية بين المسرح والثورة والهوية ، تجعله حاضرا بينهما ، وتجعلهما حاضرين دائماً بفضائه المشع .

ولهذا حرص هذا العدد من مجلتنا المحكمة (الفن المعاصر) على تنوع مادته ، وتباين مصادر إبداعه ، وتعدد هوية كتّابه الجغرافية ، وأن توحدوا جميعا داخل هوية ثقافية تمتلك ميراثًا ماضويًا عريقًا ، ورؤى آنية متألقة ، وأحلامًا مستقبلية تود أن تخترق حجب الغيب ، وأن تغير من حاضرها الراهن لتصنع غداً أكثر إشراقًا ووعيًا واكتمالاً .

أ .د/ حسن عطية

مدير التحرير

التليفزيون

آليات الصورة التليفزيونية والرقمية الحديثة بين نظرية العمل وأساليب التطبيق	309
الصورة التليفزيونية –اللغة والوظيفة	350
مريم نعوم	358

الصورة التليفزيونية اللغة والوظيفة

يرتبط فن التليفزيون بكل من فني المسرح والسينما ولعل أوجه الارتباط مختلفة بين فن التليفزيون والمسرح والسينما حيث يرتبط التليفزيون بالمسرح من ناحية الكتابة حيث يُعتبر التليفزيون -أساساً- أحد نواتج المسرح. وكما التجأت السينما إلى المسرح لتحصل على ممثليها فقد التجأ التليفزيون إلى المسرح -بصفة خاصة- ليحصل على مؤلفيه. والمؤلف الذي تمرس بالكتابة للمسرح، هو أقدر أنواع المؤلفين على التكيف. بمقتضيات الكتابة للتليفزيون(١). فكتابة التليفزيون تعتمد على تقنيات الكتابة للمسرح من وجود جوهر الدراما وهو الصراع وكذلك الحبكة والشخصيات والحوار ولذلك فإن التليفزيون يتطلب من مؤلفه أن يسير في تأليف النص على منهج شديد الشبه بما يتبع في تأليف المسرحية.

راجح عوض مطر | الكويت

فعلى المؤلف -في الحالين- أن يقص قصة، بواسطة شخصيات شبيهة بشخصيات الحياة. وأن يوفر لهذه الشخصيات ما يجعلها مثيرة للإهتمام، وأن يجري على ألسنتها حواراً واضحاً فيه سمات الحقيقة. وهذه هي قواعد التمثيلية التليفزيونية وقواعد المسرحية في آنٍ واحد. وهي نفسها قواعد المسلسلات والسلاسل والتمثيليات المعدة أو المقتبسة"(٢).

ومع ذلك هناك آراء ترى أن التزام التليفزيون بتقنيات الكتابة المسرحية لم يكن إلا في المراحل الأولى لظهور التليفزيون وذلك "عندما كان يتم تصويرها كلها داخل الاستوديو وعلى الهواء، ولذلك كانت تعتمد في كثير من أحداثها على الحوار الذي يصف الأشياء ويخبرنا بما كان يجب أن نراه يحدث أمامنا. وكان يتم معاملة الكاتب التليفزيوني أو على وجه التحديد كاتب الدراما التليفزيونية مثل كاتب المسرح"(٣).

ومع ذلك يظل التليفزيون مختلفاً عن المسرح وذلك لأن التليفزيون لا يقدم عرضاً حياً مباشراً مع الجمهور كما هو الحال في المسرح، حيث إن التليفزيون يعتمد على تصوير عروضه الدرامية من خلال الكاميرا التليفزيونية التي تسجل الأحداث ثم يتم عرضها فيما بعد. كما أن التليفزيون "أقل قيوداً

وتزمتاً من المسرح . فهو على سبيل المثال، يستطيع سلوك طرق مختصرة لا يمكن للمسرح أن يسير فيها ، يستطيع أن ينتقل من منظر إلى منظر، ومن ممثل إلى آخر بأسرع وأخف مما يتسنى للمسرح كما أنه لا يفرض على المؤلف أن يجابه مشكلات المحافظة على انتباه الجمهور خلال فصول طويلة، وتدبير حيل بارعة لدخول الشخصيات وخروجها كما هو الحال في المسرح . وأهم ميزاته جميعاً أن كاميراته تستطيع أن تؤكد لقطاتها الكبيرة لحظات درامية معينة في الحدث، بأسهل مما يمكن في المسرح . والحقيقة أنه يمكن للتليفزيون أن تعبر الصورة المرئية الواحدة عن معنى لا يمكن التوصل إليه في المسرح إلا بسلسلة من المحاورات"(٤) .

فالكاميرا التليفزيونية خاصة بعد التطور التكنولوجي تطورت وأصبح لها قدرات متعددة تتيح لها التركيز على أجزاء من وجه الممثل وجعل الصورة المرئية أكثر قدرة على التعبير بل وأكثر بلاغة من الحوار ولذلك فإن المسرح لا يمتلك تلك الميزة بل أن المشاهد حتى في الصفوف الأولى لا يستطيع بالعين المجردة تفحص تعبيرات وجه الممثل . فما بالنا بالتركيز على جزء من الوجه مثلاً كالعين أو الأذن أو غيرهما .

من هنا يأتي الخلاف الرئيس بين المسرح والتليفزيون خلافاً في لغات كل منهما فاللغة الأساسية في المسرح هي الحوار بينما اللغة الأساسية في التليفزيون هي الصورة حيث إن حوار المسرح يؤدي إلى تكوين الموضوع بينما في التليفزيون ما يكمل ويكون موضوعه هو الصورة في الأساس بينما يكون دور الحوار في مرتبة ثانية . كذلك وبسبب الكاميرا في التليفزيون والتي تستطيع أن تتحرك وتتنقل فإن تقنيات الكتابة التليفزيونية تختلف عن فن المسرح فنحن نعرف أن الدراما كما طرحها أرسطو ووضع لها أسس صارمة خاصة في مبدأ الوحدات خاصة وحدتي الزمان والمكان ومعهما الموضوع .

فالعرض المسرحي لا يستطيع أن يتنقل سريعاً في الأمكنة المتعددة حفاظاً على روح وإيقاع العرض. إلا أن التليفزيون يستطيع أن يفعل ذلك بفضل الكاميرا المتحركة حيث "يستطيع المؤلف التليفزيوني أن يحدد لتمثيليته مناظر تمثل أي مكان يريد، بشرط أن تتحملها إمكانات الاستوديو ولكن لا ينبغي أن يغريه هذا بتحديد مناظر تحكي أشتاتاً من مختلف أماكن الكرة الأرضية . فإن تورط في هذا الخطأ فستخرج تمثيليته مضطربة لا رابط بين أجزائها"(٥) .

فميزة التليفزيون في الحرية التي أتاحتها له الكاميرا بالتغلب على التنقل بين الأماكن المتعددة وتصوير انفعالات الممثلين والتأكيد عليها وتحويل الصورة التليفزيونية إلى لغة أساسية تساهم مع الحوار في التعبير عن لحظات قد يعجز الحوار عن نقلها إلى المتفرج .

التليفزيون والسينما

إذا كانت ميزة التليفزيون عن المسرح هي وجود الكاميرا التي حولت الصورة المرئية إلى لغة فإن السينما تشترك مع التليفزيون في تلك الميزة ولذلك وجب تحديد العلاقة وأوجه الشبه والاختلاف بين التليفزيون والسينما حتى لا يعتقد أنهما واحد نظراً لاستخدامهما وسيلة واحدة .

فإذا كان التليفزيون مدين للمسرح بأساليب الكتابة أي بالنواحي الفكرية فإنه مدين للسينما التي سبقته من الناحية الحرفية "فالتمثيلية التليفزيونية يتم إخراجها في أستوديو وليس في مسرح، ومشاهدها تصور بواسطة الكاميرات وتعرض على شاشات، بل ويمكن –بالفعل– أن تدمج فيها بضع مئات الأقدام من الفيلم السينمائي من آن لآخر، كما أن التليفزيون قد استعار كثيراً من مصطلحات السينما"(٦) . ومع ذلك فالسينما ظلت ذات طابع خاص حتى في أساليب التصوير حيث ظل التصوير في السينما يعتمد على كاميرا واحدة إلا أن التليفزيون استطاع الخروج من ذلك الحاجز باستخدامه أكثر من كاميرا في وقت واحد الأمر الذي أدى إلى تدعيم "الإحساس بالربط المتبادل بين الأضداد وإلغاء حدود الزمان والمكان ويقدم لنا التليفزيون كل يوم أمثلة واضحة على ذلك فثمة فريق كامل يتيح لمخرج التليفزيون اختيار الصور التي تصورها له ست كاميرات في مكان الحدث، كل كاميرا تصور نفس الحدث كشيء له وجود موضوعي"(٧) .

ولعل استخدام الكاميرا عموماً سواء في السينما أو التليفزيون أدى إلى خصوصية لا تتوفر لمشاهد المسرح فالمشاهد في العرض المسرحي يستخدم عينيه كبديل للكاميرا وتكون زاوية الرؤية مرتبطة مع وضعه في الصالة أي مكان جلوسه وهو يتحرك بعينيه بحريته هو ولذلك كل مشاهد في صالة العرض المسرحي يمتلك عينيه بديلين لكاميرا السينما أو التليفزيون ويتجول بهما ليلتقط الصورة إلا أن الصورة السينمائية والتليفزيونية ترتبط بما صورته الكاميرا ولذلك فالكادر التليفزيوني يضمن للمخرج حصر المشاهد في معنى الصورة

التليفزيونية ونفس الحال في السينما إلا أن تعدد كاميرات التليفزيوني تضيف له خاصية جديدة . ومع ذلك فهناك عوامل مشتركة أخرى وهي التشابه في التأليف حيث "يجب أن يكون مؤلف التمثيلية التليفزيونية قادراً على كتابة السيناريو السينمائي ولا يحق له اعتبار نفسه كاتب تليفزيوني حتى يستطيع ذلك"(٨) .

فإذا كانت المسرحية تكتب بتركيز على الحوار كلغة في الأساس بينما تأتي الإرشادات المسرحية لتزيد من الخيال وتحدد للمخرج طبيعة المكان فإن لغة التليفزيون شأنها شأن السينما تعتمد في الأساس على الصورة ولذلك فكلاهما يكتب له سيناريو وهو نص التصوير أو الكاميرا "ونص الكاميرا التليفزيوني يشبه نص التصوير السينمائي فهو ينقسم إلى عمودين يكتب في الأيسر منهما وصف الصورة وتعليمات الكاميرا وفي الأيمن الحوار"(٩) . ولعل ذلك ما يطلق عليه الطريقة الأمريكية . وعلينا ملاحظة أن السيناريو في التليفزيون والسينما عند العرب يكتب بصورة عكسية حيث يكون الجانب الأيمن أو العمود الأيمن هو عمود الوصف والصورة بينما يكون الجانب الأيسر هو عمود الحوار . والمعروف أن السيناريست يقوم بعملية وصف للصورة، ولكن عليه أن يكون متمكناً من ذلك لأن عدم التمكن ينفي أهمية ملاحظاته عند التصوير .

لقد "خرج التليفزيون من أحضان السينما الأم وأخذ عنها الكثير من الصفات الجوهرية . إن التليفزيون يبث إلينا ما يريد أن يبثه من خلال صور . وبما أنه لم ينشأ صامتاً مثل السينما وولد ناطقاً، بل ولد ثرثاراً لا يكف عن الكلام فالصوت ينافس الصورة ويتفوق عليها أحياناً وربما أتت هذه المنافسة من طبيعة الوسيط الجديد . فهو قد اخترع من أجل أن يشاركنا مثل الراديو حياتنا المنزلية وحياتنا الأسرية، بل إنه يدخل حجرات نومنا ويشاهده الرجال والنساء، الكبار والصغار منهم بمختلف طبقاتهم الاجتماعية والاقتصادية والثقافية، ولذلك كان لابد للتليفزيون أن يكون مختلفاً ولو بشكل قليل عن السينما"(١٠) .

من هنا كان الاختلاف بين التليفزيون وبين السينما فلم يكن من المعقول أن يظل تطابق بين النوعين وإلا أصبح مسخاً شائهاً من الأصل ولعل أبرز ما ميز التليفزيون عن السينما في الاختلاف هو أن السينما اعتمدت في الأساس على الصورة وذلك لأن نشأتها أصلاً جاءت صامتة حيث كانت الصورة تقوم بكل شيء كلغة تواصل مع الجمهور .

أما التليفزيون فقد استفاد من تطور السينما التي أصبحت ناطقة كما استفاد من المسرح ومن الإذاعة أو الراديو . ولذلك "نجد أن الصوت في التليفزيون ينافس الصورة . . وأن يكون في بعض الأحيان أقرب إلى الشكل الإذاعي وذلك من أجل ألا ينقطع جعل المتابعة إذا انشغلت ربة البيت أو انشغل فرد أثناء المتابعة البصرية بعمل يقتضي منه النهوض والابتعاد عن جهاز التليفزيون فيدركه الصوت أينما كان في البيت أو المكتب"(١١) .

ومع ذلك تظل تقنية الصورة شيئاً أساسياً في لغة التليفزيون فكما هو معروف أن التليفزيون كجهاز يمكنه نقل الأحداث مباشرة على الهواء ولذلك فإنه يتفوق على كافة الأجهزة في تقديم صورة حقيقية لما يحدث في ذات الوقت هذه الصورة قد تكون هي اللغة الوحيدة أو حتى الأساسية كما هو الحال في نقل المظاهرات والاعتصامات والحروب والحوادث . . . إلخ . أما في المواد الدرامية مثل المسلسلات وغيرها فإن لغة الصورة هي إحدى ثنائية اللغة التليفزيونية مع اللغة المنطوقة ويسعى الفنانون إلى الإهتمام بلغة الصورة لأنها تحمل المتعة البصرية أيضاً للمتفرج .

الصور التليفزيونية

تتكون الصورة التليفزيونية التي يراها المتفرج من أكثر من مرحلة بداية من مرحلة الكتابة التي تعتمد على خيال المؤلف أو السيناريست حيث يضع تصوراته عن المشهد أو اللقطة التليفزيونية سواء في المكان أو في الزمان وتخيل الأحداث . ثم يلي ذلك تصور المخرج الذي قد يتفق مع تصور السيناريست خاصة إذا كان متمكناً أو يختلف معه إذا كان مبتدئاً . ثم يأتي دور الكاميرا أو المصور وهما من أدوات المخرج الذي يقوم بتحديد تصوراته بل ويجعل المشهد مقطعاً أو ما يعرف بالديكوباج وهو ما يتم في السينما إلا أن الأمر يبدو مختلفاً في التليفزيون الذي يتم التصوير خلاله عبر العديد من الكاميرات الأمر الذي يؤدي إلى وجود أكثر من طريقة وزاوية للحصول على طبيعة الصورة كما يريدها المخرج حيث تعد "اللقطة هي أصغر وحدة في الفيلم التليفزيوني إذا كان التصوير يتم بكاميرا واحدة . أما إذا كان التصوير يتم بعدة كاميرات فإن اللقطة تكون منذ بدء التصوير بكاميرا معينة حتى الانتقال عن طريق جهاز المازج الإلكتروني إلى الكاميرا الأخرى، وفي

هذه الحالة يصبح المشهد وحدة العمل التليفزيوني"(١٢) .

فقد أتاحت التكنولوجيا الحديثة العديد من الوسائل التي سهلت مهمة العمل التليفزيوني ومخرجه . فقد كان في الماضي يتم إذاعة كافة الأعمال التليفزيونية على الهواء وحتى ما يتم تسجيله يتم دفعة واحدة وعلى طريقة المسرح فمثلاً تصوير حلقة درامية يتم دفعة واحدة وبنفس ترتيب المشاهد ولذلك كان الاقتراب الشديد في بنية الدراما وبنية الأحداث من المسرح حيث كان السيناريست يجتهد من أجل وحدة المكان والزمان وبالتالي الموضوع أما بعد ظهور المونتاج وكذلك استخدام العديد من الكاميرات فقد أصبح الأمر شبيهاً بالسينما وأقرب إليها بل أصبح بإمكان السيناريست أن يتحرر من قيود المكان وأصبح المخرج متحرراً من قيود التصوير بنفس الترتيب ولذلك فقد أصبح بإمكانه تصوير أماكن متعددة ثم القيام بعملية المونتاج لترتيب اللقطات .

الصورة التليفزيونية كرمز ولغة

يقودنا مفهوم أن الصورة التليفزيونية ليست مجرد صور بل هي لغة تتكون في عناصرها من وحدات رمزية أولية بل أن الصورة الواحدة ليست مجرد مفردة لغوية في مفردات العمل التليفزيوني بل أن الصورة في داخلها عناصر عديدة تكون المفردة حتى أنه من الممكن الوصول إلى اعتبار الصورة وكأنها جملة أحياناً مكتملة وأحياناً تكتمل مع تراتب وتتالي الصور الأخرى . ولعل المشكلة الأساسية هي أن تلك الصور المتتابعة لا يتم تصويرها بنفس التتابع . ولذلك فإن ذلك يقع على كاهل المخرج لتحديد تصوره منذ البداية والعمل على نقله بدقة لعناصره التي تساعد على إنجاز ذلك .

"والصورة يمكن أن تدل على شيء . أي تعلن عن خبر أو معلومة معينة سياسية أو اجتماعية أو إنسانية، فيمكن القول أن الصورة تحتوي على نوعين أساسيين من الرموز تؤثر على الإدراك، أولاً: رموز تكنولوجية.ثانياً: رموز إنسانية"(١٣)

فالصورة في هذه الحالة لغة تقف جنباً إلى جنب مع اللغة المنطوقة بل تتعدى قدرتها قدرات اللغة المنطوقة لأنها تترك الحقيقة للمتلقي من الجمهور .

الرموز التكنولوجية

"هي الرموز التي تعلن عنها الصورة نفسها، فنحن نعلم أن الصورة تمر بعدة مراحل تكنولوجية، هذه المراحل هي التي كونت هذه الصورة المعينة (وفقاً لوجهة نظر الفنان أو مبدع هذه الصورة) بمواصفاتها الفنية المحددة لتعطي انطباعاً معيناً، فالضوء والزاوية ودرجة حساسية العدسة وعملية التصوير، جميع هذه المراحل هي التي أعطت وكونت هذه الصورة وفقاً لمفهوم، ووجهة نظر الفنان، لتعطي المتلقي انطباعاً معيناً"(١٤).

إذن هناك عوامل عديدة تحدد الرموز التكنولوجية للصورة وهي تلك الأدوات التكنولوجية التي تؤثر في الصورة كرمز ومن هذه الأدوات بالطبع الكاميرا التليفزيونية بما لها من قدرة هائلة على تغيير طبيعة الصورة سواء من خلال وضع الكاميرا أو من خلال نوعية العدسات المستخدمة فيها . فكل "ما يظهر داخل الإطار أو ما يتجزأ من الحيز ولنسميه محتوى اللقطة، أو محتوى الكادر، أو المحتوى فقط نقول إن ما يجب أن نضعه في اعتبارنا أن هذا المحتوى يختلف عطاؤه إذا تغيرت العدسة أو تغير ضبط بُعدها البؤري، أو تغير وضع الكاميرا، يضاف إليه طبعاً تأثير ما يصير إخفاؤه، أو عدم إظهاره، والذي يختلف من حالة إلى أخرى حسب التغير المنوع عنه .

هذا العطاء المختلف له تأثيره على نوع ومدى الاستجابة، والأثر، والرسالة والمعلومات التي تصل إلى المشاهد. أو أن كلمة اللقطة –أو كلمتها الصورية إذا جاز التعبير– تختلف في معناها وعطائها في كل حالة (المعنى المباشر أو الواقعي أو المعنى الموحي أو الرمزي)"(١٥) . يعني ذلك أن التقنيات التكنولوجية تتيح للصورة التليفزيونية أن يتم تقديمها كرمز أو كلغة، وذلك لأنها تقدم من خلال وجهة نظر الفنان المبدع وليست محاكاة للواقع . فالصورة التليفزيونية ليست نقلاً فوتوغرافياً لذلك الواقع . وبالطبع ذلك ينطبق بشكل واضح في الأعمال الإبداعية كالأفلام والمسلسلات بل وفي بعض البرامج حيث تستطيع الكاميرا تشويه أو تجميل الصورة حسب نوع العدسات وزوايا الكاميرا وبالتالي تتعدى تلك اللقطات أو الصور مجرد ذاتيتها إلى كونها لغة يستطيع المتفرج أو المتلقي فهمها "فهي إحدى أدوات التعبير التي تسهم إيجابياً في صياغة وتركيب وإضفاء المعنى على الجملة السينمائية أو التليفزيونية الصورية مع توالي وتجاور الكلمات –إذا جاز التعبير أيضاً– وبالتالي في صياغة وتركيب وبناء النص الصوري بالكامل"(١٦) .

من ذلك ندرك أن التكنولوجيا تؤثر بشكل كبير على

طبيعة الصورة التليفزيونية وبالتالي على كونها رموزاً لغوية أو لغة داخل سياق أو نسق عام للعمل التليفزيوني . والصورة التليفزيونية تمر بعدة مراحل هي:-

١- المصدر أو الهدف أو مادة المعلومات .
٢- الرسالة الخام .
٣- الإرسال .
٤- القناة .
٥- أداة الاستقبال .
٦- الرسالة .
٧- المتلقي(١٧) .

ويبدو العنصرين الأولين يرتبطان بالمبدع الأساسي أما العناصر التالية فترتبط بطبيعة وسائل العرض ثم علاقتها بالجمهور .

"فالصورة المتحركة هي صورة مركبة أو رسالة مركبة، فكل مرحلة من المراحل التكنولوجية السابقة تحتوي على رموز معينة . أي أن كل مرحلة من المراحل تمثل نقلة أو مرحلة متقدمة في طريق توصيل المعلومة أو المعلومات من المصدر، أو الشيء الممثل إلى المتلقي . فمن خلال التليفزيون يمكن إدراك الرسالة التليفزيونية من خلال تعاقب المراحل المختلفة، ومحصلة تلك المراحل التكنولوجية تؤدي إلى ذبذبات، تلك الذبذبات قد حولت إلى إشارات ضوئية متعاقبة ومتصلة تساهم مساهمة فعَّالة في مرحلة إدراك المتلقي للكادر"(١٨) .

والتدخل بأية صورة في أية مرحلة من المراحل يعدل أو يغير من طبيعة الصورة النهائية وبالتالي يغير من المعنى أو يحدده حسب رغبة الفنان المبدع فهو العنصر الأساسي الذي يقود العملية منذ البداية وإن تأثرت بالفعل بنوعية العوامل والأدوات التكنولوجية .

الرموز الإنسانية

إذا كانت الرموز التكنولوجية هي خاصية للصورة أو اللقطة أو الكادر التليفزيوني وعن طريق الآلة والصنعة تتغير رموز الصورة واللقطة وبالتالي معناها . فإن الرموز الإنسانية قد تكون العنصر الثاني والمهم الذي يتم خلقه بواسطة المبدع وتسيطر عليه ثقافته وخياله . ومع ذلك يبقى أيضاً أن هناك عنصر هام هو المتلقي وهو الذي يقوم بفك شفرات الرسالة التي هي مجموعة من اللقطات التي تكون النسق العام للغة العمل الفني التليفزيوني والرموز الإنسانية هي "رموز يتعرف عليها المتفرج أو المستقبل للصورة المتحركة، فهي تعني شيئاً بالنسبة له . ولكن تختلف النظرة إليها من متفرج، أو مستقبل إلى آخر. كل حسب ثقافته ووضعه الاجتماعي والفكري"(١٩) . وليست مجرد ثقافة المتلقي هي التي تحدد قدرته على فهم الرسالة أو فك شفرات اللغة الصورية . إنما يحددها أيضاً خبرات المتلقي وتجاربه البصرية والحياتية وقدراته الشخصية الأمر الذي تجعل تلك العملية عملية مركبة . ترجع إلى أن الصورة واللقطة والكادر وبالتالي اللغة التليفزيونية هي عملية مركبة أيضاً .

الصورة والشكل والتكوين

ترتبط الصورة التليفزيونية أو حتى في السينما بمفاهيم الشكل خاصة الأشكال الهندسية وذلك لأن "الشكل له فاعلية وقوة إدراكية تفوق قوة وفاعلية الصورة نفسها فالأشياء الممثلة للصورة يمكنها إضفاء دلالة معينة وفقاً للأشكال الهندسية التي تحتويها هذه الصورة ويمكن القول أن الشكل الهندسي يجذب العين بما فيه من قدرة خاصة على إدراك الأشياء وتمييزها . فهناك علاقة بين الإدراك والقدرة على تكوين الأشكال وفقاً للتابلوهات البصرية التي اختزنها الإدراك أي وفقاً لعمليات التعليم الإدراكي في الفترات السابقة"(٢٠) .

وبالطبع هذه الفكرة ترتبط مع علاقة الصورة أو تحديداً اللقطة الواحدة أو الشكل بالفنون التشكيلية من حيث النقطة والخط واللون والمساحة ومع ذلك يظل تكوين اللقطة كجزء من اللغة التليفزيونية خاضعاً لهدفين، الهدف الأول الوصول باللقطة كلغة أي باعتبارها رمزاً في نسق عام يحدده . والهدف الثاني هو هدف جمالي . ويمكن التأكيد على أن الهدف الجمالي لا يمكن الاستغناء عنه نهائياً فراحة عين المتفرج جزء أساسي وأولي يسعى إليه فنان التليفزيون ولذلك فإن التليفزيون له العديد من القواعد التي قد تكون مفاهيم أساسية نتجت من تجارب وخبرات ولذلك فإن لأنواع اللقطات أساليب تحدد كيفية التعامل مع اللقطة .

ففي اللقطة الكبيرة للأشخاص "تجنب ترك مساحة كبيرة جداً أو مساحة صغيرة جداً فوق الرأس، فينبغي ألا يلمس إطار الصورة العلوي رأس الشخص الذي يجري تصويره، كما ينبغي ألا يلمس الجزء الأسفل من الإطار ذقن الشخص اللهم إلا إذا كانت اللقطة قريبة جداً ومقصود التركيز على جزء معين

من الوجه لأثر درامي بحيث يقطع الجزء العلوي والجزء السفلي من الإطار كلاً من جبهة وذقن الشخص"(٢١) .

ولعل ذلك يتطلب أيضاً توافق تام بين جميع المصورين في العمل التليفزيوني الواحد . حيث إن استخدام أكثر من كاميرا في الأعمال التليفزيونية، ورغم ما له من مميزات إلا أن المشكلة قد تحدث نتيجة عدم التوافق الفكري والحسي بين المصورين وبعضهم البعض من جهة وبينهم وبين المخرج من جهة أخرى . ولذلك وحتى يتم المحافظة على نسق عام لّلقطات وتوحيد الأسلوب في العمل وجب أن يكون "لدى جميع المصورين الأعضاء في فريق العمل تقدير موحد لحجم المسافة المفروض تركها لتصوير رأس الشخص Head Room وأن يلتزم الجميع بذلك الحجم . فمن الأمور التي لابد وأن تضايق المشاهد، احتفاظ كل مصور في نفس العمل بمفهوم مختلف عما هو صواب فسيؤدي ذلك إلى ارتفاع رأس الأشخاص إلى أعلى وانخفاضها إلى أسفل عند التقطيع من لقطة لأخرى . الأمر الذي سيؤدي إلى تأثير فوضوي مهلهل"(٢٢) . وبالطبع هذه الفوضى تأتي من فوضى التشكيل وعدم تناغمه بسبب عدم توحيد الأسلوب في المسافات والأحجام .

أما عند اللقطات الكبيرة Close Shoot لفرد واحد ينظر في جهة ما ولتكن اليمنى فإن التكوين أيضاً له أسس متعارف عليها حيث "يجب تكوين الصورة بحيث يبدو الشخص وقد انحرفت صورته إلى يسار خط الوسط بدرجة بسيطة . أما إذا كان الشخص ينظر إلى اليسار فيجب أن يكون مكانه من الصورة منحرفاً قليلاً إلى اليمين بالنسبة لوسط الكادر والالتزام بهذه القاعدة لابد وأن يريح عين المشاهد، وإلا فإن الوجه سيكون ملتصقاً بإطار الكادر وهو ما لا يمكن أن يكون مريحاً للعين . كذلك فإن إغفال القاعدة عند القطع بين لقطتين كبيرتين سيؤدي إلى ظهور الشخص وكأنما كلا منهما قد أعطى ظهره للآخر"(٢٣) .

وبالطبع فإن أي خلل في تكوين اللقطة يؤدي إلى جانب التشويه الجمالي لمعنى مضطرب ومخل بل يمكن أن يجعل المعنى مشوهاً ومشوشاً الأمر الذي يعني أن التعامل مع التكوين لّلقطة بأي نوع من أنواعها يعني بالتالي ضبط المعنى وعدم التشويه الجمالي . ولعل ذلك ما يمكن أن نراه في اللقطات التي تحتوي على قطع ديكور كبيرة مثل وضع إناء به ورد في الخلفية في حالة وجود شخص أمامه يمكن أن تبدو الزهور وكأنها مزروعة في رأس الشخص بينما إذا تحرك الشخص إلى اليمين أو اليسار لتغير الموقف وأصبحت اللقطة متناسقة جمالياً ومعتدلة كرمز وكلغة صورية .

كذلك وفي حالة اللقطات الجماعية يبرز دور التكوين بصورة كبيرة وأيضاً دور الفن ففي الحياة العادية يمكن للتكوين أن يتخذ شكلاً غير فني أما في الفن فراحة عين المتفرج الذي يسعى إلى الجمال تكون هامة ولذلك "عند تصوير لقطات لمجموعة من الناس تجنب تجميعهم في خطوط مستقيمة أي في مستوى واحد وكون الصورة في العمق، أي أبعاد مختلفة (كذلك) تجنب حشد الفنانين في صورة واحدة بحيث يبدو شخص لا ضرورة له وقد ظهر نصفه فقط في الخلفية Back Ground أو اختفى نصفه وراء شخص آخر في المقدمة Fore Ground (24) فالتكوين في الصورة يجب أن يشتمل على الشخصيات المطلوبة فقط إضافة إلى مراعاة التكوين من اتزان وتناغم لنقل الإحساس الفني المراد إلى الجمهور .

ولعل اللقطات البعيدة من اللقطات الهامة في التكوين والمعنى حيث "من الضروري شغل المقدمة Fore Ground وعدم تركها خالية . فلا شك أن ترك المقدمة خالية في اللقطات البعيدة يؤدي إلى صورة مشوهة ومملة ومسطحة بسبب وجود مساحة كبيرة خالية في المقدمة وتركيز الإهتمام على منطقة بعيدة في الخلفية فوجود بعض الأشياء مثل قطعة من الأثاث أو إناء من الزهور سيساعد على ملأ الفراغ في المقدمة كما سيبرز الخلفية ويعطي عمقاً Depth لتكوين الصورة"(٢٥) .

فالتكوين والشكل لّلقطة يؤدي في الأساس وظيفة جمالية في الصورة وبالتالي تصبح الصورة التليفزيونية جذّابة ساحرة .

اللقطة التليفزيونية - الهدف والوظيفة

إذا كانت الأسباب التقنية تجعل من التشكيل والتكوين عوامل أساسية عند تكوين اللقطة ثم تصويرها فإن هناك أيضاً أهداف ووظائف لّلقطة يجب مراعاتها ورغم ذلك فمن الصعب تحديد هدف أو غرض لّلقطة "بل أن المشاهد قد يرى في اللقطة أشياء ذات قيمة بالنسبة إليه، ولم يفطن إليها صانع العمل أو يضعها في حسابه، كما قد يختلف ما يراه فيها عما يراه مشاهد آخر"(٢٦) .

وذلك بالطبع يرتبط مع نظرية "دي سوسير" العالم السويسري ؟؟؟ الذي جعل من الأشياء مجرد رموز وعلامات وكل علامة لها دال ومدلول ومن هذه النظرية يمكن التأكيد على

أن المتلقي وحسب خبراته كما ذكرنا من قبل وتعليمه وتجاربه تكون قدرته على قراءة الصورة وبالتالي فهم مغزى اللقطة وهدفها . وهنا يمكن ضرب أمثلة من خلال اللقطة الثانية التي تتحرك فيها الكاميرا حركة ضئيلة جداً أو غير ملحوظة وإن اشتركت معها اللقطات التي تتحرك فيها الكاميرا أو اللقطات المتحركة مع بعض الإضافات الأخرى التي تناسب حركة الكاميرا . وهذه الأمثلة توضح وظيفة اللقطة وبالتالي الغرض منها أو معناها كلغة مرئية .

١- اللقطة التأسيسية

ويسميها البعض لقطة بنائية Establishing or Master Shot " هذه النوعية من اللقطات تكون في العادة لقطة عامة شاملة يبدأ بها أحد فصول العمل أو مشاهده، وفيها تقدمة للموقع وجغرافية المكان والفعل الرئيس الذي يدور فيه والعلاقات والأوضاع في الحيز بين الشخصيات والأشياء، والمزاج النفسي المخيم، وما قد يكون موجوداً من رموز أو معالم توضح العهد الذي تجري فيه الأحداث"(٢٧) . وهو ما يعني أن اللقطة تقوم بدور مرحلة البداية في الدراما حيث التمهيد للحدث وتقديم معلومات عن طبيعة المكان الذي تدور فيه الأحداث بل وقد تحدد العصر إن كان المكان تاريخياً له طرز معمارية محددة كما تمهد لإبراز علاقات الشخصيات حيث تواجد شخصيات في المكان تحدد لغة الصورة علاقاتهم كل بالآخر وفي هذه النوعية يكون هناك شكل للقطة التي "كلما كانت قريبة وتفصيلية كلما كانت أكثر تجريداً، فإذا صورنا عيناً بحيث تملأ إطار الصورة فقد لا نعرف حقيقة ما نرى . أو على الأقل لا نعرف إن كانت عيناً لذكر أو لأنثى . . لإنسان أم حيوان . . وقد تستخدم اللقطة التفصيلية للفت النظر إلى شيء معين كمؤشر أو برقية في بعض الأحوال أو يكون استخدامها لمجرد التنويع . . وهناك نوع من اللقطات العامة التي كثيراً ما يلجأ إليها صنّاع العمل وتكون أحادية العرض، كمجرد تقديم البيئة أو الفصل من السنة أو معلومة ما كرؤية ميدان أو العمارة التي يسكن بها البطل أو وصول قطار أو طائرة"(٢٨) .

فقد تتعدد الأهداف والوظائف لّلقطة وقد تقتصر على هدف أو معلومة واحدة بل وقد يكون الهدف تغيير الإيقاع العام للمشاهد الأمر الذي يجعلها تتعدد الوظيفة ما بين كونها لغة مرئية وكونها وسيلة من وسائل المخرج للتنويع وكسر الملل البصري وتغيير الإيقاع العام .

٢- لقطة الفعل أو إظهاره

"وهي النوع السائد من اللقطات عند الكثيرين وبعضهم يتمسك به دائماً وخاصة في الأعمال التليفزيونية والغرض منها إظهار الموضوع (سواء أكان إنساناً أم حيواناً أم نباتاً أم جماداً) وذلك أثناء قيامه بالفعل حركياً أو مصحوباً بالصوت وعلى الأخص في التركيز على إظهار المتكلم في إطار الصورة دائما . . . وقد تكون تعليقاً من صانع العمل بحيث يضع الكاميرا في الموضع الذي يختاره وصولاً إلى تسجيل الفعل تعبيرياً حسب رؤيته وتفسيره له وباستخدام ما يراه من مفردات الصورة والصوت دون التقيد بموضوعيتها أو واقعيتها. كما يجوز أن تكون لقطة الفعل ذاتية"(٢٩) .

ذلك ما يؤكد أن الفنان التليفزيوني أي المخرج ومعه عناصره يصوغون اللقطة من أجل الوصول إلى أهداف محددة تؤكد على رؤية المخرج وتفسيره للعمل وموقفه منه .

٣- اللقطة الذاتية

"والغرض منها أن نرى الحدث وكأننا نشاهده من خلال إحدى الشخصيات وهي من اللقطات كثيرة الاستخدام في السينما والتليفزيون على السواء وتسبقها عادة لقطة قريبة لوجه الشخص الذي نرى الحدث من خلاله بعد ذلك"(٣٠) .

وهذا النوع أيضاً يؤدي معنى فالصورة المعبرة تكون من خلال وجهة نظر الشخص الذي يصبح كالراوي في المسرح أو السارد في الرواية أو القصة القصيرة وما يراه المتفرج يكون بوجهة نظر ذلك السارد وقد لا يعبر عن وجهة نظر أخرى .

٤- لقطة رد الفعل

"وهي تكون إما لشخصية واحدة أو أكثر من شخصية (أو حيوان أو أكثر) والغرض منها أن تبدي رد فعلها لما تراه أو تسمعه خارج إطار اللقطة أو لما رأته أو سمعته في اللقطة السابقة أو نتيجة للعودة إلى الماضي . . وتعتبر لقطات رد الفعل بما في محتواها من تعبير من العوامل الهامة في تحديد سمات الشخصيات أو تأكيدها أو الإرهاص بفعل قادم فتصبح مؤشراً عندئذ"(٣١) .

ولهذا النوع أهمية كلغة فاللقطة تستطيع اختزال العديد من الجمل الحوارية والثرثرة في لغة صورية أبلغ من اللغة المنطوقة .

٥- اللقطة الاعتراضية

"وهي اللقطة التي تعترض التدفق الطبيعي الخطي لّلقطات الأخرى فيدخلها صانع العمل بينها لبعض الأسباب الفنية أو الموضوعية"(٣٢) .

ولعل وظيفة تلك النوعية متعددة فهي قد تكون للإيجاز أو الإيضاح والتدعيم والتفسير وأحياناً التعليق أو حتى للتشويق أو الإيحاء بشيء ما أو حتى لأهداف جمالية أو لأهداف يسعى إليها المخرج مثل فك التوتر أو التذكير بالماضي أو التفريج وبالطبع لكل هدف أو عرض أسلوب في تكوين اللقطة وتشكيلها .

خاتمة

من الواضح أن لّلغة التليفزيونية خصوصية انفرد بها عن كافة الفنون الأخرى وهو ما يجعله متميزاً فرغم أنه استفاد من المسرح والسينما والإذاعة إلا أنه استطاع أن يأخذ منهم ما يجعله متميزاً أو متفرداً حتى في حالة السينما التي تشترك معه في استخدام الكاميرا كوسيلة للتصوير نجد أن التليفزيون يختلف معها فهو يستخدم أكثر من كاميرا بينما السينما تستخدم كاميرا واحدة . ولأن التليفزيون داخل المنازل وفي المكاتب وغيرها فقد ميز نفسه بالجمع بين الصورة السينمائية والحوار الصوتي في الإذاعة . ومع ذلك ظلت الصورة التليفزيونية لها مميزاتها التي قد تشترك فيها أحياناً مع السينما . حيث أصبحت الصورة التليفزيونية عبارة عن لغة تعبيرية لها القدرة على اختزال الحوار المسموع وكذلك القيام بأهداف فنية إضافة إلى متعة جمالية وإن ارتبط كل ذلك بتقنيات وتكنولوجيا الآلات المستخدمة .

الهوامش

(١) سير بازيل بارتليت: تأليف التمثيلية التليفزيونية، ترجمة: عزت النصيري، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، ١٩٧٠، ص ١٧ .
(٢) المرجع السابق، ص ١٧ .
(٣) مصطفى محرم: الدراما والتليفزيون، سلسلة الفنون،مكتبة الأسرة،الهيئة المصرية العامة للكتاب،القاهرة، ٢٠١٠، ص٩٥
(٤) سير بازيل بارتليت: تأليف التمثيلية التليفزيونية، م .س، ص ١٧
(٥) المرجع السابق، ص ١٨ .
(٦) المرجع السابق، ص ١٨ .
(٧) روي آرمز: لغة الصورة في السينما المعاصرة، ترجمة: سعيد عبد المحسن، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٢، ص ١٣٤
(٨) سير بازيل بارتليت: تأليف التمثيلية التليفزيونية، م . س، ص ٤٣
(٩) المرجع السابق، ص ٤٣ .
(١٠) مصطفى محرم: الدراما والتليفزيون، م .س، ص ١٠٠ .
(١١) المرجع السابق، ص ١٠٠ .
(١٢) منى الصبان: فن المونتاج في الدراما التليفزيونية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠٠١، ص ٣٠ .
(١٣) نسمة البطريق: لغة السينما والتليفزيون، مكتبة مدبولي، القاهرة، ١٩٨٧، ص ٤٨ .
(١٤) المرجع السابق، ص ٤٨ .
(١٥) حسين حلمي المهندس: دراما الشاشة بين السينما والتليفزيون، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٩، ص ٤٧ .
(١٦) المرجع السابق، ٢ ٤٨ .
(١٧) نسمة البطريق: لغة السينما التليفزيونية، م .س،ص ٥٠ .
(١٨) المرجع السابق، ص ٥٠ .
(١٩) المرجع السابق، ص ٥١ .
(٢٠) المرجع السابق، ص ٥٧ .
(٢١) دينر موند ديفنر: قواعد الإخراج التليفزيوني، ترجمة: حسين حامد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٤، ص ٢٥ .
(٢٢) المرجع السابق، ص ٢٦ .
(٢٣) المرجع السابق، ص ٢٦ .
(٢٤) المرجع السابق، ص ٢٩ .
(٢٥) المرجع السابق، ص ٣١ .
(٢٦) حسين حلمي المهندس: دراما الشاشة بين السينما والتليفزيون، م .س . ص٤٩ .
(٢٧) المرجع السابق، ص ٤٩ .
(٢٨) المرجع السابق، ص ٥٠ .
(٢٩) المرجع السابق، ص ٥١ .
(٣٠) المرجع السابق، ص ٥١ .
(٣١) المرجع السابق، ص ٥٢ .
(٣٢) المرجع السابق، ص ٥٤ .