الوظيفة التعبيرية للميزانسين في الدراما التلفزيونية

"مسلسل الضائعون انموذجا"

م. م. رضوان مكي عبد الله
كلية الفنون الجميلة/ جامعة بغداد

مشكلة البحث

شهدت الدراما التلفزيونية تطور في التجسيد وفي طرق الطرح والتعبير عن المضامين والقيم والتي يسعى صانع العمل ايصالها الى المتلقي عبر الدراما، ومن تلك الطرق الاستخدام الامثل لعناصر اللغة التلفزيونية والتقنيات الحديثة وبتفاعلها مع مضمون العمل للتاثير وللتشويق ومن اهم تلك الطرق استخدام الميزانسين بصورة معبرة لكي ينقل معنى ومحتوى انفعال معين وايصاله الى المشاهد بالاضافة الى تضمين العمل الفني بقيم جمالية.

ان كل ما يدخل في العملية الاخراجية يدخل ضمن مسؤولية الميزانسين وخصوصا الحركة وتتمثل بتحريك الممثل والموجودات بالاضافة الى حركة الة التصوير وترتيب تلك الحركات للتعبير عن افكار ومضامين واعطاء العمل قيم تعبيرية وجمالية في حالة الاستخدام الامثل والمدروس من قبل المخرج في الدراما التلفزيونية وعليه يمكن ان نضع مشكلة البحث على شكل تساؤل وكالاتي:

ما هي كيفيات توظيف الميزانسين تعبيرياً في الدراما التلفزيونية.

هدف البحث:

يهدف البحث الى تحديد الكيفيات التي يستعملها المخرج في توظيف الميزانسين تعبيرياً في الدراما التلفزيونية.

اهمية البحث :

تتجلى اهمية البحث في تناوله موضوع مهم داخل العمل الفني الدرامي التلفزيوني الا وهو الميزانسين والذي يعتبر لغة المخرج للتعبير والذي يمتلك مرونة تعبيرية وجمالية ايضا داخل العمل الفني، يمكن ان يشكل هذا البحث اضافة في هذه الموضوعة والتي يمكن للمهتم او الدارس في الدراما التلفزيونية خصوصا والدراما بشكلها العام ان يحقق الفائدة منها.

حدود البحث:

يتحدد البحث بدراسة الميزانسين وتعبيريته باعتباره لغة المخرج للتعبير عن الافكار والمضامين المختلفة.

تحديد المصطلحات

1-الوظيفة(التوظيف)

هي المهام والتخصص والفائدة والتي تتحقق من عمل ما لشيء ما.

2-التعبير:

هو الافصاح عن معنى كامن او تعميق معنى ظاهر باحدى الوسائل المتاحة لدى الفنان صانع العمل.

3-الميزانسين

هو لغة المخرج والتي يعبر من خلالها عن مغزى ومحتوى المشهد وتركيز اهتمام المتلقي على الاهم من خلال تنسيق جميع عناصر اللغة التلفزيونية الداخلة ضمن تكوين اطار الصورة لغرض الحصول على صورة معبرة وتتمتع بقيم جمالية.

المبحث الأول

الميزانسين : فلسفة الصورة

الصورة في العمل الفني المرئي (التلفزيوني او السينمائي) هي المعطى النهائي والتي يسبح في فضاءها جميع العناصر سواءا ما كان منها مرئيا او سمعيا او فكريا، والصورة هي الوحدة البنائية الكاملة المعنى والتي يتشكل منها الخطاب المرئي بكليته والجامعة لكل انساق اللقطات المترابطة مع بعضها البعض افقيا باليات وكيفيات متعددة ولكنها محددة المعنى الى حد بعيد وذلك لان (الصورة هي اولى العناصر الرئيسية المكونة لصياغة الافكار والتعبير عنها).[1]

ان عملية تركيب الصورة وتشكيلها ووضع المرئيات والموجودات ضمن فضاءها يتطلب فهما دقيقا لمضمونها ولكيفية التجاور والتراصف الافقي مع اللقطات الاخرى فضلا عن الطاقة التعبيرية التي يفترض بها ان تحملها بقصد التاثير في المتلقي علاوة على المسحة الجمالية التي يحبذ ان تغلف الصورة اثناء اتصالها بالمتلقي ولا يقصد الباحث بالجمالية هنا جمال الزخرفة او البهرجة اللونية او الشكلية وانما يقصد بها التنظيم والانسجام والوحدة فيما بين عناصرها ومكوناتها

وكما ذكر ارسطو بـ"ان جمال العمل الفني كجمال أي كائن حي يتوقف على حجمه وعلى تنظيم اجزائه". [2]

ذلك ان معظم اللقطات تتضمن ذات العناصر الداخلة في تركيب منظومتها الصورية، ولكن ما يميز مخرجا عن غيره هو في الكيفيات والاواصر التي ترتبط بها عناصره ومكونات لقطته.

ان ابرز سمة تفرد بها الصورة المرئية (التلفزيونية والسينمائية) هي الحركة عن باقي الفنون الاخرى والتي سيكون لها "بالضرورة دورا بالغ الاهمية في انشاء علاقات تبادلية فيما بينها والمضامين التي تحكم شكلها وطبيعتها كما ستحكم هي المضامين بتمثل دلالات تعزز المعنى وتدعمه"[3] بالاضافة الى زوايا التصوير واحجام اللقطات وفلسفة الصورة في التقاط موضوعاتها من الحياة اليومية الواقعية لا تقوم على المشابهة والاستنساخ بل في تحرير ذلك الموجود والمعروض من اليته ونمطيته وادخاله في نسق جديد اكثر اشتغالا وتاثيرا ضمن رؤية ابداعية متكاملة يتعيد تصدير هذه المادة الخام الى المتلقي ولكن بفلسفة جديدة وطروحات مغايرة للتقليدية وعند هذه النقطة الحاسمة اختلف المنظرون حول ماهية السينما ابتداءا وهدفها وطبيعة موضوعاتها فبين مؤيد لها ومعترض عليها ومن هؤلاء المعترضين الفيلسوف (برغسون) الذي يطلق على السينما تسمية الوهم السينمائي ويقول بانها اعادة انتاج وهم ثابت وعام ويؤكد بان السينما انما تقدم حركة كاذبة او انها المثال النموذجي للحركة الكذابة) [4].

ولكن هناك من يعترض على ذلك الراي قائلين بان اعادة انتاج المادة الخام انما يخضع لفلسفة ابداعية ورؤية اخراجية ذات معالجات تتسم بالعمق والتحليل والقراءة الواعية لاشتراطات الوسيط التعبيري الجديد(الصورة) الذي لا يقبل الاستسهال والنقل الحرفي من الواقع الفيزيائي فالصورة هي فضاء لا متناه من المعاني التي تتشكل عبر مراحل متعددة تبدا بصانع العمل وتمر بالصورة المرئية وصولا الى المتلقي الذي لابد ان يتفاعل معها بايجابية لاستنطاق معانيها وقراءة افكارها وتحليل رؤاها الفلسفية الكامنة في تلافيف مرئياتها وموجوداتها المتعددة.

ويقول جيل ديلوز اعتمادا على عمليات الالتقاط والاقتناص التي تمارسها السينما في علاقتها بالواقع الصوري المعاش "اذن فنحن نعرف السينما على انها المنظومة التي تعيد تاليف الحركة من خلال ردها في أي لحظة من اللحظات"[5].

ان قراءة الصورة المرئية يتطلب احيانا قراءة لطبيعة الحركة داخل هذه الصورة سواء الحركة الانتقالية او الايمائية او الحركة الوهمية التي تقوم بها بعض العناصر الصورية كالاضاءة او اللون او غيرها وهذه القراءة الحركية تتطلب اعادة تاليف وتشكيل الحركة داخل الصورة عندما تنتقل من حقل الى اخر خاصة اذا ما كان الحقلين متجاورين ولكنهما مختلفين في نواحي عديدة، كاليات السرد وطرق التوظيف وتعدد التقنيات الفنية المستخدمة لان "اذا كان التصور القديم لاعادة تاليف الحركة يتوافق فعلا مع الفلسفة القديمة التي عمدت الى التفكير في الازلي فان التصور الحديث او العلم الحديث يستدعي فلسفة اخرى فحين نعيد تاليف الحركة الى أي كان من اللحظات لا على التعيين يتوجب علينا ان نصبح قادرين على التفكير في انتاج الجديد اعني البارز والمنفرد"[6].

ومما سبق يستطيع الباحث ان يؤشر على طرائق وكيفيات متعددة لقراءة الصورة وفهم فلسفتها وطرائق اشتغالها وكيفية دخولها في منظومة النسق الافقي وذلك يعتمد على ما تحتويه الصورة من عناصر تتازر فيما بينها بحيوية لانتاج معنى ما، وهذه التشكيلات والتكوينات هي ما يطلق عليه بالميزانسين والذي عرفه (كيفن جاكسون) بانه "هو تركيب لقطة معينة من قبل المخرج بحيث لا يقتصر هذا التركيب على تنظيم اللقطة ضمن المساحات والالوان والظلال والاشكال وانما استثمار عنصر الحركة في هذه اللقطة"[7]، كذلك اشار اكثر المنظرين ان ذلك المصطلح استخدام ابتداءا في المسرح ومن ثم استعير الى الفنون المرئية السينمائية والتلفزيونية فالميزانسين كما عرفه جانيتي بان تلك الكلمة ماخوذة من الفرنسية وهي تعني حرفيا "وضع شيء على المسرح أي تنسيق كل العناصر المرئية الداخلة في الانتاج المسرحي ضمن فراغ هو المسرح"[8].

وعليه فالميزانسين في السينما يتميز عن الميزانسين المسرحي بعدة نقاط ومنها:

1- ان الميزانسين السينمائي وكذلك التلفزيوني يخضع لامكانيات الة التصوير في تحديد المناطق التي تجري فيها الاحداث وحسب حركات وزوايا تلك الالة، اما الميزانسين المسرحي يتميز بقدرته على استغلال منصة العرض المسرحي والتي ترسم تفاصيل المكان أي ان الميزانسين المسرحي يرتكز على حركة الممثلين لايصال افكاره وانفعالاته اما في السينما والتلفزيون يعتمد على حركة الة التصوير.
2- في السينما والتلفزيون يكون الميزانسين محسوب على حركة الة التصوير وحركة الممثلين وذلك بتقديم لقطات متنوعة وبعده مستويات اثناء تقديم المشهد اما في المسرح يحسب

الميزانسين على متلقي ثابت في مكان محدد (جالس) وتكون الاحداث امامه بلقطة عامة وتفرض عليه الادراك من الاحداث ما هو خاص ومهم.

3- ان ارتكاز جماليات الميزانسين في السينما والتلفزيون وباستخدام الة التصوير على العلاقات بين الممثلين والمرئيات المحيطة بالاحدلث. اما في المسرح فانه يعتمد على الممثل والذي يعتبر الاساس في جماليات الدراما المسرحية.

4- يعتبر الميزانسين في السينما والتلفزيون اكثر تعقيدا وقد يكون مخفيا الى حد ما وذلك لكثرة حركة الة التصوير وبسبب اللقطات الكبيرة ايضا.

يجد (جانيتي) ان الميزانسين في السينما والتلفزيون يشبه فن الرسم وذلك بوصفه تقديم لصورة ذات شكل (نماذج وحجوم) على سطح مستو محاط باطار، ولكن ميراث السينما من المسرح يجعل الميزانسين السينمائي في نفسه تعبيرا عن فكرة درامية يتحكم فيها الزمن ضمن النص".[9]

ان ما ذهب اليه (جانيتي) بان الميزانسين يعبر عن فكرة درامية وجد لها صدى عند (الكسي بوبوف) فقد اكد ايضا على ان الميزانسين يمثل "الذروة الفكرية والفنية للمشهد كله، ان الميزانسين الصادق المعبر (يتكلم-ينم) دائما عن الفكرة الرئيسية للمشهد"[10].

وتتبدى اهمية الميزانسين بانه ينظم المظهر الخارجي للتكوينات البشرية وربطها بعلاقة داخلية مع الاحداث الجارية وحسب المقتضيات في بناء التكوين.

المبحث الثاني

انواع الحركة في بنية اللقطة

ان اساس الصورة المرئية هو الحركة فـ(تسمية) سينما جاءت من مفردة يونانية تعني الحركة وهذا ما اعطاها ميزة وخصوصية فالفن السينمائي "في جوهرة فن الحركة"[11].

والحركة هنا ليست في تحريك الموجودات من شخصيات وبقية المرئيات المتحركة بل كيفيات حركتها وما هي مبرراتها ومدى الموحيات الذهنية التي نستطيع الحصول عليها. والميزانسين يهتم بالدرجة الاولى بالحركة فالميزانسين "لا يمكن ان يتحقق بدون اخذ تحريك الكاميرا بعين الاعتبار .. وان حركات الممثل لا تكون الميزانسين"[12] وبالدرجة الاخرى بالاطار والتكوينات وبقية الاشكال.

تعد الحركة من اهم عوامل الجذب السايكولوجي والتي لا يستطيع ان يضاهها جذبا أي من العناصر الاتية(اللون، الاضاءة، الديكور) وبرغم الامكانيات الهائلة التي تتمتع بها تلك العناصر.

يرى الباحث انه لابد من الاشارة بشيء من الاختصار الى مصادر الحركة في الصورة المرئية تلفزيونية كانت ام سينمائية وتوجيهها نحو منطقة البحث ومساحته وانواع الحركات هي:

1- حركة الة التصوير

ان حركة الة التصوير تعد من الحركات ذات المعاني الجمالية والدرامية ولها القدرة على الخلق والابداع. ولقد شجع الواقعيين امثال (اندريه بازان) حركة الة التصوير وكذلك التغيير في احجام اللقطات وانها اكثر اثارة لان "حركة الكامبرا من بعض النواحي اقرب الى تجربتنا من العنصر المكاني الحقيقي".[13]

انواع حركات الة التصوير:

اولا: الحركة الاستعراضية الافقيةpanorama والعمودية Tittle

يمكن الحصول على الحركة بثبات حامل الة التصوير وتحرك راس الكاميرا من جهة اليمين الى اليسار او العكس وتستعمل للحفاظ على علاقة المسبب والنتيجة بين المواضيع وللكشف عن العلاقات التي تربط الشخصية بالمكان. [14] وتستعمل بكثرة في الدراما مثل استعراض الشخصيات الجالسة في ندوة او عرس او غيرها.

اما الحركة الاستعراضية العمودية Tillt تتم ايضا بثبات حامل الة التصوير وتحرك راس الكاميرا اما الى الاسفل او الى الاعلى واهم استعمال تلك الحركة للحفاظ على الموضوع ضمن الكادر المصور كذلك كشف وتوضيح المكان الذي تجري فيه الاحداث، مثلا في فيلم عمارة يعقوبيان يتم تصوير العمارة التي تجري فيها الاحداث بتلك الحركة.

ثانيا: حركة الة التصوير الى الامام والخلفdolly in , dolly out

وهي الحركة التي يتم الحصول عليها بتحريك الة التصوير الى الامام او الرجوع الى الخلف وتتم اما بحركتها انتقالية وهي مثبتة على حاملها الثلاثي او مثبتة على عربة، وتستخدم لابراز تفاصيل حدث معين، كذلك تستخدم لاعادة تركيب الصورة بعد خروج الشخصيات او دخولها أي حصول تغيير ضمن التكوين داخل الكادر المصور.[15]

ثالثا: آلة التصوير المحمولة

تكون الة التصوير محمولة يدويا من قبل المصور او على الكتف او مثبتة على جذعه بواسطة (سدي كام) وبهذه تكون تلك الحركة حرة أي "استطاعة الحركة من قبل المصور في أي اتجاه ... فيسير فيها في الطريق وهو يتبع موضوعة ويصعد معه السلم ويدخل الشقة ثم الى الشرفة يمكنه ان يدور بها في أي اتجاه ويهبط الى اسفل ويرتفع الى اعلى"[16]. قد تستخدم تلك الحركة لاعطاء واقعية على الاحداث المصورة كما في تلفزيون الواقع او الافلام الوثائقية، وقد تستخدم في بعض الاحيان في الاماكن المزدحمة او الضيقة والتي لا يمكن استخدام أي نوع اخر من الحركات.

رابعا- حركة الة التصوير المركبة

وتتكون تلك الحركة من عدة حركات وقد يتم مزج غير محدد من الحركات وحسب البعد الدرامي او الجمالي المراد الحصول عليه، وتنفذ باستخدام (كرين) قد يصل ارتفاعه الى 30 متر ونرى مثل هذه الحركة في فلم (المكبلون) للمخرج (هيتشكوك) حيث تتحرك الة التصوير هبوطا من اعلى الصالة الى اسفل البيت حتى تصل الى مفتاح صغير تمسكه البطلة في يدها وتبرز هذه الحركة اهمية ذلك المفتاح في تطور الاحداث القادمة"[17].

خامسا- حركة zoom

وهي حركة غير انتقالية تتم عن طريق استخدام عدد من العدسات المتغيرة البعد البؤري وتكون مقسمة على مجموعتين احدهما ثابت والمجموعة الاخرى متحركة، وتعرف بحركة الانقاض (zoom in) وحركة الارتداد (zoom out) قد تعطي سرعة وتازم على الموضوع وكذلك بواسطة تلك الحركة ممكن المحافظ على الاستمرارية تعطي انطباع لدى المشاهد بان الشيء يتحرك قربا ا بعدا عنه[18].

يرى الباحث بان لابد من ذكر احجام اللقطات لارتباطها بصورة مباشرة بالحركات وان لها اهمية كبيرة في ترتيب الميزانسين داخل العمل الفني.

ولابد من التذكير ان هناك عدة احجام الا اننا سنذكر الرئيسية منها وذلك لعموميتها وهي كالاتي:

أ. اللقطة القريبة: "وتوصف احيانا بانها اللقطة مكثفة لانها اللقطة التي تبرز التفاصيل وتستبعد العناصر الاخرى حول المنظور"[19] وتؤخذ الصور بتلك الاحجام لتعميق الاثر

العاطفي ولابراز رد فعل معين وانها نادرا ما تحمل دلالة لوحدها بل تعطي تلك الدلالة من خلال تجاور هذه اللقطة مع اللقطات الاخرى .

ب. اللقطة المتوسطة: وهي اللقطة التي تظهر تفصيلات المكان والشخصيات والديكور بشكل واضح وهي اكثر استخداما في الدراما التلفزيونية وذلك صغر حجم الشاشة التلفزيونية وهل لقطة سردية ولها اشتغال دلالي يمكن ايجازه بالاتي: [20]

1) الربط عند الانتقال من لقطة عامة الى لقطة كبيرة وبالعكس.
2) بناء العلاقة ما بين الشخصية والديكور.
3) التعريف بالشخصيات والتركيز عليها.

ج. اللقطة العامة: وهي لقطة تعتبر وصفية لانها تعرض اماكن ومساحات واسعة والتي تجري فيها الاحداث مثل ازقة واحياء سكنية، طرق سريعة، حدائق وغابات وغيرها، يبدو الانسان فيها شبحا صغيرا او واقعا تحت ثقل الاشياء وتعطي شعورا بالعزلة وجوا معنويا يميل للسلبية والتشاؤم.[21]

2-حركة الموضوع

وتنطبق تلك الحركة على أي شيء او جسم يجري تصويره ويكون قابلا لانتاج الحركة مثل انسان او حيوان او شيء اخر من المرئيات الموجودة داخل المنظر، ولابد ان ترتبط الحركة بدافع يعلل وجودها فالحركة هي الحياة بنموها وتطورها لان "الحركة هي عصب الحياة وجوهرها"[22].

يجب ان تكون تلك الحركات مخطط لها عبر ميزانسين مدروس دراميا، لتعبير عن افعال معينة فالحركة ينبغي ان تنعكس في صورة العمل الفتي التي تمثل صورة الحياة وفق رؤية الفنان وبخاصة في فنون الصورة المتحركة التلفزيونية والسينمائية التي تسعى الى اعادة تاليف الحركة .

وتنقسم حركة الموضوع الى نوعين اولها الحركة التي يضعها كاتب السيناريو لكل شخصية والتي يكون لها دور ضروري في نمو الحدث وتطوره ولا يمكن الاستغناء عنها وتبدو مبررة دراميا كأن تتحرك الشخصية لجلب وثيقة معينة او سكين او مسدس ويكون لها دور مباشر في البناء الدرامي.

اما النوع الاخر فهي الحركة التي يسعى المخرج الى تضمينها في حركة المرئيات وفق ميزانسين من اجل التعبير عن فكرة ما او مشاعر، ولخدمة موقف أي ان تاتي معبرة عن فكرة

انفعال يطرا على الشخصية "ان الممثل قد يتحرك بطريقة تمكنه من الكشف عن بعض افكاره او نواياه او قد يتحرك بدلا من ذلك بطريقة اقل توجها نحو هدف معين، ومن اجل ان يعبر عن انفعال معين"[23].

3-حركة الطبيعة

تمتلك لغة الطبيعة المرئية امكانيات واسعة في اغناء العمل الفني وتنبع اهميتها فيما تضفيه من دلالات ومعاني مختلفة فحركة امواج البحر واسراب الطيور والرياح وحركة الغيوم وغيرها معطيات صورية يتم توظيفها من اجل الحصول على صورة الواقع او التعبير عن الجو العام او اضفاء لمسة جمالية وقد تعطي دلالات عميقة اذا ما تطابقت مع اجواء الحدث الدرامي، مثلا الحركة القوية للامواج كخلفية للحبيبين تكشف عن تاجج عاطفتهما او مدى اثارتهما الجنسية، اما اذا استخدمت تلك الامواج خلفية لشخصية قاتل قد تدل على غضبه او فورة رغبته بالقتل.

4-حركة المونتاج

تعد الحركة في المونتاج من الحركات المهمة والرئيسية والمونتاج يمكن ان يحدد العمل الفني، واشار ديلوز "من خلال عمليات مطابقة عنصري الصورة والصوت. والقص والتشذيب ولقطات الترابط يصبح تعريف المونتاج بانه تحديد الكل" [24]، ان المفاهيم الاساسية للمونتاج السينمائي مارست نفس تاثيرها في التلفزيون على الرغم من الاختلاف التقني للتلفزيون. ويرى بريتز (تماثل طرق القطع المستعملة في المونتاج السينمائي مع التلفزيوني).[25]

اما اشهر مثال على ايحاء الحركة الناتج عن طريق المونتاج هو مشهد تمثال الاسد في فيلم المدرعة بوتمكن للمخرج الروسي (ايزنشتاين).

المبحث الثالث

تعبيرية الحركة في الميزانسين

التعبيرية

عندما ظهرت نظرية التحليل النفسي للعالم سيغموند فرويد(1856-1939) في اواخر القرن التاسع عشر واكتشافه مجاهل العقل الباطن للانسان وحالات الشعور واللاشعور وتقسيماته للشخصية، اخذ الفنانون يجدون حريتهم في التعبير عن اسرار النفس البشرية وخفاياها، كانت في باديء الامر كتقنيات جمالية عند الرسامين للتخلي عن الانطباعية في الرسم ثم انتقلت الى الادب

والموسيقى والمسرح حيث وجد رجال المسرح ان للتعبيرية ابوابا مفتوحة مع المناخ الروحي لذاتهم كون التعبيرية تجد المحور الاساسي للتعبير عن الانسان من خلال "التاكيد على العوالم الداخلية للمشاعر الذاتية اكثر من التاكيد على اوصاف العالم الخارجي وغالبا ما يكون باظهار الحالات الذهنية" [26].

تشتمل المسرحية التعبيرية عن شخصية رئيسية تعاني ازمة نفسية او ذهنية ويمكن ان نتعرف على المجتمع من خلال نظرة الشخصية لذلك المجتمع اما الشخصيات الاخرى فهي مساعدة للبطل" [27].

اما بدايتها في السينما ظهرت في فيلم (طالب من براغ) اخراج (بول فيجتز) اما الفيلم الذي اعد من اسس التعبيرية في السينما هو فيلم (مقصورة الدكتور كاليجاري) عام 1919 للمخرج (روبرت فيني)، لقد طغت على الافلام التعبيرية القسوة والاشباح والخيال وكانت سعى تلك الافلام الى الابتعاد عن كل ما هو واقعي من اضاءة وديكور وموضوعات، كما "لم تسلم عناوين الفلم من الغرابة والشذوذ اذا كتبت حروفها بطريقة معوجة وملتوية" [28].

كانت السينما التعبيرية تهدف الى تجسيد الحقائق السايكولوجية للظواهر الاجتماعية المعقدة، ولقد وظفت عناصر اللغة الصورية على غير ما هو سائد كالاشكال والديكورات والاحجام والخطوط غير الطبيعية للموجودات والتباين الغريب في الاضاءة والظلام التي كانت ترسم على الديكورات بدلا من تقديمها بالشكل المتعارف عليه والافراط في استخدام المكياج وغرابة ملابس الممثلين والاكثار من استخدام اللقطات القريبة جدا.

ان الاطار هو كتابة الفيلم كما اشارت دومينيك فيلان عند اختيار اطار معين يجب على المخرج الاهتمام بالفعل الذي يجري داخل الاطار وامتدادات هذا الفعل خارج الاطار ويضيف جان رينوار "ان الاطار لا يحجب الواقع بل يكشفه وما يكتشفه يتخذ اهمية مما يحجبه"[29].

اما عمق المجال داخل اطار الصورة (ميزانسين العمق) فانه يتيح ترتيب الممثلين والاشياء ضمن ابعاد متعددة من عمق الصورة وصولا الى اقرب نقطة الى الناظر، وان هذا العمق يقدم الاشياء باحجامها المختلفة وبحسب اهميتها وليس فقط القرب والبعد ولقد ابدع المخرج اورسون ويلز في استخدام العمق في اعماله، وان لعمق المجال وظيفة جمالية كونه يعتمد وضوح الصورة وان تلك المهمة صعبة داخل العمل التلفزيوني والسينمائي نظرا لحركة الموضوع وحركة الة التصوير، واستخدام اللقطة الطويلة بكل تكنيكاتها، بالإضافة الى تحريك الة التصوير اثناء تصوير

هذه اللقطة مع وجود الة التصوير اصبح الميزانسين "اكثر تعقيدا الى حد ما واكثر خفية"[30] وذلك لانه عمد الى تحريك المتفرج ولا يعني هذا التحريك منحة مطلق الحرية في نقل بصره كيفما يشاء بل لجعله مشاركا في زمان ومكان الحدث وتلك المشاركة حسب رغبة واختيارات المخرج للزوايا واحجام اللقطات والاضاءة واللون وغيرها، وبذلك يقوم المخرج بقيادة نظر المتفرج الى أي جزء يريد كان يكون المتسير او الذي يحمل اهمية في تلك اللحظة وبغض النظر عن موقفه في اطار الصورة.

ان الحركات لها علاقة ترابطية فيما بينها للتعبير عن معنى او مضمون معين يراد ايصاله الى المتلقي فمثلا عندما تتحرك الكاميرا باتجاه شخصية ما وفق ميزانسين تعبيري وقد ترافق هذه اللقطة مع حركة تقدم شخص ما باتجاه الاخر حيث تلعب الة التصوير دورا معبرا عن وجهة نظر الشخصية المتقدمة، وتلك الحركات يجب ان تكون لها اهمية ومبررة دراميا او لاعطاء قيمة جمالية اذ لا يجب تحريك "الكاميرا الا اذا كان هناك مبرر واضح"[31] فاحيانا يميل المخرج الى استعمال ميزانسين العمق والذي يظهر فيه مثلا للقطة كبيرة للوجه وهي تغطي كل المساحة ومن ثم يتحرك الممثل مبتعدا الى الخلف فبهذا سينكشف المنظر العام للديكور واحيانا يبدا المخرج من لقطة عامة ومن ثم وصولا الى لقطة كبيرة مثلا في مسلسل (صراع على الرمال) للمخرج حاتم علي يبدا بميزانسين العمق حيث يبدء بلقطة عامة على الواحة والتي يلتقي فيها (جواد مع حبيبته الهنوف ثم لقطة متوسطة الى بعض الاشجار ثم لقطة كبيرة لوجهي الحبيبين وهما يتغزلان ببعضهما.

ان اللقطة تعطي معنى للحركة حينما يظهر الشخصية بعيدة عن العمق وينطوي على الاحساس بالخيبة والعبث وذلك نتيجة للحركة البطيئة المثاقلة وان هذا النوع من اللقطات يصور غالبا بمدد طويلة، ويمكن تجنب هذه الاشكالية باستخدام الميزانسين للتصوير بالة التصوير المتحركة، فالاعمال الدرامية ذات الطابع البوليسي او الذي يحمل نوع من الحركة "تتفرد بتصوير الحركة المنطلقة من احد جوانب الكادر الى جانب الاخر منه لانها ستكون حركة موجزة وتؤكد السرعة والحزم والاثارة"[32].

وبناء على هذا الاستخدام فان طريقة التصوير هذه هي التي تقرر المضمون السايكولوجي ممكن ان تبدو الحركة محبطة وهي متجهة من بعيد بلقطة طويلة الى الة التصوير، ويمكن ان تبدو مصممة وواثقة من نفسها حينما يكون تصوير الحركة من الجانب لانها تميل الى تعميق السرعة والكفاءة في هذه الحالة وان "الحركة نفسها لها دلالة بذاتها وتستهدف التعبير عن عنصر

مادي او سايكولوجي يراد له ان يلعب دورا حاسما في تطور الحدث"[33]، ان لحركة الشخصيات باتجاه الة التصوير او الابتعاد عنها يعبر عن معاني كثيرة لانه مرتبط بالمسافة الحميمة الفاصلة بين الشخصية والة التصوير (واذا انفسنا بعدسة الة التصوير) فان الشخصية الشريرة تبعث فينا القلق وذلك لشعورنا بعدوانيتها وتهديدها ونرى ذلك في مسلسلات مصاصي الدماء او الخالدين الشريرين في مسلسل (charmed) اما اذا تحركوا ابتعادا فاننا نشعر بالامان لان عدوانيتها تتحرك خارج مساحتنا الشخصية ويمكن ايضا للحركة ان تمنحنا احساسا جميلا بالانجذاب والمحبة اذا كانت الشخصية تتمتع بصفات الحسن والجمال او الطيبة وتحركت باتجاه الة التصوير فان تلك الحركة ستصبح قوة جذب وقد تصل الى حد الغواية في الاعمال الاثارة الحسية.

ان الكثير من التعابير ترتبط بشكل الحركة وهي ما يستند عليها المخرج في تصميمه لميزانسين ذو طاقة تعبيرية تضاف الى المضمون ومنها "حركة راسية الى الاعلى فتوجب بالتحرر من الوزن"[34] وتدل ايضا على الانطلاق والتحرر، اما الحركات الهابطة توحي بالانهيار والسحق تحت الضغط والضعف.

اما حركة الشخصيات باتجاه اسفل الكادر فانه يدل على الخطر والقلق والضعف مثلا في فلم معبد الهلاك لستيفن سبيلبرغ وعند دخول جونز الى الكهف وبدء السقف المملوء بالحراب بالتحرك نزولا الى جونز وهذا ما يولد لدينا احساس بالخطر وازدياد التوتر يمكن للحركة السواتية من خارج الكادر الى وسط الصورة ان تولد صدمة غير متوقعة نتيجة المفاجاة وهذه تستخدم كثيرا في اعمال الرعب الدرامية اما بعض الحركات الاخرى من اليمين الى اليسار او بالعكس او المتجهة من مركز الصورة الى الخارج فهي حركة دلالتها عادة الانتصار والزهو والابتهاج. ان تلك الحركات واتجاهاتها هي وسائل تعبير ولها دلالتها الخاصة وذلك لان (اللقطات الثابتة او المتحركة وكذلك التكوينات تشكيلية او حركية كلها اشكال لغة ووسائل تعبير لكل منها دلالته واستخدامها بترتيب وتنظيم وابداع يمكن ان يبؤسس جمالية داخل ذلك المنجز)[35].

يرى الباحث ان الميزانسين هو من الركائز الرئيسية والتي يستند عليها العمل الدرامي التلفزيوني فهو الذي يحدد الحركات والتكوينات وموقع الشخصيات والاشياء واللون في مستويات الصورة.

اولا- منهج البحث

يعتمد الباحث على المنهج الوصفي التحليلي.

ثانيا- عينة البحث

عينة البحث هنا هي عينة واحدة قصدية ماخوذة من الدراما الامريكية وهي مسلسل (الضائعون) وذلك لحداثة هذا المسلسل وكذلك ان لها القدرة على الايفاء بحاجات البحث وتحقيق هدفه من خلال ما تحتويه من توظيف معبر ومتقن للميزانسين.

ثالثا- اداة البحث

لغرض تحقيق اعلى قدر ممكن من الموضوعية والعلمية لهذه الدراسة فان البحث يتطلب وضع واستخدام اداة يتم استنادا اليها مناقشة النتائج وعليه سيعتمد الباحث على ما ورد من مؤشرات للاطار النظري لاستخدامها كاداة للتحليل.

رابعا- وحدة التحليل

تفترض عملية تحليل العينة المختارة استخدام وحدة ثابتة للتحليل وينبغي ان تكون واضحة المعاني لذا يعتمد البحث (المشهد) الذي يملك استخدام وتوظيف معبر للميزانسين بوصفه وحدة تحليل رئيسية للمسلسل التلفزيوني.

1-يمكن ان يعد عمق المجال يعد احد مرتكزات بناء الميزانسين المعبر في الصورة التلفزيونية

الحلقة(17) المشهد (27)

نرى في هذا المشهد (ض) وزوجها (جين) وبعد معرفته بكذاب (ض) عليه بخصوص معرفتها اللغة الانكليزية وهما واقفين في العمق داخل احد الكهوف والتي انتقل بعض الناجين للعيش والاحتماء بها، وعند تحدثهم عن الامر وعدم توصلهم الى نتيجة فيقرر (جين) تركها والمغادرة فتظهر(ض) وهناك امامها أي يمين الكادر شلال والماء ينساب بغزارة وبصوت مرتفع وعند تحرك جين في المستوى الاوسط لا يوجد شيء أي فراغ ومن ثم عند وصوله الى مقدمة الكادر نرى زوجها وهو يحمل امتعته وعلة يسار الكادر هناك موقد نار وهو يستعر وبشدة فنلاحظ وامامها شلال في العمق وفي المقدمة (جين) وموازي له موقد نار وبعد خروج (جين) من الكادر تبقى(ض) واقفة وتبكي وصوت الشلال وكذلك استعار النار يرتفع ان استخدام العمق اعطى للميزانسين قوة وتعبير بالاضافة الى الصوت، فالشلال خير ما عبر عن الحزن وانهمار الدموع

وكذلك العداء بين الماء والنار، وكذلك حركة وصوت استعار النار عبرت بشكل جمالي عن مشاعر الغضب والتي تعتمر في قلب (جين) بالاضافة الى حبة الجارف لـ(ض).

2- ان حركة الة التصوير وبمساعدة حركة الموجودات (ممثلين، اكسسوار) تساعد في خلق ميزانسين ذو دلالات وظيفية وتعبيرية

الحلقة(1) المشهد (1)

في هذا المشهد نرى الدكتور (جاك) قد استيقظ فجاة في غابة استوائية والصورة بلقطة قريبة جدا على عينة وهي تفتح فنلاحظ حتى التغير الذي يطرا على بؤبؤ العين عندما يسقط عليها نور الشمس ثم تتحرك الة التصوير ارتفاعا الى اعلى ليبدو لنا (جاك) وهو محجوز بين القصب والذي يحيط به من كل الجوانب وعندما يقف وهو في حالة صدمة ودهشة يتلفت يمينا ويسارا واحيانا الة التصوير تتخذ وجهة نظر ذاتية لـ(جاك) وان حركة الة التصوير تكون مضطربة وغير متزنة وكثرة اهتزازتها وانها تستعرض المكان وبمصاحبة اصوات حفيف الاشجار واصوات الطيور والقصب الموجود اكد لنا ان المكان هو (غابة)، ان تلك الحركات سواء حركة عين جاك او يديه او الحركات المختلفة والمتنوعة للالة التصوير اعطت ميزانسين معبر بشكل كبير فالمشاهد يستطيع ان يثبت مدى الصدمة والخوف والدهشة لدى(جاك) عندما يستيقظ في ذلك المكان وان الحركة المضطربة وغير المتزنة عبرت عن الاضطراب والذي يختلج في جاخل نفس (جاك) وان حركة الة التصوير اعطت جمالية لذلك المشهد خصوصا عند متابعتها (جاك) وهو يركض بحركة (تراك) ومن خلف القصب والنباتات والاشجار.

الحلقة(20) المشهد (31)

نرى في هذا المشهد (جاك وسارة) وهما واقفين امام بعضهم متقابلين في مراسيم الزواج، وهناك بينهما بالخلف القيس ويحيط بهما من الجانبين الزهور الملونة وهناك خلف القس يوجد اطار على شكل باب وكذلك عليه يوجد الكثير من الزهور وفي الاعلى هناك نبات اخضر ومتدلي وكانه يغطي اعلى راسي(جاك وسارة) وعند الوصول الى (جاك) لكي يتكلم عن نذوره فيقول (جاك) بانه لم يكتب النذور عندها تتوقف الة التصوير وتبقى ثابتة قليلا ثم يتم التقطيع على الجالسيين وهم متفاجئين من قول (جاك) لكن عند تكملة كلامه وقوله بان نذور (سارة) اجمل واحلى لذلك لم يستطيع هو كتابة نذور اجمل من كلامها، عندها تتحرك الكاميرا حركة استعراضية لتظهر المشاركين بالزواج وفي مقدمتهم والد (جاك) والذي يزهر بلقطة قريبة على وجهه ثم تكمل

استعراضها من اليسار الى اليمين وصولا الى جاك وعند تكملة (جاك) حديثه ووعده لسارة بانه سوف يحافظ على حبها وانه سيكون وقفي لها عندها تعود الة التصوير باستعراض الجالسين من اليمين الى اليسار وصولا الى والد (جاك) وهو فرح ومبتسم ان تلك الحركة كانت معبرة جدا ضمن ذك الميزانسين عن مشاعر الجالسين وتعجبهم من كلام (جاك) والذي اوحى في البدء بانه غير مهتم بـ(سارة) ولكن عند تكملة حديثه كانت تلك الحركة الاهم جماليا وتعبيريا ضمن الميزانسين بالاضافة الى حدود الاطار الذي يحيط بهما والالوان والخطوط وكل التكوينات الدائرية وغيرها والتي استثمرت خلال ذلك المشهد ببراعة.

5-تعتبر عملية التاطير قوة تعبيرية داخل الميزانسين

الحلقة(1) المشهد (3)

نرى في هذا المشهد الدكتور (جاك) واقف امام انقاض وحطام الطائرة وهناك امراة (كلير) تصرخ طالبة المساعدة وهناك صوت المحرك والذي بقى مشتغل ففي مقدمة يمين الكادر هناك حطام للطائرة وفي اقصى اليسار بقية الحطام وهناك ايضا يوجد احد اجنحة الطائرة وهو يغطي اعلى الكادر كله تقريبا بينما الناجين موجودين في الوسط وتحت ذلك الجناح وهم يركضون لكي يساعد بعضهم البعض او ليبحثوا عن احبائهم ان عملية التاطير اعطت تعبيرية عالية الاشتغال داخل الميزانسين لذلك المشهد فعبرت وبشكل واضح عن احتجازهم او حبسهم داخل ذلك المكان ومما عمق ذلك التعبير الحركة الاستعراضية لالة التصوير من اليمين الى اليسار وبالعكس وان تلك التعبيرية دلت ايضا على المشاكل والتي سوف تحصل لهم وبينت ايضا انهزام الانسان مقابل قوة الطبيعة وسيطرة القدرة عليه.

6- يمكن ان يعد الميزانسين احد الحلول التعبيرية داخل اللقطة او المشهد

الحلقة(2) المشهد (23)

نرى في هذا المشهد (سوير) جالس على اطار نصف دائري مقلوب للاعلى واحد جوانبه في اقصى مقدمة يسار الكادر والجانب الاخر على اليمين وفي الخلفية هناك الجبل وكان هذا الاطار هو قاعدة ذلك الجبل وبين الجبل والاطار يمر عدة اشخاص هم (جاك، كيت، شارلي) ان الميزانسين هنا يمكن ان يعد احد الحلول التعبيرية لصانع العمل فبدون ان يقول لنا ان هؤلاء الاشخاص هم الاهم داخل ذلك العمل، وكذلك مثلهم بالجبل من جانب وبالاطار الفولاذ من جهة اخرى فالتكوين المثلث اعطى تعبيرية عالية على قوتهم وصلابتهم واكده بذلك الاطار الفولاذ الذي

مثل ايضا القوة والشجاعة وانهم هم من يؤطر بقية الناجية بالحماية او بالقيادة لتجاوز المشاكل والصعاب والتي يواجهونها على تلك الجزيرة النائية والغريبة بالنسبة لهم.

7- يستثمر الميزانسين قدرة اللقطة الطويلة لانتاج دلالات تعبيرية للصورة

الحلقة(1) المشهد (16)

نرى في هذا المشهد احد الناجين من سقوط الطائرة واقف امام ذلك الحطام وبلقطة قريبة والة التصوير تتحرك (Tillt up) بحيث يبدو ذلك الشخص وكانه قطعة من قطع الحطام ثم تتحرك الة التصوير حركة استعراضية من اليمين الى اليسار بحيث نرى مجموعة من الناجين وهم جالسين على شاطيء البحر وفي المستوى المتوسط بينما في العمق لذلك الكادر الشمس وهي تغيب وتنزل كانما داخل البحر اما في مقدمة الكادر نرى جزء من الحطام يملي المقدمة كلها. ان الميزانسين استغل قدرة اللقطة الطويلة لربط علاقات بين الاشخاص والاشياء الموجودة والتي تمثلت بالموجودين مع الحطام وكانهم جسم واحد وكذلك باستخدام اللقطة الطويلة والمكونة من عدة حركات لالة التصوير استطاع الكشف عن العمق والوسط ومقدمة الكادر والتي عبرت عن انتهاء اليوم وغياب الشمس وليس هناك من جاء لانقاذهم كما هو كان متوقع وان اللقطة الطويلة تعطي دلالات جمالية بالاضافة الى تعبيريتها وذلك لانها تجلب النظر وتشد وتشوق المتلقي لذاتها.

النتائج:

1. ان للحركات المختلفة دلالات تعبيرية وجمالية داخل الميزانسين وهذا ما تجسد خصوصا في الحلقات (1، 2، 4، 10، 12، 20، 24، 25).
2. تبين ان عمق المجال استخدم بكثرة في العينة لاعطاء دلالات تعبيرية للميزانسين.
3. ان عتملية التاطير من الادوات المهمة والتي يستطيع المخرج توظيفها بشكل دلالي تعبيري وهذا ما لمسنا في العينة خصوصا في الحلقات (1، 2، 8، 11، 20، 21، 24).
4. ان الميزانسين المعبر يعتمد على استغلال الالوان والخطوط والتكوينات المختلفة بطاقة اشتغال عالية.
5. ان حركة الطبيعة وحركة الة التصوير استخدمت بكثرة للتعبير عن المشاعر والانفعالات والتوتر الذي تعيشه الشخصيات في عينة البحث.
6. يمتلك المخرج العديد من الحلول الاخراجية والتعبيرية الا ان الميزانسين اذا اتقن توظيفه فانه يعطي دلالات تعبيرية وجمالية وهذا ما تم ملاحظته داخل العينة.

الاستنتاجات:

1. ان الحركة المختلفة اذا استخدمت بحرفية وابداع مع المضمون الدرامي فانها تعطي دلالات جمالية.
2. ان كل عناصر اللغة التلفزيونية من الوان وخطوط وتكوينات بالاضافة الى الزوايا والاحجام ووجهة النظر اذا احسن المخرج توظيفها فانها تعطي ميزانسين معبر.

التوصيات

يوصي الباحث بما يلي:

1. الاهتمام بالدروس العملية في قسم الفنون السمعية والمرئية.
2. توحيد المصطلحات السينمائية والتلفزيونية والابتعاد عن المصطلحات الماخوذة من المسرح او من الحقول المجاورة.

المقترحات

يقترح الباحث القيام بالدراسات الاتية:

1. دراسة الوظيفة الجمالية للميزانسين في الدراما التلفزيونية.
2. دراسة الشخصية العربية في الدراما الغربية.

مؤشرات الاطار النظري

1. يمكن ان يعد عمق المجال يعد احد مرتكزات بناء الميزانسين في الصورة اللفزيونية.
2. ان حركة الة التصوير وبمساعدة حركة الموجودات (ممثلين، اكسسوار) تساعد في خلق ميزانسين ذو دلالات وظيفية وتعبيرية.
3. تؤدي التغيرات التي تطرا على شكل الحركة احيانا الى التغيير في تعبيرية الميزانسين.
4. تعتبر الحركة العنصر الاهم تعبيريا وجماليا ضمن الميزانسين في الدراما التلفزيونية.
5. تعتبر عملية التاطير قوة تعبيرية داخل الميزانسين.
6. يمكن ان يعد الميزانسين احد الحلول التعبيرية داخل اللقطة او المشهد.
7. يستثمر الميزانسين قدرة اللقطة الطويلة لانتاج دلالات تعبيرية للصورة.

الهوامش :

(1) يوسف مرزوق، فن الكتابة للاذاعة والتلفزيون (الاسكندرية، دار المعرفة الجامعية، 1988)، ص 170.

(2) ارسطو، فن الشعر، ترجمة وتقديم: ابراهيم حمادة(القاهرة، مكتبة الانجلو، د.ت)، ص 31.

(3) كاظم مؤنس، فن الاخراج التلفزيوني والسينمائي(الاردن، جدارا،عالم الكتب، 2006)، ص 140.
(4) جيل دولوز، الصورة الحركة(فلسفة الصورة)، تر: حسن عودة (دمشق، المؤسسة العامة للسينما، 1997)، ص 6.
(5) جيل دولوز، الصورة الحركة (فلسفة الصورة)، تر: حسن عودة (دمشق، المؤسسة العامة للسينما، 1997)، ص 12.
(6) نفس المصدر، ص 14.
(7) كيفن جاكسون، السينما الناطقة، تر: علام خضر (دمشق، المؤسسة العامة للسينما، 2008)، ص 291.
(8) لوي دي جانيتي، فهم السينما، تر: جعفر علي(بغداد، دار الرشيد للنشر، 1981)، ص 75.
(9)لوي دي جانيتي، فهم السينما، تر: جعفر علي(بغداد، دار الرشيد للنشر، 1981)، ص 75.
(10) الكسي بوبوف، التكامل الفني في العرض المسرحي، تر: شريف شاكر(دمشق، منشورات وزارة الثقافة والارشاد القومي، 1983)، ص 223.
(11) ارنست لندجرن، فن الفيلم، تر: صلاح التهامي(القاهرة، مؤسسة كامل مهدي، 1959)، ص 63.
(12) ميخائيل رووم، احاديث،
(13) رالف ستيفنسون وجان دويري، السينما فناً، تر: خالد الحداد (دمشق: المؤسسة العام للسينما، 1993) ص 88.
(14) ينظر كرم شلبي، الانتاج التلفزيوني وفنون الاخراج (جدة،دار الشروق،ط1، 1988) ص 86.
(15)كرم شلبي، الانتاج التلفزيوني وفنون الاخراج (جدة،دار الشروق،ط1، 1988) ، ص 86.
(16)حسين حلمي المهندس، دراما الشاشة للسينما والتلفزيون، ج2، (القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1990) ص138.
(17) ينظر: اللغة السينمائية، تر: سعد مكاوي، (القاهرة، الدار المصرية للتاليف والترجمة، 1964)، ص 40.
(18) ينظر احمد عبد العال حسين، التشكيل الدلالي للمعنى الايديولوجي في الدراما العربية (دكتوراه غ.م ،كلية الفنون الجميلة، 2006) ص 175.
(19) كرم شلبي، الانتاج التلفزيوني وفنون الاخراج (جدة،دار الشروق،ط1، 1988) ،ص 69.
(20) عبد الكريم السوداني، وظيفة اللغة الصورية في البرامج التلفزيونية، اطروحة دكتوراه، غ.م، كلية الفنون الجميلة، بغداد، 1996، ص 142،141.
(21) مارسيل مارتن، اللغة السينمائية، تر: سعد مكاوي، (القاهرة، الدار المصرية للتاليف والترجمة، 1964)، ص 43.
(22) حسين حلمي المهندس، دراما الشاشة للسينما والتلفزيون ، ج2، (القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1990)، ص 96.
(23) جلين ويلسون، سايكولوجية فنون الاداء، تر: شاكر عبد الحميد، (الكويت، سلسلة عالم المعرفة، 2000)، ص 219.
(24) جيل دولوز، الصورة الحركة (فلسفة الصورة)، تر: حسن عودة، (دمشق، المؤسسة العامة للسينما، 1997)، ص 45.
(25) ينظر: رودي بريتز، الاساليب الفنية في الانتاج التلفزيوني ، تر: انور محمد خورشيد، (القاهرة، عالم الكتب، 1970)، ص 132.
(26) يونيلو، فنتوري، خطوات نحو الفن الحديث، تر: انيس زكي(بيروت، دار مكتبة الحياة، 1957)، ص 92.
(27) ينظر: عبد القادر الدليمي، الاساليب الفنية في الكتابة للاذاعة والتلفزيون، 2006، ص 74.
(28) محمد علي الفرجاني، قصة الخيالة التسجيلية في نصف قرن(ليبيا، تونس، الدار العربية للكتاب، 1978م)، ص 119.
(29) دومينيك فيلان، الكادراج السينمائي، تر: شحات صادق، (القاهرة، اكاديمية الفنون، 1996)، ص 217.
(30) ميخائيل رووم، احاديث حول الاخراج السينمائي، تر: عدنان مدانات (بيروت، دار الفارابي، 1981)، ص 100.
(31) ديزموند ديفز، قواعد الاخراج التلفزيوني، تر: حسين حامد (القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1993)، ص 43.
(32) كاظم مؤنس، فن الاخراج التلفزيوني والسينمائي(عمان، جدارا، عالم الكتب، 2006)، ص 145.
(33) مارسيل مارتن، اللغة السينمائية، تر: سعد مكاوي، (القاهرة، الدار المصرية للتاليف، 1964)، ص 34.
(34) جوزيف ماشيللي، التكوين في الصورة السينمائية، تر: هاشم النحاس(القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1983)، ص 64.
(35) ينظر: جان متري، علم النفس وعلم جمال السينما، القسم الاول، تر: عبد الله عويشق، (دمشق، المؤسسة العامة للسينما، 2000)، ص 59.

المصادر

1. القران الكريم
2. اجيل، هنري، علم جمال السينما، تر: ابراهيم العريس، (بيروت: دار الطليعة، 1980).
3. ارسطو، فن الشعر، ترجمة وتقديم: ابراهيم حمادة(القاهرة، مكتبة الانجلو، د.ت).
4. البشلاوي، خيرية، معجم المصطلحات السينمائية(القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2004).
5. الدليمي عبد القادر، الاساليب الفنية في الكتابة للاذاعة والتلفزيون، 2006.
6. الرازي، مختار الصحاح (بيروت، دار الكتاب العربي، 1980).
7. الفرجاني، محمد علي، قصة الخيالة التسجيلية في نصف قرن(ليبيا، تونس، الدار العربية للكتاب، 1978م).
8. المهندس،حسين حلمي، دراما الشاشة للسينما والتلفزيون ، ج2، (القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1990).
9. بريتز رودي ، الاساليب الفنية في الانتاج التلفزيوني ، تر: انور محمد خورشيد، (القاهرة، عالم الكتب، 1970).
10. بوبوف، الكسي، التكامل الفني في العرض المسرحي، تر: شريف شاكر (دمشق، منشورات وزارة الثقافة والارشاد القومي، 1983).
11. بوجز، جوزيف، م ، فن الفرجة على الافلام، تر: وداد عبد الله (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1995).
12. جانيتي،لوي دي، فهم السينما، تر: جعفر علي(بغداد، دار الرشيد للنشر، 1981).
13. جاكسون، كيفن، السينما الناطقة، تر: علام خضر (دمشق، المؤسسة العامة للسينما، 2008.
14. دولوز، جيل ، الصورة الحركة (فلسفة الصورة)، تر: حسن عودة، (دمشق، المؤسسة العامة للسينما، 1997).
15. ديفز، ديزموند، قواعد الاخراج التلفزيوني، تر: حسين حامد (القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1993).
16. رووم، ميخائيل، احاديث حول الاخراج السينمائي، تر: عدنان مدانات (بيروت، دار الفارابي، 1981).
17. ستاشيف، ادوارد ورودي بريتز، برامج التلفزيون انتاجها واخراجها، تر: احمد طاهر (القاهرة،مؤسسة سجل العرب، د.ت).
18. ستيفنسون، رالف وجان دويري، السينما فناً، تر: خالد الحداد (دمشق: المؤسسة العام للسينما، 1993) .
19. سكوت،جيلام، اسس التصميم، تر: محمد يوسف(القاهرة، دار النهضة، 1950).
20. كرم شلبي، الانتاج التلفزيوني وفنون الاخراج (جدة،دار الشروق،ط1، 1988).

21. عطا الله ،محمود سامي ، السينما وفنون التلفزيون، (القاهرة، الدار المصرية، 1997).
22. عيد، كمال، فلسفة الادب والفن (ليبيا، الدار العربية للكتاب، 1978).
23. فنتوري، يونيلو، ، خطوات نحو الفن الحديث، تر: انيس زكي(بيروت، دار مكتبة الحياة، 1957).
24. فيلان، دومينيك ، الكادراج السينمائي، تر: شحات صادق، (القاهرة، اكاديمية الفنون، 1996).
25. كامل، احمد ومجدي وهبة، معجم الفن السينمائي(القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1973.
26. لندجرن، ارنست ، فن الفيلم، تر: صلاح التهامي(القاهرة، مؤسسة كامل مهدي، 1959).
27. مارتن، مارسيل ، اللغة السينمائية، تر: سعد مكاوي، (القاهرة، الدار المصرية للتاليف، 1964.
28. ماشيللي، جوزيف، التكوين في الصورة السينمائية، تر: هاشم النحاس(القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1983.
29. محمد سعيد، ابو طالب، علم مناهج البحث(الموصل، دار الحكمة للطباعة والنشر، 1990) .
30. مرزوق، يوسف ، فن الكتابة للاذاعة والتلفزيون (الاسكندرية، دار المعرفة الجامعية، 1988).
31. مؤنس، كاظم، فن الاخراج التلفزيوني والسينمائي(الاردن، جدارا،عالم الكتب، 2006).
32. متري، جان، علم النفس وعلم جمال السينما، القسم الاول، تر: عبد الله عويشق، (دمشق، المؤسسة العامة للسينما، 2000).
33. ويلسون، جلين، سايكولوجية فنون الاداء، تر: شاكر عبد الحميد، (الكويت، سلسلة عالم المعرفة، 2000).

الرسائل والاطاريح الجامعية

1. السوداني، عبد الكريم ، وظيفة اللغة الصورية في البرامج التلفزيونية، اطروحة دكتوراه، غ.م، كلية الفنون الجميلة، بغداد، 1996.
2. حسين، احمد عبد العال، التشكيل الدلالي للمعنى الايديولوجي في الدراما العربية (دكتوراه غ.م ،كلية الفنون الجميلة، 2006).
3. سلمان، علي صباح، المعالجة الاخراجية للسيرة الذاتية في الدراما التلفزيونية، (رسالة ماجستير غ، م، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد، 2000).
4. محمد، طارق عبد الرحمن، جماليات وتقنيات المعارك الحربية في الفلم الروائي العراقي، رسالة ماجستير، غ.م، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد، 1986.