Al-Academy Journal
Issue 115
Journal homepage: https://jcofarts.uobaghdad.edu.iq
ISSN(Online) 2523-2029/ ISSN(Print) 1819-5229
DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1534

The Directorial Treatment of Socially Forbidden Topics in Television series

Sadiq Kadhem Abd Ali [a] , *Nehad Hamid Majed* [a]

[a] *College of Fine Arts / University of Baghdad*

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

ARTICLEINFO

Article history:
Received 11 July 2024
Received in revised form 20 August 2024
Accepted 21 August 2024
Published 15 March 2025

Keywords:
Treatment, Directing, Socially Taboo, Television

ABSTRACT

Television drama is considered one of the expressive mediums that have a direct impact on the viewer due to its depiction of reality through significant and influential topics in people's lives. Socially forbidden topics are among the controversial and unspoken subjects in society. This research addresses these topics in television series and their directorial treatments. Therefore, the research is titled "The Directorial Treatment of Socially Forbidden Topics in Television Series." The research consists of a summary and five chapters. The first chapter provides a methodological framework that includes the research problem, formulated as the following question: What is the directorial treatment of socially forbidden topics in television series? It also covers the importance and necessity of the research, with the aim of uncovering the directorial treatment of these topics in television series. The second chapter (Theoretical Framework and Previous Studies) contains two sections: the first addresses the term and concept of socially forbidden topics, while the second section discusses the directorial treatment of the visual language elements in television series. The researcher derived several indicators, which were used as tools for sample analysis. The third chapter outlines the research procedures, including the descriptive methodology, research population, and sample, which is the series "Forbidden Love." The fourth chapter analyzes the sample, and the fifth chapter presents the findings, conclusions, recommendations, and suggestions. The research concludes with references and a summary in English

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1534
Sadiq Kadhem Abd Ali , Nehad Hamid Majed: The Directorial Treatment of Socially Forbidden Topics in Television series
Al-Academy Journal - Issue 115 -ISSN(Online) 2523-2029 /ISSN(Print) 1819-5229

المعالجة الإخراجية للموضوعة المحرمة اجتماعياً في المسلسل التلفزيوني

صادق كاظم عبدعلي[1]
نهاد حامد ماجد[1]

الملخص:

تعتبر الدراما التلفزيونية من الوسائل التعبيرية ذات التأثير المباشر على المشاهد، وذلك لمحاكتها الواقع القريب منه متمثلة بالمواضيع المهمة والمؤثرة في حياة الناس، والمواضيع المحرمة اجتماعيا تعتبر من المواضيع الجدلية والمسكوت عنها في المجتمع ولهذا يتصدى البحث لهذه الموضوعة في المسلسلات التلفزيونية والمعالجات الاخراجية لها ومن هنا جاء البحث بعنوان (المعالجة الإخراجية للموضوعة المحرمة اجتماعياً في المسلسل التلفزيوني) ومن هنا جاء البحث الذي يتكون من ملخص وخمسة فصول، اذ كان الفصل الاول اطارا منهجيا متضمنا مشكلة البحث و التي تمت صياغتها بالتساؤل التالي: (ماهي المعالجة الإخراجية للموضوعة المحرمة اجتماعياً في المسلسل التلفزيوني)، ثم اهمية البحث والحاجة اليه كما تم تحديد هدف البحث في (الكشف عن المعالجة الإخراجية للموضوعة المحرمة اجتماعياً في المسلسل التلفزيوني)، اما الفصل الثاني (الاطار النظري والدراسات السابقة) فقدد ضم مبحثان: الاول هو المحرم اجتماعيا المصطلح والمفهوم، اما المبحث الثاني تطرق الى المعالجة الاخراجية لعناصر اللغة الصورية في المسلسل التلفزيوني، وبعدها توصل الباحث الى عدة مؤشرات وتم اعتمادها كأدوات لتحليل العينة، وتضمن الفصل الثالث اجراءات البحث بما فيها منهج البحث الذي هو المنهج الوصفي ومجتمع البحث وعينة البحث المتمثلة قي مسلسل (العشق الحرام)،اما الفصل الرابع فتم فيه تحليل العينة، وختاما الفصل الخامس الذي تم فيه عرض النتائج والاستنتاجات والتوصيات والمقترحات، وختم البحث بالمصادر وملخص باللغة الإنكليزية.

الكلمات المفتاحية: المعالجة، الإخراج، المحرم اجتماعيا، المسلسلات التلفزيونية.

الفصل الأول: الإطار المنهجي للبحث

أولا- مشكلة البحث: افرزت الظروف الغير طبيعية التي يعيشها العالم اليوم عدة مواضيع قد تكون من المسكوت عنها في المجتمع ولا يستطيع اي شخص التقرب منها لأنها سلاح ذو حدين وخطوط حمراء لا يقدر أحد ان يتجاوزها، والمواضيع المحرمة اجتماعيا هي واحدة من المواضيع التي لا يتمكن أحد الحديث عنها الا من القليل الذين استطاعوا توظيفها في اعمالهم ومعالجتها بصورة صادقة وليس لغرض الاثارة الرخيصة، لذلك صاغ الباحث مشكلة بحثه بالتساؤل التالي (ما هي المعالجة الإخراجية للموضوعة المحرمة اجتماعياً في المسلسل التلفزيوني)

ثانيا-أهمية البحث: تأتي اهمية البحث من تسليطه الضوء على قضية مهمة في الاخراج التلفزيوني الا وهي المواضيع المحرمة اجتماعيا وكيفية توظيف عناصر اللغة المرئية اخراجياً في معالجتها.

ثالثا- اهداف البحث: يهدف البحث الى الكشف عن المعالجة الإخراجية للموضوعة المحرمة اجتماعياً في المسلسل التلفزيوني

رابعا- حدود البحث: يتحدد البحث موضوعياً بدراسة المعالجة الإخراجية للموضوعة المحرمة اجتماعياً في المسلسل التلفزيوني، ومكانياً القنوات الفضائية العربية المنتجة للدراما التلفزيونية، وزمانياُ يتحدد بالعينة المختارة قصدياً والتي تتمثل بالمسلسل السوري (العشق الحرام)،

خامسا- تحديد المصطلحات:

1- المعالجة الاخراجية:

المعالجة لغةً: وردت لفضة المعالجة في (مختار الصحاح) باب (ع ل ج) "عالج الشيء معالجةً وعلاجاً: زاوله"(Al-Raz,1967,p.450)، فالمعالجة في اللغة هي الممارسة أو المزاولة التطبيقية للأفعال الإرادية. والعلاج هو " المراس والدفاع وعالج الشيء معالجةً وعلاجاً أي زاوله وعاينه وكل شيء زاولته ومارسته فقد عالجته"(Ibn–Manzur, 1955, p.327).

المعالجة اصطلاحاً: عرفها (احمد مرسي) بأنها: "مرحلة متطورة من مراحل البناء الدرامي إذ يقوم المخرج أو الكاتب السينمائي بمهمة الأعداد الفني للخلاصة أو الرواية أو المسرحية التي يراد تحويلها، وذلك الإعداد يعتمد على الصورة المرئية كأداة تفسير من حيث

[1] جامعة بغداد/ كلية الفنون الجميلة

تتابع المشاهد والمواقف وتوضيح الأحداث ورسم الشخصيات(Morsi,1973,p.370)، بينما عرفها (كين دالي) بأنها: "الهيكل العام لكيفية تقديم الموضوع أو خط القصة للفيلم ويعرف عادة باسم المعالجة السينمائية أو الإعداد السينمائي"(Dali,1987,p.287)،أما المعالجة من وجهة نظر (كيفن جاكسون) فهي: "نسخة أولى من السيناريو لا يتجاوز في معظم الأحيان سوى صفحات قليلة تقدم وضعا موجزا عن الفيلم وكيف يبدو في النهاية (Jackson,2008,p468)، إن التعاريف السابقة عامة بعضها يشير إلى المراحل الأدبية من إعداد القصة ووصفها السردي، والبعض الاخر يشير الى عمل السيناريو، ولهذا يضع الباحث تعريفاً اجرائياً وبما يتوافق مع أهداف البحث.

التعريف الاجرائي للمعالجة الاخراجية: هي عملية قراءة دقيقة ومدروسة لمفردات النص الدرامي وتحويلها الى صورة وحركة وحوار باستخدام عناصر اللغة الصورية والدرامية، وكل الإمكانيات المتاحة لتحقيق رؤية شاملة للنص من ناحية الشكل والمضمون وإيصال الأفكار والقيم والمعاني إلى المتلقي بأسلوب مفهوم.

الفصل الثاني: الإطار النظري للبحث.

المبحث الأول: المحرم اجتماعياً المصطلح والمفهوم:

المُحْرَم لغة هو: "حرم من الحرام ويبقى الاثم والعار، ومكان حرام: لا ينتهك، وما لا يحل انتهاكه، جمعها مَحارِمُ : ذو الحُرْمة (انتهاك محرم)، و ما حرَّم الله تعالى القتل والزِّنا من المحارم - و إنَّ من أعظم المكارم اتِّقاءَ المحارم، والمَحْرم من النِّساء والرِّجال : القريب الذي يحرم التزوّج به أبدا، ومحرمة: محارم زوجة الرجل وعيله وما يدخل في حمايته ما يحرم انتهاكه من عهد او ميثاق او نحوهما"(Mukhtar,2008,p.481) وكذللك يشير المصطلح الى "حرم و حرمات: ما وجب القيام به من حقوق الله وحرم التفريط به وحرمة الرجل، حرمه واهله"(Massoud,1992,p.301)، و ورد معناها "حرم، والحرم والحرام نقيض الحلال، والحرام ما حرم الله والمحرم: الحرام، والمحارم: ما حرم الله، وما لا يحل استحلاله و الحرم الممنوع"(Ibn–Manzur, 1955, p.844).

فالمحرم هنا هو ما نصت عليه الشريعة الاسلامية بكتاب الله عز وجل من آيات تنص على التحريم، وهي نوعان: الأطعمة المحرمة مثل اكل لحم الميت، والدم المسفوح، ولحم الخنزير وغيره، والنوع الثاني هي الاعمال المحرمة وعدها الدين الاسلامي بـ(الكبائر) وهي ما نهى الله ورسوله عنها في الكتاب والسنة النبوية الشريفة وقد يفوق عدها على السبعين كبيرة منها "الشرك بالله، وعقوق الوالدين، وقتل النفس المحرمة، وأكل مال اليتيم ظلماً، وأكل الربا، والزنا، واللواط...الخ"(Al-Dhahabi,1986,p.2457)، وقد تم ذكرها لبيان خطورتها والعواقب الوخيمة المترتبة عليها في الدنيا والاخرة، فالمقصود من ذلك هو المحرم دينيا وهو ما نصت عليه كل الشرائع السماوية الدين الاسلامي والمسيحية واليهودية "التعاليم الدينية تأتي عن طريق الرسل الذين ارسلهم الله للبشرية ليوصلوا لهم ما اراد خالقهم من تعاليم هو سبحانه يعلم انها في مصلحة الانسان، فكل تعليم لا يكون مصدره الخالق عز وجل ولا يكون عن طريق الانبياء فمصيره الى الزوال لأنه من عقل محدود"(Al-Hashemi, 2003,p.7).

تناولنا فيما مضى المحرم دينيا وقلنا انه كل امر تم تحريمه عن طريق الكتب السماوية، اما النوع الاخر وهو موضوع البحث المحرم اجتماعياً وتُطلق على أشياء قد تُعتبر محرّمات وفق أعراف مجتمعٍ ما أو في السياسة أو في مجالات مشابهة. هذا لا يعني بالضرورة أنها مُحرّمة وفق الشريعة التي يعتنقها ذلك المجتمع، وإن كانت أحيانا ترتبط في أذهان البعض بمفهومي الحلال والحرام، اي القيم والاعراف والعادات والتقاليد التي تم توارثها من جيل الى جيل في نفس المجتمع الذي هو عبارة عن "منظومة قيم موروثة على وفق بناءات معقدة موثوقة النتائج ومجربة تحكم ارادات البشر على حد سواء وهناك ميل للحفاظ على هذه المنظومة خوفا من المحذورات"(Timashev,1980,p.75) واصبحت هذه العادات والاعراف والتقاليد محرمة بحيث لا يستطيع احد الحديث بها اي اصبحت بحكم المحرم دينيا، وتعني المحرم أو الممنوع وقد تعني المقدس أحيانا، وهي تشير إلى الأشياء الممنوع على الفرد القيام بها من فعل أو قول، واصبح مسكوت عنها في المجتمع ولا يجوز لاحد التصريح بها او تجاوز خطوطها الحمراء لان ذلك سوف يؤدي بصاحبه اما الى التهلكة او الى احتقار الناس له وعدم احترامه، والمحرمات الاجتماعية "الثالوث الدين والجنس والسياسة تعتبر من المحرمات التي لا يستطيع كل مجتمع المساس بها او تجاوزها او تكسيرها فالدين يعتبر من المحرمات، فنحن لا نستطيع ان نتحدث عن طائفة ونذكر مميزاتها دون اخرى ذلك يؤدي الى التعنصر، وكذلك الجنس والسياسة في بعض المجتمعات يعتبر مسكوت عنه ولا يجوز المساس به"(Adnan,2012,p85)، ومن المحرمات في الانظمة الاستبدادية والتعسفية انتقاد الرئيس او الملك أو الثناء على نظام آخر مخالف فكريا للنظام الحاكم الذي يعيش فيه الانسان، ومن محرمات المجتمعات العربية مناقشة المواضيع المتعلقة بالأمور

الجنسية إلا خلف الأبواب المغلقة، والسبب في ذلك يعود الى العادات والتقاليد حيث يولد الإنسان بلا خبرة، ثم يبدأ في التأثر بمن حوله، فيأخذ عنهم عاداته وتقاليده، بذلك تنتقل العادات والتقاليد من جيل إلى آخر، وتظهر العادات والتقاليد في الأفعال والأعمال التي يمارسها الأفراد، ويعتادونها، وتمثل برنامجا يوميا لحياتهم، والعادات هي "ما اعتاده الناس، وكرروه في مناسبات عديدة ومختلفة وتمثل النشاط البشري من طقوس أو تقاليد تستمد في أغلب الأحيان من فكر أو عقيدة المجتمع وتدخل العادات في كثير من مناحي الحياة مثل الفن والترفيه والعلاقات بين الناس"(Aouni,1984,p.157)، أما التقاليد فهي أن يأتي جيل، ويسير على نهج جيل سابق، ويقلده في أمور شتى، ولقد كان الثالوث المحرم في الفكر العربي من الممنوعات التي لا يجب أن يتقرب منها وهي الدين والسياسة والجنس، وهي من الموضوعات المحرمة تناولها عربيا وإسلاميا، ولكن في الآونة الأخيرة، أصبحت موضوعات الدين والجنس الأكثر انتشارا وإباحة في التناول ويمكن أن نرجع لأكثر من المؤلفات المعاصرة و الافلام السينمائية والمسلسلات التلفزيونية لنرى أنها الأكثر تناولا وبشكل إباحي.

وفي معجم المصطلحات الاجتماعية فان المحرم هو "محظور يتضمن عقوبة تلقائية من مصدر خارق للطبيعة، وهو حظر او منع مصدره طقوس او معتقدات دينية، وهو تحريم ديني باحترام كل ما هو مقدس في مقابل السحر التحريمي المرتبط بكل ما هو مدنس، وكذلك: هناك ثنائية تشترك عليها فكرة التحريم وهي فكرة المقدس تقابل الدنس او كل ما هو خال من النقاوة والطهارة"(Al-Saleh,1999,p.55)، فالمحرم مصدره اما طقوس تنتقل من جيل الى اخر وتختلف هذه الطقوس من مجتمع الى اخر حسب السلوكيات الموجودة التي اكتسابها الافراد من جراء العادات والتقاليد التي يفرضها كل مجتمع او يكون مصدره الديانات السماوية التي يؤمن بها كل شخص حسب الدين الذي ينتمي اليه وبالحالتين فهو صراع بين ما هو مقدس مقابل كل ما هو مدنس وغير طاهر وغير نقي، وفي الحاتين يجب الالتزام به.

والتصور الثقافي المنشور والمعلن، يؤكد ان المحرمات هي مناطق للتفكير تم حرمان الشعب من التفكير فيها، وغالبا ما يدور ذلك، حول مساحات لها علاقة بالدين والعقائد من جانب، والسلوك الجنسي من جانب اخر، بوصف الاول من المقدسات، والثاني من المحرمات، والخطاب الثقافي المتغرب يؤكد على ان ازالة القداسة والتحريم، عمل اساسي على طريق تقدم الفكرة والحياة (Habib,1968,p.80).

والحقيقة ان هذا التصور يرجع الى العلمانية في الغرب في الفصل بين الدين والدنيا وقد تبع ذلك الى تنحية الدين وقيمه عن حكم وتنظيم الحياة والذي نتج عنه تفكيك الاسرة والقيم الاجتماعية، فنظام القداسة والمحرمات لدينا لا توجد سلطة تفرضها علينا فالقداسة والمتمثلة بالدين هي اختيار الامة وليست حكرا على احد دون اخر، فالمقدس يكتسب قداسته من اتفاق الامة عليه وايمانها به والمحرم يحرم لان الامة هي التي اختارت ذلك والمحرمات "متعارف عليها من قيل المجتمع، وقد حدد لها المجتمع مفاهيم وفقا لمعايير في هذا المجتمع من مضامين اجتماعية متمثلة بالعادات والتقاليد والقيم الاجتماعية والخلقية والدينية"(Bashir,2012,p.67)، فالمحرمات متعارف عليها من ضمن المجتمع والمجتمع نفسه حدد لها معايير لكي تكون منتظمة وغير عشوائية، وتختلف هذه القيم والمعايير من مجتمع الى اخر، وما يصلح وينطبق مثل هذه المحرمات على مجتمع لا ينطبق بالضرورة على مجتمع اخر وذلك لان لكل مجتمع عادات وتقاليد واعراف تختلف من مجتمع الى اخر.

يخلص الباحث الى ان المحرم ينقسم الى قسمين الاول هو محرم دينيا فيكون بالضرورة محرم اجتماعيا، لان كل محرم دينيا هو محرم اجتماعيا وهذا اتفاق عليه لان سبب التحريم جاء من الشريعة الاسلامية والمتمثلة بالقران الكريم والسنة النبوية، اما النوع الثاني فهو المحرم اجتماعيا وهنا سبب التحريم يكون عن طريق العادات والتقاليد والاعراف والقيم المتوارثة من جيل الى جيل بحيث اصبحت شبه اتفاق عليها.

المبحث الثاني: عناصر المعالجة الاخراجية للموضوعة المحرمة اجتماعياً

إن اللغة سواء كانت مكتوبة، أو مسموعة، أو مرئية، هي وسيلة لإيصال المشاعر والرؤى والافكار الى المتلقي، واللغة في العمل المرئي هي لغة مكتوبة بالأصل ولكن تتحول فيما بعد الى لغة مرئية من خلال تجسيد النص المكتوب الى صور مرئية ومن خلال ذلك تصل رسالة صانعي العمل المرئي الى المتلقي، ولدور المخرج في المعالجات الاخراجية كصانع بصري للنص من خلال تمكنه من استيعاب معاني النص ودلالاته وأبعاده المركبة وترجمتها من خلال وسيطه البصري التلفزيوني أهمية كبيرة، وذلك للتعبير عن المعنى وإيصاله، وإحداث الأثر المطلوب في وجدان المتلقي ووعيه وفقاً لمعطيات النص، فعندما يفرغ كاتب السيناريو من وضع نصه الأدبي

يتسلم المخرج مهمة تحويل النص إلى مشاهد مصورة حية تبث فيها الشخوص والألوان والتكوينات والموسيقى جملة جديدة، ليس على الورق وإنما من خلال خطاب بصري تلفزيوني، فالنص الأدبي والخطاب البصري هما لغتان مختلفتان تماماً، الكاتب يضع النص بلغة والمخرج يترجمه إلى لغة أخرى، فالمخرج يعيد كتابة النص على الشاشة، مع الحفاظ على أن يكون هناك تناسق بين ما هو مكتوب وما يظهر على الشاشة.

والكيفية التي يعالج بها المخرج طبيعة الموضوع وايجاد الحلول الاخراجية المناسبة له، هو ما يميز مخرج عن آخر، لأن المواضيع هي نفسها في الحياة وفي الدراما ايضاً ولكن كيفية تناولها عبر الدراما هو ما يعطيها كل هذه الاهمية "إن كيفية معالجة الموضوع أهم بكثير من الموضوع نفسه"(Bartlett,1970,p.25)، ولهذا نرى تنوع المعالجات الاخراجية من مخرج الى آخر على النص ذاته ويتجلى ذلك من خلال أعمال شكسبير (ماكبث) و(عطيل) و(هاملت) إذ تم معالجة هذه الاعمال بأكثر من عمل درامي، لكن طريقة المعالجة اختلفت من عمل لآخر حسب التطورات الفكرية وبما تفرزه تطورات العصر من جانب، وتطور التقنية من جانب آخر.

إن هناك معالجات إخراجية تعتمد المباشرة في صياغة الأحداث وعملية تمثلها ماديا داخل الإطار، وفي مكان أخر نعثر على معالجات أخراجية تعتمد البلاغة الصورية في التعبير عن الأحداث القلمية، من خلال أبراز الاستعارة او التورية وكذلك الرمز في بنية شفرية تتناوب الصورة والمتلقي بالكشف عنها، وهذا التباين في المعالجات الإخراجية للموضوع، هو ما يثير هواجسنا للكشف عن الأسباب التي دعت المخرج الى عرض الزمن بكل تفاصيله في بنية الحدث، او تكثيف وإلغاء الزمن حتى تصبح المادة المعروضة، أشبه بومضة لا قيمة زمنية واضحة لها، او اعتماد الايقنة في عرض الأحداث، بمستوى مباشر مع عمليات الترميز(Majid,2013,p.87).

وفي المسلسلات التلفزيونية يقوم المخرج بتوظيف هذه العناصر اعتمادا على فهمه للنص او الفكرة المراد تسخير هذه العناصر لها، وذلك لإيجاد معالجات اخراجية للنص ولأفكاره تحمل مضامين لإيصالها الى المتلقي، وكل عنصر فيها يعد عنصراً حيوياً له وظيفة ودلالة تعبيرية في المضمون الدرامي التلفزيوني، ولا يعمل بمفرده ضمن بنية المسلسل ولكن تلعب كل العناصر دوراً مهماً لخلق عمل فني أبداعي هدفه أيصال رسالة، والعناصر هي:

اولاً-الكاميرا:

تعتبر الكاميرا العنصر الخلاق الاول في الخطاب المرئي والاداة الرئيسية التي يعمل بها صانع العمل الفني وان التحدث عن الكاميرا ودورها التقني في المنجز المرئي ترتبط بشكل اساسي بموضوع المنجز المرئي وما يحمله هذا المنجز من قيم ومفاهيم تعبر عن المعنى العام للأحداث الدرامية داخل هذا المنجز، وان الصورة المرئية التي يتلقاها المتلقي انما هي نتيجة لرؤية صانع العمل الفني وطريقة معالجته وتفسيره للنص الدرامي، حيث يقوم صانع العمل الفني بتجسيد الأفكار والتصورات التي يريد ايصالها الى المتلقي وفق رؤية فنية تحمل من المعاني والدلالات للتعبير عن الموضوع وان " كل العناصر التي توضع امام الكاميرا وتسجلها اللقطة (المكان، والحركة، والاضاءة ،واللون، وملمس السطح ، والعلاقات في الحيز...الخ) تدخل في اطار الصورة المرئية "(Al-Muhandis,1990, p.9).

وعند الحديث عن دور الكاميرا في المنجز المرئي فأننا نستعرض حركات الكاميرا وحجوم اللقطات والزوايا، والتي يحرص صانع العمل على توظيفها في المنجز المرئي لما لها من دلالات تعبيرية تسهم في ايصال المضامين الفكرية الى المتلقي لأثارة اهتمامه والتأثير عليه، وعملية التصوير "تشكل من خلال احجام اللقطات وحركات الكاميرا وزوايا التصوير واستخداماتها، اذ ان للأحجام والحركات والزوايا استخدامات درامية وتعبيرية ولها دورا مهما في اثارة انتباه المتلقي"(Al-Hadidi,1992,p.35)، ان احجام اللقطات تسهم بشكل كبير في ايصال المعاني والدلالات من خلال توظيفها في المنجز المرئي.

في اللقطة العامة تقوم الكاميرا بالتقاط مساحة كبيرة من المنظر المراد تصويره بحيث "يمكن استخدامها لألقاء نظرة شاملة على مساحة الاحداث، كما تستخدم لعزل الانسان عن بيئته، اي عرض موقف فلسفي للصورة(Sabah,2009,p.9)، حيث توظف اللقطة العامة لتحديد العلاقات السببية بين العناصر التي تظهر داخل الصورة ونرى استخدام هذه اللقطات في الافلام والمسلسلات التاريخية والحربية لإظهار اتساع المعارك او كلقطات تظهر مساحات واسعة من الديكورات.

اما اللقطة المتوسطة فهي لقطة يتم من خلالها تعريف المتلقي بالشخصيات وبناء علاقات بين الشخصيات من جانب وبين الشخصيات والديكور والاكسسوار من جانب اخر ويتم استخدامها كثيرا في المسلسلات التلفزيونية، وتعتبر حلقة ربط ما بين اللقطة العامة واللقطة القريبة، واللقطة القريبة فهي توحي بمدلولات رمزية او نفسية، اما اللقطة القريبة جدا فقد تظهر جزء قريب من

الشخصية كأن يكون العين، او الفم، او اي شيء اخر يتوسل المخرج من خلاله بإبراز ردود الفعل او مضمون درامي، ان استخدام حجوم اللقطات من قبل المخرج تمكنه من ايصال الأفكار المراد طرحها الى المتلقي.

اما حركات الكاميرا فان استخدامها في العمل الغني فله دلالات يتم توظيفها من قبل المخرج في العمل الفني فمجرد "حركة ما في لقطة معينة قد تضيف معلومات جديدة تساعد في البحث عن الجدوى او المضمون من عرض عناصر معينة او عرض اجزاء من المكان او ابراز عناصر تكون لها دلالات"(Boulus,1997,p.70)، فلكل حركة لها وظيفتها بإبراز المكان والديكور والشخصيات ويشير (جان متري) "الامر الجوهري في هذه الحالات كلها ان تكون حركات الالة معللة فيزيائيا ماديا، ودراميا نفسيا"(Mitri,2000, p.44)، أي يجب ان تكون حركة الكاميرا لها دلالات ومعاني وليس فقط الحركة من اجل الحركة فقط اذ لابد من سبب عند تحريكنا الكاميرا من مكان الى اخر حتى يتم فهمها من قبل المتلقي، وحركات الكاميرا عديدة حركة الاستعراض الافقي(البان) وحركة الاستعراض العمودي (التلت) وحركة العربة (الدولي) المقتربة والمبتعدة عن الموضوع وحركة (التراك) الحركة الموازية للموضوع، وحركة الكرين، فلكل هذه الحركات وظائفها داخل المنجز المرئي.

اما زوايا الكاميرا فهي تعيين موقع الكاميرا بالنسبة الى الموضوع المراد تصويره، حيث ان لكل زاوية من زوايا الكاميرا لها دلالات حسب طبيعة الموضوع المصور الذي يتم توظيفها فيه فزاوية الكاميرا المرتفعة يتم تصوير الموضوع من الاعلى حيث تبدوا الاشياء صغيرة وضعيفة ومنسحقة وان هنالك شيء يسيطر عليها اقوى منها، اما زاوية الكاميرا المنخفضة تكون فيها الكاميرا بمستوى منخفض من الشخصية المراد تصويرها مما يعطي للشخصية هيمنة على الموضوع من خلال المبالغة بأحجام هذه الشخصيات المصورة، وفائدتها تعطي الاحساس بالتفوق والزهو والنصر.

ثانياً- الاضاءة:

يعتبر الضوء العنصر الاساسي لتحقيق الصورة الضوئية، ويتوقف الشكل الفني للصورة على مدى استخدام الضوء في التعبير عن الموضوع "العمل الفني يعبر عن افكار صانعيه كما ان الفنان لابد ان يحمل فكرا يسعى الى التعبير عنه من خلال العمل الفني فان التأثيرات الضوئية التي يستخدمها في تشكيل مرئيات الفيلم، لابد وان تعبر عن افكار ومعان محددة بهدف الى توصيلها الى المشاهد من خلال الجمل الضوئية التي يستخدمها فهي لغة التواصل بين الفنان والمشاهد"(Radi,2008,p.7)، فالإضاءة لها الدور الكبير في التعبير عن الأفكار والمعاني التي يريد صانع العمل ايصالها الى المتلقي، للإضاءة الدور البارز في الكشف عن المكان والاشارة الى الزمان والايهام بالبعد الثالث في الصورة من خلال عناصر لغة الضوء (الضوء الرئيسي، زوايا سقوط الضوء، نسبة تباين الاضاءة ، اللون) التي "تخاطب احساس ووجدان وعقل المتفرج من خلال ادراكه البصري ولها القدرة على التأثير السريع في نفس الانسان"(Radi,2008,p.9)، فوجود الاضاءة في المنجز المرئي ليس شيئا تكميليا او مجرد الكشف عن المكان،

للإضاءة الدور البارز في التعبير الدرامي للمشهد، ولذلك نجد ان ارتباط الضوء بالدراما هو "الاساس في تحديد المفهوم النظري للغة الضوء في الفيلم بل انهما يتخذان اتحادا وثيق الصلة ويكونان وحدة واحدة تلك التي أطلق عليها (درامية الاضاءة) والتي تعني استخدام التأثيرات النفسية للغة الضوء في التعبير عن الدراما في العمل الفني"(Radi,2008,p.13)، فالإضاءة لها دور كبير في الكشف عن الحالات النفسية لدى الانسان عندما توظف توظيفا دراميا من قبل صانع العمل في المنجز المرئي.

ثالثاً- اللون:

يعتبر اللون أحد العناصر المرئية التي يستخدمها صانع العمل في تكوين مجموعة من العلاقات التي تحمل مضامين وتعبر عن افكاره "والالوان بصفتها خبرة مرئية تطل ثابتة في عقولنا عن اي خبرات اكتسبناها عن طرق الحواس الاخرى"(Radi,2008,p.97) لذلك فان اللون له خاصيه التأثير النفسي المباشر على المتلقي لما يحمله اللون من دلالات تعبيرية ورمزية.

يرى ايزنشتاين ان استخدام اللون في الفيلم يتم بإحدى الطريقتين الاتيتين: تتمثل الاولى منها في اخضاع عنصر اللون لبناء درامي معين هو الذي يحدد بناء الفيلم ككل من خلال كل العناصر الاخرى بما فيها اللون، بينما تتمثل الطريقة لثانية في ايجاد فهم اوسع للون من خلال العرض (التقديم)الدرامي للعنصر النشيط الموجود بداخله، ويمكن وصف هذا العنصر النشيط بانه هو الذي يعبر عن الحافز الواعي والارادي في الشخص الذي يستخدم اللون بأسلوب مميز عن حالة الامر الواقع غير المحددة لاي لون معين في الطبيعة (Qalag,1975,p.40).

لان هنالك فرق بين قوة التعبير اللونية التي يتم توظيفها في العمل القني وبين حالة اللون في الطبيعة حيث يتواجد اللون على الرغم من قيام صانع العمل بخلق اللون من خلال سياق العمل الدرامي في الفيلم السينمائي والدراما التلفزيونية، فان هذا الفرق يساعد صانع العمل عن التعبير عن افكاره ومشاعر ودلالات اللون المبتكر.

والتعبير اللوني يقوم على" تداعي المعاني والخواطر والافكار" (Qalag,1975 ,p.40)، لما لهذه الالوان من دلالات رمزية فاللون الاحمر يتصف بالإثارة لما له من دلالات تذكرنا بالنار والدم وعند البعض الاخر بالجنس، بينما اللون الاخضر من الالوان الهادئة التي يوحي لنا بالأفكار المنعشة للطبيعة، ويوحي اللون الازرق بالبرودة، ودلالات هذه الالوان تختلف باختلاف الامزجة والحالات النفسية، وقد تختلف من بلد الى بلد اخر، مما يؤدي الى اختلاف الاستخدام الرمزي للألوان.

رابعاً- المونتاج:

يعتبر المونتاج حجر الزاوية في المنجز المرئي الذي تعتمد عليه الاعمال الدرامية السينمائية والتلفزيونية فهو يقوم "بتنظيم لقطات فيلم طبقا لشروط معينة في التسلسل الزمني"(,2009,p.129 Martan)، فالمونتاج يقوم بتنظيم اللقطات والمشاهد وفقا للتسلسل المنطقي للأحداث حيث يقوم المخرج بانتقاء اللقطات وتركيبها حسب متطلبات العمل الفني مما ينتج تأثيرات درامية من خلال ذلك.

ويقوم مارسيل مارتان بالتمييز بين المونتاج (الروائي) والمونتاج (التعبيري) حيث يعتبر الاول (اي الروائي) "ابسط مظاهر التوليف المباشر مظهره الذي يتكون – طبقا لتسلسل منطقي او تاريخي القصد من رواية القصة – من لقطات تحمل كل واحدة منها مضمونا حديثا وتساهم في دفع الحدث الى الامام من وجهة النظر الدرامية ومن وجهة النظر السايكولوجية"(Martan,2009,p.121)، فهي الاعمال التي تتناول الشخصيات التاريخية او الدينية او الادبية التي كان لها تأثير على المجتمع، وعندما يقوم المخرج انشاء عمل فني لمثل هكذا شخصيات فانه يقوم بتناول الشخصيات وفق تسلسل منطقي او تاريخي، اما (المونتاج التعبيري) فهو "مؤسس على تراكب اللقطات تراكبا هدفه احداث تأثير مباشر دقيق نتيجة لصدمة صورتين، والتوليف في هذه الحالة يرمي الى التعبير بذاته من عاطفة او فكرة"(Martan,2009,p.122) فالمونتاج هنا ناتج عن تصادم صورتين من اجل التعبير عن معاني ودلالات لأفكار ومضامين يريد صانع العمل ايصالها الى المتلقي.

خامساً- المكان:

المكان هو الوسط الذي تتنامى عليه الاحداث وتتصارع عليه الارادات والمعبر عن الفكرة الرئيسية التي يسعى من اجلها صانع العمل الفني لإيصالها الى المتلقي عبر بناء اماكن افتراضية مدركة حسيا، ويكتسب المكان في العمل الفني ولا سيما في المنجز المرئي(السينما والتلفزيون) أهمية كبيرة، لا لأنه أحد عناصرها الفنية، أو لأنه المكان الذى تجرى فيه الاحداث وتتحرك خلاله الشخصيات فحسب، بل لأنه يتحول في بعض الأعمال المتميزة إلى فضاء يحتوى كل العناصر الفنية، بما فيها من حوادث وشخصيات، وما بينها من علاقات، ويمنحها المناخ الذى تتحرك فيه وتتفاعل معه، وتعبر عن وجهة نظرها، ويكون هو نفسه المساعد على تطوير بناء الاحداث في الدراما انه "الجغرافية الخلاقة في العمل الفني"(Al-Nasir,1980,p.18)، لا يكون المكان مجرد وسط مادي او ديكور او اكسسوار بل انه يرتبط بذات الانسان ارتباطا وثيقا، فالمكان بالنسبة للإنسان يعتبر الوطن والكرامة والاستقرار"ان المكان ليس بمثابة الوعاء او الاطار او العرض التكميلي بل علاقته بالإنسان علاقة جوهرية تلتزم ذات الانسان وكيانه"(Al-Marzooqi,1986,p.60)، فالمكان يتخذ أشكالاً ويتضمن معانى عديدة، بل إنه قد يكون في بعض الأحيان هو الهدف من وجود العمل كله، وللكاميرا الدور المباشر في الكشف عن المكان وتقديمه للمشاهد وذلك من خلال امكانيتها التقنية من عدسات وزوايا و حركات وحجوم لقطات" فالمشاهد ليس خارج الاطار المكاني للأشياء التي يراها على الشاشة فحسب بل انه ثابت لا يتحرك ايضاً وعلى الكاميرا ان تتحرك بالنيابة عنه"(Doubri,1993,p.42)

اهمية المكان تأتي من مدى ملائمته للأحداث والشخصيات والبناء الدرامي وما يتطلبه العمل الفني بحيث ان المكان" لم يعد يعتبر مجرد خلفية تقع فيها الاحداث الدرامية، كما لا يعتبر معادلا كنائيا للشخصية الروائية فقط، ولكن أصبح ينظر اليه على انه عنصر شكلي وتشكيلي من عناصر العمل الفني وأصبح تفاعل العناصر المكانية وتضادها يشكلان بعدا جماليا من ابعاد النص الادبي"(researchers' group,1988,p.3).

المكان في المنجز المرئي يختلف عن بقية الفنون الاخرى "ان للعنصر المكاني في السينما بنيته وخصائصه التي تميزه بشكل جوهري عن العنصر المكاني في الطبيعة او النحت او التصوير او المسرح او اي مجال اخر"(Doubri,1993,p.107)، حيث يقوم المخرج بإعادة

خلق كاملة للمكان الطبيعي حيث يشكل المكان في المنجز المرئي عالما مستقلا بذاته، ويكون اداة طيعة بيد المخرج يجري عليها التغييرات المناسبة حسب متطلبات العمل الدرامي " العنصر المكاني ليس مادة صلبة لا يمكن التعامل معها ولكنه اقرب الى المادة السائلة القابلة لكل انواع التغيير، وامر يمكن معالجته على الشاشة بنفس المقدرة التي يعالج بها العنصر المكاني الطبيعي ضمن الافكار او المخيلة او الحلم" (Doubri,1993,p.42).

سادساً-الديكور:

يعرف الديكور بانه "الشكل العام للمكان بعد تزويده بعناصر عدة منها الاثاث وتكسيه الخرائط والاضاءة والاكسسوارات مكملات المناظر داخل الابنية بصفة عامة ، وان كان من الممكن بناء الديكورات خارجها"(Shukr,2009,p,160)، وفي المنجز المرئي يشغل الديكور حيزا مهما في بنية الصورة التلفزيونية وله القدرة على ابراز تفاصيل المكان والتعبير عنه "ففي اغلب الاحيان نجد ان الديكور يوضح المكان الذي تدور فيه الاحداث، فظلا عن ابراز الصفات الخاصة كالجمال والفقر والفخامة"(Abu Saif,1981,p.40)، بالإضافة الى وظيفة الديكور في الكشف عن المكان يعتبر كذلك من العناصر المهمة الفاعلة التي تسهم في بناء الحدث ويوازي اهميته اهمية باقي العناصر الاخرى التي تدخل في تكوين بنية العمل الفني، ولا يكون "المنظر مجرد ستارة خلفية للفعل، بل امتداد للموضوع والشخصيات"(Janeti,1981,p.405).

والديكور يمكن ان "يحدد الزمان والمكان والمستوى المادي والاجتماعي للشخصية، والكشف عن ابعادها من ناحية الثقافة والذوق، وهو بذلك يساعد على ابراز النص"(Shukr,2009,p,160)، يقوم الديكور بتحديد الزمان نهارا كان ام ليلا من خلال الاضاءة المستخدمة في الديكور فالإضاءة المستخدمة في النهار على الديكور تختلف عن استخدامها في الليل ، ويدل على مكان الحدث ، (مدينة ، ريف) وكذلك يدل على المستوى المادي والاجتماعي للشخصية، فالبيت في مكان فقير يختلف فيه الديكور عن قصر في مكان غني ، حيث يلعب الديكور دورا مهما في ابراز فخامة واتساع القصر و ضيق وفقر حال البيت، واخيرا يساعد على ابراز افكار واهداف النص الموضوعة من قبل الكاتب.

الديكور هو الاسم الشائع لعلم التصميم او هندسة المناظر الذي يتعامل مع كل ما يحتويه الكادر باستثناء الممثلين، ان عنصر الديكور ومن خلال استخداماته الدرامية قد شكل مع اسلوب الاضاءة ملمحا اساسيا، فقد تطور فن الديكور تطورا مذهلا، حيث اصبحت الديكورات لها مقومات وظيفية وجمالية معبرة ونابعة من تلك الديكورات التي ساعدت في بناء الاحداث الدرامية واصبحت بمثابة وعاء لتلك الاحداث، ومن الوظائف العامة للديكور ان يكون امينا في تعبيره عن الفترات التاريخية اي عن الزمان الذي دارت به الاحداث، وان من المهام الرئيسية للديكور هي التعبير عن المكان وان يكون مؤشرا لجغرافية الاحداث فالإنسان يختلف من مكان لأخر في تعاطيه مع المكان فلكل حضارة لها ديكوراتها واكسسواراتها وحتى طريقة الملبس والمأكل(Shaker,2011,p.58).

ولأهمية الديكور في العمل الفني بما يفصح عن تفاصيل مهمة في المكان يشعر بعض المخرجين بان المنظر مهم لدرجة انهم يشيدون نسخا مختلفة من اجل لقطات منفصلة وهذا ما يميز مخرجا عن اخر.

سابعاً- الاكسسوار:

والاكسسوارات "اسم يطلق على اي شيء ذو صفة خاصة يحتاج اليه بالمنظر ، من الثريا الى الكشتبان"(Dali,1987,p.102)، و تعتبر الاكسسوارات من مكملات الديكور التي يتم توظيفها في العمل الفني حسب الضرورات الدرامية كالمكاتب، والموائد، والكراسي، والابواب، والمدافئ والمرايا الى ما لانهاية من الاكسسوارات المستخدمة، وعند استخدام الاكسسوارات يجب "ان تكون الاكسسوارات صحيحة تاريخيا للفترة المصورة، كما يجب ان تكون مناسبة للمكان"(Dali,1987,p.102)، وذلك لان الاكسسوارات المستخدمة في الاعمال الدرامية التاريخية يجب ان تحاكي الفترة التي تصور فيها هذه الاعمال لان كل فترة تاريخية لها اكسسواراتها التي تتميز بها، والاكسسوارات لها الدور في الكشف عن سايكولوجيه الشخصية في العمل الفني "يجب ان نختار الاكسسوارات لتماثل مكانة الشخص لنفسه، او لمن يتعايش معهم في الفلم ، كما ويجب ان تعمل على كشف النقاب شيئا ما عن خصوصية الشخصية"(Dali,1987,p.287).

وفضلا عن وظيفتها الدرامية في اتمام هيئة الشخصيات داخل العمل الفني او بنية الديكورات فأنها تعكس المستوى الاجتماعي او الحالة الاقتصادية للشخصيات، مما تقدم يتبين لنا اهمية الاكسسوارات ودورها في العمل الفني التي يجب على صانع العمل الاهتمام بها.

ثامناً- السرد:

السرد في اللغة" تقدمه شيء الى شيء، تأتي به متسقا بعضه في أثر بعض متتابعا" (Ibn–Manzur, 1955, p.552)، اما في المصطلح فالسرد "يشتمل على قص حدث او احداث او خبر او اخبار سواء اكان ذلك من صميم الحقيقة ام من ابتكار الخيال" (Wahba,1984.p.198) فالميزة الاولى في السرد هي القص او الحكاية التي يرويها الراوي مبنية على حدث اما ان يكون هذا الحدث من الواقع بعد اعادة صياغته او يكون من وحي الخيال اي خيال الراوي فالسرد لكي يتحقق لابد "وجود قصة او حكاية و توفر شخص يقص لنا او يخبرنا بهذه القصة او يرويها"(Forster,1996,p.9)، ومكونات السرد فهي الراوي والمروي والمروي له، في الفيلم السنيمائي والمسلسل التلفزيوني فان السرد اخذ من الادب وبالتحديد من الرواية والقصة وضمنها في منجزه وقام بتطوير تلك الاليات والعناصر السردية حيث اضاف لها الكثير وفي نفس الوقت فان الادب كذلك اخذ من السينما والتلفزيون بعض من لغة الصورة وقام بسبكها في الروايات والقصص القصيرة.

— الانساق السردية:

تمثل الأنساق السردية "بناءً زمنياً بكيفية خاصة للأحداث المسرودة، فتحدد نتيجتها أشكال سردية عدة، يتباين فيها شكل القصة المسرودة، بين القص الكلاسيكي والقص الحديث والمعاصر، ليرتبط شكل السارد وموقعه داخل فضاء الفلم السينمائي، بنوع النسق السردي "(Majid,2005,p.47)، وظهرت في الفيلم السينمائي والدراما التلفزيونية عدة انساق سردية استوحتها من الفنون الادبية (الرواية والقصة) حيث حولت هذه الانساق من انساق كتابية الى انساق صورية بحيث قامت باختزال الكثير من الكلمات والاشكال بما تحمله الفنون المرئية من دلالات تعبيرية ورمزية لها الاثر الكبير على المتلقي، والانساق السردية هي(Majed,2021,p.190) :

1- النسق السردي التتابعي: الأحداث في هذا النسق تسير بشكل خطي وفق تسلسل زمني ليس فيه أي تغيير من الحاضر الى المستقبل بشكل افقي.
2- النسق السردي المتناوب: ويسمى النسق السردي المتداخل، وفيه الأحداث تسير بشكل متناوب، يقوم على سرد أجزاء من قصة ثم أجزاء من قصة أخرى، ومثل هذا السرد يحيط بسرد يكمل السرد الآخر ويدفعهُ.
3- النسق السردي المتوازي (التضمين): وتدور فيه الأحداث باللحظة نفسها ويتم الانتقال بينهما، وفي النهاية يلتقيان بنقطة واحدة، إذ تتعدد الأماكن بزمن واحد، يُستخدم هذا الشكل في السردْ في حالة وجود أكثر من قصة في العمل إذ يُضمّن المخرج قصصاً كثيرة في إطار قصة أصلية واحدة.
4- النسق السردي الدائري: ويبدأ من أين ما انتهت الأحداث إليه، ويسرد الراوي احداثاً من الماضي، والراوي يقوم بإخذ نقطة، وينطلق منها الى الخلف أو الى الأمام والعودة الى النقطة نفسها.

— البنية الزمنية:

وظف السرد في الفيلم السينمائي والدراما التلفزيونية عدد من التقنيات التي استمدها من الفن الروائي داخل البناء الفني للفيلم والمسلسل التلفزيوني وقد قام بتطويرها وأبرز تلك التقنيات هي:

1 - المفارقة الزمنية: وهي "توقف استرسال الحكي المتنامي ونفسح المجال امام نوع من الذهاب والاياب من محور السرد انطلاقا من النقطة التي وصلتها القصة"(Bahraw,i1990, p.121) وهي:

أ- الارتداد: ويسمى ايضا (الاسترجاع، الاستذكار) وهو" كل ذكر لاحق لحدث سابق للنقطة التي نحن فيها من القصة" (Jannat,1997,p.51)، وفي الفيلم والمسلسل الدرامي يسمى (فلاش باك) وتعني العودة بالزمن الى الماضي القريب أو الماضي البعيد بحسب المدة الزمنية للأحداث.

ب- الاستباق: ويسمى ايضا (الاستشراف او القبلية) وهو "كل حركة سردية تقوم على ان يروى حدث لاحق او يذكره مقدما" (Jannat,1997,p.52)، ونعني به وقوع حدث معين في المستقبل.

2 - الحركة الزمنية:

وتتمثل الحركة الزمنية في "السرعة الزمنية في النص من خلال تقنيتي (الحذف والمجمل) بينما يكون التباطؤ الزمني متمثلا في تقنيتي (المشهد والوقفة الوصفية)"(Hasan,2010,p.80)، وتعمل هذه التقنيات في الفيلم السينمائي والمسلسل الدرامي على مبدأ اختزال الزمن وتكثيفه وتمديده واستخدامات هذه التقنيات كثيرة في العمل الفني.

– الطرق الفرعية في السرد:

تعتبر هذه الطرق الفرعية في السرد ذات اهمية بالغة لا مكانيتها في دعم البنية السردية في الدراما التلفزيونية ودفع الحدث الى الامام ويشير (مارسيل مارتان) الى عدد من الطرق الفرعية للسرد منها ظهور العناوين على الشاشة "هناك طريقة اخرى يجري استخدامها تقوم على اظهار عناوين الصحف او صفحات من كتب يكون نصها معلنا عن مضمون الحدث البصري او معلقا عليه او بديلا عنه، او صفحات من دفتر يوميات خاصة بأبطال الحدث"(Martan,2009,p.182)، فالكتابة على الشاشة يقوم بتوظيفها الراوي، الغاية منها تدعيم الحدث الدرامي من خلال الاسماء او العناوين او التواريخ لتقديم ايضاحات وافية حول موضوع ما.

الدراسات السابقة:

بعد الاطلاع على الرسائل والاطاريح المعنية قي الفنون السينمائية والتلفزيونية في مكتبة كلية الفنون الجميلة، لم يجد الباحث اي رسالة ماجستير او أطروحة دكتوراه معنية بموضوع المحرم اجتماعيا.

مؤشرات الإطار النظري:

1- حضور الانساق السردية بشكل واضح داخل المسلسل التلفزيوني يلعب دوراً محورياً في جعل القصة أكثر تأثيراً وأثارة.
2- طرق السرد الفرعية التي يتخذها السارد لها اهمية بالغة داخل المبنى الحكائي، عن طريق الكتابة على الشاشة واظهار العناوين، الذي لها الاهمية في رفد السرد الرئيسي، بسرود فرعية تضخ المعلومات.
3- رأي الشريعة الاسلامية والقانون في الموضوعات المحرمة اجتماعيا يعتبر أحد الأدوات المساعدة التي وظفها المخرج للمعالجة الاخراجية.
4- تتمثل المعالجة الاخراجية لدى المخرج بتوظيف عناصر لغة الصورة في تجسيد المضمون الفكري

أ- دور الة التصوير ويشمل (احجام اللقطات، حركات الكاميرا، وزوايا الكاميرا).

ب- الاضاءة.

ت- اللون.

الفصل الثالث: الإطار الاجرائي للبحث.

اولا- منهج البحث: اعتمد الباحث على المنهج الوصفي التحليلي ويتلاءم هذا المنهج وطبيعة البحث فهو يسعى لتحليل العينات على وفق اداة واضحة ومحددة لتحقيق اهداف البحث.

ثانيا - مجتمع البحث: يتمثل مجتمع البحث في جميع المسلسلات التلفزيونية التي تناولت موضوعة المحرم اجتماعيا، ولان مجتمع البحث واسع ولا يستطيع الباحث حصر جميع المسلسلات فانه قد اختار عينة واحدة لأسباب سوف يذكرها في عبنة البحث.

ثالثا - عينة البحث: قام الباحث باختيار العينة القصدية المتمثلة بمسلسل (العشق الحرام) للمخرج (ثامر اسحاق) لملائمتها لمتطلبات البحث وقدرتها الايفاء بحاجات البحث وتحقيق اهدافه للوصول الى النتائج المرجوة.

رابعا -اداة البحث: لغرض تحقيق الموضوعية لهذا البحث، عليه سيعتمد الباحث على ماورد من مؤشرات في الإطار النظري

خامسا – وحدة التحليل: تفترض عملية التحليل للعينة المختارة استخدام وحدة ثابتة للتحليل ينبغي ان تكون واضحة المعاني، لذا سوف يعتمد البحث على المشهد واللقطة كوحدة تحليل يستخدمها في عملية تحليل عينة البحث.

تحليل العينة: المسلسل السوري (العشق الحرام)

- المخرج: ثامر إسحاق
- تأليف وسيناريو وحوار: بشار بطرس وثامر إسحاق
- سنة التصوير: 2011 / دمشق -سوريا
- بطولة: عباس النوري / كندة علوش

ملخص العينة:

(العشق الحرام) مسلسل اجتماعي عرض عام 2011 جديد في طرحه يتناول بصورةٍ أساسية فكرة التبني، ومجموعة من قصص الحب التي قد تلامس الخطوط المحرّمة في المجتمع، أو المبنية على أساس خاطئ العمل يطرح قضية اجتماعية حساسة من العيار الثقيل لم يسبق تناولها في الدراما السورية، حيث يسلط الضوء على علاقات حب محرّمة اجتماعياً، علاقة حب بين متبني ومربي لفتاة ، وعلى خلفية هذه القضية تتحرك باقي قصص المسلسل وتتفاعل الشخصيات مع الشخصيتين الرئيستين بحيث تصطف المواقف مابين مع أو ضد هذا الحب المحرم من خلال الصداقة والقرابة .

تحليل العينة:

1-حضور الانساق السردية بشكل واضح داخل المسلسل التلفزيوني يلعب دوراً محورياً في جعل القصة أكثر تأثيراً و أثارة.:

قام المسلسل غلى نسق التضمين والذي تدور فيه الأحداث باللحظة نفسها ويتم الانتقال بينهما، وفي النهاية يلتقيان بنقطة واحدة، إذ تتعدد الأماكن بزمن واحد، اي وجود أكثر من قصة في العمل إذ يُضمّن المخرج قصصاً كثيرة في إطار قصة أصلية واحدة.

في مسلسل العشق الحرام كان الخط العام للقصة والمتمثل بالعشق المحرم اجتماعيا والمتمثل بشخصية الدكتور وائل الذي يعشق ابنته بالتبني سارة وتدور بينهم احداث تنتهي بانتحار الدكتور وائل ، اما القصص التي تدور في فلك القصة الاصلية هي القصص المحرمة دينيا واجتماعيا والمتمثلة بعلاقات الشخصية (أمل) وهي امرأة أرملة تقدمت نوعا ما في السن، وتعيش حالة فراغ، فتضطر لإقامة علاقات مع اشخاص اصغر منها سنا، اما القصة الثانية والمتمثلة بالشخصية (سلمى) وهي فتاة تعيش بعض الظروف الصعبة و تحمل بعض التناقضات في شخصيتها وهممها من الدنيا ان تقيم علاقات مع شباب اغنيا لكي يصرفوا عليها حتى عند زواجها فأنها بقيت تلتقي مع عشيقها ابو فارس مما ادى الى تهديم حياتها الزوجية، والقصة الاخرى والمتمثلة بالشخصية (لينا) فتاة صغيرة السن تتزوج برجل يكبرها سناً من أجل ثرائه وفي نفس الوقت تربطها علاقة مع شاب مما يؤدي الى هدم حياتها الزوجية، وبالإضافة كذلك الى بعض القصص الاخرى في المسلسل، فنسق التضمين كان نسقا مميزا في هذه المسلسلة.

2 - طرق السرد الفرعية التي يتخذها السارد لها اهمية بالغة داخل المبنى الحكائي، عن طريق الكتابة على الشاشة واظهار العناوين، الذي لها الاهمية في رفد السرد الرئيسي، بسرود فرعية تضخ المعلومات.

في الحلقة (32 والاخيرة) وفي المشهد الاخير الذي يقوم به الدكتور وائل بعدما اصطدم بابنته وزوجته من جانب والمجتمع من جانب اخر، مع ابنته لأنها عاشت معه على انه اباها ومع زوجته التي تعجبت لسلوكه مثل هكذا مواقف، ومع المجتمع مع اقرب الناس اليه وهو ابو يزن الذي انذهل بما توصل اليه صديقه والذي نصحه بترك الامر، فوجد نفسه وحيدا وكتب برسالة وبعث بها الى ابنته فقد قام المخرج بكتابة وصيته على الشاشة على شكل جمل كان له الدور البالغ الاهمية في دعم البنية السردية الرئيسية للعمل الدرامي، وكان المخرج اراد من هذا المشهد بتوجيه رسالة الى المجتمع.

3-رأي الشريعة الاسلامية والقانون في الموضوعات المحرمة اجتماعياً يعتبر أحد الأدوات المساعدة التي وظفها المخرج للمعالجة الاخراجية.

في الحلقة (26) ذهب الدكتور وائل الى احد الجوامع وسأل الشيخ عن راي الشرع في هذه المسألة وقد اجابه الشيخ بان الزواج صحيح شرعا وقانونا وذلك بالاستناد الى الآية القرآنية من سورة الاحزاب ((وما جعل ادعيائكم ابنائكم)) ثم اردف الشيخ قائلا بان هنالك مشكلة اجتماعية، وهي انه كيف يتزوج شخص من فتاة تربت في كنفه كل هذه السنين واعتفادها بان الشخص الذي امامها هو ابوها ، فالزواج صحيح شرعا وقانونا ولكن محرم اجتماعيا ويجب تركه، وفي نفس الحلقة(26) ذهب الدكتور وائل الى احد المحامين الذي قال له نفس الجواب الذي ذكره الشيخ ولكنه يرفض (اي المحامي) للترافع بمثل هكذا قضايا، تمثلت معالجة المخرج عن طريق الشرع والقانون لإعطاء جواب صريح للمتلقي وذلك لان مرجعية اي مسلم هو الشرع والقانون.

4 – تتمثل المعالجة الاخراجية لدى المخرج بتوظيف عناصر لغة الصورة في تجسيد المضمون الفكري

أ – دور الة التصوير ويشمل (احجام اللقطات، حركات الكاميرا، وزو ايا الكاميرا)

في الحلقة رقم (1) وفي المشهد الذي ضم امل مع شاهر في بيت امل تتحرك الكاميرا (دولي ان) باتجاه العشيقين من خلفهما والاقتراب منهم والذين لا نراهم بسبب حجب الكرسي الجالسين عليه لهما، ثم تقترب الكاميرا حتى تظمهما بلقطة متوسطة ونلاحظ

على شاهر وهو شبه عاري ويقوم بالابتعاد عنها قليلا عند اقتراب الكاميرا منهم وتقبيل يدها ومن ثم، قطع بلقطة متوسطة لأمل وهي تقوم بتعديل ملابسها ومن ثم تنهض وتخرج من الكادر.

وفي الحلقة رقم (18) وفي المشهد في غرفة سارة وهي تقوم بعمل تصميمات على منضدة وقد التقطتها الكاميرا بلقطه متوسطة يدخل ابيها الدكتور وائل الى غرفتها وتتابعه الكاميرا بحركة(بان) ويتحدث معها ومن ثم يقف خلفها ويقترب منها حتى يلتصق بها وتحس به وتقوم بتغيير وقفتها ومن ثم يقوم بالحديث معها ومن ثم يغادر الغرف وتصطحبه الكاميرا بحركة (بان ايضا).

في الحلقة رقم (11) عندما التقى الدكتور وائل بالطالبة ريم في مكتبه، والذي وعدها بحل مشكلتها وذلك بسبب رسوبها بالمادة التي يدرسها الدكتور وائل اكثر من مرة وقد ساومها على جلب الاسئلة لها وانها لابد ان تقدر ذلك، يتم قطع المشهد والانتقال الى مشهد اخر في المسلسل وعندما يرجع المشهد الى مكتب الدكتور وائل نرى بلقطة متوسطة ملابس ريم (قميصها) وهو مرمي على الكرسي ودخول يد ريم لأخذه ومن ثم قطع الى لقطة قريبة الى ريم وهي تبكي لما حل بها.

في الحلقة رقم (6) وفي المشهد في سيارة الدكتور وائل مع سارة يقوم الدكتور بالاتصال بأخته امل أكثر من مرة ولا ترد، فيقوم بالذهاب الى بيت اخته ويطلب من سارة الصعود الى بيت عمتها للاطمئنان عليها فتقوم بالصعود وعندما تطرق الباب بصورة قوية يتم القطع الى داخل بيت امل بلقطة متوسطة للوجه فيها امرأة واقفة ومرتدية ملابسها ومن ثم (تلت داون) الى شاشة التلفاز وفيها امرأة شبه عارية في الماء ومن ثم حركة (بان) الى كرسي قريب وعليه ملابس امل الخارجية ومن ثم قطع الى لقطة متوسطة لشاهر وامل في الغرفة. اما زوايا الكاميرا فقد استخدم المخرج خلال المسلسل زاوية مستوى النظر

ب – الاضاءة:

في الحلقة رقم (1) في المشهد في بيت الدكتور وائل وهو يقوم متجها نحو غرفة ابنته سارة تأخذه الكاميرا بلقطة عامة وهو يسلك الممر لكي يدخل غرفة ابنته وعندما يصل الى غرفتها نرى وجهه وقد غرق في الظلام ولا نرى منه الا الجزء الوسط من جسمه، وهذا يدل على سوداوية افكاره ونيته الغير سوية اتجاه ابنته.

في الحلقة رقم (5) في المشهد في شقة سمير وهو جالس مع صديقته يتحدث معها وعندما يهم بتقبيلها تتحرك الكاميرا (بان) الى الحائط القريب منهم فنرى ظلهما على الحائط وهو ممسك بها.

في الحلقة رقم (4) في المشهد في بيت الدكتور وائل عندما يخرج الدكتور من غرفته ليلا باتجاه غرفة ابنته سارة وهو بملابس نومه فعندما يقترب من الباب لكي يفتحه نشاهد راسه وهو نصف اضاءة ونصف ظلام وقد تردد في فتح الباب، وقد لعبت الاضاءة دور كبير للتعبير عن حالته النفسية المريضة.

ج – اللون:

في الحلقة (31) عندما يقوم يزن بإبلاغ سارة بان ابيها يريد الزواج منها فتنصدم وتقوم منفجرة بالصراخ وبعد برهة من الزمن يقول لها بان الدكتور وائل ليس ابيها فنشاهد الخضار خلف سارة وقد تحول الى لون احمر وكان الاشجار اصطبغت باللون الاحمر، مما يدل على صدمتها الشديدة من هذا الموضوع.

الفصل الرابع:

اولا – النتائج:

بعد تحليل عينة البحث توصل الباحث الى مجموعة من النتائج:

1. أسهم نسق التضمين في ترتيب الاحداث وبناء نسيج حكائي داخل بنية الدراما التلفزيونية.
2. تلعب طرق السرد الفرعية دور بالغ الاهمية في تعزيز البنية السردية.
3. عملت الشريعة الاسلامية والقانون في حل المشكلات المستعصية.
4. ساهمت حركات الكاميرا وحجوم اللقطات في إيصال مضمون الموضوع.
5. الدور الإبداعي للإضاءة في إبراز الجوانب النفسية المخفية.

ثانيا – الاستنتاجات:

1. يلعب نسق التضمين دورا بارزا في الدراما التلفزيونية،
2. طوعت البنية الدرامية للمسلسل التلفزيوني طرق السرد الفرعية في دعم البنية السردية

3. لعبت حركات الكاميرا وحجوم اللقطات في تأطير المعالجة الاخراجية للمسلسل التلفزيوني
4. الاستخدام التعبيري للون والاضاءة في الدراما التلفزيونية يعمل على ابراز الحالات النفسية للأشخاص.

ثالثا – التوصيات:

يوصي الباحث بدراسة العلاقات الممنوعة في المجتمع، وتسليط الضوء على الجوانب النفسية والعاطفية للشخصيات لتوضيح دوافعها وعمق تأثير العلاقات المحرمة عليها.

رابعا – المقترحات:

يقترح الباحث بأجراء دراسة وجهات نظر متعددة حول القضية المحرمة، مثل وجهة نظر الزوجة المخدوعة، الحبيب، والمجتمع.

Conclusions:

1.The inclusion format plays a prominent role in television drama.
2.The dramatic structure of the television series employed sub-narrative methods to support the narrative structure
3.Camera movements and shot sizes played into framing the directorial treatment of the television series
4.The expressive use of color and lighting in television drama works to highlight the psychological states of people.

References:

1. Ibn Manzur, 1955, *Lisan al-Arab*, Volume 2, (Beirut: Dar Sader for Printing and Publishing).
2. Ahmed Morsi, Magdy Wahba, 1973, *Dictionary of Cinematic Art*, (Cairo: Egyptian General Book Authority).
3. Ken Daly, 1987, *Artistic Techniques in Film Production*, Translated by: Issam al-Din al-Masri, (Beirut: The Arab Encyclopedias House).
4. Kevin Jackson, 2008, *Talking Cinema*, Translated by: Allam Khidr (Damascus: General Organization for Cinema).
5. Ahmed Mukhtar, 2008, *Dictionary of Contemporary Arabic Language*, (Cairo: Alam al-Kitab).
6. Jubran Masoud, 1992, *Al-Raed Dictionary*, (Beirut: Dar al-Ilm lil-Malayin).
7. Shams al-Din al-Dhahabi, 1986, *Al-Kaba'ir*, (Cairo: Maktabat Uloom al-Quran).
8. Abdullah al-Hashimi, 2003, *Islamic Ethics and Morals*, (Beirut: Dar al-Uloom).
9. Nikola Timashev, 1980, *Theory of Sociology*: Its Nature and Development, Translated by: Mahmoud Ouda and others, (Cairo: Dar al-Ma'arif).
10. Interview conducted by the researcher with (A.M.D. Nibras Adnan - *Women's Sociology*), at the University of Baghdad, College of Arts, Thursday 17/5/2012 at 10:00 AM.
11. Maliha Aouni, Sabih Abdul Mun'im Ahmed, 1984, *Family Sociology*, (Baghdad: University of Baghdad Press).
12. Moslih al-Salih, Al-Shamel , 1999- *Dictionary of Social Sciences Terms*, (Riyadh: Dar Alam al-Kutub for Printing and Publishing).
13. Rafik Habib, 1968, *The Sacred and Freedom*, (Beirut: Dar al-Shorouk).
14. Interview conducted by the researcher with (A.D. Mazin Bashir Muhammad - Sociology/Anthropology), at the University of Baghdad, College of Arts, Thursday 17/5/2012 at 11:00 AM.
15. Basil Bartlett, 1970, *Writing the Television Play*, Translated by: Ezzat al-Nusairi, (Cairo: Egyptian General Authority for Authorship and Publishing).
16. Maher Majid, *The Directorial Solution and Modernist Film Strategy*, Faculty of Fine Arts, University of Baghdad, (www.cofarts.uobaghdad.edu.iq).
17. Hussein Hilmi al-Muhandis, 1990, *Screen Drama between Theory and Practice*, Vol. 2, (Cairo: Egyptian General Book Authority).
18. Mona Said al-Hadidi, 1992, *Methods of Film Directing*, (Cairo: Egyptian General Book Authority).
19. Ali Sabah, 2009, *Isolation in the Feature Film*: "The Legend of 1900" as a Model, Al-Academi Journal, (University of Baghdad, College of Fine Arts, No. 51).
20. Matta Abbo Bolos, 1997, *The Role of Cinematographic Techniques in Treating Space in Iraqi Television Drama*, Al-Academi Journal (University of Baghdad: College of Fine Arts, No. 19).
21. Jean Mitry, 2000, *Psychology and Aesthetics of Cinema*, Part One, Translated by: Abdullah Awishiq, (Damascus: General Organization for Cinema).
22. Maher Radi, *The Thought of Light*, (Damascus: General Organization for Cinema).
23. Saad Abdul Rahman Qalij, 1975, *Aesthetics of Color in Cinema*, (Cairo: Egyptian General Book Authority).
24. Marcel Martin, 2009, *Cinematic Language and Writing with Images*, Translated by: Saad Makawi, (Damascus: General Organization for Cinema).

25. Yassin al-Nasir, 1980, *Novel and Space* (Baghdad: Dar al-Shu'oon al-Thaqafiya al-Aama, The Small Encyclopedia, No. 195).
26. Taha Hassan al-Hashimi, 2010, *Genre of the Scenario, The Position of the Scenario from the Theory of Literary Genres*, (Cairo: Al-Dar al-Thaqafiya for Publishing).
27. Ralph Stevenson, 1993, Jean Dubray, *Cinema as Art*, Translated by: Khaled Haddad, (Damascus: Ministry of Culture - General Organization for Cinema).
28. Group of Researchers, *Aesthetics of Space*, 2nd Edition, (Casablanca: Aoyon al-Maqalat, 1988).
29. Abdul Majid Shukri, 2009, Television Drama, Art and Writing and Directing the Television Play, 1st Edition, (Cairo: Dar al-Fikr al-Arabi).
30. Salah Abu Seif, 1981, *How to Write a Screenplay*, (Baghdad: Al-Jahiz House for Publications, The Small Encyclopedia, No. 98).
31. Louis Giannetti, 1981, *Understanding Movies*, Translated by: Jafar Ali, 2nd Edition, (Baghdad: Dar al-Rasheed for Publishing).
32. Abdul Khaliq Shakir, 2011, *Artistic and Aesthetic Treatments of Cinematic Image, in the Works of American Director Martin Scorsese*, Unpublished PhD Thesis, (University of Baghdad: College of Fine Arts).
33. Magdy Wahba, Kamel al-Muhandis, 1984, *Dictionary of Arabic Terms in Language and Literature*, 2nd Edition, (Beirut, Library of Lebanon).
34. E.M. Forster, 1960, *Aspects of the Novel*, Translated by: Kamal Eid, Al-Alf Book, No. 306, (Cairo: Dar al-Karnak).
35. Ali Sabah, Nihad Hamed, 2021, "*Aesthetics of Employing Overlap and Narrative Speed in Feature Films,"* Annals of Ain Shams Arts Journal, (Faculty of Arts: Ain Shams University, Issue 49).
36. Maher Majid, 2005, *Temporal Structures in Contemporary Cinematic Narratives*, Unpublished PhD Thesis (University of Baghdad: College of Fine Arts).
37. Hassan Bahraoui, 1990, *The Structure of the Novel Form*, (Beirut: Arab Cultural Center).
38. Gérard Genette, 1997, Narrative Discourse: An Essay in Method, Translated by: Mohamed Moatesim and others, (Kuwait, The Supreme Council for Translation).
39. Nafla Hassan, 2010, *Techniques of Narration and Their Artistic Formation Mechanisms* - A Critical Reading, (Amman: Dar Ghaida for Publishing and Distribution).