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/jcofarts1537

The Employment of the Subjective Camera in Television Series

Nawfal Janan Bahnam [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 16 July 2024
Received in revised form 10 November 2024
Accepted 11 November 2024
Published 15 March 2025

Keywords:
Subjective Camera , Television Series

ABSTRACT

Television series have not been isolated from narrative and cinematic techniques but have benefited from them in developing their formal structure. The subjective camera is one of the most important techniques relied upon by directors to create a variety of narrative treatments that depend on how the camera is used to replace characters. Therefore, the researcher identified the research problem: What is the employment of the subjective camera in television series? Hence, the importance, objectives, and limits were determined. The research was divided into two main sections: The first section discussed the subjective camera, including concepts such as: an introduction to the concept of the subjective camera, the subjective point of view in television narrative, forms of narrative treatments of the subjective camera, and its uses in television series. The second section discussed the construction of the subjective camera: This section discussed how the subjective camera is constructed in terms of dealing with the elements of expressive language. A set of indicators was extracted. In the third chapter, the researcher chose the Chinese series "Journey Through the Night" (2020) in Chinese as it fits the temporal and thematic research boundaries and analyzed it. In the fourth chapter, the researcher reached a set of results, including: the director employs the subjective camera to enrich his narrative treatments within the series by transforming subjective aspects into operations that take various forms, such as recollection, hallucination, dream, and mental imagery. The researcher concluded that the employment of the subjective camera is a humanization of the audiovisual capture act of a camera placed in a control system that mimics emotions and feelings to produce a subjective point of view charged with emotions using the elements of expressive language. Thirdly: Recommendations Based on the foregoing, the researcher recommends that students study the aesthetic and dramatic employment of the subjective camera in the cinematography course. The research concluded with a list of references and an abstract in English.

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1537
Nawfal Janan Bahnam: The Employment of the Subjective Camera in Television Series
Al-Academy Journal - Issue 115 -ISSN(Online) 2523-2029 /ISSN(Print) 1819-5229

توظيف اللقطة الذاتية في المسلسل التلفزيوني

نوفل جنان بهنام

الملخص:

لم يكن المسلسل التلفزيوني بمعزل عن التقنيات الروائية والسينمائية، بل استفاد منها في تطوير بنيته الشكلية، وتعد اللقطة الذاتية من اهم التوظيفات التي يعتمد عليها المخرج في ايجاد العديد من المعالجات الاخراجية التي تعتمد على الكيفيات التي يتم فيها توظيف الكاميرا لتحل محل الشخصيات وعلى ذلك حدد الباحث مشكلة البحث: ما هو توظيف اللقطة الذاتية في المسلسل التلفزيوني؟، من ثم تحديد الاهمية والاهداف الحدود، كما تم تقسم البحث الى مبحثين رئيسيين هما:

المبحث الاول: اللقطة الذاتية وتم فيه تناول عدة مفاهيم منها: مدخل الى مفهوم اللقطة الذاتية، وجهة النظر الذاتية في السرد التلفزيوني، اشكال المعالجات الاخراجية للقطة الذاتية وتوظيفاتها في المسلسل التلفزيوني

المبحث الثاني: بناء اللقطة الذاتية: وفي هذا المبحث يتم تناول الكيفيات التي يتم فيها بناء اللقطة الذاتية من حيث التعامل مع عناصر اللغة التعبيرية. وتم استخلاص مجموعة من المؤشرات.

في الفصل الثالث اختار الباحث المسلسل الصيني مسلسل (رحلة خلال الليل) انتاج (2020) باللغة الصينية كونها تتلاءم وحدود البحث الزمكانية والموضوعية وقام بتحليله.

وفي الفصل الرابع توصل الباحث الى مجموعة من النتائج منها: يوظف المخرج اللقطة الذاتية في اثراء معالجاته الاخراجية ضمن حيز المسلسل من خلال تحويل الجوانب الذاتية الى اشتغالات تأخذ اشكالا متنوعة، الاستذكار، الهلوسة، الحلم، التصورات الذهنية.

واستنتج الباحث: ان توظيف اللقطة الذاتية هو أنسنه فعل الالتقاط السمعبصري لكاميرا وضعها في نسق تحكمي يحاكي الانفعالات والمشاعر لإنتاج وجهة النظر الشخصية المشحونة بالعواطف بواسطة عناصر اللغة التعبيرية. وختم البحث بقائمة المصادر وملخص باللغة الانكليزية

الكلمات المفتاحية: توظيف اللقطة الذاتية ، المسلسل التلفزيوني

الفصل الاول

المشكلة البحث: منذ اللحظة التي تحررت الة التصوير من الصفوف الاولى من صالة العرض المسرحي تجاوزت في ذلك بعدها الفيزيائي كآلة لتسجيل الحركة لتشكل بعداً اعمق كأداة خلاقة تتأسس عن طريق التحام الفكر بالتقنية لتخلق بذلك تشكيلات جمالية تداعب مجسات المشاهدين ،فأصبحت الكاميرا سارداً للأحداث من وجهات نظرٍ لم تكن مألوفة سوى في الادب و الفنون التشكيلية فبدأت تظهر الكثير من التوظيفات الجمالية في المسلسلات والافلام كان هدفها التعبير عن انفعالات الشخصية المفعمة بالتشويق والتي تدفع المشاهد الى ان يعاني معاناة الشخصية الدرامية بكل انفعالاتها السيكولوجية التي تضيف دفقا جماليا يصب في تعميق المعنى التعبيري والدرامي للمسلسل لذلك يلخص الباحث مشكلة البحث من خلال السؤال التالي :

ماهي التوظيفات الجمالية والدرامية للقطة الذاتية في المسلسل التلفزيوني؟

ثانيا: أهمية البحث: تنبثق اهمية البحث في التعرف على التوظيفات الجمالية والدرامية للقطة الذاتية في المسلسل التلفزيوني.

ثالثا: أهداف البحث: يسعى الباحث الى الكشف عن التوظيف الجمالي والدرامي للقطة الذاتية في المسلسل التلفزيوني

رابعا: حدود البحث.

اولا: الحد زماني: يتحدد البحث بشقه الزماني بالعام 2020 وهي السنة التي انتجت فيها عينة البحث

ثانيا: الحد مكاني: ويقع ضمن المسلسلات المنتجة في الصين

ثالثا: حد موضوعي: يتحدد البحث ضمن اطاره الموضوعي دراسة توظيف اللقطة الذاتية في المسلسل التلفزيوني

الفصل الثاني/ لمبحث الاول/ اللقطة الذاتية

المدخل الى مفهوم اللقطة الذاتية: ان البحث في جماليات هذا النوع من اللقطات يأخذنا نحو بدايات الفلسفة الجمالية ما بين الذاتية والموضوعية فقد كانت المفاهيم الجمالية مرتبطة بالطبيعة وظواهرها وكيفية تقييمها وامكانياتها الجمالية ومنها ما وردت في "اشعار(هوميروس) مثل (الرائع، الجميل، المتناسق) حيث رأى ان الجمال هو الذي نستشعره بحواسنا" (Ovsyannikov, 1975,

(pp. 11-12 وفي هذه المرحلة اقتصر مفهوم الجمالية على الاشياء الواقعية ، لكن فلسفة (سقراط- 470 ق. م) كانت اكثر شمولا فقد اعتبر"الانسان مركز الاهتمام بدلا من الطبيعة فهو يهتم بالإنسان من ناحية فعاليته وسلوكه ورغباته، وعد ان لكل شيء فائدة تؤدي وظيفة معينة وفقا لمبدأ (الغائية) (Ovsyannikov, 1975, p. 16) وهنا نجد ان الجميل اصبح نتاج الافعال والسلوك والرغبات المقترنة بأداء وظيفة ترتبط بالغاية التي يكون من اجلها وعلى صانع العمل ان يظهر المعنى الجمالي الداخلي للموضوع الموظف فنياً عن طريق اظهار التعبيرات الباطنية وتوظيفها بشكل جمالي يعبر فيه الشكل عن المضمون، فقد اكد سقراط في محاورته "على ضرورة عناية الفنان بإبراز التعبير عن الجمال الباطني ... عن احوال النفس على الوجه والعينين في موضوعات الرسم والنحت ،ويوجه الفنان الى اختيار الملامح والتعبيرات الانسانية الدالة على الانفعالات السامية لتأكيد الجمال ومراعاة جمال الصورة " وهنا نتلمس التأكيد على قيمة الجمال الباطني او(الذاتي) و التعبير عنه بواسطة الانفعال الظاهر على وجه الشخصية المرسومة، اما الفيلسوف الالماني (هيغل1770-1831) يرى ان جمالية الفن في اقتراب ابداعاته من الجمال الطبيعي الذي يتدخل فيه (الوعي الذاتي) في تشكيله حيث يعتمد على المضمون الذاتي في صراعه مع الشكل وان الفنان يعهد الى تصيير حياة داخلية يطلق فيها العنان الى العواطف والاحاسيس والتي يسميها بـ(الحياة النفسية) في ذلك العالم الذهني الداخلي لان الجميل في الفن هو الذي " يوقظ فينا أحساسات ممتعة عن طريق خلق أشكال لها مظاهر الحياة." و يكون مضمون مبني في الدرجة الاساس على الفكرة المتمثلة عيانيا او حسياً، وعلى ذلك وجد صناع الدراما في هذه الخاصية معيناً لا ينضب من الموضوعات التي تستمد جمالياتها من التعبير عن الذات البشرية والانطلاق نحو الحياة النفسية للعقل وصراعها مع المعطيات الخارجية للعالم الموضوعي في العديد من الاعمال السينمائية والتلفزيونية التي لم تكتفي بالعرض الموضوعي للأحداث بل استمدت جمالياتها من الدخول الى الذات البشرية للكثير من الاعمال الدرامية التي نجد فيها البطل يعيش مختلف الحالات الانفعالية ونرى المخرج يسعى جاهدا الى عرض وجهة نظر البطل اتجاه الاحداث التي يمر بها فيكون الشكل انعكاس للمضمون الفكري للصراع الدرامي من خلال التوظيف التعبيري الذي يعمد الكاتب والمخرج الى تشكيله ليجسد لنا طبيعة البنية العقلية للبطل من خلال الصورة، وهذا يقترب الى حد كبير من اراء (منستربرج) احد رواد مدرسة الجشتالت في علم النفس والذي يرى بأن الصورة السينماتوغرافية هي فن العقل بالدرجة الاساس وان العمل الفني يستمد قيمته الجمالية من خلال حركة العقل بما يحمل من أفكار بصورة مؤثرة تتشكل في الاساس من الانفعالات والتجارب الشعورية التي يخزنها العقل وان الصورة المتحركة وسيطاً فعالا في تجسيد العواطف والانفعالات من خلال تقاطعات علم النفس والجمال والتي استفاد منها المخرجين السينمائيين التلفزيونيين فيما بعد، فقد عد العملية السينمائية بأسرها شكل من اشكال العمليات العقلية تكون فيها ادوات اللغة واساليبها ماهي الا وسيط للعقل في التعبير فالشكل ما هو الا تشكيل بأدوات السينما للمضمون العقلي والسيكولوجي " بما ان مواد السينما هي مصادر العقل فلابد وان يعكس الشكل السينمائي احداثا عقلية ،اي العواطف والانفعالات " فما دام العقل الابداعي هو المادة الخام للصورة فهي بطبيعة الحال تعد الاداة الامثل في تجسيد العواطف والانفعالات الذاتية لما تمتلكه من قدرة واسعة المدى للمحاكاة والتعبير الجمالي عن الحياة العقلية للذات بحيث يجعل المتفرج يندمج اثناء التجربة الجمالية للمشاهدة وهو يبتعد عن الرؤية الموضوعية للأحداث نحو النظرة الذاتية للشخصيات الدرامية وما يمكن اظهاره من دفق المشاعر التي تتباين وتتغير وفقا لمعطيات الشد والجذب ما بين الشخصيات الاخرى وعرض الحقائق المستترة في دواخل الشخصيات من خلال الرؤى والافكار المشحونة بالعواطف في المسلسل التلفزيوني الذي ولد في كنف السينما وارتبط بها بل واكتسب منها الادوات التعبيرية ومنها اللقطة الذاتية وما تحملها من الخواص من حيث القدرة على تبيان المعاني الدفينة في عمق البنى النفسية كونه وسيطاً خلاقاً لتجسيد العواطف وحركات الروح الذاتية للنفس البشرية بكل ما تحمله من زخم صوري يجعل من الشكل اكثر جذبا في سرد العالم الداخلي للعقل الذي يكون نظاماً حبكوياً يعتمد على سلسلة من الافكار المتداعية التي تستمد قيمتها الجمالية من التحرر الكامل من سلطوية الربط المتوالي لعالم الواقع واشتراطاته، وسبر اغوار عالم العقل الذي لا يشترط فيه ان يكون نسيج الحبكة في ترابط منطقي على اعتباره عالم من الصور والذكريات الدفينة التي تضمر جزئياتها او تتلاشى حسب لقدرة العقلية وانفعالاتها مع العالم الخارجي ،وبما ان العمل الدرامي هو في الاساس "سرد القصص عن طريق عرض الصور المتحركة " كما قال يوري لوتمان وهو يعرف السرد السينماتوغرافي فقد استمد الفيلم والمسلسل التلفزيوني من الادب الكثير من التقنيات السردية والرواية بصورة خاصة واستطاعت ان توظفها ضمن بنيتها وكان من ابرزها وجهات النظر السردية في الرواية ومنها السرد الذاتي، والموضوعي.

ثانيا: وجهة النظر الذاتية في السرد التلفزيوني: بما ان المسلسل التلفزيوني وسيلة لسرد الاحداث تستند الى ارث روائي وسينمائي واسع النطاق يضاف له العديد من التجارب التي ارتبطت بالحركة التنظيرية التي اخضعت العمل الفني الى مناهج وتقنيات الادب والرواية تحديدا فقد ميز الشكلاني الروسي (توماتشفسكي) نمطين للسرد هما" (سرد موضوعي Objectify) يكون الكاتب مطلعا على كل شيء ،حتى الافكار السرية للأبطال .اما (السرد ذاتي Subjective" نتبع الحكي من خلال عيني الراوي (او طرف مستمع) متوفرين على تفسير كل خبر: متى وكيف عرفه الراوي او المستمع نفسه" وقد وجد صناع الدراما ان الوسيط التعبيري يمتلك القدرة الكبيرة على تجسيد المتخيل الروائي وتحويله الى صور حية غاية بالإقناع لذلك توطدت ملامح الانجذاب الصميمي بين عالم الصورة السينماتوغرافية للفيلم والمسلسل التلفزيوني " وعالم الرواية الأدبية، ضمن فضاء علم السرد، فحصل التداخل التقني والنقدي والبحثي بين هذين المجالين،فكانت التقنيات السينمائية و(التلفزيونية)معين لا ينضب للتقنية الروائية، وفي الوقت نفسه استفادت السينما(والتلفزيون) من الرواية في شكل الأنساق السردية او البنى الزمنية، او آليات التعامل مع المكان والزمان،...ووجهات النظر ومن خلال الروايات الحديثة التي ظهرت وعلى وجه الخصوص في (تيار الوعي) هو مصطلح صاغة عالم النفس "وليام جيمس" يدل على تقنية ادبية ظهرت في القرن الماضي في الرواية والتي تركز على الحياة الداخلية للشخصية في الرواية والتي تتضمن تقنية "تمكن المروي له من الاطلاع المباشر على الافكار الحميمة التي تعتمل داخل الشخصيات ...وهذه التقنية تتضمن بيان الافكار القريبة من اللاشعور والتي تعبر عنها الشخصية بصفة سابقة لكل تنظيم منطقي " وهنا وجدت الدراما السينمائية والتلفزيونية ارضا خصبة كون وجهات النظر في التصوير السينمائي والتلفزيوني هي بالأساس تعتمد على الموقع السردي الذي يتخذه الراوي من الاحداث، حيث تتساوى معرفة الراوي بمعرفة الشخصية الدرامية " فلا يقدم لنا أي معلمات او تفسيرات ، الا بعد ان تكون الشخصية نفسها قد توصلت اليها...التي جعلها ((توماشفسكي)) تحت عنوان ((السرد الذاتي)) " حيث نتتبع احداث المسلسل الدرامي من خلال ما تصل اليه الشخصية من احداث فلا يطلعنا الراوي على معلومة خارجة عن حدود الادراك الذي تصل اليه الشخصية وذلك لان الراوي حسب ما وصف (بيون) "يعرف نفس ما تعرفه الشخصية الروائية ولا يستطيع ان يمدنا بالأحداث قبل ان تتوصل اليها الشخصيات الروائية "، وعلى ذلك جاءت العلاقة الوثيقة ما بين ذاتية السرد الروائي لوعي الشخصيات، وقدرة الة التصوير على تجسيد الوعي الذاتي بصورة عيانيه ومحاولة لأنسنه الالة ووضعها على مسار الانفعال الانساني بهدف جعلنا نرى وتعيش، او نحاكي اسلوب تفاعل البطل مع الاحداث وفقا لما يسجله عقله وفقا لطريقة تحركه وانفعاله وشعوره من خلال ما يعرف بـ(اللقطة الذاتية) بوصفها تلك اللقطة "التي تعكس وجهة النظر الممثل او الشخصية ، بحيث تصبح الكاميرا هي عين الممثل" وكل ذلك يجعل منها الاختيار القصدي الذي يحاول من خلاله صانع العمل تهشيم الخط الموضوعي الغالب في السرد التلفزيوني والذي يقدم الشخصيات على شكل كتل بشرية متحركة لانعرف ما تريد او تهدف والى ماذا تركز ومع من تتعاطف.

ثالثا: اشكال المعالجات الاخراجية للقطة الذاتية وتوظيفاتها في المسلسل التلفزيوني: في ضوء ما تقدم نجد ان المخرج التلفزيوني يستثمر هذه الاشتغالات في ايجاد العديد من المعالجات الاخراجية التي تثري البناء الدرامي للمسلسل من خلال ابنية حكائيه ترسم الملامح النفسية للشخصيات مبتعدا عن الموضوعية التي تقتلع ذاتية الشخصيات وتجعلها مهمة الدوافع والاحاسيس، وبذلك وجد المخرجين العديد من اشكال المعالجات الاخراجية للقطات وجهة النظر الذاتية التي يمكن تلخيص أبرزها بما يأتي:

الصورة رقم (1)

1:مشاهد الحلم :نجد توظيفها في العديد من افلام الرعب والجريمة والاعمال ذات الطبيعة النفسية التي تصور الاحلام التي تراود الابطال وتكون على اتصال دائم بفكرة المسلسل وأحداثه كما في مسلسل (كيس من العظام - Bag of Bones) يوظف المخرج لقطة وجهة النظر الذاتية في مشهد الحلم الذي ينتاب البطل وهو نائم ليشاهد نفسه واقفا امام قبر زوجته المقتولة بظروف غامضة كما في الصورة رقم (1) ولا يكتفي المخرج بأظهار الحلم بل يتعدى ذلك الى توظيف الاضاءة والالوان للتعبير عن الغموض وغرائبية المكان وتشكيلاته اللامألوفة كون المشهد ينتمي الى الصور الذهنية للبطل اكثر من انتماءه لعالم الواقع.

2:مشاهد الهلوسة: في هذا النوع من المشاهد يحاول المخرج اظهار وعي الشخصية الذاتي وطريقة نظرتها الى الواقع لكن بالكثير من الالتباس والايهام والتشكيك بحقيقة ما يراه لابتعاده عن الواقع وصعوبة تصديق ما يشاهده كما في المسلسل (Maniac) نرى البطل الجالس وهو يرى بلقطة وجهة ننظر ذاتية الحَمام الذي يأكل حبات الذرة الملقاة على الارض ليلاحظ فجأة انفجار هذه الحبات وتحولها السريع الى الُفشار وهروب الطيور الخائفة، وسط حيرة البطل وتشكيكه بحقيقه ما يشاهده (حقيقة ام خيال!!!)، و للدلالة على الهلوسة والابتعاد عن الواقع ولتحقيق نوع ومن الغرائبية والتشكيك بمصداقية ما يشاهده البطل هل هو واقع ام تهيؤات، وكل ذلك يقارب مقولة " (بازوليني) : ان المؤلف يستبدل برؤيته للعالم من قبل شخص عصابي رؤيته الخاصة المسكونة بالنزعة الجمالية. من المفيد في الواقع ان تكون الشخصية عصابية لكي تعبر بنحو افضل عن ولادتها الشاقة لذات ما في العالم " وبذلك توظف ادق التفصيلات الذاتية في بناء المشهد بناءاً نفسيا يحقق مديات عالية من الجذب الجمالي من خلال تحول من المألوف الى اللامألوف وفقا لمنطق الهلوسة.

3: مشاهد التصورات الذهنية : وهنا يستمد السياق الفيلمي جماليته من خلال عرضه نماذج حياتية ولكنها في نفس الوقت قد تكتسب صفات غير مألوفة في تعرضها للعالم الذاتي للشخصيات المختلفة، كما في المشهد المميز من فيلم (The mirror - المرايا) نجد توظيفا جماليا يعكس التفكير الذهني المعزز بالتصورات من خلال وجهة النظر الذاتية للقطة البطلة التي ترى نفسها انسانة كبيرة في السن في المرأة، فالهدف كل ذلك هو تأجيج الاثارة وزج المشاهد في ذروة الحدث الدرامي عبر" جذب المشاهدين مباشرتا في غمرة الموقف السيكولوجي " الذي يظهر التصورات الذهنية للشخصية والهواجس النفسية التي قد لا تحدث بالضرورة لكنها تثير المخاوف، ومن الجدير بالذكر ان مشاهد التصورات الذهنية تختلف عن مشاهد الهلوسة في كونها تصورات ذهنية واعية تختلف عن مشاهد الهلوسة والالتباس.

4: الاستباق والارتداد الزمني : في الكثير من الاحيان تعتمد اللقطة الذاتية على السياق السردي المبني على عرض ومضات من الحاضر او الرجوع للماضي(الفلاش باك) عن طريق التذكر الذي ينطلق من حدث او نتيجة او ازمة معينة وقعت للشخصيات حيث تبدأ باستذكار ما حدث الى ان تصل الى نقطة الحاضر التي هي فيها، فالاستذكار هو عرض لوعي الشخصية وهي تسترجع ما رأته او مرت به قبل بداية سرد القصة في المسلسل وقد تكون الاحداث المستعادة او المتوقعة قبل دقائق او سنوات من حاضر السرد كما يرى جينت "حين ندخل ذاكرة الشخصية فأن النظام يمكن أن يغدو معقدا، فقد تثير الذكريات حول فترة سابقة افكارا على فترات اسبق ، وقد تكون الاشارات الى ((حاضر)) السرد إضاءات مسبقة داخل الذاكرة" وعلى ذلك فأن اللقطة الذاتية تكتسب ابعاد جديدة في اليات التعامل مع الزمن لإعطاء دلالات تختلف بحسب طبيعة التوظيف.

5- اللقطات الفنتازية: في الكثير من الاحيان يتم توظيف اللقطة الذاتية في المسلسلات ذات الطبيعة الفنتازية حيث يرى البطل شخصيات واحداث لاوجود لها على ارض الواقع وتكون صعبة التصديق لأنها تدخل ضمن منطق الغرائبية التي تبتعد الى اقصى درجات التجسيد الخيالي، اذ توظف " الفنتازيا للأبداع وتقديم جميع انواع المخلوقات الرائعة والوحوش في عالم الاحلام والوعي او اللاوعي(Annabella ،1964 ،p.2)، وهذا يتطلب اشتغال مركب ما بين التصوير الواقعي واضافة الكائنات والامكنة الفنتازية بالكمبيوتر لتحقيق هذا النوع من اللقطات .

رابعا: انواع لقطة وجهة النظر الذاتية: ا-لقطة وجهة النظر الذاتية المباشرة : ينتقل المخرج ما بين العرض الموضوعي الى المنظور الذاتي لأنه لا يكتفي بعرض الحدث، بل لأنه يحاول ان يحيط بالتفاصيل والدوافع الشخصية المبنية على مستوى القناعة الشخصية التي تحدد طريقة النظر والتفاعل الذاتي مع الموضوع، وهنا تجسد الدراما التلفزيونية لحظات التركيز على تفصيل معين مثل تتبع ومراقبة الاشخاص لتكون لقطات وظيفية تحدد لنا التفصيلات المهمة التي تركز عليها الشخصية وتتدخل في تكوين القناعات الخاصة للبطل والتي تحدد كمية الوعي الذاتي له، وتجعلنا كمشاهدين نموذجيين نحكم على الموضوع بصيغة اكثر دقة كوننا تعرفنا على مستوى ما تركز عليه الشخصية من اهتمامات، وعلى خلاف الاشكال الاخرى من اللقطات الذاتية، في الكثير من الاشتغالات يستمد المسلسل التلفزيوني ملامح الواقعية فيه من خلال الاقتراب الى الواقع في تجسيد وعي الشخصية كما في مسلسل(Physical – الدراجة 2021) يتجسد السرد الذاتي للبطلة وهي تتكلم من خارج الكادر حيث يقوم المخرج باللجوء الى اللقطة الذاتية كمعادل

صوري للتعبير عن النظرة الواقعية التي ترى بها البطلة المحيط والكيفية التي تتعامل بها مع مفردات الحياة اليومية من خلال تواجد الة التصوير محل عين الشخصية وهي تقوم بأعداد الطعام وتقطيعه، وليعزز المخرج اقصى درجات التجسيد المرئي للقطة الذاتية نرى يد الشخصية وهي تتحرك داخل اللقطة بمنتهى الواقعية كما في الصورة (2) وذلك للوصول الى اقصى درجات الاقناع

2- لقطة وجهة النظر الذاتية غير المباشرة : الة التصوير تكون على مقربة او مسافة حميمية إن صح التعبير من الحدث على القدر الذي يمكنها من التقاط التعابير الذاتية والانفعالات والإيماءات حتى نشعر بالاندماج مع الممثل و الحدث كنتيجة لرد الفعل حيث يصفها جانيتي بوجهة نظر الشخص الثالث الذاتية الغير مباشرة والتي "يسميها جانيتي (الشخص الثالث) عبر لقطة كبيرة لوجه الشخصية" حيث تقترب من الحدث بحكم نوع اللقطة والمستوى التبئيري و نشعر بالتوحد مع الممثل وانفعالاته الذاتية لنجد الكثير من التوظيفات التعبيرية لها في المسلسلات منها (العدالة المزيفة) نرى المخرج يوظف هذا النوع من اللقطات في المشهد الذي تتذكر فيه البطلة طفولتها عندما يقوم ولدها بممارسة الاضطهاد النفسي لأنها تشبه والدتها التي تعاني من البدانة حيث تقترب الكاميرا من وجهه الطفلة وهي تنظر الى نفسها بالمرأة وتنقل لنا الكاميرا مشاعر الحزن الذي تعيشه البطلة وهي تتمعن بوجهها، لنجد ان اللقطة الذاتية الغير مباشرة لا تكون فيها الكاميرا مكان الشخصية بل لقطة يكون فيها الراوي على مقربة كافية من الشخصية بحيث تتيح ايصال التعابير الذاتية للشخصية لان آلة التصوير تعبر عن وجهة نظر المتفرج الشاهد الخارجي المحايد" وهى تمنح المشاهد الشعور بوقع الحدث على الشخصية من خلال المشاعر التي تبدر عنها كنتيجة لرد الفعل على اكمل وجه لذلك يكون مفهوم الذاتي متداخل مع الهيمنة الذاتية للشخصية على مستوى الصورة بدرجات متفاوتة بالإضافة الى اشتغالات اخرى حيث يرى غاتز "هناك درجات من الذاتية فاللقطات عبر الكتف- ولقطات الثنائية يمكن ان تنحاز نحو وجهة نظر احدى الشخصيات ويعتمد ... ،فكلما اقترب خط رؤية الممثل في لقطة كبيرة من الكاميرا ،كلما زادت درجة تطابق المشاهد"

صورة رقم (2)

المبحث الثاني / بناء اللقطة الذاتية

ان توظيف اللقطة الذاتية يعني دخول الة التصوير الى غمار الحدث الدرامي بصفة المشارك بالأحداث " حيث نتبع القص والحكي من خلال عيني الراوي والمستمع نفسه" وبهذا تصبح اللقطة الذاتية مركب يتألف من عنصرين هما (الكاميرا و الشخصية) المتفاعلة مع الاحداث والمتتبعة لها، لذلك يصفها (جانيتي بالشخص الاول) لان الة التصوير تصبح بمثابة عين الشخصية التي نطلع من خلالها المشاهد كما يصفها(مارتين) بأنها " تأخذ مكان عين أحدى شخصيات الحدث" وعندها يصبح المشاهد متواجدا في مركز الوعي الذي يتيح له ان يشاهد ويتحسس العالم الخارجي الاجتماعي من منظور الشخصية الدرامية التي يكون وعائها هو البعد الفسيولوجي الجسماني ودافعها المحرك البعد النفسي كمحصلة تراكمية حتمية للأبعاد السابقة فالهدف من وضع الكاميرا مكان الشخصية " لنقل المشاعر والاحاسيس الداخلية الدقيقة" فالمشاهد يصبح متواجدا في مركز يتيح له ان يشاهد ويتحسس العالم الخارجي الاجتماعي من منظور الشخصية الدرامية و في نفس الوقت يتوجب في بعض الاشتغلات الاخراجية اعطاء مسوغا جمالياً لكل لقطة ترد في المسلسل من خلال ربطها المنطقي بالفكرة الرئيسية للعمل حيث يرى بلاش " علينا ان نعطي تبريرا جماليا لكل صورة مميزة ترد في العمل " اي ان كل صورة تؤدي وظيفة تعبيرية غير اعتباطية فعندما تمثل وجهة النظر الذاتية (الالة - التمثيل) حيث يكون ما يميزها هو الاندماج المشترك بين (حركة الممثل حركة الكاميرا) والتي تؤثر على مشاعر المتفرج وتجعله يتوحد تفاعليا نتيجة لمشاهدته انفعال الشخصية الدرامية المعبر عنها بحركة الكاميرا التي تأخذ فيها مكان الشخصية، ان القطة الذاتية تستمد كينونتها التفسيرية من خلال المقارنة الذهنية مع العالم الموضوعي (الواقع) بالإضافة الى اللقطات الموضوعية حيث يرى بونجز "من المستحيل ان تتكفل بوجهة نظر ذاتية صرف طوال فيلم ما " او مسلسل، فالتنويع التركيبي يعزز من الايقاع السردي بغية تحقيق المتعة عن طريق تجسيد الانطباعات الذهنية للشخصية باستثارة الاحساس الجمالي للمعاناة الذاتية للشخصية التي تتعالق سياقيا مع وجهات النظر الموضوعية ولقطاتها التي تحيط بجوانب الحدث وتكسب المشاهد متعة جمالية خلال تجربة المشاهدة على اعتبار ان

الأحساس الجمالي" كما يستشعره المشاهدون هو أحساس سار ،أو ممتع وقد يكون بصريا في الأساس أو سمعيا ،ثم يمتد ليشمل جسد الفرد كله ،والجمال ليس متعلقا بالشكل المنفصل أو المنعزل عن مضمونه ،لكنه يتعلق بالتركيب الخاص للمستويات المتنوعة من المعنى والتأثير الشامل والاحساس الشامل بالحياة في تألقها وتدفقها الدائمين" ، وبذلك نجد اللقطة الذاتية هي النافذة التي نطل من خلالها على الشخصية، فان تجسيدها يتطلب قدرة عالية على تحويل الوعي الانساني الى مجسد مرئي جمالي وفقا للمعالجة الاخراجية الامثل لتجسيد النظم النفسية المرسومة للشخصية الدرامية ومحاكاتها بأكبر قدر ممكن من الاقناع من خلال التأكيد والايحاء بان اللقطة هي صورة من وعي الشخصية وطريقة مشاهدتها للعالم يضاف اليها الطريقة الاخراجية التي يضاف اليها الانطباع الخاص بهذه الرؤية وطريقة تجسيدها تشكيليا ضمن ابعاد الصورة التلفزيونية التي تتجه نحو الانطباعية ان " الاتجاه الانطباعي فهو يعنى غالبا بالحقائق السيكولوجية والروحية الباطنية ويشر من يتبناها بأنه يمكن ايصالها بشكل جيد عن طريق تشوية الوجه الخارجي للعالم المادي " عبر تكوين الايحاء بالأجواء السيكولوجية عن طريق تشكيلية الصورة والاضاءة والصوت والة التصوير التي تحاكي الوعي الانساني الممزوج بالمشاعر و تنصاع الى الخط المحدد لها لتكون في نقاط تمركز وحركة معينة تترجم السرد الذاتي الى تفاعلات حركية مسجلة يعاد مشاهدتها ، وهذا لا يتم من دون توظيف عناصر البناء الصوري في تشكيل هذا المركب المتجانس ما بين وجهة النظر الذاتية و التقنية الابداعية لعناصر البناء الابداعي الصوري ومنها:

اولا: احجام اللقطات: ان التنويع بتوظيف احجام اللقطات الذاتية يكشف عن المسافة والطريقة التي ترى فيها الشخصية للمحيط ولاسيما الاحداث والشخصيات ف**(اللقطة القريبة)** تصور الممثل "من اكتافه حتى اعلى رأسه، او اي جزء تفصيلي من شيء يتم يصوره " لتمتاز هذه اللقطة بالقدرات التعبيرية العالية من حيث القدرة على نقل ادق الانفعالات والحركات والعلامات التفصيلية التي يعمل المخرج على اظهارها في اللقطة الذاتية لتكون الوسيلة الامثل للتركيز وتحميل الصورة بالمعاني الدلالية بمساعدة المكياج والاكسسوارات كونها" تميل الى رفع اهمية الاشياء و توحي في الغالب بمغزى رمزي" يحمل دلالة معينة . مثل تعابير الوجه او اليد الاقدام او قطع من الاثاث كلها، اما **(اللقطة المتوسطة)** تصور الشخص من صدره حتى اعلى رأسه وتعد الخيار المناسب في اللقطات الذاتية التي تتطلب وجود حوارات بين الشخصيات التي تعتمد على اظهار الفعل ورد الفعل للوجه وايماءات الجسد، اما (**اللقطة العامة)** تكشف نظرة الشخصية الى البنية الجغرافية والمكان الذي تدور فيه الاحداث سواء ان كان واقعيا ام خياليا.

ثانيا: زوايا التصوير: تمنح زوايا التصوير في اللقطة الذاتية الى الطريقة التي ترى بها الشخصية الاحداث، وتقسم زوايا التصوير الى ثلاثة مستويات هي: فوق مستوى النظر وتميل الى تقزيم الشخصيات داخل الكادر بينما تؤدي زاوية مستوى النظر الى تكوين زاوية اعتيادية تماثل رؤيتنا للأشياء، بينما تميل زاوية اسفل مستوى النظر الى تضخيم الاشياء ومضاعفتها، وبالتالي عندما تندمج اللقطة الذاتية بزاوية التصوير تكون بناء دلالي مركب من الممكن ان يشرح لنا العديد من الافكار و يقدم لنا سردا بصريا يتبع طريقة مشاهدة الشخصية الدرامية للشخصيات الاخرى.

ثالثا: حركات الكاميرا: ان حركة الكاميرا من الممكن ان تندمج وتتعالق مع اللقطة الذاتية في محاكاة حركة الشخصيات حيث تؤدي العديد من الوظائف لتحقيق لتحقق القيمة الجمالية الامثل في الصورة التلفزيونية لان " التعبير الذاتي لوجهة نظر شخصية متحركة ...والتعبير عن التوتر العقلي للشخصية من وجهة نظر ذاتية " كما يمكن تقسيم حركات الكاميرا الى عدة مستويات منها **(حركة الكاميرا المحمولة)** عندما تصبح الة التصوير احد الممثلين و بطريقة مقنعة تكون فيها الصورة الذاتية مشحونة بالحركات والانفعالات الانسانية "فتتصرف وكأنها عينا الممثل وهو ما يسمى الاسلوب الذاتي ...بما يقدم المزيد من الاندماج مع مشاعر الممثل عندما يشغل المتفرج مكان الممثل.. الكاميرا ترنح وتتمايل وتتحرك الى الامام والى الوراء ،مثلما يفعل الممثل في اي وقت " لتضيف نوعا من الاضطراب حسب مقتضيات الحاجة الدرامية لتتطابق الانفعال الذاتي الذي تعيشه الشخصية ويشترط في بعض في اغلب الاحيان ان يتعامل الممثلين مع اللقطة الذاتية وكأن الكاميرا شخصية تتفاعل وتساهم في دفع عجلة الحدث الدرامي حيث توجب في الاغلب ان من الممثلين ان يؤدون الحوارات امام الة التصوير وكأنها شخصية حقيقية تسجل افعالهم لهذا فهي تعد من الحركات الصعبة ذات الطبيعة السيكولوجية والتي توظف في بث الايحاء بحالة التوتر العقلي للشخصية بكل انفعالاتها حيث "تتعرض للاهتزاز و عدم نعومة الحركة و انسيابيتها ، كما تصعب معها مهمة ضبط المسافات" حيث تعتبر الكاميرا المحمولة من الادوات التي تجسد اضطراب الشخصية من خلال " التأثير بصفة خاصة في تصوير مناظر الاحداث العنيفة كما في المسلسل الاجنبي (Dear

Child- الطفلة العزيزة- 2023) يجسد المخرج حالة هروب البطلة الى الغابة لتحل الكاميرا محل البطلة التب تندفع بصورة عشوائية وسط الاشجار لترينا حالة الخوف والهلع عبر اهتزاز الصورة والتي تعبر عن حالة الذعر الذي تنتاب البطلة، كما يتم ايضا حركة(**التتبع -Tracking traveling Shot)** وهي الحركة التي يكون فيها حامل الكاميرا مثبتا على عجلات حيث توظف هذه الحركة ذاتيا على النحو في وصف "وجهة نظر شخصية تشاهد العالم من خلال نافذه او الانتقال الى النفس البشرية وتكون الكاميرا بمثابة مراقب يرى الاماكن والاحداث العابرة ، بينما حركة الترافلنج الى الامام تعبر عن التوتر العقلي للشخصية (تأثير – عاطفة – رغبة – فكرة ولكنها عنيفة وفجائية" وهنا نجد ان حركات الكاميرا في اللقطة الذاتية تخلق طابعا انفعاليا يعكس انفعالات الداخلية للشخصية

رابعا:الديكوروالاكسسوار: ولهما اهمية كبيرة في توظيف اللقطة الذاتية اذ يشكل المكان وما يحتويه من عناصر اكسسوار، الهوية البصرية للمشهد وما يريد المخرج ايصاله من خلال طبيعة المكان وطرزه المعمارية بالإضافة الى الاكسسوارات وما تشكله من اهمية درامية ودور محوري في عملية تنامي الحدث الدرامي، وبما ان اللقطة الذاتية هي الوعي التفاعلي للشخصية الدرامية فالمكان والاكسسوار هي صياغة قصدية تظهر بصورة واضحة ضمن بنية اللقطة كونها ركيزة الاهتمام البصري المفعم بالدلالات والمعاني الجزئية في الصورة التلفزيونية محاكاة المخرج للانطباع النفسي الذي يعيشه البطل ضمن حيز المكان وموجوداته

خامسا: الإطار: يسهم الإطار بخلق العديد من التعبيرات ذات القيمة الجمالية التي تصب في تعزيز المعاني ولعل من اهمها التوظيف الانطباعي للكادر المائل والذي يعطي ايحاءاً بعدم استقرار الشخصية او عدم توازنها من خلال اللقطة الذاتية " نستخدم التكوينات المائلة على الشاشة للتعبير عن موقف غير عادي لشخصيات غير عادية، حيث لا يستخدم هذا التوظيف إلا لأسباب درامية قوية " كما في مشاهد الرعب والافلام السيكولوجية. ومن الجدير بالذكر ان الاطار لا ينحصر فقط بشكله التقليدي بل توجد الكثير من الاشتغالات التأطيرية التي تمد المشاهد بدفق تعبيري اذا ما اقترن اطار الشاشة باللقطة الذاتية من خلال وجهة نظر شخصية ترى العالم من منظورها و كثيرا ما نشاهد تأطيرات مثل (نافذة طائرة او فتحة العين السحرية في الباب او قضبان حديد او سياج حديدي متشابك او جذوع لأشجار متشابكة) " يتكون الاطار احيانا من احد العناصر المصورة في المقدمة وقد يحيط في هذا العنصر بالصورة كلها او بجزء منها " و نستطيع ان نطلق على مثل هذه الانواع الاطارات التشكيلية في المسلسل المصري (سفاح الجيزة 2023) يجسد المخرج اللقطة المقترنة بوجهة النظر الذاتية للمقتولة! وهي بالتابوت تنظر بصورة ثابتة الى السفاح الذي يقوم برمي التراب عليها ودفنها ليظهر الممثل محاطا بإطار التابوت ذو الشكل المستطيل، وهنا نجد ان توظيف التأطيرات الامامية دور بالغ الاهمية في اللقطة الذاتية مشحونة بالمعاني والدلالات التعبيرية.

سادسا: الاضاءة واللون: من الوسائل البالغة الاهمية في اكساب اللقطة الذاتية بعدا نفسيا وجماليا وذلك لان العين البشرية تنجذب الى التباينات الطاغية من بقع النور والظل وتتفاعل معها نفسيا فالمشاهد يتفاعل مع المناطق المضيئة والملونة كون العين تبدأ بالتركيز على المناطق الهامة عبر اللون الذي يحتمل اكثر من معنى ايحائي يؤثر سيكولوجيا او يوحي بالحالة النفسية للشخصية عبر خلق تباينات طاغية للتعبير عن مركز الاهتمام في الصورة في المشهد الثاني من (سيدة البحيرة) نلاحظ وجود ظل المحقق على الحائط وذلك لإضفاء شعور لدى المشاهد بأن اللقطة هي وجهة نظر ذاتية للشخصية والظل هو تأييدا لحضورها ويعكس الوظيفة الفكرية التي يحاول المخرج من خلالها اخفاء وجود الكاميرا من جهة ،وعكس ملامح البعد الجسماني للشخصية من جهة اخرى ، واضفاء نوع من الواقعية الى اللقطة يحاول المخرج خداع المشاهد عبر القطة العامة ثم بعد ذلك يقوم الممثلين بالنظر الى الكاميرا والشخصية والتفاعل معها . وتؤدي الاضاءة دورا بالغ في الاهمية من خلال إضفاء الجو النفسي والسيكولوجي للشخصية وقد ساهمت البرمجيات الحديثة في جعل التوظيفات اكثر جاذبية في تكوين الجو النفسي للقطات "ضبط لون وإضاءة اللقطات لتحقيق نغمة بصرية أو مزاجية وضمان الاتساق عبر اللقطات" وبذلك تؤدي التقنيات الرقمية الى ايجاد العديد من المعالجات الاخراجية التي تمنح اللقطة الذاتية ابعادا لا مألوفة من الممكن ان تميل الى تجسيد التصورات الذهنية و الحالات الانفعالية بحسب طبيعة الفكرة ومتطلباتها.

وفي ضوء كل ما تقدم في الإطار النظري نتوصل الى مجموعة من المؤشرات كحصيلة مستخرجة على شكل مؤشرات وفقا لثلاثة مستويات رئيسية يعتمدها الباحث للتحليل هي:

1- تمثل اللقطة الذاتية اداة لرؤية للأحداث المحيطة بالبطل بطريقة خاصة تختلف عن نمط الطرح الموضوعي.
2- تتضافر عناصر البناء الصوري في اثراء المعنى ومنح الصورة مديات جمالية تعزز من الاقناع بواقعية التجسيد المرئي للقطة الذاتية التي تؤنسن الصورة السينماتوغرافية.
3- تعتبر اللقطة الذاتية من اهم المعالجات الاخراجية لمشاهد الحلم والهلوسة والاستذكار الفنتازيا.

الفصل الثالث

اولا: منهج البحث: تبنى الباحث المنهج الوصفي التحليلي لوصف وتحليل ظاهرة معينة ومشخصة ومؤشرة بالتحديد.

ثانيا: مجتمع البحث: في ضوء العدد الكبير من الاعمال الفنية **ونظراً** لسعة مجتمع البحث تم اتخاذ استراتيجية العينية القصدية

ثالثا: عينة البحث: تم اعتماد عينة البحث المحددة بالحلقة الاولى والثانية من مسلسل (رحلة خلال الليل) انتاج (2020) باللغة الصينية لما توفره العينة من اشتغالات تنسجم مع موضوع البحث واهدافه.

رابعا: أداة تحليل البحث: في ضوء استكمال الإطار النظري ولأجل أفضل النتائج استخلصت المؤشرات النظرية التي وردت في نهاية الفصل الثاني لغرض اعتمادها في تحليل توظيف اللقطة الذاتية في المسلسل التلفزيوني.

خامسا: وحدة التحليل: من اجل الوصول الى ادق النتائج تم اتخاذ (المشهد) بكل ما يحمله مكثفة للقطات الذاتية وحدة ثابتة للتحليل.

تحليل العينة

اسم المسلسل (رحلة خلال الليل)

المسلسل من بطولة الممثل (Joseph Zeng- جوزيف زينج) والبطلة (Yao Huang- ياو هونج) ومن اخراج (جو شنغ ماو) انتاج 2020.

ملخص المسلسل: تدور الاحداث حول البطل الشاب الذي يصل الى مدينة (هونك كونك) من اجل دراسة الطب النفسي لأسباب تتعلق بموت اخيه بسبب اصابته بمرض نفسي واكتشافه بأن عائلته المكونة من والدته وأخيه منذ عمر مبكر يعانون وراثيا من هذا المرض الذي يحاول الانفلات منه.

المؤشر الاول: تمثل اللقطة الذاتية اداة لرؤية للأحداث المحيطة بالبطل بطريقة خاصة تختلف عن نمط الطرح الموضوعي: في الحلقة الاولى، المشهد الثالث: بعد ان توقفت الحافلة بصورة مفاجئة، وبلقطة عامة ذاتية(ل.م) نشاهد من خلف الزجاج وجهة نظر سائق الحافة وهو يتوقف فجأة لتفادى ان يصدم البطلة التي تظهر امام الحافلة وهي تنتشل احد الحيوانات من الارض لتفادي اصطدامه ، يوظف المخرج وجهة النظر الذاتية المباشرة لإضفاء اقصى درجات الاقناع بأن ما نشاهده من وجهة نظر السائق او من بداخل الحافلة من خلال الاشتغال على عنصر الاطار حيث نرى التأطير الامامي لزجاج السيارة و اللواصق والكتابات للإيحاء بحالة الغموض والترقب لمشاهدة سبب توقف الحافلة المسرعة و بأقصى درجات الواقعية والاثارة عندما يقوم المخرج باطلاعنا على المعلومات بصورة تدريجية من خلال الاظهار الجزئي للبطلة والحيوان الاليف وسط التزاحم الصوري لتكوينات الاطار التي تعكس ضجيج المدينة وتشويشها وتعدد مفرداتها من وجهة نظر البطل الذي ينتقل اليها للدراسة كما في الصورة رقم (3) اما في المشهد الاخر نرى البطل وهو في الحافلة التي عاودت السير يراقب البطلة التي تتحرك بدراجتها بين الشوارع وحاولا مشاهدة وجهها حيث يتعمد المخرج توظيف التأطيرات الامامية للعواميد واطر النوافذ لإخفاء وجه البطلة وجعلها تظهر بصعوبة كبيرة وهذا هو جوهر توظيف اللقطة الذاتية الذي يعتمد على الاظهار الجزئي للمعلومات بحسب موقع البطل ومديات حواسه الانسانية للنظر والتعرف، وكل ذلك ساهم في جعل المشاهد الافتتاحية تتمتع بالإثارة والتشويق الذي ينتج في اعطاء المعلومات الكافية كما في الصورة رقم (4)

صورة رقم (3) صورة رقم (4)

المؤشر الاول: تمثل اللقطة الذاتية اداة لرؤية للأحداث المحيطة بالبطل بطريقة خاصة تختلف عن نمط الطرح الموضوعي: في الحلقة الاولى، وفي المشهد الثالث: الحلقة الثانية، المشهد الثاني عشر: تعطي اللقطة الذاتية خصوصية الاطلاع على الكيفية التي يتم فيها تفاعل البطل مع المحيط والتي نشاهدها بوضوح، في اللقطة الذاتية التي تلي تعرض البطل لضربة على رأسه من قبل قوى غامضة يفتح البطل عينه ليرى حدوث تغير مفاجئ وغير منطقي يسود المكان من خلال وجود تمثال بوذي محاطا بالشموع بالإضافة الى وجود العديد من الكتابات باللغة الصينية على جدران الغرفة، وهنا يوظف المخرج التشويش اللوني عن طريق الاضاءة الخافتة للشموع وبالتزامن مع توظيف الكادر المائل اثناء الحركة للدلالة على ان البطل يشاهد الموجودات المحيطة به وهو ملقى على الارض كما يظهر ذلك واضحا في الصورة رقم (5) حيث تتحرك الكاميرا حركة دورانية تحاكي نهوض البطل من على الارض والمثقلة بالألم والدوار نتيجة تلقيه الصدمة الموجعة وسط حالة الخوف والذعر والارتجاف، بعد ذلك يقف البطل وهو ينظر الى التمثال بلقطة ذاتية من اسفل مستوى النظر نشاهد فيها الاحساس بالخوف والذهول لديه نتيجة سطوة التمثال وحضوره المخيف كما يظهر ذلك بصورة واضحة في الصورة رقم (6) ومن الجدير بالذكر ان توظيف التمثال باللقطة الذاتية يمنح الصورة بعدا تاريخيا ودينيا بحسب ما يمثله لدى البطل للدلالة والصراع ما بين الخير والشر، وهنا نجد ان رؤية الاحداث من زاوية نظر البطل تختلف جذريا عن الرؤية الموضوعية الخالية من التعبير او اعطاء الحالة النفسية والجسمانية للبطل وبطريقة تختلف عن نمط الطرح الموضوعي اذ يقدم المخرج لقطة معززة بالحالة النفسية ومحاكية للحالة الجسمانية من دون اظهار الممثل بل جعل الكاميرا هي الناقل الرئيسي للأحداث

صورة رقم (5) صورة رقم (6)

المؤشر الثاني: تتضافر عناصر البناء الصوري في اثراء المعنى ومنح الصورة مديات جمالية تعزز من الاقناع بو اقعية التجسيد المرئي للقطة الذاتية التي تؤنسن الصورة السينماتوغرافية. في الحلقة الاولى، المشهد عشرين: يوظف المخرج عنصر الاكسسوارات والمكان لتعزيز الجوانب التعبيرية للقطة الذاتية حيث يؤسس في المشهد في اللقطات التي تسبق اللقطة الذاتية عندما يبدأ المشهد بلقطات عامة ومتوسطة تكشف عن طبيعة الشقة الغامضة من الاضاءة الخافتة والاثاث الجامد المظهر لنرى البطل وهو يتقلب على الفراش وكأنه يرى حلم، يتم الانتقال الى لقطة ذاتية للحلم نشاهد فيها مجموعة من الاشخاص المخيفين وهم يرتدون ملابس سوداء ذات قبعات وسط تشوهات التكوين(صورة 7)، ترتفع موسيقى الاثارة لنستمع بعدها صوت البطل وهو يصرخ نتيجة الكابوس الذي يجعله يستيقظ خائفا، وسط توظيف الاضاءة الخافتة التي تعزز من جوانب الغموض والترقب وتساهم في تجسيد العوالم الذاتية في ذهن البطل

صورة رقم (8) صورة رقم (7)

المؤشر الثالث تعتبر اللقطة الذاتية من اهم المعالجات الاخراجية لمشاهد الحلم والهلوسة والاستذكار الفنتازيا، في الحلقة الاولى وتحديدا المشهد العشرين: يوظف المخرج اللقطة الذاتية في هذا المشهد للإيحاء بالخوف والتعزيز والتأكيد على الاحساس بالرعب الذي يراود البطل الذي يعيش وحيدا في شقته الدراسية، حيث يوظف المخرج المكان المنعزل مع الاضاءة ذات المسحة الباردة لإيصال الشعور بوجود خطر الموت الذي يلاحق البطل، لتتدحرج اليه من حيث لا يدري كرة يد مرسوم عليها وجه باكي يلتقطها من على الارض، وهنا يصل المشهد الى اقصى درجات الغموض الذي يمهد الى اللقطة الذاتية القريبة جدا والتي يتم التحول اليها، حيث نرى من خلالها يد البطل وهي تمسك الكرة وفجأة تبتسم في وجه البطل وسط الاضاءة الخافتة كما في الصورة رقم (8)، يرافق ذلك سماع صوت ضحكة شيطانية، وهنا يتم مضاعفة الشعور بالخوف والتشويق من خلال قدرة اللقطة القريبة على نقل هذا الحدث المغاير للمألوف، ومن الجدير بالذكر ان الاكسسوار المتمثل بكرة اليد كاشتغال جمالي فنتازي ساهم في تعزيز البنية البصرية وجعلها قادرة على نقل الاحساس بالخوف الذي يعيشه البطل حيث يلجأ المخرج الى للقطة الذاتية كأداة اولى للإيحاء الهلوسة والالتباس هل ما يشاهده البطل مجرد تصور خيالي ام حقيقة تغاير المألوف، وبذلك يكون مبرر توظيف هذه اللقطة هو الدخول الى وعي الانسان ومعرفة كيف يرى المحيط وسط تساؤلات كثيرة هل البطل يعاني من مرض نفسي يسبب له نوع من التصورات الذهنية ام هي حقيقة نخضه لمنطق السحر والشعوذة، حيث تلعب الرسوم والاشكال المعدلة بالحاسوب في اعطاء اللقطة الذاتية مسحة فنتازية تعزز من اجواء الغموض والالتباس

المؤشر الثالث:تعتبر اللقطة الذاتية من اهم المعالجات الاخراجية لمشاهد الحلم والهلوسة والاستذكار والفنتازيا. في المشهد السادس من الحلقة الاولى: يبدأ المشهد بلقطة عامة لوجهة نظر البطل القادم الى هونك كونك للدراسة في الجامعة يراقب المدينة والناس في كل مكان بلقطات وجهة نظر عامة حتى ينتبه باهتمام الى الفتاة التي كاد صاحب الحافلة ان يدهسها والتي عاودت المشي بالدراجة بنفس اتجاه الحافلة، بعد ذلك يظهر بصورة واضحة المعالم التوظيف الفنتازي للقطة الذاتية والتي يحاول المخرج من خلالها تحويل مسار المسلسل نحو الغموض واعطاء نوع من الوهم بالعالم الفنتازي الذي يصبح فيه كل شيء صعب التصديق ممكن الحدوث حيث ينتبه البطل الى وجود حريق صغير على احد اطراف الرصيف تتطاير منه احد العملات النقدية في الهواء والتصاقها بنافذة الحافلة كما في اللقطة رقم (9) وهي لقطة تمهيدية للقطة القريبة (ل.م.) الذاتية من وجهة نظر البطل وهو ينظر الى العملة النقدية الملتصقة على زجاج السيارة كما في الصورة رقم (10) وهنا يصل المشهد الى اقصى درجات الفنتازيا عندما تظهر تدريجيا وبصورة سحرية كتابات صينية غريبة تدل البطل على معلومة غامضة، ان هذا التوظيف للقطة الذاتية يجعل المشاهد في حيرة من امره هل ما يراه هو حقيقة ام هلوسة خاصتا عندما تبدأ كتابة غريبة وغير منطقية تتصل بأحداث مستقبلية في الحلقات القادمة، وهنا نجد ان اللقطة الذاتية تكون المبرر المنطقي لإظهار الاحداث الغير منطقية والامور الخارجة عن المألوف والتي يصعب للعلم تفسيرها كونها تخضع لمنطق فكرة الحكاية والقوى النفسية الغامضة التي تجل من اللامألوف ممكن الحدوث.

صورة رقم (9)

صورة رقم (10)

المؤشر الثالث: تعتبر اللقطة الذاتية من اهم المعالجات الاخراجية لمشاهد الحلم والهلوسة والاستذكارو الفنتازيا، في المشهد الخامس من الحلقة الثانية :يبدأ المشهد بلقطة عامة(ل. م) تتحرك فيها الكاميرا (كاميرا محمولة) نحو البطل الى ان تصل الى اللقطة المتوسطة (ل.م) والتي تظهر البطل نائما وسط الفراش يتقلب خوفا اثناء نومه نتيجة مشاهدته للحلم، ينتقل المخرج بلقطة ذاتية عامة (ل.م) لمشهد الحلم تتحرك فيها الكاميرا بحركة مهتزة لتعزيز الايحاء بالخوف وتتصرف وكأنها البطل مندفعا وسط الممرات هاربا من شيء ما، وهي بذلك تعزز من الايحاء بالاضطراب حسب سياق الفعل الدرامي لتتطابق الانفعال الذاتي الذي تعيشه الشخصية حيث نرى الكاميرا وهي تهتز وتلتفت لتحاكي الشخصية التي تعاني من الهلع والخوف والرعب الذي يسبب حالة من حالات عدم الاتزان النفسي وهنا نرى بأن تقنيات التصوير تلتحم مع الافعال الحركية الدرامية لأنسنه الصورة وجعل الكاميرا الممثل البارع الذي ينقل لنا مشاعر الذعر والخوف الذي تعيشه الشخصية بالإضافة الى تعزيز الشعور بعدم الاتزان من خلال اللجوء الى الكادر المائل للإيحاء بعدم اتزان الشخصية وفقدانها للاتزان النفسي، لنجد في هذا التوظيف ذكاء المخرج في احكام النسيج الصوري الذي يؤدي فيه الشكل الى مضمون فكري ونفسي متعدد المسارات.

الفصل الرابع

اولا: النتائج:

1-يوظف المخرج اللقطة الذاتية في اثراء معالجاته الاخراجية ضمن حيز المسلسل من خلال تحويل الجوانب الذاتية الى اشتغالات تأخذ اشكالا متنوعة، الاستذكار، الهلوسة، الحلم، التصورات الذهنية.

2- يعتمد توظيف اللقطة الذاتية على أنسنه عناصر البناء الصوري لتحاكي الفعل الانساني لتصل الى اقصى درجات انتاج المعنى.

3- ان توظيف اللقطة الذاتية يتطلب التمهيد لها من خلال لقطات استباقية لتبدو منطقية

4- ساهم التطور التقني الى فسح المجال امام توظيف الفنتازيا الذاتية عبر الاشكال والرسوم المكونة والمعالجة حاسوبيا لتجسيد الافكار الذهنية التي يستحيل وجودها على ارض الواقع.

ثانيا: الاستنتاجات: ان توظيف اللقطة الذاتية هو أنسنه فعل الالتقاط السمعبصري لكاميرا وضعها في نسق تحكمي يحاكي الانفعالات والمشاعر لإنتاج وجهة النظر الشخصية المشحونة بالعواطف بواسطة عناصر اللغة التعبيرية .

ثالثاً: التوصيات: من خلال ما سبق يوصي الباحث المخرجين والعاملين في مجال التلفزيون بالتركيز على الجوانب الدرامية والجمالية للقطة الذاتية.

Conclusions:

The use of the self-shot is a humanization of the act of audio-visual capture by a camera, placing it in a controlled system that simulates emotions and feelings to produce a personal point of view charged with emotions by means of elements of expressive language.

References

1. Agel, Henry. *The Science of Aesthetics of Cinema.* Beirut: Dar Al-Talee'a for Printing and Publishing, 2005.
2. Al-Hadary, Ahmed. *The Art of Cinematography.* Beirut: Arab Center for Culture and Science, P.T.
3. Al-Hadidi, Mona. *The Shot.* Al-Laqta: Arab Broadcasting Magazine Arab States Broadcasting Union, 2000.
4. Al-Qadi, Muhammad. *The Dictionary of Narratives.* Tunisia: Dar Muhammad Ali, first edition, 2010.
5. AlHamdani, Hamid. *The Structure of Narrative Text from the Perspective of Literary Criticism.* Beirut: Arab Cultural Center for Printing and Publishing, 1991.
6. Andrew, J. Daley. *The Great Theories of Film* Cairo:: Egyptian Book Authority 1987.
7. Arekhon, Daniel. *The Grammar of the Cinematic Language.* Cairo: Egyptian Book Authority, 1997.
8. Bashlawy, Khairiya. *Dictionary of Cinematic Terms.* Cairo: Egyptian General Book Authority, 2004.
9. Boggs, Joseph. *The Art of Faraj on Films.* Cairo: The Egyptian General Organization, 1995.
10. Deleuze, Gilles. *The Image - the Movement or Philosophy of Image.* Damascus: Ministry of Culture Publications 1997.
11. El-Bashlawy, Khairiya. *Dictionary of Cinematic Terms.* Cairo: Egyptian General Book Authority, 2004.
12. Gatz, Stephen. *Film Director, Shot by Shot.*
13. Hegel, Introduction to Aesthetics (The Idea of Beauty). Beirut: Dar Al-Tali'ah for Printing and Publishing, 1984.
14. Janetti, Louis de. *Understanding Cinema.* Baghdad: Dar Al-Khuloud for Printing and Publishing, 1991.
15. Lotman, Yuri. *An Introduction to Film Semiotics.* Damascus: The General Institution for Cinema, 2001.
16. Machelli, Joseph. *Composition in the Cinematic Image, Translated by Hisham Nahhas* Cairo: Egyptian General Book Authority 1983.
17. Mahdi, Fares. "Discovering the Narrative Text and Its Importance in Processing and Directing, Al-Academi Magazine." *al akadimi*, no. 40 (2004): 248.
18. Majeed, Maher. *Temporal Structures in the Contemporary Cinematic Film Narrative.* Baghdad:: (PhD thesis, unpublished, University of Baghdad: College of Fine Arts, Audio-Visual Department,, 2005.
19. Martin, Marcel. *The Cinematic Language,.* Egypt: The Egyptian House for Authoring and Publishing, 1964.
20. Martin, Wallace. *Theories of Modern Narrative.* Cairo: Supreme Council of Culture, 1998.
21. Matar, Amira Helmy. *The Philosophy of Beauty Its Signs and Doctrines.* Cairo: Dar Qubaa for Publishing and Distribution, 1998.
22. Naji, Aya Khalid. "Employing Artificial Intelligence Techniques to Make Films." *Al-Academy* (2024): 171-80.
23. Ovsyannikov, M. *A Brief History of Aesthetic Theories.* Beirut: Al-Farabi Publishing House, 1975.
24. Shaker, Abdul Hamid. *Aesthetic Preference.* Kuwait: World of Knowledge Series, National Council for Culture, Arts and Letters, 1990.
25. Todrov, Tzvetian. *Methods of Analyzing Literary Narrative Studies ,.* Morocco: Traditions in Literary Narrative, 2011