سينمائية المشهد الدرامي في المسلسلات التلفزيونية
مشاهد مختارة من المسلسل السوري "الندم"

Cinematic Drama Scene in TV Series
Selected Scenes from The Syrian Series "Al'Nadam "

د.عبد العزيز أيت عبد القادر [1]*، كلثوم بلعباسي[2]

[1] جامعة مستغانم، الجزائر، abdelaziz.aitabdelkader@univ-mosta.dz

[2] جامعة مستغانم، الجزائر، kelthoum.belabassi@univ-mosta.dz

مختبر بحث الجماليات البصرية في الممارسات الفنية الجزائرية، جامعة مستغانم

تاريخ الاستلام: 2021/03/27 تاريخ القبول: 2021/05/24 تاريخ النشر: 2021/06/30

الملخص:

يهدف هذا المقال إلى إبراز أهم الآليات التي تجعل العمل الدرامي التلفزيوني بمثابة مسلسل سينمائي يخضع إلى كل القواعد التي يبنى عليها الفيلم السينمائي، وهذا من خلال التركيز على أدوات تحليل المادة السمعية البصرية باعتماد المشاهدة العلمية المتكررة. وعليه، قمنا باستخراج مجموعة من الحالات كمرجعيات أدائية استغلها المخرج من أجل تحقيق جمالية الصورة السينمائية في عمله الدرامي انطلاقا من مبدأ توازن التمثيل الجمالي في بنيوية حلقات المسلسل السينمائي.

الكلمـات المفتاحيـة : الرؤيـة السـينمائية؛ الكثافـة الجماليـة؛ الجرعـة الجماليـة؛ مسلسـل سـينمائي؛ سينمائية الأداء التمثيلي.

Abstract:

This article aims to shed light on the most important mechanisms that make television drama as a serie movie that are subject to all the rules on which the cinema is based by focusing on the tools of analyzing the audiovisual material by adopting repeated scientific viewing, and accordingly we have extracted a set of cases as performance references that were exploited by The director, in order to achieve the aesthetic of the cinematic image in his dramatic work, based on the principle of the balance of aesthetic representation in the structure of the cinematic show.

Key words: Cinematic Vision; Aesthetic Intensity; Aesthetic Potion; Seriemovie; Cinematic Acting.

✶ **المؤلف المرسل : د.عبد العزيز أيت عبدالقادر**، aitabdelkaderabdelaziz@gmail.com

1. مقدمة :

تُسهم المسلسلات التلفزيونية في تكوين المتعة الجمالية اليومية في ذهنية المشاهد من خلال تتبعه المبرمج في صورة يومية ومستمرة للحلقات التي تعرض على الشاشة الصغيرة في أوقات مضبوطة، ولهذا نلتمس توافق التدفق القصصي الدرامي مع وقت حاجة المتفرج إلى جرعة فنية تخييلية تجعله يعيش ويتعايش مع الوقائع والمستجدات من خلال تتابع الحياة الدرامية. وعليه، يصبح المشاهد العادي متلقيا جماليا ينفعل ويتفاعل مع حلقات المسلسل في ظل وجود آليات التلقي؛ من هذا المنطلق، أصبحت الدراما التلفزيونية وصفة علاجية يستهلكها المتلقي الجمالي في مدة معدلها شهر، كما تتضمن تلك الوصفة عدّة أساليب وتقنيات جمالية تجعل من المسلسل التلفزيوني عملا سينمائيا من منظور العناصر المكوّنة للمشهد الفيلمي. وعلى هذا الأساس، تتضح لنا الإشكالية العلمية التي تريد فهم سينمائية المشهد الدرامي وتحليل كيفية بنائه في المسلسلات التلفزيونية.

2. المسلسل التلفزيوني باعتباره عملا سينمائيا:

تتنوّع مضامين الدراما التلفزيونية بحسب تطور الأحداث المستلهمة من الواقع المعيش، إذ يعبر نسيجها "السيناريستيي" عن تراكم الأحداث وكثافة العقد الدرامية في فترات متقطعة زمنيا ومستمرة بشكل حلقات يومية بحسب حجم الشحنة الدرامية التي تشكل سيناريو المسلسل، حيث يزداد البعد الجمالي الخيالي وفق التدفق السردي من خلال توظيف الآليات التقنية والفنية في الصناعة السينماتوغرافية لغرض تحقيق عملية إخراج العمل التلفزيوني من جميع العناصر المكوّنة للصورة السمعية البصرية، إذ يستعين المخرج في تشكيل صورة المشهد السينمائي على غرار معطيات سيناريو المسلسل، فالعمل السينمائي يرتكز على عدّة أسس تُسْهِمُ في تحقيق المظهر السينمائي على الشاشة الصغيرة.

على هذا الأساس، يتبنى العمل التلفزيوني لغة صناعة الفيلم السينمائي من أدوات ووسائل ومعدات تشكل النسيج السمعي البصري، كون السينما سباقة تاريخيا من حيث الاكتشاف، فالعمل الدرامي التلفزيوني يعتمد كثيرا على منطق السرد الروائي مثلما كان في أدبيات كتابة « Sérialité» "سلسلة الروايات[1]"، إن الشاشة الصغيرة "**جهاز التلفزيون**" يؤدي دور العرض اليومي لسرد الأحداث التي يتضمنها الخيال الروائي في شكل مسلسل سينمائي طويل، ولكنه متقطع في شكل حلقات على غرار الفيلم السينمائي الذي يعرض بدون انقطاع على شاشة كبيرة.

وبنظرة مغايرة تختلف منهجية صناعة المادة السينمائية عن المادة التلفزيونية من منظور البنية الدرامية والكثافة الجمالية التي ينتجها الأداء التمثيلي (الممثل، والموسيقي، المخرج الثاني...) من جهة، والرؤية الإخراجية من جهة أخرى. ولهذا تصبح الدراما التلفزيونية عملا سينمائيا من خلال احترام مبدأ الكثافة الجمالية في كيفية صياغة النسيج الخيالي أثناء مرحلتي الكتابة السيناريستية «L'ecriture scénaristique» والإخراج، فمن خلال توظيف هذا المبدأ تتحقق درامية المشهد من كل جوانبه الأدائية مثلما هو معتمد في الأفلام السينمائية، ومن المعروف أنه لا يوجد فضاء رمزي مبني على أساس الصدفة في الكادر السينمائي، فكل ما هو مرئي له دلالة رمزية وقيمة جمالية في سياق بناء معنى الحدث.

وفي السياق التحليلي ظهرت درامية العمل التلفزيوني السوري "**الندم**" في قالب مسلسل سينمائي محض، حيث اشتغل المخرج **الليث حجو** في إخراج عمله من خلفية جمالية، جعلت المسلسل بأكمله فيلما سينمائيا متقطعا في شكل حلقات تعرض يوميا كأنه مسلسل سينمائي، إذ يروي حياة اجتماعية لعائلة **إبراهيم الغول**، ذات بعد درامي تنصب كلها في نتائج الندم في وسط أحداث يومية متنوّعة (تناول المخرج عنوان هذا المسلسل "**الندم**" في ثلاثين حلقة).

3. ميكانيزمات سينمائية المشهد الدرامي في مسلسل "الندم" :

في سياق سينمائية المشهد التلفزيوني، اعتمد المخرج **الليث حجّو** على جملة من التقنيات والفنيات التي التزم بها جميع طاقم العمل انطلاقا من الكتابة الدراماتورجية إلى غاية مرحلة العرض، ممّا ساعد في بناء البعد السينمائي في خيالية نسيج الصورة التلفزيونية من خلال احترام الكثافة الجمالية التي عززت الأداء الدرامي وحققت واقعية ما كان يرويه الشاب **عروة** في كتاباته من معايشته للحدث العائلي ومستجدات الواقع السوري. من هذا المنطلق، تتضح لنا مبدئيا مراحل توظيف آليات تفعيل سينمائية المشهد التلفزيوني.

1.3. الكتابة السيناريستية ولغة الحوار من الرؤية السينمائية :

تعدّ هذه المرحلة من أهم المراحل الأساسية التي تضبط الرؤية الإخراجية، إذ تعتبر آلية بناء للنسيج الدرامي من منظور الكتابة الأدبية للمسلسل التلفزيوني، فمن المعروف أن السيناريست **حسن سامي يوسف** متجدد في أعماله الدرامية، حيث تناول قصة هذا الفيلم من مسارين متوازيين ومختلفين في السياق الزمني، ممّا جعل في ذلك ممرات التماس تحقق لحظات واقعية في ذهنية المتفرج من جهة، ومن جهة أخرى استخدم طريقتين مزدوجتين في سرد أحداث المسلسل وتتابعها، لغرض تحقيق قيم جمالية وتشويقية أثناء العرض.

فكرة المسلسل كان لها بعد واقعي ممّا سهل على المؤلف **حسن سامي يوسف** بناء وعاء خيالي لها جعل منه سيناريو أدبي يروي وقائع وأحداث ارتبطت بالشخصية الممثلة **عروة**، مع إبراز أشكال علاقاته مع عائلته وأصدقائه وعمله في ظروف الحياة الشامية بداية من سقوط بغداد (2003) إلى غاية وجود حالة الحرب في سورية (2016) بعد "أحداث الربيع العربي". وعليه، وظف السيناريست شخصية **عروة** الحكيمة كخط درامي يقود جميع الروابط الدرامية التي تروي مجريات المسلسل من باب حكم القدر وليس الندم، وهذا ما جعل الكاتب التلفزيوني يقص تفاصيل كتابته من باب النزاهة والموضوعية، فهي الشخصية الثالثة **(الراوي)** في ضمنية المشاهدة التي تُسهم في بناء الخيال السينمائي من منظور الفرجة

التلفزيونية، ومن جهة أخرى استطاع **حسن سامي يوسف** أن ينطلق من أفكار بسيطة تقوده إلى سرد وقائع محملة بالقيّم والمبادئ الإنسانية، كما ركّز على عامل الإبهار الذي نتج صدفة في خلق جرأة الطفل **إبراهيم الغول**، لحظة ذبحه للديك إلى أكبر تاجر لحوم في الشرق الأوسط (ينظر: الشكل 1-1).

الشكل رقم 1-1 : المشهد التاريخي لـ "إبراهيم الغول الطفل أثناء ذبحه للديك"

تعتبر الرؤية السينمائية في القصة الخيالية أو الروائية بمثابة مرجعية جمالية يرتكز عليها الإخراج الفيلمي، فمن خلال هذه الآلية يظهر الفارق بين العمل السينمائي والتلفزيوني الذي يتوصل المخرج من خلاله إلى تحويل نصية المَشَاهد إلى صور سينمائية تتضمن سلاسة التتابع السردي ومرونة الانتقال بين الأحداث دون أن يشعر المتفرج أن هناك فجوات درامية في سياق المشاهدة التلفزيونية. كما تتبع تلك الرؤية السينمائية من جذور الفكرة الأساسية التي تشكل تصورا عاما للمسلسل، لهذا تظهر كتابة **حسن سامي يوسف** بأسلوب خاص ومميز في كيفية تشكيل المشهد من المنظور البنيوي، حيث يركز اهتمامه على خطابات كل عناصر الصورة الفيلمية كما نجد نسيجه المشهدي يمنح وظائف أدائية متنوّعة للعناصر السينمائية الأخرى (صوتية، وبصرية، وحركية)، قصد بناء المعاني المراد تحقيقها وتفعيلها في سياق الخطاب الفيلمي.

احتوى سيناريو **حسن سامي يوسف** على مكوّنات تميّزت بخيالية الأفلام الواقعية الجديدة، حيث ركّز على السرد الحقيقي في أطر مبادئ نقل ثقافة الواقع وتجسيدها في

سيناريو أدبي ممّا سهل العملية الإخراجية وتجسيد الكادر السينمائي للمسلسل التلفزيوني الذي يعبر بدوره عن فلسفة الحقيقة والواقع المعايش وفق الرؤية الشخصية للمخرج، ويبدو أن الحقيقة والواقع في هذا الاتجاه وجهان لعملة واحدة، فالواقع له سمة أساسية في أفلام الواقعية الجديدة، وخاصة الأفلام الوثائقية[2].

وضع السيناريست في سياق كتابة الحلقات خطة جمالية جعلت مضمون كل من حلقة كـ "**سينوبسيس** – Synopsis" فيلما قصيرا على الرغم من كون معدل مدة الحلقات لا يتراوح (38 دقيقة) وكل حلقة تمهد للحلقة التي تليها وفي الوقت نفسه تشتغل على بناء معنى القصة الدرامية للمسلسل بأكمله. كما ركز على توظيف العقد في كل حلقة ممّا زاد من شدّة الانتباه ومن ضرورة المتابعة التسلسلية للحلقات من وجهة التلقي، كما اعتمد على الكتابة السيناريستية المزدوجة والملتوية في سردية الواقع الاجتماعي، إذ وضع شخصية وضع شخصية **عروة** في مسلك درامي يقود كل الأحداث والوقائع ، كما أظهره شخصية ثالثة في المسلسل تجسد في دور الراوي «Narrateur»، وقد تنوّع توظيف أدواره الخفية التي تميزت في كل مشاهده الصوتية بمعرفة أكثر من أي شخصية ممثلة في المسلسل «Le Narrateur Omniscient »، فقد كان مرور الراوي في كل مشهد له بمثابة نقطة متجددة وانتقالية التي تسمح بالعرض السردي وبناء حبكة المسلسل، ونقطة مشاركة في الحدث ويقدم الشخصيات ويعلق عن المواقف بصوت مسموع مع عدم وجود مصدره المرئي، وهو ما يسمى بـ "**الأكوسماتيك**" «Acousmatique» [3].

وفي سياق الجماليات، فقد عززت الجمل الفلسفية والفكرية أدائية الراوي الخفي التي تمثلت في مجموعة من المقولات، والأمثال، والحكم التي كان ينطلق منها الكاتب **عروة** في تقديم مساراته السردية للحدث الخيالي؛ إنها مقدمات فلسفية من ناحية التوظيف المعرفي، وتشكل مغزى القصص والوقائع، تمحورت في نقاط ترمز إلى الجشع، والغيرة ، والرومانسية، والحب، والزّواج، والطّلاق، والخيانة؛ وهي تعتبر آليات توجيه للمتفرج والتنبؤ بما سيحصل مستقبلا في سياق الفرجة التلفزيونية.

حافظ السيناريست على واقعية لغة الراوي في سياق مشاهده الأكوسماتيكية، إذ تناول لهجة الواقع السوري أثناء تعامله في تقديم الشخصيات أو التعليق عن الأحداث، وتارة أخرى يختلف لسانه ويؤدي دوره صوتيا باللغة العربية الأكاديمية كونه كان منشغلا في كتابة سيناريو مسلسل "**الندم**"، وفي هذه الحالة نجح المؤلف في تشكيل الشخصية الضمنية التي تؤثر على المشاهد العادي وهو يتابع حلقات المسلسل في بيته.

ففي سياق كتابة لغة الحوار أعطى السيناريست أهمية كبيرة في بناء لغة حوار الفيلم التي نتج عنها بطاقة جمالية للبيئة الصوتية الشامية من خلال توظيف واقعية لغة الحوار حيث كانت جد دقيقة ومختصرة، كما ركز على بناء لغة خطابية متشاركة مع جميع الرموز الصوتية، والبصرية، والحركية، وذلك في إطار التعاون الخطابي الذي يبني واقعية المشهد السينمائي للمسلسل التلفزيوني، مما سمح للمخرج في التحكم ورسم لقطات المشهد والتغلغل في مضمونه بتلقائية وعفوية، وذلك بخلق مخيلة سينمائية في ذهنية المتلقي المشاهد التلفزيوني عبر شاشته الصغيرة.

بمعنى آخر، حينما نكتب السيناريو والحوار بشكل جميل ومدهش، يرفع المستوى الفني الاستيطيقي، ونجد أنفسنا مضطرين إلى خلق موقف من لا شيء في هذه الحالة، يتعين علينا الكتابة الارتجالية المتجددة، بمعنى أن نخترع ونركب الأشياء لنحقق معنى المشهد بمختلف أبعاده، وهذا ما تقدمه أحيانا بعض الشخصيات التمثيلية الموهوبة إذ تؤدي أدوارا معقدة، تضيف إلى سينمائية المشهد الدرامي للمسلسل بعدا أكثر جمالية.

تسهم هذه الآلية في التوافق الفكري بين النسيج السيناريستي وصناع المسلسل في تجسيد عمل سينمائي ناجح بالدرجة الأولى، وهذا ما توصل إليه المخرج **الليث حجّو** على الرغم من أنه لم يكن صاحب السيناريو، ولكنه عرف كيف يترجم المشاهد إلى صور فيلمية ويشكل تيمة "**الندم**" في معظم مشاهده المفتاحية.

2.3. سينمائية اللوحات القصصية من خلال آلية رسم لقطات المشهد :

يرى المخرج البلجيكي **أندري ديلفو** – André Delvaux بأن الصناعة الفيلمية هي بمثابة تشكيل لوحة فنية وتأليف موسيقى سيمفونية [4]، فمن المعروف أن مخرج الأعمال الدرامية قبل أن يشرع في عملية التصوير يقوم بتشكيل لقطات المشهد ذهنيا ثم يرسمها تشكيليا لكي تساعده على تجسيدها وتنفيذها في مرحلة التصوير (داخلي، وخارجي ليلا، ونهارا)، وتعرف هذه العملية بـ"**سيناريو المصور**" أو فيما يقابلها باللغة الانجلزية بـ «Storyboard»، حيث يستفيد من هذه الخارطة كل من مدير التصوير، ومهندس الديكور، والمكلف بـ "سكريبت"، إذ تسهم في وضع رابطة عمل بينهم، ويشتركون جميعهم في رمزية العلامات البصرية، والحركية، والصوتية المكوّنة للقطة المصورة.

الشكل 1-2 : تشكيلية اللقطة الفنية في خيالية الصورة المشهدية

وفي السياق نفسه، تسهم اللقطة المرسومة في تجهيز مكانية الأداء المرئي، حيث يشتغل مهندس الديكور من وراء خلفية معطياتها بتأثيث فضاء الكادر السينمائي، كما تجعل مدير التصوير يتعرف على مكان تثبيت كادر الكاميرا وكيفية تعامله مع الإضاءة المطلوبة حسب الموقف الدرامي.

تحقق آلية رسم اللقطة المشهدية وظيفة المخيال الجمعي بين صناع المادة السمعية البصرية والمتلقي المشاهد، حيث تشكل اللقطة المشهدية فكرة مسبقة عند التقنيين والفنيين،

وتأخذ صورة تشكيلية في ذهنية المتلقي بعد مشاهدة لقطات الحلقة، فتسهم في ترسيخ تلك السلوكيات الأدائية الفنية في الذاكرة الضمنية للمشاهد وتشتغل هذه الأخيرة في توليد محطات تأويلية للمعاني المدركة، وتكون بفعل وجود عملية إدراكية حسية مزدوجة لغرض متابعة الحلقات القادمة.

ومن وجهة نظر الجمالية، ينتج عنها أثرا سلوكيا في ملامح المشاهد العادي ما يسمى بـ "**الموضة** –La mode" بعد فعل التتبع اليومي لحلقات المسلسل، ولهذا نجد بعض المتفرجيين يتأثرون بشخصيات تمثيلية أو رموز لها علاقة بفضائية المكان، أو طريقة اللباس أو تسريحة الشعر، وغير ذلك ...، وتعتبر هذه التجربة الجمالية من بين سلوكيات الفعل السينمائي الذي يظهر كل ما هو جديد وخارق للعادة، وغير موجود على أرض الواقع المعيش.

3.3. سينمائية الأداء التمثيلي في المسلسل التلفزيوني :

يتميز العمل السينمائي بالكثافة الجمالية المحيطة بالمراكز الحسية المزدوجة التي تلفت انتباه المتفرج وتجعله يعيش متعة التلقي، إذ يسعى طاقم صناع المادة الخيالية إلى توزيع تلك الجرعات الاستيطيقية في فضائية المشهد حفاظا على مبدأ التوازن الجمالي للبنية الدرامية من خلال تتبع أحداث حلقات المسلسل، وعليه يشير المخرج إلى براعة الأداء التمثيلي، ويترجم جميع الأنساق التي تصب في سياق رمزية معاني الحدث الدرامي.

4.3. سينمائية الأداء المتعلق بالشخصية الممثلة :

من المعروف أن في العمل التلفزيوني إذا وجد خطأ فني لدى الممثل على مستوى "**الأداء**" في مشهد معين، يستطيع أن يدركه ويصححه في الحلقات القادمة، ولكن في التمثيل السينمائي هذا التبرير غير مستحب، في المقابل جاء في كتاب **التمثيل السينمائي** (2012) لـ **ماري إلين أوبراين** أن هناك كتابا قديما يدور في التوجه نفسه للمؤلف **جان برنيك** يقدم فيه نصائح يحث فيها على أن يعتمد الممثل السينمائي على بريق العينين وفتحتي الأنف المتسعتين والحاجبين المقطبين والشفتين المزمومتين، ليؤكد على عاطفة ما[5].

فمن خلال فعل المشاهدة النقدية للمسلسل، تظهر لنا دقة كتابة الحوار من خلال لغته المميزة والمختصرة التي سمحت للممثل أن يوظف عدة آليات تعبيرية تحل محل صوتية الكلام، مما تزيد من رفع مستوى أدائه التمثيلي وهو ما نلاحظه في (الشكل 1-3) الذي يظهر القدرة الأدائية وقوة حضور شخصيتي **عروة** و**براء** من بين الخصوصيات المهمة في تفعيل الكفاءة السينمائية.

الشكل 1-3 : لقطة نموذجية عن سينمائية الأداء التمثيلي بين شخصيتي "عروة ، براء"

أما من وجهة نظر التوجيه يبرز ذكاء **الليث حجو** في توزيع الأدوار الأساسية على الشخصيات الممثلة ما يدل على إدارة الممثل البارعة، ونجاح المخرج في تدريب بعض الممثلين المبتدئين الذين كان لهم أول ظهور أمام الكاميرا، وهذا قصد تحقيق التكامل والتوازن الإستيطيقي بين الأدوار الممثلة في مشهدية المسلسل، حيث يتبين لنا أن الحفاظ على المستوى الأدائي بين الشخصيات الممثلة يعتبر أمرا ضروريا لكي لا يقع خلل في مكوّنات الجرعة الدرامية للكادر الفيلمي، وتعتبر هذه المهام التكوينية من بين التقاليد الناجحة في الأعمال السينمائية المحترفة والكبرى في العالم.

تشكلت سينمائية الأداء التمثيلي في مسلسل "**الندم**" من جانبين أساسين: حيث تمثلت الأولى بالتزام الممثل بضوابط سياق السيناريو، أما الثانية فارتبطت بجماليات

الارتجال الفني التي تمظهرت من خلال خروج الممثل عن النص المكتوب للنسيج السيناريستي في حالات درامية معينة، إذ نلاحظ الممثل **سلوم حداد** في أدائه لشخصية **إبراهيم** صاحب الحضور الوجداني القوي والملامح التعبيرية المتغيرة في زمن أدائه ولغة حواره المتطابقة مع بنيته الجسمانية. ومنه، نفهم أن شخصية **إبراهيم** تشبعت من معطيات البحوث الأنثروبولوجية العرقية التي تتعلق بهوية مدينة الشام، إضافة إلى المعطيات الدينية وفقا للقيم الإسلامية والمتطلبات السوسيولوجية للواقع المعيش آنذاك، على الرغم من انتماء **سلوم حدّاد** إلى أصول أرمينية ديانته المسيحية.

الشكل 1-4 : سينمائية الأداء التمثيلي لشخصية إبراهيم الغول " أبو عبدو"

ونجد الممثل **باسم ياخور** في دور **أبو إبراهيم** يتميز طوال حلقات المسلسل بـأداء مركب «Rôle de composition»[6] من عدة شخصيات ثانوية تناولها بملامح القسوة وتعبيرات ترمز إلى مواقف تُجسّد الجشع والطمع، والأنانية، والتذلل، ...الخ؛ وفي هذا الدور المركب نجده إنسانا مهتما بإخوته ويتحمّل مسؤوليتهم جميعا كما لو كان أبوهم في كل المواقف الدرامية والكوميدية، وهذا ما يجعل دوره صعبا من حيث الأداء مما يسمح في تحقيق الشروط السينمائية المتعلقة بدوره.

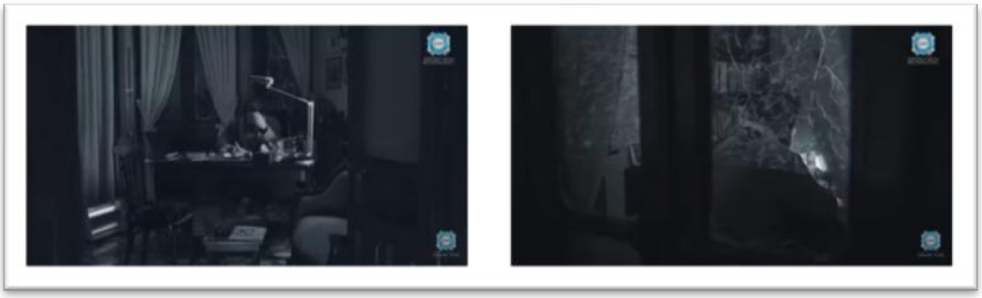
الشكل 1-5 : سينمائية الأداء التمثيلي لشخصية عبدو الغول " أبو ابراهيم"

5.3. سينمائية الأداء المتعلقة بالمخرج:

مبدئيا يتم تجهيز هذا العمل من مرحلة التقطيع التقني «Découpage Technique»، ومن ثم تظهر لمخرج المسلسل بعض الإضافات أو الاقتراحات التي تأتي من قبل مدير التصوير، وتتضح من هذا الجانب رؤية تمثيلية من زاوية اللغة التقنية في اختيار حجم اللقطات وتنوّع حركات الكاميرا والتمثلات البؤرية التي تجسد بواسطة عين الكاميرا.

ومن منظور التكامل الجمالي بين مستويات الأداء التمثيلي أسهم المخرج في تعزيز أدائية الصورة الفيلمية بفعل وجود تصوير سينمائي واقعي يناقض ثقافة التصوير التلفزيوني المتعود عليه، حيث ابتعد المخرج عن كل ما يؤدي إلى خلل جمالية المشاهد السينمائية للمسلسل. وبفعل المشاهدة العلمية المركزة، استخدم المخرج تارة لقطات تعبر عن رمزية مضمون الموقف الواقعي، وتارة أخرى قام بتنويع تلك اللقطات المتعلقة بالمشاهد سواء كانت داخلية أو خارجية لغرض وصف فضائية المكان والتعبير عن سيكولوجية الممثل وإبراز عواطفه من خلال استخدام "المقطع الذهبي في اللقطات القريبة"[7] (ينظر:الشكل 1-6)، التي تعتبر المحور الأساسي الذي يقوم عليه السرد السينمائي كما استخدم المخرج اللقطة الذاتية التي تعبر أحيانا عن نظرة الممثل باتجاه موضوع ما في المشهد، وهو ما يوحي للمشاهد العادي بأنه داخل الشاشة الصغيرة يراقب الممثل ومجريات الحدث من إحدى زوايا الغرفة دون أن يلفت انتباه الشخصية الممثلة (ينظر:الشكل 1-7).

الشكل 1– 6: استخدام المقطع الذهبي في اللقطة القريبة لغرض تحقيق الكثافة الجمالية



الشكل 1– 7 : اللقطة الذاتية في فضائية المشهد الليلي داخلي لغرض تحقيق الكثافة الجمالية

يتطلب سياق التصوير السينمائي استخدام تقنية تبديل عدسات الكاميرا بحسب الشروط التي تمليها مساحة فضائية المكان **العمق والمسافة**، والتي تكون بين موضوع وآلة الكاميرا، إلى جانب قياس درجة الرطوبة وتوفير الإضاءة اللازمة، حيث تدخل كل هذه العوامل في بناء جمالية الصورة الفنية من المنظور التقني وفقا للقوانين التي تضبط التوافق العدساتي[8]. وكما هو معروف لدى تقنيي التصوير فإنّ عدسات "**الزوم**– Zoom" نجدها متقلبة جدا، وتستخدم كثيرا في تصوير ريبورتاجات والأفلام الوثائقية، وعادة تكون هذه العدسات قليلة الضوء، أي لها مؤشر عال على الامتصاص، وهي حساسة للغاية للأضواء الطارئة التي تنتج العديد من التشوّهات[9]، فاستعمالها يكون في الأعمال الروائية والخيالية مما يحدث خللا في توازن سينمائية الصورة الفنية وهو ما يستحسن تجنّبه.

في هذه الحالة، يصبح "**ترافلينج**" «Travelling» وسيلة بديلة في استحضار المناخ الدرامي من خلال تفعيل سينمائية اللقطة المتحركة، إذ نجد في حلقات مسلسل "**الندم**"

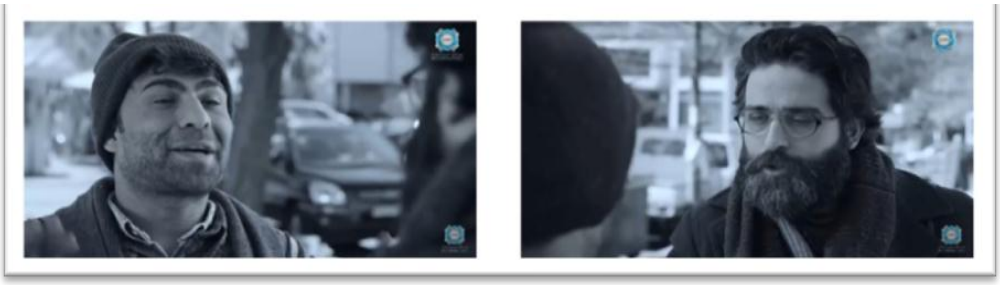
عدة حالات تنوّعت فيها حركية الكاميرا "**ترافلينج**". في حين هناك بعض المواقف التي أسهمت فيها هذه الحركة في زيادة الجرعة الجمالية للقطة خاصة أثناء استخدام " **ترافلينج**" باتجاه شخصية ثابتة أين تكون ممارسة الحركة ببطء حول موضوع ثابت ما يعزز الإحساس بهوية المتفرج نحو ذلك الذي يستقبل باهتمام أكبر تفكير الشخصية، ومشكلاتها، أو معاناتها بشكل ما ، و هذا ما يزيد من تفعيل عامل التعاطف بين المتفرج والشخصية [10].

الشكل 1– 8 : تقنية ترافلينج رجعي مرافقا لحركة الممثلين

وظف المخرج **الليث حجّو** تقنية "**ترافلينج رجعي**" «Travelling arriére» انطلاقا من موضوع ثابت أو يسير معاكسا لحركة الكاميرا حيث إنّ الوظيفة التعبيرية لهذه التقنية تتمثل في إبعاد المتفرج عن الشخصية أو عن الحدث، وعادة ما ينتج عن هذا الابتعاد قيمة سلبية حول ما يصور. كما عززت هذه التقنية الأداء التمثيلي بواسطة مرافقة شخصيتي **عروة، وهناء** في حالة حركتهما في مشهد ليلي خارجي مشحون بعواطف الحب والرومانسية متطابقة مع كلاسيكية الزّي الذي يرمز إلى النخبة المثقفة.

وفي سياق التحليل، تضمنت منطقية لغة الحوار ميزتين: الأولى تمظهرت في الرد بين الطرفين على طريقة **المتنبي** في (الشكل 1–9)، والثانية عبّرت عن الحكاية الجاحظية، مما أدى التركيز على اللقطات التي كانت في مجال الحقل، وخارج مجال الحقل بتقنية "**الفوكس الإنتقائي** – Focus"، لغرض تركيز انتباه المتفرج على الشخصية المتحاورة على

حساب الشخصية الأخرى التي ستبقى غير واضحة بصريا، وتستخدم كذلك لغرض لإخفاء المحيط الذي يبدو غامضا بصريا ومفعَّلًا لخيال المتفرج.



الشكل 1– 9 : تقنية " الفوكس الإنتقائي – Focus " في مشهد الحوار

4. سينمائية الديكور في درامية المشهد :

يعتبر ديكور في الصناعة الفيلمية من بين الرموز البصرية التي تدعم فضائية المكان والزمان للمشهد الخيالي الروائي أو الوثائقي، إذ ينفرد عمل تأثيث مكانية المشهد المصور عن العناصر الأخرى نظرا لأهميته البالغة من خلال مبادئ مهنيته والشبكة الرمزية التي يجسدها في بلاطوهات التصوير.

ففي مسلسل **الندم** نجح مهندس الديكور في تفعيل الواقعية الدرامية من خلال استخدام ديكور طبيعي في تصوير بعض المشاهد الخارجية بإحدى أزقة الأحياء الشعبية (ينظر:الشكل 1–10)، ولتفعيل سينمائية المشهد الخارجي للمسلسل، ونظرا لضيق الرواق أظهر المخرج علاقة تعاطف الطفلة **براء** مع أمّها في لقطة "**كرين**"«Plan crane» الرأسية التي تجعل المتفرج يعيش تراجيديا الحياة اليومية التي تمر بها عائلة **أمّ براء.**

الشكل 1-10 : استخدام لقطة كرين (مشهد خارجي)

في مجال الصناعة السينماتوغرافية، لا يمكن أن يتحقق عنصر الصورة السمعية البصرية دون أن يتلقى دعما من عنصر آخر، حيث نجد في (الشكل 1-11) تصميم ديكور أحد بيوت النخبة المثقفة التي يرجع تاريخها إلى بداية القرن العشرين والذي يتميز ببساطة التصميم بحسب شخصية الكاتب **عروة** على الرغم من ثروته الهائلة. ومن هنا تتشكل واقعية التأثيث الداخلي للبيت الذي يحمل نقاط جمالية تظهر من خلال أماكن النور والظلال في زوايا بهو البيت والغرفة المتواجدة في عمق مجال اللقطة المتخذة عن طريقة تقنية "**ستيدكام**" « Steadycam ».

الشكل 1-11: هندسة ديكور البيت مع تفعيل آلية الظل والنور لغرض تحقيق الكثافة الجمالية

يباشر مهندس الديكور في تصميم عمله انطلاقا من الصورة التشكيلية التي رسمـــــــها المخرج « Story-board»، إذ يعالج عدة نواحي لكي يتوصل إلى تعويض النقص في اللون وفي الحجم أو العمق، باختبار وضع الإضاءة لتوزيع الظلال كما هو ملاحظ في الشكل (الشكل 1-10)، حيث تظهر الظلال في عمق مجال اللقطة. وفي (الشكل 1-11) يظهر الضوء والظلال في مواقع داخلية متنوّعة، وبما أن ديكور البيت مصطنع استخدمت إضاءة اصطناعية أعطت للمشهد الصباحي بعدا حقيقيا وجماليا من منظور فن الديكور السينمائي.

5. سينمائية اللون في درامية الفضاء المرئي:

تسهم الكفاءات في تخصصات مهن السمعي البصري في تشكيل المشهد الفيلمي للمسلسل من خلال تضافر الجهود وترابطها من أجل الوصول إلى تكوين صورة سينمائية ذات بعد فني جمالي، كما تظهر مهمات أخرى بعد مرحلة الإنتاج (أي بعد مرحلة التصوير) تواصل عملها التقني في تصحيح ألوان الشريط الفيلمي حسب المتطلبات الدرامية للمشهد والترتيب السردي للمونتاج التقني، وهذا من أجل تحقيق وصلات انتقالية دون وجود أخطاء في التوليفة المرئية وينجز هذا الأداء في مرحلة إما أن تكون بعد المونتاج الفيلمي أو قبله، ونجد هذه الطريقة لدى البعض من صناع المادة الفيلمية.

وفي سياق النشاط الإبداعي والتجديد الفني، نلاحظ أن المخرج **الليث حجّو** قام بتكسير القاعدة الفنية التي تجعل رمزية اللون مرئية في المواقف الدرامية التي تعبر عن الحالات الماضية ومواقف الحلم، إذ يتبين لنا من المنظور النقدي أن هذا التوظيف غير مقبول إطلاقا لدى بعض النقاد والتقنيين.

وتقنيا، لم تكن وظيفة مؤثر " **سيبيا** – Sépia "[11] في المسلسل لها رمزية سرد الوقائع الماضية أو النظر إليها من الطراز القديم (ينظر: الشكل1-11)، بل استخدمها المخرج في بناء سردية المسار الآني الذي يعيشه الراوي من أجل تفعيل درامية الواقع الشجن ، لقد استغل لونية المؤثر تشبه الأبيض والأسود مركزا في ذلك على وظيفة النور

والظلال قصد الترميز لتيمة "**الندم**" التي تطفو على نفسية الراوي وعلاقته مع المحيط الذي يعيش فيه تطابقا مع رمزية الزّي الذي كان يرتديه، إلى جانب طريقة تمثيله الأدائي المتزامن مع حالته الجسمانية دالة على أنه في سن الأربعين وهي الحالة التي توحي بأنه يعيش حياة مليئة بالهموم والمآسي التي لها علاقة بالماضي وبأفراد عائلته (ينظر: الشكل1-3).

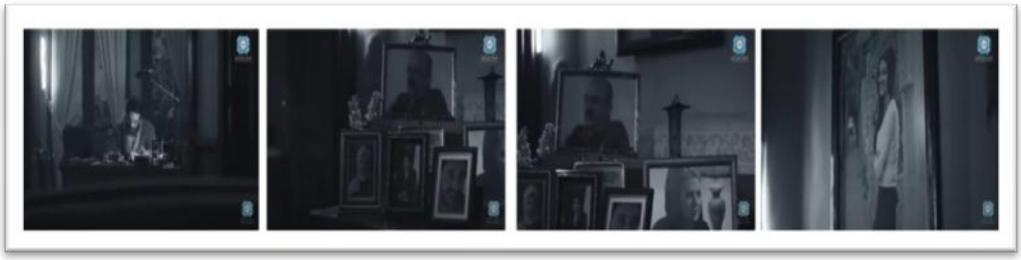
وبنظرة عميقة، نلاحظ أن المخرج **الليث حجّو** عبّر عن وجهة نظره من خلال استخدام المؤثر البصري (**سيبيا**) في المسار السردي الآني الذي يعكس حالة الواقع السوري برؤية خالية من ألوان الحياة الطبيعية والعادية التي لها دلالة على وجود الأمل والاستمرارية في هذه الحياة. ويعتبر هذا التوظيف دلالة عن وجود اختلال بيولوجي على مستوى البصر، فالعملية الإدراكية البصرية في سياق الفرجة بمثابة آلية فنية في سياق التتبع لحلقات المسلسل.

6. سينمائية البنية المونتاجية لسرد حلقات المسلسل :

يعتبر المونتاج الفيلمي بمثابة رؤية إخراجية ثانية في الأعمال السمعية البصرية، ومنه تتكوّن إيقاعية البيئة السردية، فطريقة الترتيب التسلسلي للقطات تعطي فكرة تتابع الأحداث في الزمن الخيالي للمسلسل بحسب مدة العرض؛ فالبنية التوليفية تسهم في خلق الحياة الدرامية في ذهنية المشاهد العادي، ويسهم المونتاج في جعل المشاهد يعيش داخل بيئة المسلسل.

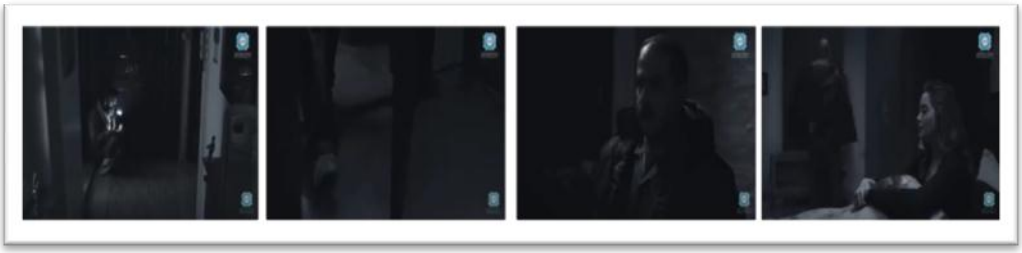
ومن وجهة نظر المهنيين فإنّهم يحثون دائما على وجود "**كادراج**" « Cadrage» محكم ومضبوط من أجل تسهيل عملية المونتاج لأن محطة التوليف عادة ما تصحح أخطاء التصوير من خلال تغيير الرؤية السردية مع الحفاظ على المعنى. ففي المشهد (ينظر: الشكل 1- 12) من المسلسل ظهر المونتاج الموازي في اللقطة المشهدية التي التقطت عن طريق تقنية "**الستيدي كام** – Steadicam" في نقل صور فضائية المكتب ثم تسير وتطفو على الصور الفوتوغرافية التي كانت معلقة على يمين المكتب للإشارة إلى الشخصيات الرئيسة

المترابطة في واقعية أحداث بيئة "الندم" قصد تفعيل صوتية الراوي المتزامنة مع وقت شروعه في الكتابة التلفزيونية.



الشكل 1-12 : استخدام تقنية الستيدي كام – Steadicam

ومن منظور ميكانيكية الصور، يسعى المخرج الثاني (**مونتير**) في بناء الخطاب الفيلمي القائم على إيقاعية الربط بين اللقطات المشهدية، حيث أظهرت الحلقة الأولى من المسلسل حالة انتقال بين مكانين (الشكل 1- 13)، إذ ينتج عنها بعدا جماليا عادة ما يخطط لها في سيناريوهات الأفلام السينمائية ويستخدم هذا النوع "**راكور**«Raccord» وتعني "**وصلة مزيفة**" لغرض تفعيل ترابطات مكانية، وزمانية، ومنطقية؛ بمعنى يتم الانتقال إلى مكان اللقطة الأولى من المشهد (ب) يشابه مكانية اللقطة الأخيرة من المشهد (أ)، مع الحفاظ على زمانية المكان ومنطق لون الصورة.



المشهد أ **المشهد ب**

الشكل 1-13 : تقنية الترابط المكاني، زماني ومنطقي

وفي خدمة العرض السينمائي، تبَنى العمل التلفزيوني صيغة شكل 16/9 لعرض حلقات المسلسل على جهاز التلفزيون، ويستخدم هذا الشكل كآلية لتكييف عرض الأفلام السينمائية على شاشة التلفزيون أكثر ملاءمة لما يسمى بتصور العين البشرية "البانورامية"، حيث جاء بديلاً للشكل 4/3 الذي كان سائدا في الخمسينات من القرن الماضي[12].

7. سينمائية تصميم صوتية الخيال الواقعي للمسلسل :

ولغرض تحقيق مؤثر تهويل المشاهد، رسم المخرج اللقطة في (ينظر: الشكل 1- 14) من الزاوية المرتفعة لغرض حصر شخصية **عروة** في مكانه لكي لا يستطيع الهروب قصد التحقير والتقليل من شأنه، ومن جهة أخرى، وضع المشاهد الضمني لمراقبة الحدث من الأعلى في صوتية صامتة وهادئة ليلا مع صوت الانفجار من أمام بيته. ويعتبر هذا الظهور بمثابة مؤثر صوتي يعبر عن صدمة الرعب التي تقوم على الإيحاء المفاجئ من الأعمال العنف، وفي حالة حدوث أحداث غير متوقعة تقع في لحظة مذهلة ما يسمى بـ "**الصدمة السينمائية**"[13]. وعليه، فإنّ تكثيف الصدمات السينمائية في سردية الفيلم تساعد في توجيه الانتباه نحو التواجد الاجتماعي المشترك أثناء العرض، وبالتالي تعزز مستوى الفهم.

الشكل 1- 14: توظيف آلية الصدمة السينمائية كـ "**جرعة جمالية**" في سياق تحقير سردية اللقطة الرأسية

ظهرت سينمائية واقعية الصوت في المسلسل من خلال تعزيز لحظات الصمت بأصوات تحاكي ما هو مرئي "**أونوماتوبيا** – Onomatopoeia" ، في حين أنها تأخذ بلاغة أكثر من الصمت، إذ لها تمثيلات فعالة في سياق التدفق السردي، وعلى سبيل المثال

صوت تنفس شخصية **عروة** في المشهد الليلي، حيث يعبر عن الصوت الذي يحرس الصمت الناتج عن التواطؤ بالمحاكاة الصوتية وسياقه المرئي مما يزيد من درجة الحدس في ذاتية المتلقي.

وبرؤية سمعية لاشعورية، تعتبر الموسيقى المشهدية بمثابة عنصر مكوّن من مجال فضائية الصوت الفيلمي، بحيث تجري في مجال "**الأكوسمات**" الذي ينشط فيه الصوت الخفي، وتتمتع الموسيقى التصويرية بمبادئ خاصة بها في سينمائية المشهد الدرامي الواقعي على وجه الخصوص، إذ تناول الموسيقار **إياد الريماوي** موسيقية المسلسل من منظور كلاسيكي أوركسترالي الذي جعل مهامه التلحينية فرصة لأداء عدّة مواقف خيالية في سياق بعض المشاهد التي تحتاج إلى تدعيم بواسطة النوتة الموسيقية، ونوع الجرس الذي يحاكيها أدائيا.

ولقد ظهرت موسيقية المسلسل بمثابة ظاهرة سينمائية في قالبها الصوتي ونتاجًا عن الخبرة المشاركة والحية، والمترجم في أداء موسيقي يعكس التقدير الثقافي والاجتماعي، لأنها تتصل بالعلامات التي تميّز ثقافة المجتمع العربي والسوري، حيث نجد طريقة العزف على آلة الكمان تترجم حالة الحزن لبعض المواقف الدرامية، كما وظف الموسيقار ألحانا غنائية (Mélodie chantante) تتطابق مع جرس تلك الألحان المعزوفة على آلة **الناي** مع صوتية البشر متزامنة مع مشاهد اليأس والندم.

وفي سياق البنية اللحنية، قام الموسيقار بالتنويع في تيمة المسلسل، حيث دوّن التيمات الموسيقية حسب الموارد الدرامية ومناخ المشهد، وعلى هذا الأساس نجح في تنويع الخلية اللحنية الرئيسية من خلال التنويع في موتيف التيمة عبر آلية الأداء وتغيير في الأجراس.

الخلاصة :

تعتبر العناصر المذكورة في متن هذا المقال بمثابة آليات تقنية وفنية تسهم في تشكيل سينمائية العين التلفزيوني انطلاقا من الكتابة الدرامية، وصولا إلى محطة الإنتاج والعرض للمادة السردية، لغرض تحقيق متعة المشاهدة في سياق جمالية التلقي. كما أظهرت

المسلسلات التلفزيونية دورا مهما على الصعيدين الدرامي والفني الجمالي فضلا عن التقنيات المتطورة التي دعمت المجال البصري والسمعي للصورة المشهدية فقرّبتها جماليا من السينما بحيث تمثّل الفارق الجوهري بينهما في زمنية الفيلم والمسلسل ونوعية الشاشة التي تبثُّه.

وقد انطوت هذه الإبداعات الفنية عن ظهور حركة فنية جديدة في عالم الإخراج تقوم على ما اصطلح تسميته بسينمائية المسلسلات التلفزيونية التي عززّت من إمكانات الإنتاج التلفزيوني على الطريقة السينمائية إضافة إلى الجماليات البصرية التي أضيفت لها بفضل هذه النقلة النوعية في مجال الإبداع السينمائي والتلفزيوني. وهو ما جعل المختصون والتقنيون من عمال التلفزيون أو الشاشة الصغيرة يقابلون هذا الطرح بالإيجاب والقبول، واعتباره إضافة فريدة من نوعها لعالم الفن التلفزيوني إذا ما استفاد عمال التلفزيون من إبداعات السينمائيين؛ وعلى الرغم من الجدل الذي تطرحه هذه الحركة، على غرار نقص العروض في السينما، فإنها تبقى تجربة رائدة ومميزة تخدم المتلقي اجتماعيا وفنيا وجماليا من خلال ملامستها أكثر للواقع والحياة وتحريكها لعواطف المشاهد بفعل التأثير السمعي البصري الذي يؤثر فيه دراميا بالدرجة الأولى.

1 Stéphane Benassi, « Sérialité(s) et esthétique de la fiction télévisuelle », *Belphégor* (Paris) , 14 | 2016, mis en ligne le 07 octobre 2016, URL : http://journals.openedition.org/belphegor/770 ; DOI : https://doi.org/10.4000/belphegor.770 . consulté le 26 mars 2021.

2 كاظم مرشد السلوم، سينما الواقع – دراسة تحليلية في السينما الوثائقية، ط.1، سوريا، دار أفكار للدراسات والنشر، 2012، ص.17.

3 Michel Chion , AUDIO-vision « Sound on screen », trad : Claudia Gorbman, New York, Columbia University Press, 1990 , p.74 .

4 Gérard Betton , Esthétique du cinéma, Paris, Presses Universitaires de France, 4 éd , *Coll.« Que sais- je »*, 1994 , p.03 .

5 ينظر: ماري إلين أوبراين، تر: رياض عصمت، التمثيل السينمائي، ط.2، دمشق، منشورات وزارة الثقافة – المؤسسة العامة للسينما، 2012 ، ص.19 .

6 ينظر: أمين صالح، الوجه والظل في التمثيل السينمائي، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2002 ، ص.35 .

7 فران فينتورا، الخطاب السينمائي – لغة الصورة، تر: علاء شنانة، دمشق، منشورات وزارة الثقافة – المؤسسة العامة للسينما، 2012 ، ص.35.

8 المرجع نفسه، ص.112.

9 المرجع نفسه، ص.277.

10 المرجع نفسه، ص.244.

11 https://fr.wikipedia.org/wiki/S%C3%A9pia , Consulté le 22 Mars 2021 , 22 h 25 .

12 https://fr.wikipedia.org/wiki/Format_16/9 , Consulté le 25 Mars 2021 , 21 h 45 .

13 Julian Hanich , Cinematic Emotion in Horor Films and Thrillers – The Aesthetic Paradox of Pleasurable Fear , 117 New York – London : Taylor & Francis , 2010 , pp.130 -132 .

قائمة المراجع:

- أوبراين (ماري إلين)، التمثيل السينمائي، تر: رياض عصمت، ط.2، دمشق، منشورات وزارة الثقافة – المؤسسة العامة للسينما، 2012.
- السلوم (كاظم مرشد)، سينما الواقع – دراسة تحليلية في السينما الوثائقية، ط.1، سوريا، دار أفكار للدراسات والنشر، 2012.
- صالح (أمين)، الوجه والظل في التمثيل السينمائي، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2002.
- فينتورا (فران)، الخطاب السينمائي – لغة الصورة ، تر: علاء شنانة، دمشق، منشورات وزارة الثقافة – المؤسسة العامة للسينما، 2012.

- Betton Gérard, Esthétique du cinéma, Paris, Presses Universitaires de France, 4 éd, *Coll.« Que sais- je »*, 1994.
- Chion Michel, AUDIO-vision « Sound on screen », trad : Claudia Gorbman, New York, Columbia University Press, 1990.
- Hanich Julian, Cinematic Emotion in Horor Films and Thrillers – The Aesthetic Paradox of Pleasurable Fear , 117 New York – London : Taylor & Francis , 2010.
- https://fr.wikipedia.org/wiki/S%C3%A9pia , Consulté le 22 Mars 2021 , 22 h 25 .
- https://fr.wikipedia.org/wiki/Format_16/9 , Consulté le 25 Mars 2021 , 21 h 45 .
- 1 Stéphane Benassi, « Sérialité(s) et esthétique de la fiction télévisuelle », *Belphégor* , Paris , 14 | 2016, mis en ligne le 07 octobre 2016, URL : http://journals.openedition.org/belphegor/770 ; DOI : https://doi.org/10.4000/belphegor.770 . consulté le 26 mars 2021.