التأثير الجمالي لعمق الميدان على المعاني الدرامية في المسلسلات التلفزيونية

The Aesthetic Impact of Depth of Field on Dramatic Meaning in Television Series

الدكتور محمد سمير محمد

Dr. Mohammed Sameer Mohammed

اللقب العلمي : مدرس دكتور

تدريسي في قسم الفنون السينمائية والتلفزيونية _ كلية الفنون الجميلة _ جامعة ديالى

Teaching at Department of Cinema and Television Arts - the College of Fine Arts - University of Diyala

٠٠٩٦٤٧٧٠٢٩٣٨٨٥٤

dr.mohammed.sameer.iq@gmail.com

الملخص:

يستكشف هذا البحث التأثير الجمالي لعمق الميدان والمعاني الدرامية الناتجة منه في المسلسلات التلفزيونية، مسلطًا الضوء على كيفية استخدام تقنيات التصوير لتحقيق تأثيرات بصرية تعزز من تشويق وتفاعل المشاهد وتعمق الفهم الدرامي للأحداث والشخصيات، ويعتمد البحث على تحليل مجموعة من الأعمال التلفزيونية المعروفة، مع التركيز على مشاهد محددة توظف عمق الميدان بشكل بارز.

الكلمات المفتاحية: التأثير الجمالي – عمق الميدان – المعاني الدرامية – المسلسلات التلفزيونية

Abstract:

This research explores the aesthetic impact of depth of field and the resulting dramatic meanings in television series، highlighting how cinematographic techniques are used to achieve visual effects that enhance viewer engagement and deepen the dramatic understanding of events and characters. The study is based on an analysis of a selection of well-known television works، with a focus on specific scenes that prominently employ depth of field.

Keywords: Aesthetic impact - Depth of field - Dramatic meanings - Television series

(الإطار المنهجي)

أولاً: مشكلة البحث

كل مهنة بالحياة تمتلك مفرداتها ولغتها الخاصة، ويحتوي الفن السينمائي على عناصر لغة متعددة، أذ اتحدت هذه العناصر وتوظفت بعمل سينمائي يكون نتاج مبهر، وواحدة من هذه العناصر السينمائية التكوين (عمق الميدان) أذ يعدّ عمق الميدان عنصراً من عناصر بناء وتشكيل الفضاء الفيلمي الّذي يتمّ بناؤه من خلال عدّة معطيات، فهو يتيح ترتيب مكوّنات المكان وفق أبعاد متعدّدة ابتداءً من أقرب نقطة من العدسة حتّى أبعد نقطة منها ويلعب دوراً كبيراً في الوهم بالعمق لتحقيق البعد الثالث، ويُعرفه مارسيل مارتان هو "منطقة الوضوح بالنسبة لبؤرة العدسة وفتحتها التي تمتد أمام وخلف نقطة التبأور"[١] هو "المسافة التي تستطيع ان تحتفظ فيها العدسة بوضوح الأشياء القريبة والبعيدة"[٢] وبعبارة مبسطة من وجهة نظر الباحث هي منطقة الوضوح الواقعة في بداية ووسط ونهاية اللقطة الواحدة أي كل معالم الصورة تبدوا واضحة، ويرى الباحث هنالك مسميات كثيرة لعمق الميدان أحياننا عمق الحقل وأحياننا عمق المجال البصري كلها تؤدي إلى نفس المفهوم الوظيفي.

كانت عناصر اللغة ودلالاتها محتكرة للأفلام السينمائية بداية من المدرسة الواقعية والانطباعية والواقعية الإيطالية الجديدة والموجة الفرنسية إلى وقتنا هذا و"الفن السينمائي يتعامل بمرونة مع مفرداته ولغته الفنية موظفاً إياها بأساليب وطرق تمنح ما هو معروض أبعادا دلالية مضافة ورؤية جديدة لا تتوقف عند قالب معين"[٣] والمسلسلات الدرامية كانت تقتصر الكثير من توظيفات عناصر اللغة ودلالاتها وكانت تحتوي على فجوات كثيرة بسبب تحجيمها بزاوية ضيقة لأسباب إنتاجية وطولها الزمني "وبما أن الدراما التلفزيونية وريثة التقاليد السينمائية"[٤] فنلاحظ حاليا هنالك انتقاله نوعية للمسلسلات في معالجاتها الإخراجية ابتعدت عن الرتابة والجمود ووظفوا المخرجين جميع حركات الكاميرا والتكوينات السينمائية والإضاءة واللون لصالح المسلسلات الدرامية واعتمدت على الإيقاع السريع وتدفق الأحداث بصورة سلسة واصبح يتخللها عنصر المطاردة، ورغم الكم الهائل من الأفلام السينمائية إلا أن المسلسلات أخذت حيزا كبير على الشاشة ولديها جمهورها الكبير، واصبح هنالك نسيج متداخل بينها وبين الفيلم بسبب رؤية المخرجين السينمائيين على المسلسلات فواحدة من وسائل التعبير السينمائية المهمة التي أقتبستها المسلسلات هو (عمق الميدان) ، ومن كل ما تقدم حدد الباحث مشكلة بحثه بتساؤل مباشر وعلى النحو الاتي: **ما هو التأثير الجمالي لعمق الميدان وماهي الكيفيات التي يتم من خلالها خلق معاني درامية في المسلسلات التلفزيونية؟**

ثانياً: أهمية البحث:

تتبين أهمية البحث لكونه يتصدى لموضوعة مهمة في الدراما التلفزيونية من خلال عنصر من عناصر اللغة (عمق الميدان) تظهر له تأثيرات كثيرة على البناء التشكيلي للصورة،

أما الحاجة إلى البحث تبدوا مهمة كونه يتصدى لموضوعة تكشف التوظيف الجمالي لعمق الميدان لتعميق المعنى داخل المسلسل التلفزيوني.

ثالثاً: أهداف البحث.

يهدف هذا البحث إلى معرفة طرق اشتغال عمق الميدان في تعميق المعنى في المسلسل الدرامي التلفزيوني.

رابعاً: حدود البحث.

الحد الموضوعي: ويتحدد الباحث بموضوعة عمق الميدان في المسلسل التلفزيوني.

الحد الزماني: ويتحدد الباحث بالمدة من ٢٠١٠_٢٠١٣.

الحد المكاني: يتحدد الباحث باختيار العينة من مسلسلات الوطن العربي.

خامساً: تحديد المصطلحات.

عمق الميدان:

العمق: حسب مفهوم اللغة العربية المعاصرة، عمق يعمق تعميقاً فهو معمق، جعل حفرة البئر بعيدة القعر.

حسب ما جاء في المعجم الرائد، والعمق، هو عمق المكان أو الطريق: طال وبعد.

ويطلق على عمق الميدان " DOF وهو اختصار لـ Depth Of Field"

"في الفن الفوتوغرافي، هو منطقة الوضوح بالنسبة لبؤرة العدسة وفتحتها التي تمتد أمام وخلف نقطة التبأور ويكون عمق المجال أكبر بقدر ما تكون فتحة العدسة أضيق وبؤرتها أقصر، وهذا هو نفس الوضع بالنسبة للسينما، وإن كان لمبدأ عمق المجال هنا أهمية أكبر لأن الكاميرا تصور موضوعات تتغير أماكنها، ويقصد بالإخراج في عمق المجال ترتيب الشخصيات "أو الأشياء" على عدة أبعاد وجعلها تؤدي أدوارها بقدر الإمكان طبقا لتقدير مسافي طولي، وبقدر ما يكون الشيء الموجود في المقدمة أقرب من العدسة"(٥).

التعريف الإجرائي للباحث:

هو المسافة الواضحة الواقعة أمام وخلف الهدف في الصورة، فكلما أصبحت المسافة واضحة خلف الهدف يصبح عمق الميدان عميقاً، وكلما أصبحت المسافة الواقعة خلف الهدف ضبابية أصبح عمق الميدان ضحلاً.

الفصل الثاني: الاطار النظري

المبحث الأول: زمكانية*[١] عمق الميدان.

كما اسلفنا في مشكلة البحث هنالك مسميات تطلق على عمق الميدان بعمق المجال وعمق الحقل كلاهما تؤدي إلى نفس المفهوم الوظيفي ففي البحث سوف أوحدها تحت اسم عمق الميدان، فلنتحدث عن تاريخ عمق الميدان وماهي أول الأفلام التي ظهرت فيها عمق الميدان، مارسيل مارتان يدون بدايات عمق الميدان بصورة رائعة "لقد ابتعث عمق الميدان منذ زهاء السنوات العشر أبداً وفيراً، وهي الحقبة التي دخلت فيها هذه الكلمة في المفردات اللغوية لهواة السينما"[٦] ويقصد هنا مارتان ظهرت منذ بدايات التجارب الفيلمية للأخوة لومير، في سنة ١٩٨٥ في تصوير فيلمه المشهور "دخول القطار في المحطة" والذي نرى فيه القطار وهو يظهر عند الأفق ثم يكبر والقطار يهجم باتجاه الجمهور، وأستخدم بهذا الفيلم لويس لومير العدسة ذات المجال العميق، بواسطة هذه العدسة حصل على عمق ميدان واضح ومتعادل بالنسبة للأشياء البعيدة والأشياء القريبة "كانت سينما النشأة وأفلام الأخوة لومير على سبيل المثال، تنعم بعمق للمجال كبيراً جداً، هو محصلة تقنية للإضاءة التي كانت تتصف بها العدسات القديمة"[٧] وكان الاعتقاد الخاطئ بان أورسون ويلز هو الذي اخترع عمق الميدان، و"أنه ليكفي أن نرى أيضا أفلام سنة ١٩١٠ لكي نجد فيها عمقاً مثيراً في الصورة، في الفيلم الفرنسي "فرسان يج ألي" للمخرج جريفيث، حيث تتقدم إحدى الشخصيات نحو الكاميرا إلى أن تبلغ منظراَ كبيراَ جداً، بينما يظل الممثلون الثانويون "الكمبارس" في المؤخرة واضحين تماماً"[٨] في هذه اللقطة كان العمق غير مدروس ولكن أراد كريفيث ان يوصل لنا مفهوم في هذه اللقطة بأنه مهما تقدمت الشخصية هنالك من يطاردها، "ربما باستثناء هذا المثال وحدهُ قيمة تعبيرية خاصة، ولم يكن معروفاً لان الإخراج كان مسرحياً"[٩]، يرى الباحث ان لعمق الميدان جذوره التاريخية منذ اول تجربة فلمية، وانه استخدامه في مجموعة من التجارب الفلمية لكن لم يعد يشغل وظيفة جمالية أو تعبيرية في المنجز الفيلمي ولم ينظر له الا بعد استخدامه بصورة تعبيرية في فيلم"(المواطن كين) للمخرج أورسون ويلز، حيث أصبح التصوير العميق شائعاً بصورة خاصة بعد استخدامه عام ١٩٤١ في المواطن كين"[١٠]، إن أنعجاب المنظر (أندريه بازان) بفلم (المواطن كين) انعجاباً لم يكن محدوداً وخاصة بعد اكتشافه للتصوير الواضح العميق.

* مفهوم الزمكانية (الزمان–المكان Chronotope) وقد أطلقه باختين عام ١٩٣٨ في كتابه «أشكال الزمان والمكان في الرواية، ووظفها الباحث في بحثه لشرح زمان ومكان انطلاق عمق الميدان، المصدر، جماليات المكان في النقد الأدبي العربي المعاصر، د عبد الله أبو هيف، مجلة جامعة تشرين للدراسات والبحوث العلمية ، سلسلة الآداب والعلوم الإنسانية المجلد ٢٧، العدد (١)٢٠٠٥.

وعلى هذا الأساس جعل (أندريه بازان) من عمق الميدان وسيلة تعبيرية وأصبح من خلال عمق الميدان ايصال المضامين وتعميق المعاني للأحداث التي يحتويها الفيلم، حيث اصبح بازان اول من اكتشف تعبيرية عمق الميدان ونظر له، وأن "عمق الميدان هو أحد مسلمات الواقعية، هكذا أشار (أندريه بازان) وحاول (أورسون ويلز) في فلمه كما في المسرح، اعطاء الفرصة للمتفرج لينظر إلى الجزء الذي يحبه في الإطار، وليس توجيه انتباهه تجاه المكان المحدد من خلال الاختيار المحيطي الذي يحدده الفوكس المنتقى "[١١] فإذا كنا في المسرح نكتسح المشهد بنظرنا باحثين فيه عن مركز لاهتمامنا، فإن الكاميرا، على العكس من ذلك، والعمق الواضح جعل المساحة الكبيرة للمتفرج في التنقل للأحداث الموجودة داخل اطار الصورة وبحرية تامة و"العمق الواضح يسمح باستخدام التكوين في العمق، إذ يمكن تصوير مشاهد كاملة في مكان واحد"[١٢] ، وزمان واحد بمجموعة احداث مترابطة مع بعضها، ويرى الباحث ان الانتقال اخراجيا من حدث الى حدث داخل فضاء اللقطة تجعل المتلقي مشدوداً بالأحداث ولكن زيادة الاحداث عن قابليتها تضعف معنى وقيمة الحدث وتشتت انتباه المتلقي وتجعله في دوامة "فالواقعيون وعلى رأسهم أندرية بازان، كانوا يدافعون عن اللقطة العامة كشكل يضمن حرية في رؤية المتفرج"[١٣] فالمتلقي هنا يأخذ دور المونتير في القطعات والانتقالات و"لعمق الميدان فائدة كبيرة في تفعيل دور المشاهد من خلال مشاركته في أنتاج المعنى"[١٤] المتداخل بين نتاج الاحداث التي حللها فكريا عن طريق ربط ولسق ذهنيا من اجل تعميق المعنى.

المبحث الثاني: جمالية عمق الميدان في تعميق المعنى.

يعتبر المعطى الذي يقدمه عمق الميدان من الامور الهامة في المنجز الفيلمي لما له من دور جمالي وتعبيري في الصورة خدمتاً لتأسيس خدعة العمق لمطابقة ما تراه أعيننا والإيحاء بالواقع، حيث يمكننا الغوص عميقاً داخل الصورة بهدف ردم الفجوة بين الواقع والعالم الافتراضي.

فاذا اردنا ان نحصل على عمق للميدان واضحا "نلتجئ الى استعمال بؤر قصيرة وبؤرة قصيرة جداً استعمالاً نظامياً، وفضاء "عميقا" جداً"[١٥] لان البؤرة القصيرة من اهم العوامل التي بواسطتها نحصل على عمق حاد و"اذا بقيت بؤرة عدسة الكاميرا حادة الى ما لا نهاية يكون للمخرج الخيار في بنائه لعلاقات درامية متشابكة في داخل الاطار"[١٦] كما وجدناها في أحد المشاهد لأرسون ويلز في فيلم (المواطن كين) بالمشهد الطويل كان الإخراج الذي أدخل عمق الميدان (ثابت) أي يلغي التقطيع، أي بدون مونتاج، أي يخلق من الناحية الإخراجية بناء علاقات درامية داخل كادر الصور ويولد تواصلا زمانيا ومكانيا بدون بعثرة الحدث الى لقطات و"يحبذه بازان عن وسائل المونتاج الاخرى كونها تضفي مزيداً من الإحساس الواقعي عبر ذلك التواصل في زمن الحدث"[١٧].

يرى الباحث ان ميول بازان الشديد الى عمق الميدان في تعميق المعاني واستبعاده للمونتاج هذا يأتي بسبب "تواكب أعتناقه الفطرى للسينما الواقعية"[١٨] فحن لا نجعل مفهوم عمق الميدان جازما في انتاج المعنى الا في حالات مدروسة ومخطط لها مسبقا و"يفضل بازان هذه اللقطة الطويلة في عمق الميدان عن تركيبات المونتاج لأسباب

ثلاثة: فيها واقعية اكثر، تتطلب بعض الاحداث هذا التناول الاكثر واقعية، انه يواجه طريقتنا السيكولوجية العادية في تسيير الاحداث، ان مصطلحي عمق الميدان و المونتاج مصطلحان اسلوبيان يشيران الى احتمالات تقديم الاحداث فأن ما يظهر على الشاشة ليس بداهة عالم الواقع، بل رؤية للعالم هي الرؤية الذاتية والشخصية للمخرج وأن عمق الميدان "كما يطبقه اورسون ويلز، لا يجب أن يفهم كشكل من أشكال الواقعية، وإنما كأسلوب للمخرج"[١٩] ويقصد هنا بالأسلوب "أي توظيف العناصر الفنية وفق رؤية شخصية او فكرة بحيث يمكننا ان نلتمس خصائص واهتمامات وطريقة الفنان عبر طريقة او نمط ذلك التوظيف لعناصر الفنية بإنتاج عمل فني معين اي الطريقة الذاتية في التعبير"[٢٠] والاساليب مختلفة من مخرج الى أخر كُلاً حسب مرجعياته وخلفياته الفنية، وان لعمق الميدان وجهات نظر كما حددها مارسيل مارتن "من وجهة النظر الدرامية يدخل ضمن سياق مؤثرات طريفة، أولا: كتواقيت عدة أحداث ثانيا: دخول شخصية أو شيء في المجال"[٢١] أن وظيفة عمق الميدان اذ لا وظيفة له هو عبارة عن مكان واضح لا يمتلك وظيفة أو تعبير أو قيمة درامية الا أذا اتحد مع بقية عناصر اللغة السينمائية فسوف يصبح شاغل حيزا في الفراغ، اذ اصبح عمق الميدان اسير بيد المخرج فقط هو الذي يستطيع ان يجعل منه وظيفة، وكل هذه النظريات والفلسفات والتجارب أنصهرت وصبت لصالح المسلسلات الدرامية التلفزيونية اذ كانت تقتصر الكثير من توظيفات عناصر اللغة ودلالاتها وكانت تحتوي على فجوات كثيرة بسب تحجيمها بزاوية ضيقة لأسباب إنتاجية وطولها الزمني وأخذ عمق الميدان يلعب دوره بأخذ حيزاً على الشاشة التلفزيونية حاله حال العناصر الاخرى، مثال كما وضحه لنا المخرج Batrek nors في المسلسل الدرامية الرومانسية (gossip girl) في لقطة طويلة تظهر لنا في العمق شاب وسيم (Dan Hmfre) مع فتاة جميلة (Serena) يركضون على رصيف متجهين باتجاه الكاميرا والاضواء على جانب الرصيف واصوات لهاث مبهم من بعيد، في وسط اللقطة على يمين الكادر سيارة حمراء واقفة بجانب الرصيد الممثل (Hmthre) وصديقته (Rofs) جالسين في المقعد الخلفي ضوء السيارة الداخلي مضيئ ويتبادلون قبلات واصوات أهات رومانسية يرمون من السيارة بطل مشروب تنكسر البطل مع صراخ رومانسي، تأتي سيارة مسرعة وتقف امام سيارة (Hmthre) وأشخاص ينزلون من السيارة حاملين الات موسيقية مارتن يدخلون من باب النادي الليلي وتخرج اصوات تصفيق بصوت عالي من النادي، ينزل (Hmthre) وصديقته (Rofs) من سيارة مختلة خطواتهم ويدخلان باب النادي، و (Batrek Anors) و(Dan Hmfre) ايضا يصلان متعبين وصوت لهاث حاد ويدخلان النادي والابتسامة على ملامحهم، إن هذا المشهد الطويل معالج في لقطة واحدة نرى فيها في المقدمة أضواء النادي بألوانها البراقة تضيئ وتنطفئ، في وسط الكادر سيارة حمراء اضواء النادي منعكسة على زجاجها وفيها شخصان يتبادلان المشاعر، وفي العمق شخصان يركضان باتجاه الكاميرا، وينبغي أن نلاحظ هنا على الفور أهمية صوت (Batrek Anors) و(Dan Hmfre) مع صوت (Hmthre) وصديقته (Rofs) حيث وصف لنا في هذه اللقطة هنالك ثلاث احداث لها نفس الغاية هو الدخول الى النادي من خلال مزج الاصوات حسب بعدها عن الموضوع وجر تقطيعه بعناية ذات الابعاد المختلفة، "كما فعل ويلز في فيلم المواطن كين في مشهد سوزان عندما حاولت الانتحار، لو اردنا الاستغناء عن العمق في الصورة واستخدام التوليف في هذا المشهد لأصبحت لقطات

وقطعات كثيرة لإيصال مضمون أهداف الشخصيات بينما بلقطة واحدة قدمت الاحدث بتشويق من خلال لقطة طويلة مليئة بالإحداث ولم يفقد المشهد لذته بسبب وجود توليف إخراجي في داخل اللقطة عن طريق نقل احساسنا ومشاعرنا من حدث إلى أخر وأن الالتجاء إلى عمق الميدان يسمح بإخراج "تركيبي" تهدف فيه التنقلات داخل الكادر إلى الحلول محل تغيير اللقطات وحركة الكاميرا"[٢٢] وهنالك تبرير لعمق الميدان قبل استخدامه في المسلسلات الدرامية كما حدده مارسيل مارتن "إذا كانت هنالك الحاجة إلى تبرير هيبة عمق الميدان فأنه يكفي أن نلفت النظر إلى أن هذا العمق يطابق الاستعداد الديناميكي والاستكشافي للنظر الإنساني الذي يحدق وينقب في اتجاه محدد نظراً لضيق مجاله ووضوحه"[٢٣].

المبحث الثالث: تقنيات تحقق عمق الميدان.

أولاً: التكوين

أن العمق في الشاشة يبدأ بالتكوين، "العمق الواضح يسمح باستخدام التكوين في العمق إذ يمكن تصوير مشاهد كاملة في مكان واحد"[٢٤] اي بمعنى العمق الواضح يعطينا فضاء واسع في الصور فواسطة نستطيع ترتيب التكوينات داخل اطار الصورة، "الوضع في المشهد في العمق هو أحد الأساسيات لسينما الحديثة، التي تساعد على كسر المواجهة والملل في وضع المشهد التقليدي، والوضع في عمق المشهد يعني زيادة في مساحة الصورة السينمائية، الذي بدأ بالتطور مع عمق الميدان "[٢٥] بينما الصورة التي تعرض على الشاشة التلفزيونية، تكون مسطحة تفقد التجسيم أو العمق (البعد الثالث) لأن الصورة التلفزيونية تعرض على شاشة مسطحة لها طولXعرض تفتقد إلى العمق من أجل ذلك يجب أن نقوم بخلق العمق البعد الثالث من خلال التكوين الجيد،

والهدف الذي نسعى إليه من خلال تنظيم عمق الشاشة أن نخلق بعداً وهمياً ثالث للصورة التلفزيونية، وهنالك الكثير من الطرق التي من الممكن استخدامها لخلق العمق منها، وضع مرئيات أحد جوانب مقدمة اللقطة، قطعة اثاث او مزهرية او تحف وفي العمق أيضا نضع قطعة اثاث او ما شابه ذلك مع مراعات ترتيب الاحجام، "يكون عمق الحقل واضحاً عند وضعه في المشهد موزعاً على مساحات متنوعة"[٢٦] "مستويات مختلفة من الإضاءة تكون فيها إضاءة الأجسام الأمامية اقل من إضاءة الأجسام في المستويات الخلفية"[٢٧] أي استخدام مقدمة الصورة وخلفيتها في علاقتها مع الموضوع الذي يتم تصويره فالأشياء المتشابكة المنظمة على مسافات متفرقة طولية تعطي إيحاء بالعمق افضل من الأشياء المبعثرة تبدوا وكأنها مسطحة، أختيار الزاوية المناسبة لوضعية الكاميرا اذا كانت الكاميرا أمامية تبدوا الصورة مسطحة فالأفضل تكون جانبية، "المحافظة على أبعاد الشخصيات أو الأشياء ففي مقدمة الكادر الشخصية كبيرة أما في نهاية الكادر تكون الشخصية صغيرة، حركة الممثل عندما، يتحرك الممثل من مقدمة الصورة إلى الخلفية وبالعكس يعطى إحساس بالعمق"[٢٨] و"العمق هو مكون من المكونات الجمالية الواقعية"[٢٩] لان العمق لا يعد اكتشافاً جديداً و أنما مجرد مطابقة وتحقيق ما نراه في اعيننا في العالم الواقعي.

المنظور:

"أن الكلمة ذاتها لم تظهر في معناها الحالي إلا في عصر النهضة اللغة الفرنسية أخذتها عن الايطالية prospettiva التي "ابتكرتها" رسامو النهضة الايطالية المنظرون"[٣٠] ويعبر المنظور عن سعة عمق الميدان الذي يمكن التحكم فيه من خلال اختيار عدسة الكاميرا، ممّا يقود إلى تفاصيل الرّؤية القائمة على تباين موضوعي بين الأشياء وذلك من خلال تدرّج المنظور وتباين بين الأجسام في انتظامها أمام عدسة آلة التّصوير، وضمن هذا الإطار يضع "آندري بازان" الثّلاثيّة الآتية في إطار فهم العمق: (إنّ عمق الميدان الذي يضع المتفرّج في علاقة مع الصّورة أقرب إلى الواقع). (إنّ عمق المجال يفترض من ثمّة موقفاً ذهنيّاً أكثر نشاطاً، بل يفترض مساهمة إيجابيّة يقوم بها المتفرّج تجاه الإخراج)، وأن يصبّ انتباهه في انتباه المخرج الّذي يختار من أجله ما يجب مشاهدته فإنّه هنا يطلب منه أقلّ قدر من الاختبار الشّخصي على انتباهه وعلى إرادته يتوقّف إلى حدّ ما على كون الصورة لها معنى "العمق يدخل الغموض في بناء الصّورة إن لم يكن ضرورة ففي الأقلّ احتمالا جائز الحدوث"[٣١] "فكلما صغر البعد البؤري للعدسة كبر المنظور، وكلما كبر البعد البؤري للعدسة صغر المنظور"[٣٢] ويمكن ضغط المنظور وجعلها ضبابية من خلال تكبير فتحة العدسة ، بحيث تظهر المسافة بينهما قريبة وكأنما ملتسقة بالموضوع المصور، أو إزالة الضغط بتكبير فتحة العدسة بحيث تظهر بينهما مسافة كبيرة، عندما يكون لدينا تكوين جيد نحصل على منظور جيد كلاهما ينجمعان ويحققان العمق، ايضا الحركة لها دورها في المنظور"تحريك الممثلين وتحريك الكاميرا إلى الأمام والى الخلف في اتجاه المتفرج أو بعيدا عنه واختيار زاويا الكاميرا والعدسات التي تخلق خطوطاً متلاقية حتى نحصل على منظور جذاب"[٣٣] ويعرف جاك أومن المنظور انه فن تمثيل الأشياء على سطح مستوي على نحو يكون فيه هذا التمثيل شبيها بالأدراك البصري الذي يمكن ان نتهيأ عليه لهذه الأشياء ذاتها، إن يكون كبيرا ويكن تنضيد الأجسام على المحور، وكل شيء مرئياً وصافياً، فسوف يعزز إدراك الأثر المنظوري "يفضل أن تتجه حركة الممثلين أو العربات نحو الكامرة أو بعيدة عنها، على أن تتجه في خط مستقيم بعرض الشاشة، لأن الصورة التي تتضاءل أو تتزايد في حجمها خلال حركتها تخلق شعورا بالعمق المكاني وطول المسافة"[٣٤].

من الناحية التقنية:

هنا التقنية تلعب دورا بازا في اظهار معلم من معالم عناصر اللغة السينمائية فلولا التقنية فمكان أصلا وجود لعمق الميدان، "وهنا لابد من التميز في توظيف مفردات اللغة السينمائية و تقنياتها والذي يعني هنا الابداع والاصالة والاضافة الواضحة للغة التعبير السينمائية والكيفية التي توظف بها ادوات المخرج التعبيرية من خلال التنفيذ رغم انها تقع ضمن مفهوم الميكانيكية التقنية الا ان المنهج الفني يجعل من طريقة التنفيذ أو الاداء ذا مغزى ومعنى وهنا ترقى الطريقة لتصبح اسلوباً وإلا فأنها تبقى اسيرة التقنية وهذه لا تجعل منها اسلوباً"[٣٥] بل هي وسيلة ومن اهم الوسائل التي تساعد بدفع المعنى والمغزى وصولا للأهداف ولهذا السبب علينا التركيز في تحليل استخدامه، فسوف نتطرق الى العوامل المؤثرة على عمق الميدان.

البعد البؤري للعدسة lens focal length :

"فكلما كانت العدسة طويلة البعد البؤري كلما كان عمق الميدان ضيقاً وكلما كانت العدسة قصيرة البعد البؤري كلما كان عمق الميدان واسعاً أي أن الأجسام كلها تكون واضحة سواء كانت بمقدمة الصورة أو في مؤخرة الصورة"(٣٦) ويرى الباحث، هناك اعتقاد خاطئ مفاده ان الطول البؤري للعدسة يؤثر بطريقة ما على عمق الميدان، وعلى وفق هذا الاعتقاد فأن العدسة قصيرة البعد البؤري تكون أفضل من العدسة طويلة البعد البؤري في سعة عمق الميدان، الا ان الحقيقة تختلف. هذا ما تقدم به الباحث "زياد طارق شاكر"(٣٧) في رسالته الموسومة حول العدسات طويلة البعد البؤري، يرى الباحث ان العدسات طويلة البعد البؤري هي بالأساس مصدر قلق في اللقطة وقلت استخداماتها واصبحت استخداماتها خاصة، كما تبين نقد غي غوتي "الفوكال الطويل أبعد من ٢٠٠ ملم على٢٤-٣٦ دائما، الذي يحذف التجسيم من خلال تقليص حجم المجال وضبابية الواجهة والتراجع عن المسافة"(٣٨) وأن "العدسات الثابتة للمسافة البؤرية واضحة لوجود زجاج أقل في المنتصف، عادة تمنح عمقا في الميدان أكثر من الزوم"(٣٩).

فتحة العدسة iris: أهم عامل في عمق الميدان وأكثر اشتغالا هو فتحة العدسة "كلما كانت فتحة العدسة كبيرة مثلاً ١`٨ F يكون عمق الميدان ضيق جداً وكلما كانت الفتحة ضيقة مثلاً ٢٢ F يكون عمق الميدان واسع"(٤٠).

بعد الموضوع عن الخلفية:

كلما كانت الخلفية بعيدة عن الموضوع كان عمق الميدان ضحلا وكلما كانت الخلفية أقرب يبدو لدينا عمق الميدان أكبر

المسافة بين عدسة الكامرة والموضوع :

لو أردنا عمق ميدان ضيق فنقترب أكثر من الموضوع، وقد نقترب الى حد أقرب مسافة ممكنة للفوكس وسيكون العمق الميداني ضحل، والعكس عندما نريد تصوير مشهد في الطبيعة فنبتعد من الموضوع وبهذا نحصل على عمق ميداني واسع، ونقوم بضبط بؤرة العدسة (الفوكس) في وسط المسافة بين أقرب جسم وأبعد جسم، وبهذه الطريقة نضمن الحدة بكافة الموضوع المراد تصويره.

حجم السنسور:

بما أن الكاميرات التلفزيونية تعمل بنظام السنسر فكلما زاد حجم سنسر الكاميرا كان العمق الميداني ضيق وكلما صغر حجم سنسر الكاميرا أصبح العمق الميداني أكبر ونلاحظ هذا الموضوع في الكاميرات ونوع الكاميرا يؤثر بهذه النقطة أيضاً، أو بمعنى أدق مقاس مستشعر الكاميرا. "فكاميرا ذات مستشعر ضئيل الحجم مثل المتوفر في كاميرات الهواتف النقالة مثلا، يوفر عمق ميدان أكبر، بينما توفره كاميرا تملك مستشعراً بمقاس APS-C أو مقاس ٣٥ مم

(فل فريم)، وهذا و إن كانت له فوائده"[٤١] إلا أنه يحرم المصور القدرة على تحقيق عمق ميدان ضحل و حرية التحكم بمقدار عمق الميدان، و هذه هي أحد المزايا الأساسية التي تتوفر بكاميرا لها مستشعر أكبر.

الفوكس الانتقائي:

هنا يجب ان يتم تحديد الفرق بين عمق الميدان والفوكس الانتقائي او "العزل" فكلاهما يتعلق بالوضح ولكن هنالك فروق ابرزها عمق الميدان تكون الصورة على وضح تام فاذا كان لدينا ثلاث اجسام في بداية ووسط ونهاية الكادر جميعها يجب ان تكون واضحة، بينما الفوكس الانتقائي يكون الوضوح على جسم واحد من هذه الاجسام والاخرى تكون معزولة "ضبابية" مبهمة، ويتحكم كثيرا بحجم عمق الميدان و إنما هو الجزء الرئيسي الذي من خلاله نستطيع أن نحدد مكان الميدان نفسه و أين نريده أن يكون، فعندما نتحكم يدويا بالفوكس قد نستطيع رؤية الميدان الواضح أمامنا و نقرر أي نقطة نريدها أن تكون داخل الميدان الواضح وأيها تكون خارجه، "في الوضع التقليدي في المشهد هنالك فوكس فقط على مكان واحد، وفيه يجري أغلب الحدث. يضخم مشاعر الشخصيات المؤطرة في المناطق الأولى، بينما تجري في العمق أحداث أخرى والاشكال او الاجسام المعزولة يصعب معرفة بعدها عن الكامرة نحن كمخرجين بإمكاننا أن نسير باتجاهين، عمق الميدان، أو الفوكس الانتقائي. الفوكس الانتقائي هو خيار مناقض لعمق الميدان، استخدامه تعبيري مرتبط باستخدام العدسات المقربة، وله وظائفه الفنية أولاً: نقل انتباه المتفرج من مكان لأخر. تفترض هذه التقنية شكلاً من أشكال الحركة داخل الإطار نفسه ثانياً: تركيز انتباه المتفرج على موضوع أو شخصية ثالثاً: تلافي إمكانيات التداخلات للعمق فوق العنصر في حالة الفوكس، الفوكس المنتقى نفهم شكل التصوير الذي يحافظ على مساحة واحدة في حالة فوكس، بالرغم من أنه في مناطق أخرى توجد عناصر في هذه اللحظة لا تبدو مهمة درامياً، برأي المخرج، وبالتالي تبقى في حقل غير واضح"[٤٢].

"من الوسائل الفعالة في اجتذاب عين المشاهد الى مركز الاهتمام ضبط بؤرة العدسة بحيث يتم تصوير مادة الموضوع الاساسي على مستوى حاد من الوضوح، بينما تكون بقية الصورة ناعمة قليلا. فالعين الانسانية تنشد دائما الصورة الحادة وتفضلها على الصورة الناعمة"[٤٣].

ضبابي فني:

"لكون أفلام كثيرة تستخدم، على نحو معاكس، ما يسمى أحياناً ب(ضباب فني) وهو فقدان إرادي لضبط الصورة في كامل الإطار أوفي جزء منه، لغايات تعبيرية. خارج هذه الحالات الخاصة، تكون الصورة الفيلمية صافية في جزء كامل من الميدان، ويحدد ما يسمى بعمق الميدان لأجل تمييز امتداد منطقة الصفاء هذه. ويتعلق الأمر هنا بمعطى تقني للصورة–معطى بالإمكان تحويره بتغير بؤرة العدسة"[٤٤] وتوظف هذه التقنية احياناً بالمسلسلات للتعبير عن شخص لا يرى بوضوح، أو شخص يصاب بصداع ويسقط على الارض، واحياننا تستخدم في بداية المسلسل، مثال مسلسلة العراف للممثل عادل امام كان الصور ضبابية لا نرى اي شيء فقط نقاط ضوئية فبدئت بالوضح

شيء فشيء، يعني "ضبط المسافة ما بين العدسة والموضوع الجاري تصويره وإذا لم تضبط هذه المسافة بالشكل الصحيح، سوف تظهر الصورة ضعيفة الوضوح غير واضحة المعالم، وإذا تحرك الموضوع الجاري تصويره نحو الكاميرا أو بعيداً عنها تصبح صورته خارج التركيز البؤري حتى يعاد ضبط الوضوح أو التركيز البؤري focusing، وعندما تكون الصورة داخل التركيز البؤري واضحة تماماً، تسمى في هذه الحالة in focus أي في منطقة الوضوح، أما عندما تكون الصورة خارج التركيز البؤري تسمى de–focus أو out–focus يعني عدم الوضوح وكلهما يعني عدم الوضوح، ويتم ضبط ال focus في الكاميرا عن طريق مقياس (حلقة) التركيز البؤري الموجود على ماسورة العدسة وهي عبارة عن حلقة دائرية الشكل تتحرك بسهولة يمينا ويسارا وهذه الحلقة مخططة بنظامين المتر والقدم"[٤٥].

مؤشرات الإطار النظري:

توصل الباحث بعد دراسته للتأثير الجمالي لعمق الميدان على المعاني الدرامية في المسلسلات التلفزيونية، إلى بعض المؤشرات التي تمثل سمة أسلوبية اختص بها عمق الميدان لتعميق المعاني الدرامية، وكانت هذه المؤشرات على النحو الاتي:

١- توظيف عمق الميدان لاستمرارية الحدث في وحدة المكان.
٢- تقوم مستويات الحركة في عمق الميدان على أثراء تعميق معنى.
٣- توظيف عمق الميدان لتعبير جمالي واخراجي لمجموعة احداث في زمن واقعي واحد.

(إجراءات البحث)

أولا: منهج البحث

أعتمد الباحث في إنجاز بحثه الحالي على المنهج الوصفي الذي ينطوي على التحليل الوصفي، والذي يعرف بانه (وصف ما هو كائن ويتضمن وصف الظاهرة الراهنة وتركيبها وعملياتها والظروف السائدة وتسجيل ذلك وتحليله وتفسيره) "(أبو طالب، ١٩٩٠، ص١٠٠)، ويوفر هذا المنهج الإجراءات البحثية المناسبة لفحص العينات والوصول الى النتائج المتوخاة.

ثانياً: مجتمع البحث:

تم تحديد مجتمع البحث للفترة الزمنية ٢٠١٠-٢٠١٤، وبفضاء اشتغال يشمل النتاجات التلفزيونية، فضلا عما يرتبط بموضوع البحث أي موضوعة عمق الميدان، وبسبب سعة مجتمع البحث وامتداده زمانيا ومكانيا، فقد تم اختيار عينة بحث قصدية للبحث.

ثالثا: عينة البحث:

لقد حدد الباحث مجموعة عينات قصدية، تخدم موضوعة البحث للوصول الى النتائج والاستنتاجات.

رابعاً: أداة البحث:

اعتمد الباحث مجموعة من المؤشرات التي ستكون أدوات التحليل، وعلى النحو الاتي:

١- توظيف عمق الميدان لاستمرارية الحدث في وحدة المكان.
٢- تقوم مستويات الحركة في عمق الميدان على أثراء تعميق معنى.
٣- توظيف عمق الميدان لتعبير جمالي واخراجي لمجموعة احداث في زمن واقعي واحد.

خامساً: وحدة التحليل

لابد من اختيار وحدة تحليل ثابته يرتكز عليها ويعتمدها أو يستخدمها عند عملية التحليل، وهذه الوحدة ينبغي لها إن تكون محددة وواضحة المعالم، وقد اعتمد الباحث (المسلسل التلفزيوني) كوحدة تحليل يستخدمها في عملية تحليل عينة البحث.

سادساً: تحليل العينات

العينة الاولى هي:

اسم المسلسل	اخراج	مدير التصوير	انتاج	عدد الحلقات	قناة العرض
خيبر	محمد عزيزية	عبد القادر اطرش	إنتاج ٢٠١٣	٣٠ حلقة	Dubai TV

ملخص المسلسلة: (خيبر)

يستعرض المسلسل تاريخ اليهود وجلاءهم على الجزيرة العربية، حيث يدور الصراع الأساسي بين جبهتين هما قبائل اليهود في الجزيرة العربية وما حولها بالإضافة إلى من تحالف معهم من المشركين وجبهة أخرى متواجدة بقدر ما يتطلبه الصراع وهي جبهة المسلمين. ويركز المسلسل على الحياة الاجتماعية والاقتصادية والدينية كما يعيشها اليهود بما في ذلك السياسة والمؤامرات وكيفية إدارة القبائل والسيطرة عليها كما يتناول المسلسل حياة اليهود الاجتماعية والاقتصادية والدينية وجلائهم عن الجزيرة العربية وقصة تحالفهم مع من حولهم من القبائل المجاورة والصراعات القائمة بينهم كما يلقي المسلسل الضوء على سمات اليهود وصفاتهم وكيف تكونت لديهم العداوة والبغضاء للأخرين.

أولا: توظيف عمق الميدان لأستمرارية الحدث في وحدة المكان

ويعد العمق من الوسائل المهمة التي تتيح ترتيب الأشياء والأجسام وفق من أبعاد متعددة إبتداء قرب نقطة من العدسة حتى أبعد نقطة عنها حيث يجري تدرج الاشياء على مسافات تحقق تتابعاً في المسافات بين الأجسام أو بين الأشياء ويعد عمق الميدان من الوسائل التي توظف للبناء التركيبي للمكان حيث، والشخصيات توضع اعتبارات التوزيع وتقسيم المسافات واحتلال كل جسم لمساحة جغرافية تربطه بما يليه أو يسبقه بعلاقة إنشائية مترابطة. ولذلك فإن الإعتبارات التي توضع منطلقاً في بناء العمق إنما تكمن في ما ينتظم من موضوعات وأجسام ففي مسلسل خيبر للمخرج محمد عزيزية نرى في احد اللقطات في الجزء الاول الحلقة السادسة في المشهد العاشر تظهر لقطة طويلة لعمق الميدان في صحراء قاحلة حيث يوجد هنالك ثلاث احداث مركبة داخل اللقطة في نفس المكان.

الحدث	المكان
ثلاثة شخصيات في مقدمة الكادر وهم محمد بن مسلمة الحارث بن عوف عتبة بن غزوان	**صحراء قاحلة في العمق جبال وتلال داخل منطقة الوضوح (في مقدمة الكادر)**
مبارزين يتدربون على القتال بالسيوف	**صحراء قاحلة في العمق جبال وتلال داخل منطقة الوضوح (خلف مقدمة الكادر في منتصف الكادر)**

هناك مجموعة من الجيوش راكبين الخيول وشاهرين السيوف متجه نحوهم	**صحراء قاحلة في العمق جبال وتلال داخل منطقة الوضـــوح (في العمق)**

الاحداث الثلاثة التي قدمها لنا محمد عزيزية المتواجدة في مستويات ثلاث مختلفة من عمق الميدان في الظاهر وكأنها غير مترابطة ولكن ترابطت ذهنيا عند المتلقي، إذ ولد الاخراج في عمق الميدان حدثاً تركيبيا في مكاناً واحد موزع في مقدمة ووسط وعمق الكادر وكل هذه المستويات في وضوح متعادل مما جعل اهتمام المتلقي يتركز على كل هذه الاحداث في أن واحد بمكان وزمان وحدث تركيبي واحد وأيضا استخدم عمق الميدان للصوت حسب الابعاد الثلاثة للحدث، فمقدمة الكادر لها أهمية كبيرة وفي الوقت نفسه نجد أهمية كبيرة للمسافة الفاصلة بين الحدث الجاري بالمقدمة والحدث الجاري في العمق، فالوسط عبارة عن مجموعة موجودات تفصل الحدثين ومما اعطى للعمق قيمة أكبر، ويرى د.ماهر مجيد في بحثه، أن توظيف العمق والمستويات المكانية للتعبير عن إبعاد مضافة للفعل المعروض في المستوى الأول من الكادر، أو عرض فعلين او أكثر داخل الكادر الواحد مما يتطلب تركيز اكبر من قبل المتلقي ومرجعية ثقافية مدعومة بمشاهدات عديدة لمثل هذا النوع من الاستخدامات، لكي يقوم بالوصول للاستنتاجات من خلال ترابط الاحداث السابقة وربطها فكريا مع الاحداث المعروضة التي تحدث الان، كما يفضلها بازان هذه اللقطة الطويلة في عمق الميدان عن تركيبات المونتاج لأسباب ثلاثة: فيها واقعية اكثر، تتطلب بعض الاحداث هذا التناول الاكثر واقعية، انه يواجه طريقتنا السيكولوجية العادية في تسيير الاحداث، ان مصطلحي عمق الميدان و المونتاج مصطلحان اسلوبيان يشيران الى احتمالات تقديم الاحداث.

ثانياً: توظيف عمق الميدان لتعبير جمالي واخراجي لمجموعة احداث في زمن واقعي واحد.

تناول المخرج محمد عزيزية الزمن المباشـر الحقيقي المعروف بالزمن المادي: هو الذي يسـتغرقه الحدث عند تصويره وعرضـه على الشاشـة ففي مسلسل خيبر لمحمد عزيزية في الحلقة الثالثة المشهد السادس والعشرون في مقدمة اللقطة الاشـــخاص الناجين من اليهود واقفين يثبتون الهودج على الجمال والقســـم الاخر يطعمون الجمال ويشربونها ويأتي محمد بن مسلمة راكب على الفّرس ويدخل الكادر من يسار الكادر في المنتصف وقال (أن يهود خيبر سـوف يقوموا بالهجوم عليكم فرحلوا) فيتشـاورون في ما بينهم وتقوم الجمال بوقفة واحد ويسـيروا، لم يشـعرنا بالجمود والرتابة وذلك لتوظيفه لجميع عناصر اللغة في لقطة، لإيصال مضمونها الدرامي حيث كانت اللقطة ثابتة وفيها تم تشكيل جميع عناصـر التكوين في هذه اللقطة والمنظور جميلا من خلال توزيع الاشـخاص والجمال على جانبي اللقطة ممتدة الى عمق المنظور وحركة الشـخصـيات على اداء ادوارها بدايتاً من مقدمة الكادر وصـولا الى النهاية وكذلك وظف عمق الميدان جماليا، لمنح الصـــورة مســـتويات عدة من الحركة أولا، والفعل ثانياً، والبنية الزمنية ثالثاً، حيث جعلنا نعيش في واقعية الحدث وكأننا من ضـمن الحدث بسـبب شـعورنا بواقعية اللقطة ومدى ارتياحنا على اســقاط انظارنا اين ما نشـــاء في اي زاوية، وفيها يظهر لنا توظيفا لوحدة الزمان وما تدور فيه من

احداث حيث تمكن في تعامله الواقعي مع عنصـــر الزمن على تعميق المعنى الظاهري للزمن الحقيقي على الشاشـة، والبناء الزمني جماليا في عمق الميدان من خلال تناول الزمن الحقيقي في اللقطة على حاضـر الجزيرة وما يجري عليها من مؤامرات لاحتلالها ودخول زمن الارتداد على حاضـر أحداث الجزيرة، والذي مثل اسـتعراض قصة كل شخصية وما يعانيه من نقص من الناجين، ويرى ماهر مجيد ان هذا التركيب لا يستمد الزمن أهميته من المباشرة في التعامل مع مفردات الواقع، و أنما بالتكيف الفني له، وهذا ما يجعله مرتبطاً بالطرائق الموضوعية عند تعامله مع زمن الاحداث القلمية، فالخط الزمني تصـــاعدي نحو المســـتقبل، وبه نقل المخرج اهتمامنا للحدث من خلال تسلسل الاحداث زمنيا، وحافظ المخرج على وحدت الزمان مستغلا مستويات الكادر ينقل بصرنا من خلال افعال الشخصيات، وهذا ما يسميه مارسيل مارتن بالإخراج الثابت فالشخصيات هي التي تتحرك على وفق خطة مرســـومة والكتل تتوزع في مســـتويات اللقطة وفق ميزان كادر دقيق، والاقناع يكمن في عمق الميدان من خلال تحقيق الفعل في الان والزمن يتصاعد كما يتصاعد في الواقع بشكل مستمر بدون قطع، التدفق الزمني المتصاعد جعل المخرج يفعل دور (الميزا سين) بشكل دقيق مما ادى الى ظهور عملية التوليف أثناء مرحلة التصوير، اذ تم توظيف عمق الميدان بين حدثين محمد بن مســلمة والاشـــخاص الناجين في اماكن مختلفة من الكادر للدلالة على وجود زمنين متفرقات نابعات من نفس اللقطة تم إيصالها عن طريق السارد محمد بن مسلمة فأصبح زمنين في زمن واحد حيث اصـبح مونتاج فكريا عند المشـاهد بالانتقال للأزمنة، وان عدم استخدام القطع يدلل وبشكل مباشر على استمرارية الحدث وتدفق الزمن واتصاله وديمومته .

العينة الثانية هي:

اسم المسلسل	اخراج	مدير التصوير	انتاج	عدد الحلقات	قناة العرض
القعقاع بن عمرو التميمي	المثنى صبح		٢٠١٠	٣٢ حلقة	Qatar TV

ملخص مسلسلة : (القعقاع بن عمرو التميمي)

يتناول حقبة مهمة من تاريخ الدعوة الإسلامية التي ساهمت في نشوء الدولة من خلال إبراز سيرة الصحابي الجليل القعقاع بن عمرو التميمي، وهو أحد الصحابة والقادة الذين ساهموا في انتشار الدعوة حيث شارك في حروب الردة ومعركتي القادسية واليرموك كما كان شاعرا بليغا، وقائدا كبيرا كانت له اليد الطولي في معارك تحرير العراق والشام مثل اليرموك والقادسية وجلولاء وفتح الفتوح حيث كان اليد اليمنى لخالد بن الوليد في بدايات فتح العراق والشام ثم كان اليد اليمنى لسعد بن أبي وقاص في تحرير العراق وفتح بلاد فارس.

ثالثاً: تقوم مستويات الحركة في عمق الميدان على أثراء تعميق معنى.

تقوم مستويات الحركة المرئية سواء لحركة الموجودات او حركة الة التصوير بما فيها فعل الشخصية وتطور الصراع ضمن بنية الزمان والمكان والحدث في المشهد التلفزيوني على إشباع المعنى الدلالي حيث يظهر في مسلسل القعقاع للمخرج المثنى صبح في الجزء الاول الحلقة الثالثة الدقيقة ١ الثانية ٢٤، في اللقطة يظهر عمق الميدان وتظهر في اللقطة الحياة الطبيعية مجموعة من الناس متراصفين لأداء الصلاة وحركة الامام (القعقاع) ودخوله من اليمين بالنسبة للكادر واحتلاله مساحة واسعة من دلالة واضحة وكبيرة لقوة الفعل الحركية الإيمانية للشخصية، وان لعمق الميدان وجهات نظر كما حددها مارسيل مارتن من وجهة النظر الدرامية يدخل ضمن سياق مؤثرات طريفة، أولا: كتواقيت عدة أحداث ثانيا: دخول شخصية أو شيء في الميدان وهناك تم توظيفه المخرج حسب رأي مارسيل مارتن، ومن ثم دخول شخصية (أبو عبيدة) وإملائها للفراغ المتبقي في عمق الكادر وزادت قوة الإيمان الحركي للشخصيات مع التكبيرة الأولى للنية الصلاة (الله اكبر) حيث شكلت خشوع تام وثم تأتي حركة المجاميع المتزايدة للمصلين وهي تملى الكادر الفارغ الذي يشكل بصورة حسية عند المشاهد والعمق الكامن خلف الامام (القعقاع). وبذا أشركت الحركة بشكل مؤثر ومباشر في تعميق المعنى لتأثير هذه الشخصية على الناس والمجتمع وإيمان هؤلاء الناس بهذه الشخصية، وحركت الكاميرا في بداية القطة كانت بعيدة جدا وكانت تقترب بتدفق حركتها البطيئة باتجاه المصلين الى حد اكمال الصلات اصبحت الكاميرا متوسطة وبهذا، اشتغلت الكاميرا بإنتاج معاني مباشرة لجدلية العلاقة ما بين حركتها وهي تصف جموع المصلين لحظة استدارة (القعقاع) بعد انتهاء الصلاة لتكشف للخواجة عن الحقيقة الكامنة خلفه وهي جموع المصلين كما أوحت حركة الكاميرا ساهمت، جميع الحركات من شخصيات وموضوع وكاميرا على تدفق الحدث حتى لا يصاحبه عنصر الرتابة والجمود كما أعطت حركة الكاميرا السلسة معني تعبيرية مختلفة لمعنى السعادة والخشوع، شكلت حركة الكاميرا نحو الشخصية ومتابعتها بدلالة واضحة على قدرة الكاميرا من إيجاد حلول تساعد المتلقي كي يدرك المعنى، أذ نرى هنالك مجموعة احداث في مقدمة الصورة بالوقت نفسه نرى احداث في وسط وعمق الكادر، ويرى الباحث هنالك نوع من التعقيد في هذه اللقطة بسب تداخل وتشابك الحداث بهذا يصعب على المتلقي فهم ما يريد ان يوصله المخرج رغم من واقعية وبساطة عمق الميدان في فهم الحداث لأنه يطاب الحياة اليومية للأحداث، فالحركة هنا بمجملها استحوذت على انتباه المتلقي من خلال

توظيفها داخل عمق الميدان، فيكون هنا التكوين سينمائي عبارة عن عدة مستويات داخل فضاء اللقطة موظف في المسلسل .

(النتائج والاستنتاجات)

أولاً: النتائج

بعد تحليل العينات المختارة تم التوصل لجملة من النتائج وهي كالاتي:

١- عرض أكثر من حدث تركيبي في مكان واحد داخل أطار عمق الميدان جعل المتلقي يأخذ دوره في عملية الانتقال من حدث الى اخر للتوصل الى انتاج معني للحدث من خلال ارتباط الحدث الاني بالأحداث السابقة.
٢- تم الاعتماد على عمق الميدان في توحيد مستويات الحركة من اجل تعميق المعنى نوعاً ما استطاع المخرج مثنى الصبح في جمع مستويات الحركة في لقطة واحدة عندما قام (القعقاع) بأداء الصلات ومن خلفه المصلين، فعل هنا المخرج جميع مستويات الصورة بوضوح وحافظ على تكوينات الصورة رغم حركة الممثلين الكثيرة.
٣- ينتج عن استخدام عمق الميدان لمجموعة احداث في زمن واحد واقعي على انتاج معنى تعبيريا جماليا للصورة للأثبات على الواقعية المباشرة للقطة، كما استخدمها المخرج محمد عزيزية في مسلسل خيبر من خلال التركيز على عناصر اللغة السينمائية التلفزيونية وجعل الزمن يسير بسلاسة حتى لا يشعر المتلقي بالزمن المباشر (الواقعي).

ثانياً: الاستنتاجات

١- يعد عمق الميدان الموظف في تعميق المعنى من العناصر السينمائية والتلفزيونية المهمة لما يملكه من وظائف درامية وجمالية تمنح الحدث الدرامي (السينما، التلفزيون) عمقا دلاليا يسهم في ايصال الفكرة الى المتلقي.
٢- تعد المسلسلات التاريخية من أكثر الاستخدامات لعمق الميدان بسبب واقعيتها وهنا نتوصل الى الاثبات على اعادة صياغة الواقع بصورة واقعية بحته.
٣- وجد الباحث ان الاستخدامات الكثيرة في المسلسلات هو لعمق الميدان الضيق الذي يجعل الخلفية ضبابية وكأنها ملتسقة بالموضوع الذي يساعد على التركيز على حدث واحد وإذا كان هنالك حدثين في اللقطة يم الانتقال بالوضح عن طريق ناقل التبئير الدائري المركب على العدسة من حدث الى اخر، بينما من الاجمل خلق العمق البعد الثالث بالصورة لكي تبدوا الصورة مطابقة للواقع ولا يشعر المتلقي بالاختناق.
٤- يمثل عمق ميدان الرؤية أحد العوامل المهمة في تحديد وإدراك المستويات على مسطح العمل الفني، فهو أحد العوامل المؤثرة في الشعور بالبعد الثالث – حيث يؤثر تراكب طبقات المسطحات في قدرة المتلقي على إدراك

العمق وتعدد المستويات فالعين تدرك الأشكال القريبة بحدة ووضوح يختلف تماما حسب عمق باقي مستويات المفردات المتتابعة والأكثر بعدا.

٥- من خلال التحليلات والمشاهدات يرى الباحث ان استخدام عمق الميدان قليل في المسلسلات بسبب دخول التقنية الحديثة حيث تمتلك الكاميرات الحديثة سنسور كبير حيث يساعد على ضيق عمق الميدان.

٦- أن الاستغناء عن المونتاج يعتبر من الامور الصعبة في جميع الاحداث ولكن نستطيع الاستغناء عنه في حالات خاصة عن طريق استخدام عمق الميدان إذا كان لدينا أكثر من حدث نريد نتناوله في مكان وزمان واحد نجعله مونتاج داخلي داخل عمق الميدان بواسطة البناء التشكيلي للكادر والانتقال من حدث الى اخر حسب الافعال، ولكن يجب ان يكون مخطط له مسبقاً وبصورة صحيحة قبل التنفيذ.

(احالات البحث)

١- مارسيل مارتان، اللغة السينمائية والكتابة بالصورة، ترجمة فري المزاوي، مطابع وزارة الثقافة السورية، ٢٠٠٩، ص ١٦٣.

٢- جيل دولوز، فلسفة الصورة، الصورة – الحركة، ترجمة حسن عودة، منشورات وزارة الثقافة، ١٩٩٧، ص١١٦.

٣- ماهر مجيد ابراهيم، صلاح محمد طه، التوظيف الدلالي لبناء اللقطة-المشهد عند الموجة الفرنسية الجديدة، كلية الفنون، مجلة الأكاديمي، ٢٠٠٩، العدد٥٥، ص١٨٩.

٤- علي صباح سلمان، المعالجات الإخراجية لمشاهد المعارك في الدراما التاريخية مسلسل هولاكو أنموذجاً، مجلة كلية التربية،٢٠٠٩، العدد الثاني، ص ٤٥.

٥- مارسيل مارتان، اللغة السينمائية، ترجمة فريد المزاوي، مطابع وزارة الثقافة، ٢٠٠٩، ص١٦٣.

٦- مارسيل مارتان، اللغة السينمائية والكتابة بالصورة، ترجمة فري المزاوي، مطابع وزارة الثقافة السورية، ٢٠٠٩، ص ١٦٤.

٧- جاك أومون، جماليات الفيلم، ترجمة د.ماهر تريمش، هيئة أبو ظبي للثقافة والتراث، ٢٠١١، ص ٣٧.

٨- مارسيل مارتان، اللغة السينمائية والكتابة بالصورة، ترجمة فري المزاوي، مطابع وزارة الثقافة السورية، ٢٠٠٩، ص١٦٤.

٩- مارسيل مارتان، المصدر السابق، ص ١٦٥.

١٠- لوي دي جانيتي، فهم السينما، ترجمة جعفر علي، دار الرشيد للنشر، ١٩٨١، ص٢٣٦.

١١- فران فينتورا، الخطاب السينمائي لغة الصورة، ترجمة علاء شنانة، مطابع وزراة الثقافة، ٢٠١٢، ص١٠٦.

١٢- لوي دي جانيتي، فهم السينما، ترجمة جعفر علي، دار الرشيد للنشر، ١٩٨١، ص٢٣٦

١٣- فران فينتورا، الخطاب السينمائي لغة الصورة، ترجمة علاء شنانة، مطابع وزراة الثقافة، ٢٠١٢، ص١٠٦.

١٤- ماهر مجيد ابراهيم، صلاح محمد طه التوظيف الدلالي لبناء اللقطة-المشهدعند الموجة الفرنسية الجديدة، كلية الفنون، مجلة الاكاديمي، ٢٠٠٩، العدد٥٥، ص١٩٦.

١٥- جاك أومون، جماليات الفيلم، ترجمة د.ماهر تريمش، هيئة أبو ظبي للثقافة والتراث، ٢٠١١، ص٣٦.

١٦- ج١ دادلي اندرو، نظريات الفيلم الكبرى، ترجمة د.جرجس فؤاد الرشيدى، الهيئة المصرية للكتاب، ١٩٨٧، ص١٥١.

١٧- رعد عبد الجبار ثامر، الفن السينمائي بين النظرية والتأويل، بحث في الاسلوب، ص٢٢.

١٨- دادلي اندرو، مصدر سابق، ص١٥١.

١٩- فران فينتورا، الخطاب السينمائي لغة الصورة، ترجمة علاء شنانة، مطابع وزراة الثقافة، ٢٠١٢، ص١٠٧.
٢٠- رعد عبد الجبار ثامر، الفن السينمائي بين النظرية والتطبيق، بحث في الاسلوب، بغداد، ١٩٩٠، ص٧٤.
٢١- مارسيل مارتان، اللغة السينمائية والكتابة بالصورة، ترجمة فري المزاوي، مطابع وزارة الثقافة السورية، ٢٠٠٩، ص١٦٧-١٦٨.
٢٢- ينظر، مارسيل مارتان، اللغة السينمائية والكتابة بالصورة، ترجمة فري المزاوي، مطابع وزارة الثقافة السورية، ٢٠٠٩، ص ١٩٦.
٢٣- مارسيل مارتان، المصدر السابق، ص ١٦٤.
٢٤- لوي دي جانيتي، فهم السينما، ترجمة جعفر علي، دار الرشيد للنشر، ١٩٨١.
٢٥- فران فينتورا، الخطاب السينمائي لغة الصورة، ترجمة علاء شنانة، مطابع وزراة الثقافة، ٢٠١٢، ص١٠٤.
٢٦- المصدر السابق، ص١٠٣.
٢٧- جوزيف ماشللي، التكوين في الصورة السينمائية، ترجمة هاشم النحاس، مطابع الهيئة المصرية، ١٩٨٣، ص١٣٦.
٢٨- رستم أبو رستم، جماليات التصوير التلفزيوني، المعتز للنشر والتوزيع، ٢٠١٠، ص٩٦.
٢٩- غي غوتيي، الصورة المكونات والتأويل، ترجمة وتقديم سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، ٢٠١٢، ص٦٨.
٣٠- جاك أومون، جماليات الفيلم، ترجمة د.ماهر تريمش، هيئة أبو ظبي للثقافة والتراث، ٢٠١١، ص٣٢.
٣١- جان متري، المدخل الى علم جمال ونفس السينما، ترجمة عبدالله عويش، مطابع وزارة الثقافة السورية، ٢٠٠٩، ص٧٠.
٣٢- زياد طارق شاكر الدليمي، رسالة ماجستير ، جماليات توظيف العدسات طويلة البعد البؤري في تصوير المناظر البعيدة، رسالة غير منشورة، ٢٠٠٢، ص٦٠.
٣٣- جوزيف ماشللي، التكوين في الصورة السينمائية، ترجمة هاشم النحاس، مطابع الهيئة المصرية، ١٩٨٣، ص١٠٧.
٣٤- جوزيف ماشللي، التكوين في الصورة السينمائية، ترجمة هاشم النحاس، مطابع الهيئة المصرية، ١٩٨٣، ص١٠٧.
٣٥- رعد عبد الجبار ثامر، الفن السينمائي بين النظرية والتأويل، بحث في الاسلوب، ص١٠٧.
٣٦- رستم أبو رستم، جماليات التصوير التلفزيوني، المعتز للنشر والتوزيع، ٢٠١٠، ص ٥٥.
٣٧- زياد طارق شاكر الدليمي، مصدر سابق، ٣٢.
٣٨- غي غوتيي، الصورة المكونات والتأويل، ترجمة وتقديم سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، ٢٠١٢، ص٦٧.
٣٩- فران فينتورا، الخطاب السينمائي لغة الصورة، ترجمة علاء شنانة، مطابع وزراة الثقافة، ٢٠١٢، ص١٠٢.
٤٠- رستم أبو رستم، جماليات التصوير التلفزيوني، المعتز للنشر والتوزيع، ٢٠١٠، ص١٠٢.
٤١- عبد الله محمد الغامدي، التصوير الفوتوغرافي الرقمي، مطبعة الامارات ، ٢٠١٢، ص٤٨.
٤٢- فران فينتورا، الخطاب السينمائي لغة الصورة، ترجمة علاء شنانة، مطابع وزراة الثقافة، ٢٠١٢، ص١٠٦.
٤٣- جوزيف ماشللي، التكوين في الصورة السينمائية، ترجمة هاشم النحاس، مطابع الهيئة المصرية، ١٩٨٣، ص٧٨.
٤٤- جاك أومون، جماليات الفيلم، ترجمة د.ماهر تريمش، هيئة أبو ظبي للثقافة والتراث، ٢٠١١، ص٣٦.
٤٥- رستم أبو رستم، جماليات التصوير التلفزيوني، المعتز للنشر والتوزيع، ٢٠١٠، ص١٠٢.

المصادر والمراجع

- ابن منظور، لسان العرب، بيروت: دار لسان العرب، م٣.
- أبو رستم، رستم، جماليات التصوير التلفزيوني، المعتز للنشر والتوزيع، ٢٠١٠.
- أندرو، دادلي، نظريات الفيلم الكبرى، ترجمة د.جرجس فؤاد الرشيدى، الهيئة المصرية للكتاب، ١٩٨٧.
- أومون، جاك، جماليات الفيلم، ترجمة د.ماهر تريمش، هيئة أبو ظبي للثقافة والتراث، ٢٠١١.
- بازان، أندرية، ماهي السينما، ترجمة ريمون فرنسيس، مكتبة انجلو المصرية.
- برتملي ، جان ، بحث في علم الجمال ، ت: أنور عبد العزيز ، مرتجعة : نظمي لوقا ، القاهرة ، دار نهضة مصر ، ١٩٧٠.
- جانيتي، لوي دي، فهم السينما، ترجمة جعفر علي، دار الرشيد للنشر، ١٩٨١.
- دولوز، جيل، فلسفة الصورة، الصورة – الحركة، ترجمة حسن عودة، منشورات وزارة الثقافة، ١٩٩٧.
- عبد الجبار ثامرالشاطي، رعد، الفن السينمائي بين النظرية والتأويل، بحث في الاسلوب، بغداد، ١٩٩٠.
- غوتي، غي، الصورة المكونات والتأويل، ترجمة وتقديم سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، ٢٠١٢.
- فينتورا، فران، الخطاب السينمائي لغة الصورة، ترجمة علاء شنانة، مطابع وزراة الثقافة، ٢٠١٢.
- مارتان، مارسيل، اللغة السينمائية والكتابة بالصورة، ترجمة فري المزاوي، مطابع وزارة الثقافة السورية، ٢٠٠٩.
- ماشللي، جوزيف، التكوين في الصورة السينمائية، ترجمة هاشم النحاس، مطابع الهيئة المصرية، ١٩٨٣.
- متري، جان، المدخل الى علم جمال ونفس السينما، ترجمة عبد الله عويش، مطابع وزارة الثقافة السورية، ٢٠٠٩.
- محمد الغامدي، عبد الله، التصوير الفوتوغرافي الرقمي، مطبعة الامارات، ٢٠١٢.
- طارق شاكر الدليمي، زياد، رسالة ماجستير، جماليات توظيف العدسات طويلة البعد البؤري في تصوير المناظر البعيدة، رسالة غير منشورة، ٢٠٠٢.
- مجيد ابراهيم، ماهر، طه، صلاح محمد، التوظيف الدلالي لبناء اللقطة–المشهد عند الموجة الفرنسية الجديدة، كلية الفنون، مجلة الأكاديمي، ٢٠٠٩، العدد ٥٥.
- صباح سلمان، علي، المعالجات الإخراجية لمشاهد المعارك في الدراما التاريخية مسلسل هولاكو أنموذجاً، مجلة كلية التربية،٢٠٠٩، العدد الثاني.