

تحولات مركز السيادة في الفضاء السوري في الدراما التلفزيونية مسلسل هولاء انموذجاً

المدرس الدكتور علي صباح
سلمان
المدرس المساعد ماجد عبود
الربيعي
كلية الفنون الجميلة
قسم الفنون السمعية والمرئية

الفصل الاول

مشكلة البحث والحاجة اليه

على الرغم من ان لموضوع الخطاب الفيلمي دوره الدال في السيطرة على بؤرة اهتمام المتلقين الا ان هنالك عناصر لا يمكن تجاوزها عند البحث في كفيات اشتغال منظومة الخطاب والتراسل مع المتلقي ومداعة مرجعياته وتنطوي بعض هذه العناصر السائدة او الساندة تحت بنية الصورة بحيث تصبح في هذه الحالة ركنا لاغنى عنه في اي خطاب فيلمي سواء في دوره الاتصالي -التقني او في دوره التعبيري- الجمالي مما يضيف بعدا اكبر على مساحة المعنى المنبثق من الخطاب فالصورة في بعض الاحيان تصبح مكونة حصرا من عناصر شكلية ومن ثم سيصبح معناها هو معنى العناصر نفسه التي تؤسسه نتيجة تعبيرية علاقتها ولطاقة الاشتغال العالية التي تتمتع بها.

وعليه فالدراسة هنا تعنى بتناول هذه العناصر السائدة وكيفيات اشتغالها وتأثيرها في المحمول الفكري للخطاب ومن ثم تحقيق انزياحات ذات محتوى تقني وتعبيري تدخل على المعنى الصوري فتوسعه وتعمقه مما يزيد من كثافة تعبيرية الصورة او الخطاب وبالمحصلة النهائية جذب المتلقي للتفاعل معها وبغية الاجابة على التساؤلات المثارة حول ماهية العناصر السائدة ووظائفها وكيفيات تركيبها وآليات اشتغالها وبيان الكيفية التي تؤثر بها في المحمول الفكري - الجمالي للخطاب الفيلمي، فان اشكالية البحث تتلخص بالسؤال الاتي:

كيف تعمل العناصر السائدة في توسيع واثراء معنى الصورة والى اي مدى تبدو فاعلة في انتاج المعنى في المنجز المرئي؟

هدف البحث:

يهدف البحث الى الكشف عن:

١. الوظيفة التعبيرية للعناصر السائدة في المنجز المرئي.
٢. الكشف عن اليات اشتغال العناصر السائدة في فرض سيادتها لتعميق المعنى في المنجز المرئي

اهمية البحث:

تتجلى اهمية البحث في كونه.

١. دراسة جديدة في موضوعة الاخراج التلفزيوني.
٢. الافادة من التطبيقات العالمية والعربية في دراسات جديدة.
٣. جاءت هذه الدراسة لتسد نقصاً في المكتبة التلفزيونية.
٤. تفيد العاملين والدارسين في كليات ومعاهد الفنون الجميلة لما القته هذه الدراسة من ضوء على بعض التجارب السينمائية والتلفزيونية العربية والعالمية.

حدود البحث:

تتنحصر حدود البحث في المجال التنظيري بدراسة موضوعة العناصر السائدة في المنجز المرئي ووظيفتها التعبيرية اما حدود الدراسة في حقلها التطبيقي فتتنحصر في الدراما السورية وتحديداً في مسلسل (هولاكو) للمخرج (باسل الخطيب) وذلك للمسوغات التي سيوردها الباحث في الفصل الثالث.

تحديد المصطلحات:

السيادة Dominance وتعني في التصميم ((ان لكل عمل فني محور اوشكل غالب او فكرة سائدة يخضع لها باقي العمل الفني، وتخدمها عناصره الاخرى))^(١) اما في الفنون المرئية فيعرف (يوري لوتمان) السائد بقوله ((وهو لا يعني كبت عنصر من العناصر وجعله خاملاً وانما يعني فسح المجال للعنصر الافضل في التعبير عن المعنى حسب رؤية صانع الفلم الجمالية والدرامية ليقوم هذا العنصر بقيادة بقية العناصر في الكشف عن المعنى))^(٢).

التعريف الاجرائي:

يتبنى الباحث تعريف يوري لوتمان ويعده تعريفاً اجرائياً

الفصل الثاني

مفهوم السيادة في الصورة المرئية

ادت الحداثة والأساليب الجديدة في تركيب وصناعة الصورة الى ظهور تراكيب ذات دلالات ومفاهيم متعددة امتلكت انزياحات واسعة في تأسيس المعنى وتأويله فالصورة هي العلائقية الموجودة بين العناصر وهي اول المرئيات التي يتمظهر من خلالها الخطاب الفلمي والبحوث الدلالية ترى في الصورة ابعاداً دلالية وان كان ما عليه من مكونات وعناصر هي علامات تظهر باشكال مختلفة فهي تبدو صورة او اشارة او رمز لذا يطلق عليها المختصون بعلم الاشارات والعلامات، علامة صورية، علامة اشارية، علامة رمزية، وعلى هذه المستويات الثلاثة للدلالة الصورية تقع جميع العناصر الصورية اذ ان ((كل صورة تمر على الشاشة هي علامة، اي انها ذات دلالة وحاملة للمعلومات، الا ان تلك الدلالة يمكن ان تكون ذات طبيعة مزدوجة))^(٣).

وهذا يعني ان المنجز المرئي يحيل الموجود العياني الثابت والمتحول الى علامات دلالية اذ ان العناصر الصورية تكف عن التعبير عن ذاتها الحقيقية وتعمل على تمثيل كينونة مغايرة يملئها عليها فعلها الجديد ضمن السياق العام للمنجز المرئي. (فالعنصر الصوري) الطبيعي ينتقل من مستوى الدلالة الطبيعية المتعارف عليها في الواقع والحياة الى مستوى الدلالة الرمزية من خلال اعادة تشكيلها او تغيير وظيفتها او ادخالها في سياق الفلم الذي يكسبها معنى مغايراً لوجودها الطبيعي، فالصورة بوصفها رمزاً تحيل الشيء الى علامة والرمز كما يراه هيغل هو دلالة ولكن العلامة التي تقوم بين المعنى والصورة في الفلم هي علامة بحتة، فهذه الصورة او هذا الشيء الحسي لا يمثل في ادنى الحدود ذاته.^(٤)

وتتميز الصورة كدلالة فلمية بخاصية التحول والتوليد وهذه الخصائص تجعلها مشروطة بمبادئ الاقتصاد العلاماتي للصورة الذي يتميز ((باستخدامه لقائمة متناهية العدد من الدال لتوليد مدلولاً متناه من الوحدات الثقافية، وهذه القدرة التوليدية التي يملكها الدال تعود الى اتساع الدلالة المصاحبة))^(٥).

والصورة الفلمية تخضع الى اعتبارين في الدلالة هما

١. الدلالة التي يمكن للمتلقي ان يسقطها عليها باشارة من الصورة ذاتها من خلال ذاكرته وخياله ومرجعياته الثقافية والفنية.

٢. الدلالة الايحائية القصدية التي يعمد المخرج الى بنائها وتكوينها من خلال بنية الصورة الكلية والتغيرات والتحويلات الحاصلة ضمن السياق العام للفلم.

فالاولى يمكن ان تجسد رؤية رمزية والثانية تشير الى البعد الايحائي المقصود عبر استخدام مفردة الصورة المهيمنة مثلاً في فلم مارني للمخرج هيتشكوك نشاهد البطلة واقفة امام شباك وهناك مجموعة من المشاعر بداخلها ولا تتوضح من خلال حركة الممثلة بل حرك المخرج الستائر للدلالة على ما يعتمر بداخل الشخصية من انفعال. فكل صورة في الفلم من اجل ان تصبح رمزاً يجب ان تجرد من وضعها الحياتي المؤلف وتأخذ مجالاً دلاليّاً مميزاً عن طريق تركيبها الفني ضمن نسق العلاقات العامة للصورة الفلمية، وفي ضوء ما تقدم يمكن تحليل صورة الرمز بنويّاً كونها ((تتركب من دال ومدلول ويتبع الدال في مستوى الصورة بينما المدلول في مستوى المحتوى))^(٦).

وتقترح (أن اوبر سفيلدي) بعض التصنيفات التي يمكن اعتمادها لتبويب الاشارات الصورية تقترح تصنيفها الى نوعين يوردهما الباحث بالكيفية الاتية*

- دلالات كلامية وهي ما يتضمنه النص اللساني الذي يقراءه الممثل او المخرج بما فيه من مكونات صوتية وتركيبية بالإضافة الى المؤثرات الصوتية والموسيقى.

- الدلالات غير الكلامية فتتضمن العناصر الصورية التي يوظفها المخرج لخدمة الفلم لتوصيل دلالاته الفكرية والجمالية الى المتلقي. وتعمل الدلالات الكلامية وغير الكلامية معاً في المنجز المرئي وذلك لتوضيح معنى الصورة.

في الصورة الفلمية نجد صعوبة في عزل اشارات ما واعتبارها وحده دلالية صغرى لان كل مقطع دال مهما كان صغيراً، هو عبارة عن شبكة من العناصر التي تاخذ في دلالاتها قنوات تواصلية مختلفة (بصرية _ وسمعية)، ودلالاتها مرتبطة بقوة تتكامل فيها مع مكونات وتشكيلات فضاء الصورة ولكن ممكن ان تهيمن او تسود اشارة من الاشارات وتصبح هي الاشارة السائدة او المهيمنة فمنظرو الرموز والاشارات يعتقدون بان اللقطة ليست هي الوحدة التقليدية لبناء الفلم ويقولون بان العلامة الرمزية وحدة اكثر دقة واهمية اذ ان ((كل لقطة تتكون من عشرات الاشارات ذات المغزى المركب على شكل طبقات. واتباع ما

يدعونه ((مبدأ الارتباط)) يقوم منظرو الاشارات بحل رموز ((الحديث السينمائي)) عن طريق اثبات الاشارات المهيمنة اولاً، ثم يقومون بتحليل الرموز الثانوية ((^٧) أي ان هنالك اشارات مهيمنة في الصورة وهناك بعض العناصر السائدة او الثانوية التي تقوم بمساندة العناصر السائدة او المهيمنة على ابراز معنى الصورة من خلال سيادتها على بقية العناصر وان العناصر لاتعمل منفردة بل تعمل متأزرة لانتاج معنى الصورة.

وفي الدراسات السيميائية تكون طبيعة العلاقة بين الدال (صورة) والمدلول (صورة ذهنية او مفهوم مجرد) هي المعيار الاساسي في دراسة السمات المميزة ما بين الصورة والاشارة والرموز، كمستويات دلالية مختلفة. فالاشارة تعتمد على علامة التجاور والارتباط القائم بينها وبين مدلوها وهو ارتباط متعارف عليه.^(٨) ان العلاقة القائمة بين الدال والمدلول على مستوى الصورة هي علاقة مشاركة في التكوين الصوري العام، حيث يكتسب الدال الصفة الصورية المدلولة تماماً، اما مفهوم الرمز وهو اكثر جلالاً، فالرمز الصوري علامة تحيل الى مدلول مفارق يقول (هيغل) الرمز شيء خارجي محيطة مباشرة تخاطب حدسنا مباشرة، بيد ان هذا الشيء لا يُوخذ ويقبل كما هو موجود فعلاً لذاته، وبمعنى اوسع وهو ايضاً معنى وموضوع وصورة ووجود حسي.^(٩)

وتحاول مدرسة (الجشتالط)(الصورة_البنية) ان تنظر للصورة في وجود (كلية،كل،جمعية) و(الجشتالط) أي الشكل باللغة الالمانية هي مدرسة موحده لاتقبل بالثنائية بين المحتوى والصورة والنفس والبدن الخارجي والداخلي. الذات والموضوع فالكل شيء يكون غير مجموع العناصر، فالعناصر لاتؤلف واقعية الصورة.^(١٠)

وبمعنى اخر، ليس الكل تلاحقاً لاجزاء، وان لكل جزء وظيفة يقوم بها داخل الكل، وان كل ادراك هو تنظيم اصيل، انه بنية تتعلق في داخلها الاجزاء بالكل وتشدد الشكلائية على مبادئ الادراك الصوري العام من اهمها، ان كل شيء يزيد عن مجموع اجزائه او انه غير هذا المجموع ويختلف عنه، فالمتلقي يدرك منذ الوهلة الاولى عفويّاً، كليات منظمة بكلمة مختصرة، اننا امام وحدات برمتها صورة. اي احساسنا بالشيء كلياً في وحدة متماسكة مكنها قانون الشكل المسيطر (المفردة المهيمنة، الصورة المركزية)اذ اننا ندرك من بين الاشارات والاشكال العديدة

شكلاً مسيطراً وقانون آخر هو قانون التجاور حيث ندرك الاشكال، تتألف الوحدات وفقاً للتجاور أي ان تجمع العناصر حسب حركة المسافات وطوالها.^(١١) وكانت فكرة العامل السائد منتشرة في روسيا في العشرينات من القرن المنصرم وكان هناك مقال عنوانه (السائد) كتبه الناقد الادبي (رومان جاكوبسن) حيث يقول ((ان العمل الادبي يتكون من عدد كبير من الانظمة المتفاعلة ولكن نظاماً واحداً يصبح السائد ويسيطر على متغيرات الانظمة الاخرى))^(١٢) وفي تركيب أي لقطة هنالك عناصر رئيسة واخرى ثانوية او بعبارة اخرى عناصر سائدة واخرى تابعة والمستويين يتبادلان الادوار وحسب طبيعة اللقطة وغرض المخرج وكذلك هنالك عناصر متجسدة مادياً واخرى وهمية يخلقها الذهن نتيجة ترابطات معينة من وحي بقية العناصر تعمل على مستوى الغياب مثلاً صورة لمجموعة من الجنود واقفين ونرى في مقدمة الكادر بعض الجنود يرتدون قبعات حمراء فبال تأكيد نحن لا نرى ما هو لون قبعات بقية الجنود في المؤخرة ولكننا ندرك بان قبعاتهم ذات لون احمر حتى لو كانوا بدون قبعات او يرتدون الوان اخرى.

ولا نعني بالعنصر السائد هو الذي يسود طوال الفلم ولا يفسح المجال امام بقية العناصر او الثانوية بل تتبادل العناصر الادوار حسب الخط الدرامي للاحداث والعنصر الاقل حضوراً مادياً يمكن ان يكون الاقوى حضوراً ذهنياً او يساعد على خلق صورة ذهنية ولناخذ مثلاً هذا المشهد من فلم (رامبرانت) حيث يتذكر البطل زوجته المتوفاة (سيلسيكا) ويكتب اسمها على غبار الطاولة التي امامه ثم تمر امرأة جميلة فيفتح النافذة ليتطلع اليها ويتغزل بها فيدخل الهواء من النافذة ليزيل الغبار ويختفي اسم زوجته دلالة اهتمامه بغيرها.

وتسهم جميع العناصر الفلمية في رفع مستوى المنظومة التعبيرية والعنصر الذي لا يسهم في ذلك يستبعد من قبل المخرج لان وجوده قد يؤدي الى انهيار او ضعف البناء بسبب تعارضه مع بقية العناصر او جذبه للانتباه لان الشكل الفلمي ((نسق مترابط يؤدي كل عنصر من عناصره وظيفة محددة وعلى نحو تتحدد فيه بنية الموضوع تبعاً لاهمية الوظائف التي يؤديها كل عنصر في النسق الكلي))^(١٣) اذ ان لبعض العناصر معان خارجية عنها فهي لا تدل على نفسها بل تحيل لموضوعات اخرى فهي تستخدم حصراً للإشارة الى معنى خارج عنها وتدل عليه وتضيئه فاستخدامها هنا وظيفي بحث بدون طاقة تعبيرية فليس كل العناصر

تستخدم في اللقطة لاضفاء طابع تعبيرى او جمالى ولكن العناصر تتبادل الادوار فاحياناً تكون هي القمة في التعبيرية وتمسك بالقيادة الصورية وتارة اخرى تشتغل كتابع وظيفي بحت وتنسحب تعبيرياً وبصرياً وتؤدي وظيفتها الاتصالية فحسب فاسحة المجال لغيرها من العناصر للاشتغال بطاقة عالية وهذا يحصل عندما نرى ((لافتة مكتوب عليها عدة اميال تفصلنا عن مدينة ما فان هذه اللافتة تحمل معنى خارجي عنها فالمعنى لا ينتمي الى اللافتة بل خارج عنها (تحديد المسافة) وهذه اللافتة لا تعطينا معلومات عن المدينة او تظهر لنا الشكل الخارجى لها فقط تحدد المسار))^(١٤)

وهنا نرى ان اللافتة _اكسسوار_ كعنصر قد اشتغل على الجانب الوظيفي فقط وانسحب درامياً وتعبيرياً ولكننا قد نراها في نسق مشهدي اخر وقد تسيدت الصورة بعد ان استوعبها المنطق العقلي او الاسلوبية الاخراجية. ان العنصر السائد ليس معناه العنصر الواسع الانتشار على سطح الشاشة بل ان المعنى الاخر له احياناً هو ان دراميته اكثر وضوحاً من العناصر الاخرى فمثلاً بحر متلاطم الامواج يملئ مساحة الصورة وهناك طفل صغير يقاوم الغرق فبال تأكيد ان الاخير هو العنصر السائد.

وهذا ما يسميه بعض علماء الجمال بالاهمية الضمنية، أي ان المتلقي يدرك ببساطة بان العنصر اكثر اهمية من الناحية الدرامية مما قد يبدو عليه صورياً مثلاً شخصية تريد تفجير مبنى مهم، نشاهد الشخصية تبحث عن الزر الذي يفجر القنبلة وهنا الزر قد يكون اهم من الشخصية او المبنى واكثر سيادة منهما على الرغم من صغره قياساً لهم.

وعلى المخرج الذي يشتغل على ابراز العنصر السائد ان لا ينسى العناصر الاخرى وتشغيلها بين اونه واخرى فتارة يؤكد على الحركة مثلاً واخرى على التكوينات وثالثة على اللون او الازياء... الخ من العناصر الصورية وحسب طبيعة الموضوع المعالج، فمثلاً يورد (اندرودادلي في كتابة نظريات الفلم الكبرى) مثلاً حول العنصر السائد فيقول في فلم بوليسي مثلاً يقع نظرنا على القاتل في التو وهو يختفي وراء ستائر من الدانتلا.. والجاذبيات الاخرى في اللقطة هي حركة الستائر في النسيم وضوء القمر والظلال التي في الغرفة.. وهكذا تتلاعب حول الجاذب المركزي للمشاهد ان يكون ضوء القمر وظلاله من وجهة نظر المخرج هي السائدة او حركة الستائر. ان ايزنشتاين قام بتسمية اجزاء اللقطة بالجاذبيات أي في

كل ((لقطة توجد جاذبيات لا حصر لها.. وكل لقطة لها جاذبية سائدة وكثيرة من الجاذبيات الثانوية))^(١٥) مثلاً عند ربط لقطة A بلقطة B على أساس القيم الضوئية أو اللونية المتضادة، فهل يمكن لصانع الفلم اذن ان يربط بهما لقطة C التي تتفاعل افقياً مع B فيما يتعلق باتجاه التكوين أو الخطوط مثلاً وإذا كان الامر كذلك فماذا يحدث للقيم الضوئية أو اللونية للقطة C اما افكار ايزنشتاين عن المونتاج فانها كانت مركزة على تضارب السائدات في المشهد الفلمي.

الفصل الثالث

اجراءات البحث

اولاً: منهج البحث: اعتمد البحث على المنهج الوصفي التحليلي (دراسة حالة) في تحليله للعينة وذلك لان هذا المنهج اكثر ملائمة وطبيعة البحث فهو يسعى الى تحليل عينة على وفق اداة واضحة ومحددة صالحة لتحقيق هدف البحث.

ثانياً عينة البحث: ان عينة البحث هنا تتركز في نموذج واحد وهو مسلسل (هولاكو) للمخرج (باسل الخطيب) الذي يقع في (٣٠) حلقة وان اختيار هذه العينة ليس لانها الافضل وليس تماشياً مع المنهجية وحدود البحث فحسب بل لان

لها القدرة على ايفاء حاجات البحث وتحقيق هدفه من خلال ما يحتويه من استخدامات علمية وجمالية تفيد وتغني موضوعة البحث وكذلك لانها: أ) استقطبت وامتلكت حضوراً جماهيرياً واسعاً عندما عرضت من على شاشات التلفزيونات العربية ومن ثم يمكن اسقاط نتائج هذه الدراسة على هذه العينة او على غيرها من المسلسلات لاجل تعميم الفائدة للدارسين والعاملين في الدراما التلفزيونية.

ب) حظيت بتقدير النقاد وثنائهم في اختصاص الدراما العربية.
ج) ملاءمتها وتوافقها مع المادة البحثية ولبيان مدى التطور الحاصل في مجال الاخراج التلفزيوني.

ثالثاً: اداة البحث: لغرض تحقيق اعلى قدر ممكن من الموضوعية والعلمية لهذه الدراسة فان البحث يتطلب وضع واستخدام اداة يتم استناداً اليها مناقشة النتائج وعليه سيعتمد الباحث على ماورد من مؤشرات في الاطار النظري واستخدامها كاداة للتحليل.

رابعاً: وحدة التحليل:

تفترض عملية تحليل العينة المختارة استخدام وحدة ثابتة للتحليل ينبغي ان تكون واضحة المعاني لذا يعتمد الباحث المشاهد الذي يمتلك معالجة متميزة لموضوعة البحث بوصفها وحدة تحليل رئيسه للمسلسل التلفزيوني.

تحليل العينة
معلومات عن العينة
مسلسل هولوكو اخراج باسل الخطيب
بطولة ايمن زيدان، نورمان اسعد، هاني الروماني
انتاج تلفزيون ابو ظبي وشركة الشرق السورية

التحليل:

في المشهد الذي يجري فيه تشييع الفدائيين الذين استشهدوا بعد ان قاموا بعملية اختراق جريئة وشجاعة للمعسكر المغولي قبل محاولة اقتحام اسوار بغداد نرى بان هنالك مجموعة مرئيات مهيمنة واخرى سائدة وان اختلفت مستويات هيمنتها باستمرار تقادم لقطات المشهد لكنها استحوذت على الجانب الاكبر من الاهتمام سواء على مستوى الاهمية البصرية او الدرامية او على مستوى الدلالات والموجيات التي تثيرها فمثلاً نرى حركة يد تقوم برسم صليب في الهواء اثناء التشييع، فبالرغم من الحيز الضيق نسبياً الذي تحتله على المستوى البصري لكنها قد تكون الاكثر اهمية على المستوى الدلالي او الايحائي كونها تدل مثلاً على الدعم الذي يقدمه النصارى لآخوانهم المسلمين في الدفاع عن بغداد عاصمة الخلافة العربية وتدل ايضاً على وحدة المصير المشترك لهم في مواجهة المغول الذين لا دين كتابي لهم فهم مجرد اقوام رعاة برابرة لا يفقهوا في الديانات السماوية شيئاً وسلوكهم الاجرامي يدل عليهم وكذلك فقد يدل ذلك ايضاً بان للشهيد في معظم الديانات نفس المنزلة تقريباً وتضع له مكانة خاصة في سفرها وتاريخها وكذلك قد توحى تلك الحركة برسم الصليب التي قامت بها احدى الشخصيات على الشهيد بأنه قد يكون مسيحي الديانة وقد ضحى بدمه لاجل وطنه بغض النظر عن الدين او المذهب لان الكل مسؤول عن الدفاع عن بغداد.

وقد تدل ايضاً على مدى التقارب والسماحة التي سادت الخلافة العباسية فيما بين الديانات السماوية والسماحة في اعتناق الديانة وجو التسامح والوفاق الذي يعيش فيه الجميع انذاك طبقاً لقوله تعالى ((لا اكره في الدين)).

وبذلك فإن هذه العلاقة البصرية وهذه الحركة البسيطة قد هيمنت على فضاء الصورة واستقطبت الاهتمام بالرغم من وجود مرئيات اخرى كثيرة، وانتقلت هذه

الحركة من مستوى الاسناد المعلوماتي والمرئي الى مستوى الهيمنة والتصدر الدرامي والمرئي.

وفي المشهد الذي يستعد فيه هولاء لاستقبال الخليفة المستعصم فنراه يجلس وسط منصة عالية ذات اربع جدران متمتعاً برؤية بصرية مركزة ومسيطرة على بؤرة الصورة واصبح هو العلامة المهيمنة والعنصر الاكثر سيادة ومركزاً لإرسال الاشارات والعلامات نحو العناصر الاخرى ومنه تستمد الاحداث حيويتها وتفاعلها ونرى الى جانبه قادة جيشه الذين استاثروا بنسبة بصرية مؤثرة من مجموع المرئيات المتوافرة في اللقطة كذلك نرى نسبة تواجد واشتغال اللون الاحمر الذي اصبح هو الاخر علامة مهيمنة من المهيمنات البصرية وما امتلكه من موحيات ذهنية عميقة في سايكولوجية المشاهد من عدائية وعدوانية اللون الاحمر والتأثير النفسي الواضح الذي يتركه على سلوك وطباع الشخصية التي تستخدمه، وبذلك يتولد شعور لدى المتلقي بسيطرة اجواء الرعب والخوف والترقب مما سيحدث لاحقاً نتيجة وجود مهيمنات بصرية واضحة المعالم وكاملة الدلالة على التسلسل المنطقي لاحداث المسلسل، اعتماداً على الموروث الاجتماعي والنفسي للدوال المتواجدة في فضاء الصورة والكامنة اصلاً في مرجعية المتلقي، وهذا الاشتغال العالي سببه تلك العناصر السائدة والمهيمنة على مناخات الصورة واجواءها.

وفي مشهد التقاء هولاء مع الخليفة المستعصم نرى كتلتين على يمين ويسار الكادر مع الخليفة وكانت كتلة هولاء اكثر هيمنة على مستوى الحضور او على مستوى التأثير النفسي في المشاهد ونرى في المنتصف درع جلدي لجندي مغولي مطرز بالفولاذ وهي توشي بالشدة والباس التي يتمتع بها المغول وستكون المعركة القادمة لصالحهم مقابل ميوعة وترهل الخليفة العباسي، وهنا ساهمت الكتل وسيادة الوانها وانتشارها في فضاء اللقطة على التنبؤ بمستقبل الاحداث وحسمها مسبقاً لصالح المغول، ونرى بان المخرج قد عمد وهذه قد تكون جزء من رؤيته او اسلوبيته الاخراجية الى جعل كتلة هولاء تسيطر على معظم مساحة اللقطة او على الاقل على نصف الكادر في اغلب مشاهد المصورة.

وهنا المخرج عمد الى توظيف عنصر جديد (بعد ان استثمر عناصره الاخرى وتشغل بعضها بطاقة تعبيرية عالية) وهذا العنصر الجديد هو الافضاء والذي يوصف بانه وعاء المرئيات والموجودات الصورية فالفضاء هنا استغل بطاقة

عالية للايحاء ببعض الافكار الذهنية من خلال المساحات والخير الذي تمتلكه الشخصيات الدرامية هولواكو هنا بحضوره الجسدي الكبير وبسيطته الدرامية يبدو وكأنه يلتهم الشخصيات الاخرى ويتوسع ضمن الفضاء السوري.. في مشهد الوليمة التي اقامها هولواكو للخليفة المستعصم نرى بان المخرج قد وضع الحمل الذي يجري شواءه امام الخليفة المستعصم وهو يتلظى بالنار للدلالة على المصير الذي سوف يواجه الخليفة العباسي ثم نرى بان الحمل قد اصبح بدون ساقين وفي نهاية المشهد يدخل المخرج (zoom in) نحو الحمل وهو يدار والدهون تتساقط منه وقد عمد المخرج الى جمعه في لقطات ثنائية مع الخليفة وفي لقطات كبيرة وسيطرت كتلة الحمل المشوي على معظم اجزاء الشاشة لخلق جو نفسي عام مليء بالنار والقتل والحرق ودلالة اشتراك مصير الانسان مع الحيوان في تلك الظروف العصبية.

وهنا نرى بان منظر الحيوان المشوي بالرغم من حضوره البسيط سواءاً درامياً ام صورياً الا انه يمكن ان تكون له السيادة التصويرية والاهمية الدرامية نتيجة لتعبيرية حالته الجسدية والتصورية وللدلالات الموحية التي يثيرها في خيال المتلقي.

في مشهد احراق المغول مكتبات بغداد نرى الكتب العلمية النفيسة التي احرقها جيش هولواكو والنيران والادخنة تتصاعد منها وطبع على هذه الصورة صورة شفاقة لهولواكو والذي يشبه الدب القطبي وهو هنا بسلوكياته العدوانية الحيوانية يشبه الدب فعلاً من فروة راسه التي وضع في مقدمتها صورة حيوان بري يشبه الثعلب او ابن اوى وغطى جسمه الشعر الكثيف او الصوف وكذلك قدماه الضخمتان كارجل الدب وتقاطيع وجهه الحادة والمكياج المميز لعينيه وكذلك ساعد في تكوين صورته الحيوانية هو عويله الحيواني ذو الحشجة الحادة، والمخرج هنا اوحى الى التشابه في العدوانية والسلوك القاسي فيما بين الاثنين كما ان تطابق صورتني هولواكو والكتب المحترقة اعطى مدلولاً لمدى الاقتراق الحاصل بين الاثنين والتناقض الصارخ بين علمية الكتاب وحضارته وبين همجية هولواكو وتخلفه كما ان وضع صورة بهذا الشكل قد يدل على ربط السبب بالنتيجة.

وهنا نرى الاستخدام التعبيري للنار في محاولة من المخرج للايحاء بافكاره النظرية من خلال الصورة والعناصر البصرية السائدة تحديداً حيث نشاهد افراد الجيش المغولي وهم يدخلون بغداد ويعيثون فيها فساداً وحرقاً بواسطة المشاعل

التي يحملونها في ايديهم ثم ينتقل المخرج بسرعة بواسطة القطع السريع الى لقطة قريبة جداً لعيني هولوكو ونرى النار تتلالا فيها وهذا الاستخدام الجمالي المميز اكد للمشاهد بما يكنه هولوكو لاهالي بغداد ومدينتهم حيث ان المشاهد لابد وان يسترجع المشاهد والحلقات السابقة والتي توعد فيها هولوكو بغداد بالحرق والانتقام لانها اعاقت طموحه ووقفت مسيرته الى تغيير حساباته ومخططاته والنار هنا كعنصر ساند قد اخذت تنتقل ما بين الحقيقة والايحاء حقيقة النار في المشاعل والايحاء بان هذه النار تخرج من عيني هولوكو وهذه الاستعارة الجمالية دعمتها طموحات هولوكو وعدوانيته وامنيته في تحويل بغداد الى اطلال وخرائب وهو ما تجلى عندما اقدم بعدها على حرق الكتب والمكتبات او رميها في مياه دجلة.

في مشهد قطع لسان سماح المطربة / هولوكو يريد قطع الحضارة والثقافة العربية باعتبار اللسان عضو النطق الذي يهدي ويبني ويدعو الى الحضارة والعلم والمدنية، كما ان المشهد هو بداية النهاية بالنسبة لفترة الصفاء بين هولوكو والخليفة المستعصم باعتبار ان الخليفة كان يظن بان هو كوكو قد رضي بالاتفاق المبرم بينهم وفي اللقطة التي يرمي فيها هولوكو لسان المطربة على جنتها يسيطر هذا العنصر الصغير نسبياً على معظم فضاء الصورة ويستحوذ على الاهمية الصورية او يصبح مركزاً لانتاج المعنى الذي تحتويه اللقطة وقد قامت بالتمهيد للاحداث القادمة عبر ابراز التوقعات واستثارة الحس وتشغيل ساردية المتلقي للمشاركة في وضع تسلسل جديد للاحداث والمتضمن خطأ تصاعدياً بعد فترة من الهدوء النسبي تقريباً الذي ساد الاحداث اثناء فترة المفاوضات بين الخليفة وهولوكو، كما لابد من ملاحظة سيادة اللون الاحمر والذي سيطر على الشاشة الناتج من دماء المطربة النازفة من فمها وكذلك من لسان المطربة الموجود بين اصابع هولوكو وكذلك من ازياء قائد جند المغول ((كيتا)) الذي يتوسط اللقطة بين هولوكو والخليفة.

في هذا المشهد نرى استخداماً متميزاً للعناصر السائدة ضمناً او ايحاءياً على حساب العناصر السائدة بصرياً في الاخير اذ نرى راوياً عباسياً يكتب بخط يده على ورق ابيض مصفر لونه عبارة (دخل هولوكو) وبرغم المرئيات الكثيفة التي اشتملت عليها تلك اللقطة من شخصيات والوان وتكوينات الا ان قطعة الاكسسوار تلك قد سيطرت على معظم اهمية اللقطة وعبرت عن الكثير من التفاصيل والتي

اختزلها المخرج بهذه المعالجة الاخراجية والتي قد يكون المخرج مضطراً لها لجوانب انتاجية او لاراحة الجانب السايكولوجي للمتلقي الذي قد يبدو عليه في هذه اللقطات والاحداث ما يمكن ان نطلق عليه بـ(الانهاك البصري) وهو ما نقصد به استمرارية التواصل المشحون بالترقب والقلق النفسي منذ بداية احداث حصار بغداد والى هذه المشاهد اذ ان المخرج لا بد وان يلجأ الى اراحة اعصاب وعين المتلقي احياناً لحثه على الاستمرار في المشاهدة وعدم اشباعه صورياً باللقطات والاحداث الضخمة وقد يكون المخرج لجأ لتلك المعالجة لاسباب اخرى منها مثلاً لعدم اظهار الجيش المدافع عن بغداد بمظهر الضعيف او الخائف او الذي استسلم برغم عدم ابادته جميعاً على يد الجيش المغولي _ أي انه باستطاعته القتال لوقت اطول من ذلك الذي قاتل فيه وانكسر، وقد يكون غرض المخرج ايضاً مفاجأة المتلقي بذلك كون الاخير قد توقع مثلاً ان تحدث معركة طاحنة قبل دخول بغداد واراد المخرج مخالفة افق التوقع لدى المتلقي والقيام بمناورة صورية عكس ذلك لاثارة المتلقي.

وفي مشهد القائد (كيتا) والمستشار الجوييني وهما يقفان بجانب سرير (هولاكو) والذي كان مزركشاً بالوان متناقضة وحادة انتقلت من اللون الاحمر الحار وتدرجاته الى الازرق البارد وتدرجاته وقد تعبر هذه الالوان هنا عن مدى التخطيط الذوقي لدى هولاكو وقومه كما ان طريقة توزيعها ورسمها تدل على الحدة والعدوانية كونها ذات نتوءات حادة ومدببة تشبه المسامير او البراغي اللولبية وبشكل متعرج وزكزاك كأنها مجموعة افاعي تتدلى من سقف السرير، اما في المستوى الاخر من المرئيات فنلاحظ، ومن حيث الاهمية الحضرورية (أي ذات التأثير في الاحداث) او الاهمية الصورية او الاهمية الاجتماعية حتى فهم طبقة المنجمين والفلكيين من العرب المتعاونين مع هولاكو وهم الذين استخدمهم هولاكو لقراءة طالعهم او لتزويدهم باخبار النجوم والاقمار لكي يسير على نهجها ولكن لظالما خالف هذه التوقعات والتنجيمات كونه بربري لغته لغة السيف وحدها.

هنا نرى تشكيل صوري غريب وغير متجانس من الناحية الصورية الا انه متجانس من الناحية الدرامية وسبب هذه اللاتجانس الصوري ربما يعود الى تعدد مصادر الهيمنة المرئية واللامرئية واحتشادها جميعاً وللمرة الاولى تقريباً في المسلسل في هذا المشهد وقد يعود مرد ذلك الى الرؤية الاخراجية للمخرج وهو يسعى بقصدية الى جمع هذه المتناقضات في لقطة واحدة او مشهد واحد لاثارة فضول المتلقي من جهة ولدفع مجرى

الاحداث باتجاه جديد ووضع الفعل الدرامي ضمن نسق صوري جديد ونعود الى المرئيات السائدة والداخلة في تكوين المشهد فنرى بان كتلة هولوكو قد سيطرت على منطقة تبور اللقطة واصبحت بمثابة مركز اشعاع في جميع الاتجاهات والمستويات والتي استطعنا ان نميز عدة مستويات منها حيث سيطر هولوكو على المستوى الاول بكتلته الحيوانية الضخمة وسيطرت زوجته(دوقوز)و(قونوي) على المستوى الثاني وهذه الزوجة الثانية تظهر هنا للمرة الاولى ضمن هذا الحشد من الشخصيات كونها كانت زوجة الملك السابق (كيوك) ولكن هولوكو تزوجها بعد ان قتل زوجها الملك وكانت تحبه جدا. وتظهر كراهية شديدة لهولوكو ونرى سطوتها وحضورها الصوري حاضراً في هذا المشهد وكذلك نرى في المستوى الثالث زعماء وقادة الجيش المغولي. في المشهد الذي يظهر فيه نزار قائد الجيش وهو يتحدث مع زوجته نرى في مؤخرة الكادر مؤرخاً يكتب ارهاصات تلك اللحظات العصبية من تاريخ الخلافة العباسية وتاريخ بغداد على وجه التحديد ونراه غير مبالي اطلاقاً بالحوار المعمق بين نزار وزوجته والمتضمن التفاوض بالنصر على المغول وكأنه يوحى او يؤكد حقيقة واحدة وهو ان سقوط بغداد آت لا محالة ولا جدوى من هذه الثرثرة الزائدة بين المدافعين عنها وهنا نرى بانه رغم التفاوت الكبير في مستوى الكتل وسيادتها لصالح الزوجين الا ان الاهمية الضمنية تحسب لصالح المؤرخ ومما كرس هذه الملاحظة هو ثبات الكاميرا عليه بعد خروج الزوجين بعدها يعمل المخرج اختفاء تدريجي للصوت وكذلك قد يدل ذلك التكوين ذو المستويين على ان لا احد سوف ينجو من بغداد ليروي حكاية سقوطها سوى المؤرخين او ان اخبارها سوف تذكر على صفحات الكتب فقط.

النتائج

١. الخطاب الفلمي بنية تركيبية لمجموعة عناصر التعبير سواء اكانت سائدة او سائدة تمتلك طاقتها الديناميكية الكامنة فيها لتشفير المرئيات وتسييقها وجعلها اكثر انتاجية سواء للعلامات او المعاني.
٢. لوحظ ان للعناصر السائدة موحيات ذهنية عميقة يمكن من خلالها تحقيق مساحة اكبر للمعنى او تفصح عن المعنى الخاص بها.
٣. اتخذت العناصر السائدة مظهراً تنبؤياً لما سيحدث لاحقاً ضمن الخطاب من خلال الكشف عن بعض تفاصيل الحدث.
٤. هنالك علاقة جدلية قد تكون عكسية احياناً بين العناصر المرئية السائدة خاصة والحوار فكلما قل الحوار او ضعف او اختفى عن الصورة اشتغلت العناصر السائدة بطاقة اكبر وكلما سيطر الحوار على الصورة ضعف الاشتغال التعبيري للعناصر.
٥. ان سيادة عنصر ما لاتعني اغفال العناصر الاخرى بل ان الاخيرة تساند العنصر السائد لانتاج المعنى.
٦. تتكامل وتتأزر مجموعة العناصر التعبيرية لاطهار جمالية العنصر وتكملة وظائفه.
٧. تحدث عملية تبادلية بين اكثر من عنصر اثناء السيادة لتعميق معنى الصورة.
٨. يمكن ان يؤدي عنصر اثناء سيادته تعبيرية عالية قد تتجاوز على بقية العناصر مع الحفاظ على جماليته.
٩. تتبادل العناصر الصورية السيادة وحسب تعبيرية الصورة ومقصدية المخرج وغرض اللقطة ودلالاتها.
١٠. ان المعاني الحقيقية للصورة لا تكمن في المرئيات نفسها بل في العلاقات التي يكونها المتلقي ثم يدركها بين المرئيات ، فالصورة مكونه من علاقات تعبيرية اكثر مما هي عناصر تجريدية.
١١. تسهم العناصر السائدة والسائدة في عملية الايجاز الفني مساهمة فعالة من خلال اختزال الازمنة والامكنة والاحداث والحوار مما يكتف الطاقة التعبيرية للصورة والنااتجة من حجم التوسع الحاصل في المعنى.
١٢. تبادلت العناصر الصورية والصوتية الادوار في الهيمنة والسيادة.

الاستنتاجات

١. تتخذ العناصر السائدة مظهرا تنبؤيا بالمستقبل وبالاحداثه، كونها احدى وظائف العناصر السائدة او السائدة، لزيادة الترقب والقلق لدى المشاهد.
٢. ان العناصر تتأزر وتشتغل بطاقتها القصوى ضمن منظومة الصورة التعبيرية بغض النظر عن كونها العناصر السائدة او السائدة، لانها توظف اصلا من قبل المخرج للقيام بادوارها والعنصر الذي لا يؤدي دوره يستبعد مباشراً.
٣. ان العناصر المرئية قد تدل على الحالة السايكولوجية للشخصيات او اهميتها الدرامية او الصورية عن طريق التباين الطاغي او الهيمنة البصرية.
٤. العناصر الصورية تتبادل الادوار في الهيمنة او السيادة، حسب الحاجة الدرامية او اسلوبية المخرج وطبيعة عمله.

المصادر

١. اندرو، دادلي، نظريات الفلم الكبرى، ت جرجس فؤاد الرشيدى، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٧.
٢. ايلام، كير، انظمة العلامات، ت سيزا القاسم، القاهرة، دار الياس العصرية، ١٩٨٦.
٣. —، سيمياء المسرح والدراما، ت رفيق كرم، بيروت، المركز الثقافي العربي، ١٩٩٢.
٤. بناتي، رشيد، نحو بناء منهجية لتحليل العرض المسرحي، الرباط، مجلة كتاب المغرب، ٣٤، ١٩٨٩.
٥. جانيتي، لوي دي، فهم السينما، ت جعفر علي، بغداد دار الرشيد للنشر، ١٩٨١.
٦. دافيدوف، لندال، مدخل الى علم النفس، ت سيد الطواب ومحمود عمر، القاهرة، دار ماكجروهيل للنشر، ١٩٨٠.
٧. ديوي، جون، الفن خبرة، ت زكريا ابراهيم، القاهرة، دار النهضة العربية، ١٩٦٣.
٨. زيغور، علي، مذاهب علم النفس، بيروت، دار الاندلس، ط ١٩٨٠، ٣.
٩. فضل، صلاح، النظرية البنائية في النقد الادبي، القاهرة، مكتبة الانجلو المصرية، ١٩٧٨.
١٠. كيرزويل، اديث، عصر البنيوية، ت جابر عصفور، بغداد، دار افاق عربية، ١٩٨٥.
١١. لوتمان، يوري، مدخل الى سيميائية الفلم، ت نبيل الدبس، دمشق، اصدار النادي السينمائي، ١٩٨٧.
١٢. هيغل، الفن الرمزي، ت جورج طرابيشي، بيروت، دار الطليعة، ١٩٧٩.
١٣. احمد حافظ رشان، التصميم، القاهرة، ١٩٧٠.

الهوامش

- (١) احمد حافظ رشدان،التصميم،القاهرة،١٩٧٠،ص٨٣.
- (٢) يوري لوتمان،مدخل الى سيميائية الفلم،ت،نبيل الدبس،دمشق،اصدار النادي السينمائي،١٩٨٧،ص٥٢.
- (٣) يوري لوتمان ،مدخل الى سيميائية الفلم،المصدر السابق،ص٤٧.
- (٤) هيغل ،الفن الرمزي ،ت جورج طرابيشي،بيروت ،دار الطليعة ١٩٧٩،ص١١.
- (٥) كير ايلام،سيمياء المسرح والدراما ،ت رفيق كرم،بيروت،المركز الثقافي العربي،١٩٩٢،ص٢٤٤.
- (٦) صلاح فضل،النظرية البنائية في النقد الادبي،القاهرة ،مكتبة الانجلو المصرية،١٩٧٨،ص٤٦٢.
- * للمزيد ينظر رشيد بناتي،نحو بناء منهجية لتحليل العرض المسرحي،الرباط ،مجلة كتاب المغرب ،ع٣. ١٩٨٩،ص٧٢.
- (٧) لوي دي جانيتي،فهم السينما،ت جعفر علي،بغداد دار الرشيد للنشر،١٩٨١،ص٥٨٤.
- (٨) كير ايلام انظمة العلامات،ت سيزا القاسم، القاهرة ،دار الياس المصرية،١٩٨٦،ص٢٤.
- (٩) هيغل،الفن الرمزي،المصدر السابق،ص١١.
- (١٠) علي زيغور،مذاهب علم النفس،بيروت،دار الاندلس ،ط٣،١٩٨٠،ص٣٠١.
- (١١) لندال دافيدوف،مدخل الى علم النفس،ت سيد الطواب ومحمود عمر،القاهرة،دار ماكجروهيل للنشر،١٩٨٠،ص٣٨.
- (١٢) دادلي اندرو،نظريات الفلم الكبرى،ت جرجس فؤاد الرشيد،القاهرة ،الهيئة المصرية العامة للكتاب،١٩٨٧،ص٦٣.
- (١٣) اديث كيرزويل،عصر البنيوية،ت جابر عصفور،بغداد،دار افاق عربية،١٩٨٥،ص٢٧٣.
- (١٤) جون ديوي ،الفن خبرة ،ت زكريا ابراهيم،القاهرة ،دار النهضة العربية،١٩٦٣،ص١٤٣.
- (١٥) دادلي اندرو،نظريات الفلم الكبرى،المصدر السابق،ص٦٣.