The aesthetics of visual construction in Iranian TV drama: (Al-Mukhtar Al-Thaqafi series) as a model

Lecture. Salwan Baha Kadhim Musa
Ministry of Education / Baghdad Directorate of Education Al-Karkh 3
Salwan.ba2017@gmail.com

DOI: https://doi.org/10.31973/aj.v1i142.3782

Abstract:

The research addresses the issue of the aesthetics of the visual structure in the Iranian drama. Filmmakers consider it a resort that enables them to build an image which makes it easy to understand the philosophical and aesthetic variables that convey meanings, connotations and metaphors of the film's concept to the audience. It seeks to change the external through the use of the elements of the visual structure and the movement of the camera; light, color, the expressiveness of the montage, and the use of visual effects. The film structure and its elements increases the attraction of the audience to interact with the context of the dramatic work.

Keywords: aesthetics, construction, image.

جماليات البناء الصوري في الدراما التلفزيونية الإيرانية: (مسلسل المختار الثقفي) انموذجا

م. سلوان بهاء كاظم موسى
وزارة التربية/ مديرية تربية بغداد الكرخ ٣

(مُلَخَّصُ البَحث)

يتلخص البحث بكونه يتصدى الى موضوع جماليات البناء الصوري في الدراما الإيرانية والتي يلجأ إليها صانعو الأفلام من أجل بناء صورة تدرك المتغيرات الفلسفية والجمالية من اجل ايصال معان ودلالات واستعارات مفهومة لدى المتلقي ،فالصورة في ذاتها متخيلة وهي في الوقت نفسه تسعى الى التغيير من اجل بناء صورتها الخارجية عبر استخدام عناصر البناء الصوري من خلال حركة الكاميرا وجمالية استخدام الإضاءة وتجسيد اللون وتعبيرية المونتاج واستخدام المؤثرات الصورية إذ يعمل البناء الصوري في الدراما السينمائية والتلفزيونية على التعبير داخل إطار الصورة ويكون الركيزة لفهم المادة الفلمي في المنجز الفني مما يحقق كثافة تعبيرية في المعنى الصوري وفق جماليات البناء الفلمي وعناصره ويزيد من جذب المتلقي للتفاعل مع سياق العمل الدرامي.

الكلمات المفتاحية: الجمالية، البناء، الصورة.

مشكلة البحث:

إن الفن السينمائي يحمل بين طياته علامات جمالية ، تبرز من خلال تنظيم عناصر اللغة السينمائية وفق سياق محدد، إذ يعطي الفيلم خطاب مرصع بقيم ومدلولات صورية، فعناصر اللغة السينمائية تنفرد بقدرة كبيرة على بث الوحدات الجمالية التي تتقوقع في بنية الخطاب السينمائي، وان اشتغال عناصر اللغة وتوظيفها تأصل فيها السمات البلاغية القادرة على التعبير المباشر من خلال الصورة التي تفرز دلالات جمالية تؤطر النص بمعاني مختلفة ولكنها متضمنة في النص ذاته، وأن هذا البناء الصوري لا يمكن أن يعمل بمعزل عن تجسيد الجماليات، بل إنه يكمن في إمكانية إدخال هذه العلامات الدرامية في منظومة علاقات ضمنية مع بقية عناصر التعبير الفلمي، هدفها تعزيز القوة التعبيرية، وذلك من خلال عمليات التنظيم وإعادة التنظيم، فكل تنظيم له جوانبه المختلفة، وينتج التنظيم عن التفاعل، وإعادة التفاعل بين النص الفلمي والمتلقي، لاسيّما في نص الدراما الايرانية التي تتبلور بها مفاهيم تتشكل وفق منظومة محكمة من الدلالات والمعاني التي تفرز جماليات في بناء الصورة الفلمية من خلال قدرة عناصر التعبير الفلمي على استغلال المضامين الجمالية المتشكلة بالصورة البصرية ذات المعالم الواضحة احيانا والمشفرة احيانا أخرى . من هنا تنطلق مشكلة البحث عبر السؤال الآتي: ما جماليات البناء الصوري في الدراما الإيرانية؟

أهمية البحث والحاجة إليه :

يكتسب البحث أهميته من أهمية الموضوع ذاته حيث جماليات البناء الصوري تعد من المفاهيم والعناصر الاساسية في تشكيل مضمون الفلم وقيمته ، والتي تقع على عاتقها بث المدلولات والثيمة الفلمية من خلال تواشج عناصر التعبير الفلمي والتعبير عن مكوناتها وبنائها الصوري ، بالتالي أن كيفية تنظيم عناصر اللغة السينمائية في إبراز جماليات البناء الصوري يشكل جوهر وقيمة أساسية في اظهار مضمون محدد من خلال البنية التي يطرحها الفيلم والاشتغال الدلالي مع العناصر، كما يكتسب البحث أهميته لما يمكن أن يقدمه من فائدة للعاملين والباحثين والمهتمين بمجال السينما حول جماليات البناء الصوري في الدراما الايرانية وبشكل يفتح النص الى قراءات متعددة تجذب المتلقي اليها، ومن خلال ما تقدم يكتسب البحث أهميته ...للطلاب كلية الفنون الجميلة وطلاب معهد الفنون الجميلة والعاملين في حقلي الانتاج السينمائي والتلفزيوني.

أهداف البحث: يهدف البحث إلى ما يأتي:

الكشف عن جماليات البناء الصوري في الدراما الإيرانية .

حدود البحث: يتحدد البحث بدراسة جماليات البناء الصوري في الدراما الايرانية وفي العينة مسلسل الايراني(المختار الثقفي)انتاج ايران سنة ٢٠٠٩ والتي اختارها الباحث بشكل قصدي لأسباب سيتم ذكرها في الفصل الثالث إجراءات البحث.

تحديد المصطلحات.: الجمالية ،الجمال لغوياً :

عرف (الرازي) الجمال بأنه : "الحُسْن وقد (جمل) الرجل بالضم (جمالاً) فهو (جميل) والمرأة (جميلة) و(جملاء) أيضا بالفتح والمد ... و(جَمَّله تجميلاً) زينه .." (الرازي ، ١٩٨٣: ١١١) وعرفها الزمخشري بـ "أن فلان يعامل الناس بالجميل، وجامل الناس مجاملة وعليه المداراة والمجاملة مع الناس، وتقول إذا لم يحتملك لم يجد عليك جمالك. وإذا أصبت بنائبه فتجمل أي تصب وجمالك يا هذا" (الزمخشري ، ١٩٨٥: ١٣٤)

الجمال اصطلاحا :

يرى (بترملي) أن "الجمال ينتمي إلى الشكل ، ولكل شكل أصله في حركة ترسمه. والشكل حركة يتم تسجيلها ...ولذا لا يكون الجمال جميلاً دون الرشاقة" (برتملي ، ١٩٧٠ : ٥٣١) بينما الجمال بالنسبة إلى (سنيتانا) "... هو في حقيقة أمره نوع من التقدير الموضوعي للذة أو السرور "(ريان ، ١٩٧٧ : ٥٢)أما الجمال برأي(ريد)" هو وحدة العلاقات الشكلية بين الأشياء التي تدركها حواسنا "(ريد، ١٩٨٦ ص٣٧)(وقد أشار (كأنط) إلى أن الجمال في الأثر الفني هو الذي يقترن بوجود وحدة الأسلوب ، والتناسق والانسجام" (هنري، ب–س : ٢٠) من وجهة نظر (الظاهري) "هو ذات البهجة في النفس، والجميل هو ما ولَّد هذه البهجة خارج الذات ، ويأتي الجمال من مصادر معنوية غير حسية كالأخلاق والحقائق إذا ارتبطت بالمشاعر برابطة الحب، وهذه المصادر حسية باطنة سواء أتولدت من محسوس ظاهر كالصوت الجميل المسموع، أم تولدت من معنوي غير محسوس بالحواس الخمس الظاهرة كلذة حب العدل والصدق، والنجدة ،..و الاستاطيقا تجمع الجمال والأخلاق (الظاهري ، ١٩٩٨ : ١١١) " وجاء اصطلاحياً في الموسوعة الفلسفية:– "إن العمل الفني حدس حسي لعاطفة بينها جاء ذلك العمل الفني أيضا تعبيرا كاملا عنها لذلك فأن الخبرة الجمالية في جوهرها تعبيراً عن شعوراً و رمزاً له" (كامل ، ١٩٦٣ ص ٢٠٢) ويرى (البدوي) أن الجمالية : "تعنى بالعناصر التي تكسب العمل جمالاً فنياً " (بدوي ، ١٩٩١ : ١٩٩١)

مما سبق يخرج الباحث بتعريف إجرائي الجمالية يتناسب مع مضامين بحثه

التعريف الإجرائي للجمالية:

هي المعايير التي تحكم على مستوى العمل الفني من خلال معطيات العناصر المشكلة للوسيط التعبيري جماليا.

البناء :

لغويا:" هو من الفعل بنى نبني بنيا وبناء وبنيه وبناية او بنى البيت أو نحو اقامة ،رفعة وبنى السفينة صنعها ، والبناء جمعه ابنية وجمع ابنيات" (جبران، ١٩٦٧ ص٢١٢) وقد ورد في القرآن الكريم على صورة الفعل بنى والاسم بناء، وبنيان ، ومبنى ، والبنية عند الفلاسفة ترتيب الأجزاء المختلفة التي يتألف منها الشيء وهي تطلق على الكل المؤلف من الظواهر المتضامنة (جميل ،صليبيا، ١٩٨٩،ص١٠٤).

اصطلاحا:

كذلك يعرف :"قد تكون بنية الشيء ،هي تكوينه وقد تعين الكيفية التي يسير على نحوها هذا البناء" (محمد ،عناني، ١٩٩٦ ،ص١٠٢)

التعريف الإجرائي: هو الطريقة أو النظام الذي تتخذه العناصر الفنية في المنجز المرئي والعلاقات التي بينها.

الصورة لغة:

تتعدد المفاهيم و التعريفات لمصطلح الصورة ، فمنها ما يعرف الصورة لغة ، ومنها ما يعرفها اصطلاحا أو فلسفة .والصورة في اللغة .. الصورة "الهيئة، وحقيقة الشيء وهيئته وصفته" (ابن منظور ،جمال الدين، ب–ن ص١٤٧)..

والصورة في أسماء الله تعالى هي (المصور) وهو الذي صور وخلق جميع الموجودات ورتبهم وأعطى لكل منهم صورة خاصة به ، وهيئة مميزة ينفرد بها، على اختلافهم وكثرتهم وتعددهم، والصورة في الشكل والجمع صور ، وقد صوره فتصور، وصورت الشيء أي توهمت صورته فتصور لي . والصورة هي الشكل، وكل ما يصور تشبيها بخلق الله من الأرواح وغيرها، واشتقاق الصورة من صار الى كذا ... إذا أماله ، فالصورة مائلة إلى شبه (تشبيه) وهيئة (البستاني، ١٩٧٨٧ ص ٥٣٤).

اصطلاحا ..

فقد عد الكاتب . ف كوجينوف، الصورة من الأصناف العامة التي تختص وتتعلق بعملية الإبداع الفني، وقد ربط بينها وبين الأعمال الفنية واعتبر أن لفظة صورة يتم تناولها ضمن المعنى الواسع الذي تتضمنه في التعريف الكلاسيكي للفن والشعر بوصفهما تفكيرا بواسطة الصور (مطلوب، ١٩٨٩، ص١١٣)، وهو بذلك يشير إلى استحضار صورة الشيء ليكون معرضا فنيا بديعا، يوحي بالمعنى ويؤثر بالنفوس ،وللصورة صفة الميل والتوجه، قال

ابن منظور في لسان العرب " الصور بالتحريك الميل ، ورجل اصور بين الصور، أي مائل مشتاق، وصرت إلى الشيء واصرته اذا املته إليك ، وفي رأسه صور أي ميل" (الدين، ب– ن ص١٤٧)وبهذا يكون الميل والتوجه كامنان في الصورة نفسها وهذا يعني أن الصورة فعل، وهذا يتضح من كلمة صير"صار إلى أمر كذا ... يصير صيرا او مصيرا أو صيرورة، وصيره إليه واصاره، والصيرورة مصدر صار يصير، وصرت الى فلان ، مصيرا، كقوله تعالى (والى الله المصير – آل عمران / ٢٨" (ابن منظور،جمال الدين، ب–ن ص١٤٧).

التعريف الإجرائي: إن الصورة تحمل لنا معاني عديدة كمصطلح ولغة ، فهي الصورة كصيرورة أي كفعل وحركة وتحول ، وهي كمصير أي كهدف يحققه الشيء ، وهي كحقيقة للشيء وأساسه أو ماهيته ، وهي (الصورة) كشكل أي هيئة محسوسة للشيء.

ومن خلال المبحث الأول يخرج الباحث تعريف اجرائي (البناء الصوري):

هو التركيب الصوري المتكامل في حد ذاته والذي يتألف من عناصر اللغة السينمائية المرتبة ترتيبا خاصا وطبقا لقواعد خاصة ومزاج معين كي يحدث تأثير معينا في الجمهور.

الفصل الثاني الإطار النظري

المبحث الأول

جمالية الصورة في الدراما. يعتمد العمل الفني في جوهره على ثلاثة عناصر تكوينية. وتعد العناصر الصورية أولى العناصر التي تعتمد عليها البنية الفلمية في العمل السينمائي، ولهذه الصورة مقومات وعناصر تكونها، ثم تأتي عناصر بناء الشريط الصوتي وهي الأخرى ومن خلال تجانسها أو تنافرها مع عناصر بناء الصورة، تسهم في تكوين البنية الفلمية، يشير (نورمان فريدمان) إلى إن مصطلح (الصورة) "متعدد الوجوه، كثير المراوغة، إلا أنه على العموم واسطة الفنون الإنسانية (نورمان، الصورة الفنية، ١٩٧٦ : ٣١)'والصورة لما تحتويه من آلية انتظام وكيفية تشكل العناصر المرئية تعد عناصراً سردية دالة بدورها في استدلال المشاهد على المعاني التي يمتلكها النص الفلمي سواء كانت مفتوحة أو مغلغلة بدلالتها. يعني النص إذن "متتالية من صور ومتتالية من علامات موسيقية ولوحة على جهة أنها تنشئ دوالها في الحيز ونحو ذلك" (مون ، ٢٠١١ ص ١٩٩)وهذه المتتالية هي الوسيط التعبيري للفن السينمائي وان عملية تطوير هذا الوسيط جعلت من الأفلام في ديمومة وثبات مستمرين لاسيّما عندما تستخدم الافلام التقنية الحديثة من أجل إيصال الثيمة الفلمية بشكل يضمن لها انفتاح، ففي فيلم Twilight الذي تدور أحداثه حول الفتاة (بيلا) التي تنتقل إلى بلدة (فوركس) في واشنطن للعيش مع والدها بعد أن تزوجت والدتها من آخر، وسرعان ما تلتقي بيلا بمجموعةٍ من زملائها في المدرسة الجديدة، وتلتقي بكولين زميلها في صف دراسة الكيمياء الذي يبدو مستاءً منها دون سببٍ واضحٍ، كما يضايقها بعض أقربائه، مما يجعلها

في حيرةٍ من أمرها. وفي أحد الأيام يتدخل كولين لإنقاذ حياة بيلا من سيارةٍ طائشةٍ كادت تصدمها، ويصدها بيده، من هنا تتزايد الأحداث التي تستخدم التقنيات الحديثة للتعبير عن البناء الصوري للفلم وبعدها تستمر بسلسلة افلام (توالايت) لتظهر عناصر التقنية والاشتغال الحداثي ضمن سياق ذاتي يبرز ملامح الاشتغال الجمالي من خلال تصوير الأحداث المختلفة بتقنية تعتمد على المونتاج والتصوير والتركيز على معطيات الأحداث في إغناء مضمون البناء الصوري الجمالي. وعدّ (أرسطو) الصورة "آلة الموهبة" (ارسطو، ١٩٦٧ : ١٢٨) حيث تتطور البنيات الفلمية على وفق الاشتراطات الحداثية لضرورات جمالية وفلسفية وأخرى تقتضيها ضرورات فكرية ، وجاءت الرقمية لتزيد من هيمنة الصورة، كما في (فلم نهاية العالم ٢٠١٢) في المشهد الأخير من الفلم تلحظ التقنية العالية في التكنلوجيا وفي إشغال فضاءات البنية الصورية داخل البنية الفيلمية لإعطاء دفق جمالي للمشاهد وفي تخيل العالم بعد انتهائه وفناء الجميع إلا ما عدا من على متن السفن المجهزة لأصحاب الأموال و الأثرياء، فهذه الفلسفة تقودنا إلى أحد جوانب آلية اشتغالها ضمن الوسيط السينماتوغرافي، كما لا تقدم البنية الفيلمية الصورة نفسها بكونها استحضارا لواقع معين بل وضعها خيالا تعيشه الذات فالصورة لها قدرة على تمثيل المكان والحركة والزمان بشكل جمالي، غير أنها ليست انعكاسا بسيطا للواقع بل تعيد إنتاج الفضاء المادي و الواقعي بطريقة غير واقعية لتزيد من هيمنة الصورة و أثرها في المتلقي.إن طبيعة العلاقات بين عناصر البنية الفلمية تعمل على وفق آلية إعطاء البنية الصورية المرتبة الأولى كونها قادرة على توطيد العلاقة بين العمل الفني ككل والمتلقي كون الصورة هي "كل فني مكتمل لها جانبان حسي وعقلي وتعكس بصورة مباشرة ودقيقة نمط العلاقة بين الفرد والمجتمع في كل عصر" (نورمان ، الصورة الفنية، :١١) فالجانب الحسي هو البناء الشكلي والهيكل التركيبي (الدال) والجانب العقلي هو الفكرة المجردة أو المحتوى الفكري (المدلول). ولقد استأثرت (الصورة) باهتمام الفلاسفة لاسيّما (أفلاطون) واستقامت لدى (أرسطو) في ثنائية المادة و الصورة، حتى انتقلت على يد (كانت) الذي بحث بعمق في أمر التمييز بين جوهر المعرفة وتجلياتها، وان جمالية الصورة وتشكيلها التقني مكن العمل الفني من تخطي السياقية النمطية. لتمثل انحرافا عن البنية التقليدية التي تعمل بها السينما الكلاسيكية، من خلال التركيز على أبعاد البنية الصورية بكل تمفصلاتها ، وان البنية الفلمية عادة ما تلجأ إلى الاستعارات والرموز في التعبير عن البنية الصورية مرتكزا على مفردات اللغة السينمائية بكافة أقسامها بغية إيصال نمط من معين وهذا سنفصله في المبحث الثاني. وان "عملية تركيب العناصر المصورة في العمل التلفزيوني وحدة مترابطة ذات كيان متناسق " (مارشيللي، ١٩٨٣ : ٢٣) هو ما يطلق عليه بالتكوين الصوري فالعمل السينمائي يركب من

عناصر بناء الصورة داخل الإطار "هو إظهار الأشياء والأجسام بوضوح فالاطار يختار ويحدد الموضوع فهو يقطع كل ما ليس له علاقة ويقدم لنا فقط جزء من الموضوع (رستم، ٢٠١٠ : ٥).

والإطار يؤدي وظيفة "تعبيرية وجمالية حيث إن المواد داخل اللقطة تكون منسجمة من خلال تجانس العلاقات مع بعضها وصولاً إلى الصورة النابعة من ترابط وتناغم وانسجام عناصر بناء الصورة فيما بينها" (لوي دي، ١٩٩٣: ١٩)، للسينما القدرة على تجاوز السمة الواقعية متجه نحو بناء خاص بها من اجل إيصال الأفكار والمعاني، من خلال توظيف تقنياتها ومفرداتها بدقة من اجل الولوج الى إقناع المتلقي، حيث تختلف وتتباين الإلية الصورية في تجسيد المضامين الفكرية وان هذا الاختلاف والتنوع يخلق ايضا من خلال "التنوع ما بين أحجام اللقطات ويعد وسيلة من وسائل بناء التكوين في العمل ذو اللقطات التي لا تتوحد مع جاراتها استناداً إلى الإضاءة بل والى حساب التكوين" (ميخائيل ، ب–س : ١٤)، وهذه الاستخدامات والاشتغال في الفن السينمائي يعد من الأنماط المتعارف عليها في بناء جمالية الصورة، لكن في فلم محادثات مع نساء أخريات تلحظ استخدام الإطار ليعبر عن اشتغال السينمائي حيث يقدم الفلم البنية الصورية مقسمة إلى أكثر من إطار، وان الأحداث التي تدور في كلا القسمين مختلفة لكن تلحظ في بعض المشاهد إن خصلة شعر الممثلة تنزاح من الكادر الاول الى الكادر الثاني داخل الكادر الصوري الواحد، ان الإطار في الصورة داخل البنية الفلمية يمنحها سمة جمالية مثل احد الاشتغالان التي تعتمد استخدام مفردات اللغة بطريقة تجعل من الفلم متفردا بسلسلته الصورية. كما عدّ ازنشتاين الفلم عبارة عن تركيبة من المواد الخام إضافة إلى مزجها بمفردات الواقع الذي يطلق عليه (الكائن الحي) والتي هي (التيمة) لينتج بالنهاية سلسلة من "رسم الشخصيات والحبكة ودرجة الإضاءة العامة وهكذا" (دادلي ، ١٩٧٨: ٦٧) وان هذا التمازج بين مفردات تكوين البناء الصوري يفرض صورة معبرة تتجسد من خلال أحد عناصر اللغة السينمائية فهذا بدوره يشير انفراد أحد عناصر اللغة السينمائية بشكل ملفت مثلا في فلم (مدينة الخطيئة) نشاهد فلماً بالأسود والأبيض لكن استخدم صانع العمل اللون كعنصر يحيد عن باقي الفلم ففي مشهد البطل والبطلة وهما في سطح أحد العمارات العالية نلاحظ ان المشهد بالكامل بالأبيض والأسود ماعدا احمر شفاه البطلة الذي باللون الأحمر، وإن احد عناصر اللغة السينمائية ضمن إطار الصورة يمنح مفهوم جمالي للصورة الفلمية ضمن السياق الدرامي إذ يميل إلى حساب الفلم وبالعودة إلى تحديد عناصر الشكل الفلمي فأن اعتماد ازنشاين على الجانب المونتاجي بوصفه العنصر الذي يجمع عناصر اللغة السينمائية مرة تلو الأخرى في "مقالته الشكل الفلمي، مشاكل جديدة وعن قدرة السينما أن تتقدم نحو الكلام الداخلي وهو

تركيب من الصور المتصادفة أو المتداخلة " (دادالي ، : ٦١). فهذا بدوه يؤكد اهمية التشكيل الجمالي للصورة في الدراما ففي الدراما الايرانية نرى شاعر السينما الايرانية المخرج (عباس كيارستمي) وهو يتلاعب بمزج الواقع والخيال في انتاج واقع جديد يحمل معاني كثيرة ويعد الكامرة هي تجسد الحياة عبر جماليات عناصر البناء الصوري في الدراما الفنية حيث تميزت سينماه بشاعرية بصرية معطوفة على اسلوب بناء صوري يمتزج بجماليات الفلم التي تعبر عن تفاصيل الصورة والاساسيات العظيمة لا بداعها عن طريق استخدام اللقطة الطويلة المأخوذة بكاميرا ثابته ،كما في فلم((الريح ستحملنا) اذ يستخدم جماليات القطة الطويلة في متابعة الشخصية الرئيسية في الفلم وهي تنزل الى القبو لإحضار رسالة مهمة تغير مجرى احداث الفلم بحيث يعطي اقناع في سياق العمل الفني وفق جمالية استخدام اللقطة الطويلة اذ "ان ذلك الاقناع في الجمال في المادة الاقناعيه التي يخاطب بها ذلك الجمال الذي يكون في الشيء عن طريق تنظيم وترتيب اجزائه وتنسيق مكوناته من الامور التي تخرج عن كونها اسلوبا مستقلا بل تدخل كأساس تعتمد علية عمليته الفعلية فان الشيء بتمام اجزائه وجماله وبتناسق وتألف تلك الاجزاء وعدم التنافر بينها" (ايزنشتاين، الشكل الفلمي، ٢٠٢١: ٧١)كما استطاع المخرج الايراني مجيد مجيدي ان يعبر عن مفاهيم انسانية طغت على الشكل الفلمي من خلال جماليات البناء الصور نلحظ في فلمه (لون الفردوس) ذلك الصبي الاعمى الذي يكابد من اجل الحياة التي تشكلت له من اب مريض نفسي ويتيم الام ويعيش مع جدته في احد قرى ايران نلحظ في مشهد وهو يذرف الدموع ويرفع يده الى السماء لماذا يأرب خلقتني اعمى تتبع بعض اللقطات الى قسوة الحياة التي يعيشها الانسان في تلك القرى اراد ان يوصل المخرج عبر جماليا البناء الصوري الى المادة الفلمية ان الحياة قاسية بكل تفاصيلها لهذا يمكن ان يكون الاعمى افضل من البصير ، "بالفعل فذلك ماتفعلة بحيث ندمج لقطات تصويرية لها معنى واحد في محتواها لنخرج بسياقات ومتتابعات ذهنية " (مؤنس ، خطاب الصورة الاتصالية وهذيان العولمة، ٢٠٠٨ : ٩٢) اذ تخوض الصورة الفنية في تشكيلها الجمالي مخاضا عسيرا من اجل التأقلم مع المحيط الحسي لان بناء الصورة وجماليتها تعتمد على خيال الفنان ومدى قدرة المتلقي على استقبال ذلك الخيال ،فهي تطرح جملة من الابعاد الجمالية للصورة الفنية تفترض ان تتحدد بمعايير العصر وادراك تجربة الفنان ،" لقد اصبحت الصورة الان هي المصدر الاول في ثقافة المجتمعات ويصح القول ان ثقافة الصورة هي الثقافة الاكثر شيوعا وهي المهيمنة على مجمل الابداعات في المشهد الحضاري " (مهدي، جاذبية الصورة السينمائية دراسة في جماليات السينما، ٢٠٠١ : ١٤)، وفي خصم هذه التلاقي انبرت الصورة على عدة أنواع وأشكال مادية وأخرى روحية تؤيد فكرة الهدف والوظيفة منها ، وشكلت اختلاف البيئة

الزمانية والمكانية للصورة الفنية لانتا عبر تطور مفهوم الصورة من جيل الى آخر عبر قدرتها على تصوير المشاعر وقدرتها على الادراك الجمالي للواقع الدرامي لهذا اخذت الصورة الفنية نزعتها الجمالية من خلال التحري عن افتراضات داخل العمل الفني مع مراعاة التنظيم الداخلي والخارجي للطبيعة فالصورة الفنية هي حضور ومن خلال بنائها الصوري نعرب الحقيقة الغائبة وطرحها بصورة جديدة تتضمن ادراك العرف الاجتماعية والثقافية والجمالية في العمل الفني "فالصورة الفلمية تدفعنا لتغيير الحياة بالفكر والتأويل والمتلقي يقف قبالة الصورة مقيما علاقة بصرية معها ليتفاعل مع رموزها ومادتها و وما توحي به من خير وحق وجمال " (الربيعي ، ٢٠٢٠:١٥)، ومن هنا تنتج علاقة تمنح صانع العمل بتكوين جمالية للصورة الفنية اذ يضيف من خلالها أحاسيسه الوجدانية عبر تنظيم عناصر البناء الصوري وفق اليات فنية منسجمة وقد تكون لوحة فنية رائعة تجسد المعنى وتعرب عن خفاياه وتكون وسيلة جوهرية لنقل المعنى المهم الى المتلقي إذ يعد " جمال الصورة وتتضح بواسطة انعكاسها وقدرة المتلقي على حل شفراتها للوصول الى دلالاتها ،فهي تعكس طريقة تفكير المبدع ونقل صدى هذه الافكار بطريقة مألوفة لدى المتلقي " (سلمان ع.، ٢٠١٥) ونرى المظهر البراق في جماليات السينما الايرانية وهي تلوك في بنائها الصوري قيم وعادات الصدقة والمحبة والألفة في تعايش المجتمع فيما بينه من خلال اعمال الفنان الايراني (المخرج بهزاد رفيعي في فلمه صمت رنا والمخرج ،بهمان غوبادي في فلمه وزمن الخيول المخمورة) ،تروي قصص اسطورية عن مظاهر التضامن والصداقة والاغتراب الواقعي وهي تتخذ في اغلب الاحيان احياء الضواحي الفقيرة أو مناطق قروية ذات الوان بديعة كمسرح لا حداثها .،أما شخصياتها فغالبا ما تكون من الاطفال، وتعبر جماليات الصورة في بنائها الصوري طابعها المغترب عن الواقع في الدراما الايراني قد يكون فيه جانب من الصواب بحكم الواقع الإيراني المحير في تلوناته المترددة بين تقاليد القرون الوسطى والحداثة العمرانية قد تكون الكثير من تلك الافلام الغنية بالصور الاستعارية انما تحيل الى خصوصيات ذلك الطابع ، الى درجة الادراك الحسي وقدرتها على تصوير المشاعر والانفعالات من خلال جمالية البناء الصوري في الدراما ودغدغة مشاعر المتلقي واستجلائها ان " ان نتاجات السينما توغرافية خلقت لنا عوالم جديدة مدهشة واكوان عجيبة غير مألوفة ،كأنما تعيد صناعة وانتاج معالم جديدة تستدعي التأمل والتفكير حيالها من قبل المتلقي لتعبيراتها وجماليتها ولطاقتها التأثيرية الكامنة" (العشماوي، ١٩٨٠ : ١٣٦) ،ويرى الباحث ان مفهوم جمالية الصورة ارتبط بجانبها الوظيفي والجمالي في تنمية ادراك لدى المتلقي وفي مواجهة التطورات الحديثة للعصر ومن ثم اتخاذ موقف حازم امام كل التوجيهات الفلسفية والجمالية في الدراما الحديثة من اجل المحافظة عل المثاقفة الراهنة لدى

مجتمع من المجتمعات عبر تصوير وبناء جماليات للصورة الفنية من خلال تنظيم عناصر البناء الصوري في الدراما اذ اكد " ارسطو على اهتمامه بواقع العالم اكثر من اهتمامه بالمثل الافلاطونية فنظر الى الشاعر كفنان شانه شان الرسام في صناعته للصور وهو يصور الاشياء كما هي في الواقع او كما يصفها الناس او كما يجب ان تكون " (علي ، ب–س : ١٠٦) وتأسيسا على ذلك يرى ارسطو " ان الفن ليس نسخا عن الطبيعة كما انه ليس مجرد صورة طبق الاصل من الجمال الطبيعي بل هي محاكاة منفتحة تقوم على تبديل الواقع وتعديل الطبيعة" (مهدي ، جاذبية الصورة السينمائية، ٢٠٠١ : ١٢) ،ء لاسيّما أن شكل والبناء الصورة جماليا في الدراما ينطوي على التداخل في العلاقة بين الشكل والمضمون لتأسيس رؤية فلسفية تعبر عن مضمونها الداخلي إذ تعد الصورة الفنية عالم ممتلئ بالخيال والمثيرات الحسية على مستوى المضمون وهي تحاول اغناء المتلقي بالمبررات الفنية والجمالية ويعد " المبدع وهو يتمتع بتركيبة ذهنية وتخيلية عالية مرتبطة بأفكار مجتمعة ومرحلته التاريخية والحضارية التي تنعكس في قدرته على بناء جماليات للصورة الفنية عبر ثلاث محاور وهي (اجيل، ٢٠٠٥ ص٨٠)

١.التكوينية في صناعة (الصورة) فيلم ناضج .

٢.التعبيرية في صناعة الصورة الأصلية تعبر عن حساسية الشخصية .

٣.الإيحائية في صناعة (صورة) مؤثرة وملهمة للمتفرج .

ويرى الباحث أن الصورة الفنية لها تمثيلات في العالم المحسوس بما يجعل منها موضوعا للمعرفة وأداة للتواصل والتفكير على اعتبار ان للعقل طبيعة صورية من حيث استحضار الأشياء مما يستدعي القول بأن الأفكار التي تشكل الافق المعرفي للذات ماهي إلا خزين معرفي من الصور وهو ما يجعل الصورة صلة وثيقة بالأيديولوجيا أي مجموعة الأفكار التي تشكل معرفة المتلقي إذ إن " الصورة عبارة عن تلك النوعية المعقدة والفريدة المؤلفة من الظل والانعكاس والتي تسمح للقوى الخاصة بالصورة الذهنية بالتمركز حول الشكل النابع من عملية اعادة الانتاج الفوتوغرافية" (عبد الحميد، ٢٠٠١:٢٧١) وذلك يحلينا إلى القول بان جماليات بناء الصورة في الدراما تنتج عقائد غرست في الاذهان إذ تعد هذه " الأفكار تشكيلات عقلية لمجموعة متفرقة تشكل نوعا من الصور التي تكون موجودة في عقل الفرد وعند مستوى نشاطه العقلي الايقوني أو المتعلق بالتفكير بالصورة" (قادري، ١٤:٢٠١٩)، إن قابلية الصورة على التشكل ضمن قيم جمالية ودرامية تتضمن جملة من التغيرات على المستوى الذاتي والموضوعي،فتدخل الصورة في جميع مرافق الحياة فرض قيود على الانجرار وراء المقولات الفلسفية والجمالية لادراك معنى الصورة إذ يشكل " معنى الصورة ما لذي اراد ان يعبر عن الصورة ودلالاتها " (ايزنشتاين، الشكل الفلمي، ص٧١)،

نلحظ ذلك في الدراما الإيرانية وهي تعبر عن جمالية الصورة الواقية عبر البناء الصوري في الدراما عن طريق أهم القضايا التي تهتم بالبعد السيكولوجي للإنسان ففي فلم (أطفال السماء) للمخرج (جعفر بناهي) كتب القصة والسيناريو والحوار ايضا تدور أحداث الفلم حيث يضيع شقيقان شيئا فيواجهان معضلة كبرى فيتضامنان ويعملان على تجاوز محنتهما بعيدا عن عيون الاهل ،فقد اضاع علي حذاء زهراء وليس لها حذاء بديل لتلبسه عند الذهاب الى المدرسة ويضبطان خطة لمواجهة الأمر الطارئ فلا حل الا لباس حذاء الطفل بالتداول فتعود زهراء التي تدرس صباحا راكضه ويعترضها شقيقها في منتصف الطريق فيأخذه منها ويتجه بدوره الى المدرسة راكضا مسابقا الزمن ومن هنا يكون مأتى مجمل العقبات الفرعية التي تحل سريعا من خلال اشتراك علي في سباق في المدرسة ويحصل على جائزه حذاء رياضي، نلحظ أن جمالية الصورة وبنائها في الدراما تسعى لا ظهار القيم الحقيقية للدلالات الغائبة عن طريق المفارقة فلا يمكن اظهار نبل الانسان ال بواسطة رداءته ولا يمكن اظهار سعادته إلا عن طريق ايجاز وكشف تعاسته فالأشياء تظهر حقيقتها من خلال التضاد إذ" بالفعل فذاك ما تفعله في السينما ،إذ ندمج لقطات تصويرية لها معنى واحد محايدة في محتواها لنخرج بسياقات ومتتابعات ذهنية" (الصحن، ٢٠١٨ : ٢٢) ، إن انتاج معاني حديثة في جمالية بناء الصورة في الدراما من خلال ادراك الجمال الذي تنطوي علية الصورة بكافة أنواعها من أشكال متنوعة وكذلك معرفة المعنى المجازي لماهية الصورة ، دفع الفنان صانع العمل إلى تنمية إدراكه لمتغيرات الإرادة والبحث عن وسائل جديدة للعلاقة بين الصورة الفنية والمتلقي " فالصورة المرئية هي من يقع عليها فعل الرؤية وقوة التحسس وليس غريبا ان تشترط هذه الصورة جملة من العناصر الكركية كي تحتفظ بصفتها المرئية" (سلمان ع.، :٤٠) وعلية فأن الصورة تعمل على تحريك الفكر والتلاعب بالمدركات الحسية للمتلقي وتبرز فيها قدرة المبدع على دمج الفكرة وبلورتها في السياق الدرامي الذي بدوره يمنح الصورة بعداً جمالياً في تصوير الواقع وعلية نقول إن" السينما ذات التوجه والاداء الفلسفي هي ليست مجرد قوة دافعة للتغيرات والتأويلات المتعددة فقط ،وإنما هي حياة سينما فتوغرافية وحداثوية تنطلق باتجاه الافق الممتد مستقبليا للسينما المعاصرة" (مؤنس ، خطاب الصورة الاتصالية وهذيان العولمة، : ١٢)، إذ تشكل جمالية الصورة في الدراما من خلال انعكاس الواقع في التعبير عن مضمون العمل الدرامي لاسيّما ما يثير الانتباه بموضوعات الصورة في كل أبعادها وأنماطها هو قدرتها على أن تحل محل الواقع في الوقت لهذا يعمل صانع العمل الفني المبدع على أن لا يصور الأشياء كما وجدت بل يلبسها ثيابا جديده ليضفي على عملة الابداعي صورا خاصة بعملة إذ إن " الأوجه المتعددة للإبداع في النشاط الصوري سواء في السينما والتلفزيون تتجدد برؤية الأشكال وهي تكتسب مظهر دراميا لا يمكن لأي من وسائل

الاتصال الأخرى أن تقدمة على هذا النحو من الاصغاء والنقاء والثراء" (ستولينيز ، ٢٠٠٧:٢٠٥)، ويوكد (جيروم) في كتابة (النقد الفني) على حضور العمل الفني من حيث العناصر المكونة للعمل الفني إذ يدل على أن " الشكل لفظ يدل على الطريقة التي يؤشر بها كل منها على الأخرى" ويرى الباحث أن جمالية الصورة في بنائها (ستولينيز ، ٢٠٠٧:٢٠٥)الصوري ليست مجرد خلق فني لا يحتمل التأويل والتعبير فجمالية الصورة في الدراما تكمن في تحديد العلاقة بين العناصر المكونة لها ومقدرة المتلقي على تحليل الرموز الخفية للصورة وقد تكون هذه العلاقة هي التي تحدد طبيعة الدراما وعلاقتها بالواقع.

المبحث الثاني اشتغال عناصر البناء الصوري في الدراما:

تشتغل عناصر البناء الصوري في الدراما مع بعضها البعض في تكوين لغة خاصة بها وتعمل على بناء سردي درامي من خلال تجانس تلك العناصر ومنها :-

أولا: التصوير

تمتلك آلة التصوير خصائص مميزة في تأطير البناء الصوري الدرامي وتوجيه مراكز القوة والضعف عبر تقنياتها الوصفية والجمالية، وتعد آلة التصوير العنصر المهيمن في عملية البناء الصوري عبر تصوريها الأفعال والأحداث وإضفاء دلالة مصاحبة لها " فالكاميرا تمتلك مدى ديناميكي يعمل على ربط الجانب العاطفي و العقلي " (قادري ، ٢٠١٩:١٤) تقود المتلقي إلى بناء معنى موازي للمادة المعروضة فحركة الكاميرا في بداية فلم الايراني (البالون الأبيض) للمخرج جعفر بناهي والذي تدور أحداثه حول فتاة صغيرة لا يتجاوز عمرها العشر سنوات وسعيها المتواصل في مساعدة أخيها الذي يكبرها في العمر عن طريق اقناع والدتها ان تشتري سمكة زينة لأخيها ، ثم نتابع رحلتها هي وأخيها لشراء تلك السمكة حيث نشاهد ونستكشف من خلال عيون تلك الطفلة وطريقها لبائع الأسماك الكثير عن المجتمع الإيراني الذي يبهر الطفلة الصغيرة، وخلال مشاهدتها تلك يحتال عليها أحد الحواة ممن يلعبون بالأفاعي ويأخذ منها أموال السمكة، لتدخل الطفلة في صراعات حتى تحصل على أموال تمكنها من شراء سمكتها الذهبية.

ففي المشهد الأول نستكشف المكان عبر الكاميرا من وجهة نظر الفتاة وتبرز قوة الكاميرا في تصوير البنية الجمالية والدرامية للأحداث من خلال تلك الصور المتقاطعة عن الأحياء التراثية والأزقة وجمال الطبيعة من وجهة نظر الفتاة نحو الأشجار وتتخللها لتوحي بجمال هذا المكان وفي مشهد آخر تصور الكاميرا المكان المليء بالعشب وقسوته وتستمر حركة الكاميرا بين الأشجار ثم ترتفع الكاميرا نحو الأعلى بانتصار الفتاة وحصولها على المال من جديد على الرغم من معاناتها وصراعها لكي تحصل على النقود فإن حركة الكاميرا تضفي بعداً جمالياً عبر نقلها للأحداث كما تتقمص دور الفتاة الصغيرة وتحل محله بزاويه

نظره أو لإخفاء شخصية كأن تكون متلصصة أو متعقبة لحدث ما، فتأخذ الكاميرا هذا الدور للتعبير بالشخص المتلصص أيضا كما في شخصية المحتال في هذا الفلم الايراني.

ثالثا: الإضاءة.

لا يمكن إخفاء مكانة الإضاءة كعنصر ساند للتكوين السينمائي ضمن عناصر البناء الصوري وامكانية اعطائه معان ودلالات تسهم بشكل فاعل في إيجاد الحلول الإخراجية في العمل الفني فهي لا تمثل كمية الضوء الساقط على سطح محدد وظيفته الكشف والتحديد فحسب بل لتضيف إليه معنى درامي وجمالي يتشكل معناه في ذهن المتلقي عبر اشتغال دلالي مغاير يندمج و يتشكل مع الموجودات الفلمية. وللإضاءة دور كبير في تكوين الصورة وتشترك مع بقية العناصر لخلق معنى معين وان العناصر لوحدها تقل فاعليتها بدون الاضاءة، وان "هناك استخداما أساسيا للإضاءة داخل مكان التصوير أهم من ذلك هو خلق المكان" (جون مارنز، ٤١:١٩٨٣) ، وتكمن أهمية الاضاءة في كونها عنصر نوعي بنائي، يمتلك مستويات متعددة، منها ما هو مرتبط بعملية التعريض ومنها ما هو مرتبط بالجانب الدرامي، ففي فلم الإيراني(نادروسمين)٢٠١١ نلحظ في بداية الفلم شجار في قاعة المحكمة وبقاض تم تكليفه بما لا طاقة له نسيمن امرأة عصرية متحررة تريد مغادرة إيران بأي شكل من الأشكال ،غير أن زوجها نادر على الاستعداد للانفصال عن زوجته كي لا يترك والده المريض وحيدا خلفة في إيران لكن المشكلة تكمن في عدم وجود حل وسط بين الاثنين فيقع الطلاق ،نلحظ استخدام الإضاءة في التعبير عن حالة القلق التي تعيشها الطفلة وهي في قاعة المحكمة إذ يظهر نصف وجهها أسود والنصف الآخر أبيض ليعبر عن حالتها النفسية من جراء ما يحدث في قاعة المحكمة كما نلحظ استخدام إضاءة فيضية على وجه نادر عندما يتحدث عن والدة المريض والظرف الذي يمنعه من السفر الى خارج إيران .كما إن " الضوء غير العادي يعطي معنى جديداً لما يبدو أنه مألوف" (فايدا ، ٩٦:٢٠٠١)مثل مشهد من فلم (العطر) عندما تتغير الإضاءة في محل صانع العطر الفرنسي بعد أن يستنشق العطر الغريب، ويتحول المحل (مخزن تصنيع العطر) إلى مكان سحري بفعل التغير والتلاعب بالإضاءة بشكل جديد. للدلالة بقدرة العطر على انتعاش الروح وتخيل أشياء غير موجودة في الواقع .

رابعا: اللون

يعد اللون أحد ثوابت الطبيعة. وأحد المعايير التي نحكم من خلالها على الاشياء وانه احد محددات التمييز في الأعمال البصرية وعملية تصوريها. ولهذا فإن اللون في السينما يعد مكونا اساسيا لبناء الصورة، " وان الميل البصري نحو الألوان الدافئة والذي جعلها تتقدم قبل الألوان الباردة هو أمر قد استفاد منه واستغله المصورين كأسلوب دلالي " (عبد الحميد،

٢٧١:٢٠٠١) لأن اللون هو نظام دلالي معقد يشتغل على أبعاد محددة ، منها ما هو مباشر ومنها ما هو ضمني وفق منظومات ثقافية ، إلا أن اللون في الفلم السينمائي وحسب (آيزنشتاين) لا يمتلك معنى خاصاً به ، فهو يؤكد على أن الألوان تأخذ معانيها من علاقاتها المتبادلة مع باقي مفردات المنظومة الدلالية واللونية منها بشكل خاص (ايزنشتاين، الاحساس السينمائي، ١٠٥:١٩٧٥) بمعنى أخر ان الدلالة النفسية للألوان ناشئة عن تناغمات نسبية وليست مكنونة في الألوان نفسها .كما يرتبط اللون بالإضاءة داخل الصورة فلا يمكن اكتشاف الألوان وتأثيراتها العاطفية والجمالية إلا عبر الضوء الذي يعتبر دلالة مصاحبة لكشف الأحداث و إظهارها، ففي فلم الإيراني (تكسي) اخراج جعفر بناهي انتاج سنه٢٠١٦ قام صانع العمل بتوظيف اللون الرمادي بشكل رئيس ضمن بنية الفلم ليجسد الخوف والغربة، وذلك بتغير الضوء السائد في داخل السيارة إلى ضوء يميل إلى الرمادي وهذا اللون بدوره يعمل على إضافة الدلالة بحدوث حالة القلق والخوف في الواقع المعاش من خلال حديث ركاب التاكسي بعد يتغير اللون الرمادي الى اسود. "ولا شك أن الإدراك الحسي للألوان يبقى ثانوياً بالنسبة للأشكال في بنية عالم محسوس غير أنه ينصت اليها بالتوفيق " (متري، ٢١٧:٢٠٠١)المرتبط بمدرك دلالي ففي فلم الإيراني (محمد رسول الله) ٢٠١٥ إخراج مجيد مجيدي باستخدام اللون الأبيض في مشاهد النبي محمد (ص) واغلب مشاهد جد الرسول محمد (ص) للدلالة على النقاء والصفاء اما استخدام اللون الاحمر الى اغلب شخصيات قريش كعم النبي ابو لهب ليعبر الون عن الطابع النفسي للشخصية التي تظهر في المنجز الفني خامسا: المكان تعمل تضاريس المكان على تحديد هيكلية البناء الصوري الدرامي، فيمثل المكان عنصر من عناصر البناء الصوري الذي تدور فيه الأحداث وتتحرك فيه الشخصيات، كما يلعب دوراً أساسياً في تصوير الاحداث عبر قصة الفلم وان "المكان هو الحاوي للشيء، فالمكان هو الفراغ المتوهم مع أعتبار حصول الجسم فيه " وتقول (مايا ديرن) أن السينما كوسيلة تعبير لها " (المحمود ، ٨٣: ٢٠١١)القدرة على الاحاطة بالتجريد المعروف في اللغة فقط- عموما عن طريق الشريط الصوتي" (مارتن، ٢٢١:٢٠٠٩). بل ايضا اكتسحت هذا المفهوم عبر تجريد المكان ففي فلم (دوغ فيل)استخدم الخطوط على الأرض للدلالة على القرية والمنازل بطريقة تجريدية واكتفى برسم بعض الخطوط على الأرض للتوهيم بوجودها والتعامل معها ككيان مجسد. ولكن لم يستطع أن يتجاهل قوة المكان في فرض قوتها بالتعامل مع الموجودات الاخرى لان لكن ارتباط الإنسان بالمكان هو دائما أقوى ارتباط وهذا ما نجده في مسلسل (سيد المسيح)٢٠١٠ اخراج (ماجد مجيدي) نلحظ بناء المكان في هذا المسلسل بغاية الدراسة للتعبير عن مفهوم الطابع الديني المتمثلة بالسيد المسيح عيسى ابن مريم ففي كل مشاهد النبي عيسى عليه السلام مع

الحوارين تكون على نهر او وسط الصحراء لتعطي دلالة على الخير الذي يأتي به النبي عيسى عليه السلام ومكان الصحراء وظف لقساوة الحياة في المدينة المكتظة بالبشر فيخرج إلى الصحراء ليدعو الله ، فالمكان أصبح قيمة دلالية وتصورية تشكل مفهوم الفناء.أن "العالم ألفلمي يعيد تكوين العلاقات المكانية الزمنية للعالم الواقعي " (عبد العزيز السيد، ٢٠١٠:٣٩٩). عبر استخدام عناصر اللغة السينمائية بوصفها بنى بلاغية قادرة على تصوير هيكلة الصورة. في فلم الايراني (المحطة المهجورة) للمخرج علي رضا سنه الانتاج ٢٠٠١،هذه الأفلام المدهشة بجماليات خاصة تستحق التأمل في البناء الجمالي للمكان اذ يصور الفلم قرية صحراوية ايرانية معزولة يسكنها نساء وأطفال والرجال يتركونها للعمل بالمدن الكبرى ويبقى مدرس القرية (فليح الله) لتعليم الاطفال ،تتعطل سيارة مارة من أمام القرية وهي شخصية (مهتاب) التي تنتمي إلى المجتمع المدني وهي ذاهبة إلى طبيب للعلاج من عدم انجاب الاطفال يتحرك زوجها الى المدينة يلتقي بالمدرس ويقوم بمساعدته لتصليح السيارة وتضطر النزول الى القرية وتلتقي بالأطفال وترى بعض المناظر في تلك القرية الصحراوية لتغير من مفاهيم الحياة لديها اذ ترى امراه حامل وهي تعمل عمل شاق وتفقد وعيها بسبب الاعياء ،او ترى الماعز وهي تلد ولادة عسيرة ويكون مولودها ميت، ترى عربات القطار الذي أصابها الخراب ،جزئيات عديدة من أول الفلم إلى آخره يعطي تفسير مثيرا للجدل من خلال جماليات بناء المكان في الدراما كما لها دلالات اجتماعية وسياسية ونفسية أطرت من خلال امتزاج انتماء الشخصيات إلى أماكن مختلفة .

سابعا: الاستعارة

إن الاشتغال الزمني للاستعارة داخل الصورة لا يتجسد بشكل محسوس وإنما يكون الزمن مدركا يتحقق نتيجة الإيهام الحركي الناتج من حركة العناصر داخل الفضاء التصميمي عبر العمليات التصميمية و الإظهارات التقنية المتنوعة التي تحقق اتجاهات تحرر تصوير بزمن كامن إذا ما استطعنا أن نربط بين الحركة والزمن . فالاستعارة ناتج فعل تظهر من خلاله المفردات وقد أُرتبطت مع بعضها وتآصرت بأواصر علاقاتية، و"إن البنية الفلمية تخترق حاجب الزمن" (عمران، ١٩٨٩ :١٣٤) ففي فلم (أوديسا الفضاء ٢٠٠١) للمخرج (ستانلي كوبديك) الذي كتب السيناريو (ارثر كلارك) قسم الفلم الى اربعة اقسام "فجر الإنسانية، رحلة إلى كوكب المشتري، كوكب المشتري وما بعد اللامتناهي، اللاوظيفية" (لوي دي، ١٩٩٣: ١٩)أي اشتغل ضمن حدود الزمن المدرك للاستعارة الايدلوجية وتجسد أربع فترات زمنية مختلفة والمشهد الأبرز الذي اوحى باشتغال متفرد في مشهد رمي العظمة وتحولها الى مركبة فضائية، فهذا التوظيف اختصر معانٍ كثيرة وأعطى مدلول متفرد حول المفهوم الزمني للاستعارة داخل الفلم، كما ان " الحقيقة (المشوهة) بذاتها هي التي تعطي

هذه الأفلام فنها البارز" (جون مارنز، ١٩٨٣:٤١). عبر التلاعب الزمني وكسر الخطية النمطية المطابقة لمدلول الواقع، ففي فلم (مأساة في شارع الريس) استخدم التلاعب بالزمن لسرد الاستعارة الأيديولوجية في الفيلم حيث نلاحظ في مشهد الرجل المحروق، عملية التحول التي استعملت بهذا الفلم جسدت المكان زمانيا من خلال شخصية (كوينتين) وهو أحد الأصدقاء الخمسة الذي تدور قصة الفلم حولهم، فعندما يحاول (كوينتين) متابعة حياته من خلال ذهابه إلى تمرين السباحة، وأثناء أداء التمارين يتلقى (كوينتين) ومن معه أمر من الكابتن بالغطس في حوض السباحة، وأثناء غطس(كوينتين) يسحب من الحوض الى العمق ويخرج من مكان ثاني وهو مكان(بالقرب من منزل فريدي الشخصية العجيبة لكن قبل ان تتحول الى شكلها المحروق) وأثناء خروج (كوينيت) من الحوض الثاني والذي بالقرب من منزل (فريدي) يحصل التحول بالمكان والعودة بالأحداث زمانيا. بمعنى انه عندما تم إحراق فريدي من قبل أهالي الاصدقاء حينها كان (كوينتين طفلا) لكن الآن وهو شاب يشاهد وهو داخل مسرح الحدث، وشاهد كيف أن أهله وأهل اصدقائه قاموا بحرق شخصية(فريدي). ففي هذا المشهد توظف التقنية السردية للاستعارة في التحول الدلالي للمكان زمانيا، وينقل شخصية فريدي من خلال المكان الى زمان آخر يشاهد من خلاله ما جرى عندما كان طفلا .

مؤشرات البحث

١.يعتمد البناء الجمالي للصورة على هيمنة اللون والإضاءة والتصوير

٢.تبث الدراما الايرانية استعارات ايحائية عبر عناصر اللغة السينمائي .

٣.يُعد للمكان خصوصية جمالية في البناء الصوري في الدراما الايرانية .

الفصل الثالث

إجراءات البحث

أولا: منهج البحث:

اعتمد الباحث على المنهج الوصفي التحليلي الذي يتفق مع البحث الحالي "وهي تعني وصف ما هو كائن ويتضمن الظاهرة الراهنة (الموجودة حالياً) وتركيبها وعملياتها السائدة وتسجيل ذلك وتحليله وتفسيره ويتضمن دراسة الحقائق الراهنة المتعلقة بطبيعة ظاهرة أو موقف أو مجموعة من الناس أو مجموعة من الأحداث أو مجموعة من الأوضاع أو أي ظاهرة أخرى". (ابو طالب ، ١٩٩٠ : ٩٤)

ثانياً: مجتمع البحث

إن مجتمع البحث هو "جميع الأشياء التي تكون موضوع مشكلة البحث، وان دراسة مجتمع البحث الأصلي تتطلب الكثير من الوقت والجهد" (عبد المجيد، ٢٠٠٠ : ١٦٣)،

ولهذا يشكل مجتمع البحث كل المسلسلات والافلام بوصفها حاملة لجماليات البناء الصوري في الدراما وهو مجتمع واسع وعريض ولا يمكن حصره ودراسته يمتد لسنين طويلة .

ثالثاً: عينة البحث

ارتأى الباحث اختيار عينة تمثل مجتمع البحث، وتم اختيار عينة قصدية "حيث يقوم الباحث باختيار هذه العينة اختياراً حراً على أساس إنها تحقق أغراض الدراسة التي يقوم بها...فالباحث في هذه الحالة يقدر حاجته إلى المعلومات ويختار عينته بما يحقق له غرضه" (عبيدات، ١٩٨٤: ١٠١)، و بعد أن حدد الباحث حدود بحثه جماليات البناء الصوري في الدراما الإيرانية تم اختيار مسلسل (المختار الثقفي) للأسباب الآتية:

١ – إن هذا المسلسل اتسم بمتطلبات موضوع البحث.

٢ –اتسم المسلسل بالجودة الفنية والتقنية .

٣ –رشح هذا المسلسل لنيل جوائز عديدة نالت استحسان النقاد والجمهور .

٤ –اقتربت العينة المنتخبة من أهداف البحث أكثر من غيرها.

وعلى ضوء ما تقدم فقد اختار الباحث عينة بحثه.

رابعاً: أداة البحث إن الهدف الذي يكمن وراء أداة البحث هو تحقيق أكبر قدر من العلمية من خلال استخدام أداة لتحليل عينة البحث وعليه ، فقد اعتمد الباحث على مجموعة من المؤشرات .

١ –يعتمد البناء الجمالي للصورة على هيمنة اللون والإضاءة والتصوير.

٢ –تبث الدراما الايرانية استعارات ايحائية عبر عناصر اللغة السينمائية.

٣ –يعد للمكان خصوصية جمالية في البناء الصوري في الدراما الإيرانية .

تفترض عملية تحليل العينة استخدام وحدة تحليل ثابتة واضحة المعالم ترتكز وتعتمد عليها لذا سيعتمد الباحث، اللقطة والمشهد في تحليل العينة المختارة .

سابعاً: خطوات التحليل

١– قام الباحث بمشاهدة العينة عدة مرات لتكوين فكرة وافية عنها وملاحظة تفاصيل ما شاهده، وقد قام الباحث بتحليل العينة على وفق المؤشرات التي تمخض عنها الإطار النظري..

مسلسل(المختار الثقفي): عينة البحث

اخراج : داود باقري، مدير التصوير: عظيم جوان روح، المونتاج: مهدي الحسيني، الموسيقى: أمير توسلي، عدد حلقات المسلسل ٤٠ حلقة، زمن الحلقة ٤٥ دقيقة.

ملخص المسلسل

تدور أحداث المسلسل في عرض قصة الامام الحسين عليه السلام وهو ينطلق من مكة الى كربلاء مع عائلته، اذ بيّنت الأحداث أن الامام الحسين عليه السلام خرج ضد طغيان يزيد بن معاوية إلى الكوفة لنصرته إذ إن الامام عليه السلام لم يبايع يزيد على الخلافة لهذا أوجز يزيد إلى قتل الامام الحسين عليه السلام بقيادة عمر بن سعد بعد ما غدر به أهل الكوفة ولم ينصره ضد يزيد وانتهت الأحداث باستشهاد الامام الحسين عليه السلام واخذت العائلة اسرى الى دمشق، ومن جانب آخر تعرض المسلسل شخصية المختار الثقفي المقاتل البطل اذ سجن قبل معركة الطف في كربلاء وبعد استشهاد الامام الحسين عليه السلام خرج المختار الثقفي من السجن إذ يقاتل المختار الثقفي مع جيش ال الزبير ضد يزيد الذي لعنه الله وسقط جيش يزيد بعد موته ثم أراد ال الزبير ان يقتلوا المختار الثقفي خشية منه هرب المختار الثقفي الى العراق وتحديد في مدينة الكوفة ونهض بثورة ضد الطغيان واستطاع أن يقتل كل ما شارك في مقتل الامام الحسين عليه السلام ولكن خيانة بعض قادة جيش المختار اضعف جيش المختار واستطاع جيش الزبير محاصرة المختار الثقفي في القلعة المحصنة في الكوفة والجيش المحاصر لم يطيع أوامر المختار في التصدي الى جيش الزبير قرر أن يخرج ليقاتل في الميدان لوحده مع عدد قليل من القادة المخلصين معه ويستشهد في ميدان المعركة بجانب منبر الامام علي (عليه السلام) وبعد استشهاد المختار الثقفي أمر مصعب بن الزبير أن يعدم كل الاسرى وعددهم ٧٠ الف جندي لأن لم يخرجوا مع المختار للتصدي لجيش الزبير.

١. يعتمد البناء الجمالي للصورة على هيمنة اللون والإضاءة والتصوير:

إن عملية تكوين جماليات البناء الصوري تتطلب من صانع العمل أن يؤسس لها من خلال هيمنة عناصر البناء الصوري اللون ، والاضاءة ، والتصوير الذي يساعد على منح المشهد الدرامي جوا معينا يتناسب مع ما يدور داخل بنية الحدث الدرامي ودعمه ، وهذه العناصر تشترك في بناء جمالية الصورة في الدراما من خلال التركيز على تفاصيل مهمه في ابراز الجانب التعبيري والجمالي والتقني للمنجز المرئي حيث ارتبط اللون بجمالية البناء الصوري في الدراما لكونه يحمل أهمية كبيرة في التعبير عن يرمز الى المختار الثقفي في مشهد مزرعة المختار الثقفي إذ نرى المختار الثقفي وهو يرتدي لون العقال المزخرف والختره السوداء وهو يعبر عن الوجاهة والرفعة ويدل على صاحبه على مكانه مرموقة بين قومه في شبة الجزيرة العربية كما نلحظ العمال العرب وهم يرتدون اللون الصحراوي الفاتح والجوزي الفاتح على عكس الشخصيات الاخرى التي تعمل في المزرعة وهم يرتدون اللون الابيض الذي يرمز الى أصولهم الايرانية من خلال الزي واللون، فقد وظف صانع العمل جماليات

البناء الصوري في الدراما من خلال رؤيته في تقسيم الشخصيات حسب السيادة والعرك الاجتماعي ومن خلال اللون ابراز الشخصية الرئيسة التي تهيمن على المشهد الدرامي وأعطى بناء الصورة جمالية صوريه وهي ابراز لون الصحراء التي تظهر من خلال الشخصيات العربية، وإبراز الشخصية الايرانية من خلال اللون الأبيض الذي عد بشكل متقن في تحميل دلالات ومفاهيم ايدلوجية لغرس هيمنه اللون على طبيعة العمل الفني وتحديد نوعية العلاقة بين الشخصيات من خلال بناء جمالية الصورة في المنجز الفني . وفي نفس الحلقة الأولى في مشهد بيت حنانه مرضعة عمر بن سعد أحد قتلة الامام الحسين عليه السلام مع اخت المختار الثقفي زوجته عمر بن سعد، نلحظ كيف وظف صانع العمل جمالية البناء الصوري في الدراما من خلال استخدام تعبيرية اللون الرمادي الظاهر في المنزل والطاغي على أوجه الشخصيات والذي يدل على خسة ودلالة الحقد والبغضاء التي تحملها هذه الشخصيات الحاقدة ، وفي الحلقة الثانية من مشهد عمال المصبغة إذ حدثت معركة بين عمال المصبغة الذين ينتمون الى المختار الثقفي وبين الخوارج الذين هم خارج عن نهج الامام علي (عليه السلام) اذ وظف صانع العمل جمالية البناء الصوري من خلال حوض المصبغة المليء بالماء الساخن ذو اللون الاحمر ، إذ نلحظ كيف يرمي الخوارج اصحاب المختار الثقفي في هذا الحوض دليل على عنفوان المشهد وما سوف يحدث في سير الاحداث الدرامية إذ هيمن اللون الأحمر على تفاصيل المشهد المرتبطة بطبيعة الخوارج القتلة ومدى كره هؤلاء الى نهج الامام علي (عليه السلام) انظروا في الحلقة الرابعة في بيت المختار في احد ضواحي مدينة الكوفة بعد اعلان مقتل الامام الحسن (عليه السلام) على يد زوجته جعدة نلحظ في هذه الحلقة طغى لون الابيض على لباس المختار بشكل واضح في أكثر من مشهد وكما طغى اللون الابيض على لباس زوجته الثانية اللون الابيض بشكل واضح إذ وظف صانع العمل جمالية البناء الصوري في الدراما على اساس تعبيرية اللون الابيض الذي يمثل لباس الكفن الذي يرتديه المختار وزوجته التي سوف تقتل على يد ال الزبير، وأراد صانع العمل رسم مسارات التضحية التي تتمثل باللون الابيض الذي طغى وهيمن على البناء الصوري في أغلب المشاهد المختارة وزوجته الثانية التي عرضت في هذه الحلقة كما ان اللون مدرك حسي يسقط على حواسنا فيمنحها طاقة تعبيرية لتتحول الى اداة في توظيف جمالية البناء الصوري من خلال طبيعة ودلالة الالوان وعلاقتها بمجمل البناء الاجتماعي والنفسي، وتعد الاضاءة واحدة من أهم عناصر جماليات البناء الصوري في الدراما من خلال وظيفتها الدرامية والجمالية ،واذا تم اتقانها في المشاهد بشكل تعبيري وجمالي يمنح الصورة نقاءا ووضوحا على المستوى الوظيفي ويمنحها البعد الدرامي والجمالي على المستوى التعبيري، وتعد الاضاءة العنصر الخلاق في تكوين جمالية الصورة وبنائها

على المستوى التعبيري فهي تسهم في خلق جو المشهد وخلق الاحساس بالعمق المكاني وخلق جو انفعالي الى جانب المؤثرات الدرامية، ففي الحلقة الثانية من مشهد قصر الامارة في الكوفة يجمع المشهد كلا من عم المختار الثقفي ابن مسعود الثقفي والمختار الثقفي وصديقه المقاتل الفذ كيان نلحظ شدة سطوع الإضاءة على شخصية المختار الثقفي وصديقة كيان إذ أراد صانع العمل أن يكشف عن خصوصية مهيمنة في جمالية البناء الصوري من خلال ابراز شخصية المختار وصديقة كيان من حيث شدة سطوع الاضاءة واعطاء قيمتها بحسب طبيعة المشهد والمكان والزمان والفكرة وهدف العمل وفي الحلقة الثالثة في مشهد السجن لعمر بن سعد لعنه الله قاتل الحسين (عليه السلام) نلحظ كيف وظف صانع العمل جمالية البناء الصوري من خلال مفتاح الاضاءة واطئا تتدخل فيه بقع الضوء والظل وفي تحديد شخصية عمر بن سعد التي تعاني من أزمة نفسية حادة كما نلحظ في نفس المشهد دخول المختار الثقفي الى سجن عمر بن سعد إذ استخدم صانع العمل من خلال البناء الجمالي الصوري الى استخدام مفتاح الاضاءة العالي وابراز الضوء الأصفر المنعكس على شخصية المختار الثقفي من خلال المشاعل المعلقة على جدران السجن وفي الحلقة الاربعون والأخيرة نشاهد في مشهد مقتل المختار الثقفي في مسجد الكوفة وهو راقد امام منبر الامام علي (عليه السلام) وجسده مليء بالسهام كيف صنع صانع العمل من خلال البناء الصوري للجمالية الاضاءة في الذ استخدم اضاءة مركزة على جسد المختار الثقفي وذو سطوع عالية مع استخدام بقعة بيضاء على جسد المختار دليل على أن السماء ترحب بقدوم المختار الثقفي لها، وأن صانع العمل يعمل على توظيف الاضاءة بشكل متقن ومحكوم في الصورة فأنها ستعمل على منح الصورة السمة الجمالية والتعبيرية من خلال ايصال فكرة المشهد وتحقيق أهدافه وتساعد على منح المشهد جوا معينا يتناسب على ما يدور داخله من أحداث ووقائع وبشكل يدعم البناء الجمالي للصور.

أن آلة التصوير لها القابلية والقدرة على تجسيد جمالية البناء الصوري من خلال تداخل عناصر حركة آلة التصوير في الحلقة الأولى في مشهد المزرعة نلحظ ذلك من خلال حركة متابعة شاريو من اليمين الى اليسار نشاهد فيها جمالية البناء الصوري من خلال عمل العمال في حصد المحاصيل الزراعية وكيف وظف صانع العمل جمالية الحركة في تعبيرية حركة العمال وبعد ذلك نشاهد لقطة عامة قريبة والمختار الثقفي يركب حصانه بطريقة الفارس الشجاع إذ أراد صانع العمل أن يوظف مفاهيم البناء الصوري من خلال اظهار شجاعة المقتل عندما ركب الخيل بطريقة الفارس المقاتل الشجاع، ونلحظ في نفس الحلقة لقطعة عامة قريبة للمختار الثقفي وهو يحمل بيده رمح يريد أن يصطاد الحيوان المفترس الذي ظهر في المزرعة نلحظ تنسيق جمالية البناء الصوري من خلال اطار الصورة، إذ

تمثلت بشجرة خضراء على يسار المختار الثقفي ومن أعلى رأسه الى وسطه نلحظ جسد المختار يتساوى مع الشجرة الخضراء في عمق الكادر يريد صانع العمل ان يعطي ملامح المختار الثقفي من خلال تناسق الاطار وتنوع البناء الصوري للصورة، فهو الأمل وهو المنقذ وفي الحلقة السادسة في مشهد ابن مرجانة قاتل الامام الحسين (عليه السلام) مجرم واقعة كربلاء وفي قصر الكوفة ، تظهر لنا جمالية البناء الصوري من خلال عبقرية صانع العمل في اختيار لقطة بك كلوس لعين ابن مرجانة وهو ينظر الى حاشية القصر عند جلوسه على كرسيه قصر الكوفة، إذ أظهر لنا صانع العمل مدى نذالة هذه الشخصية وما تحمله من قسوة تجاه قضية الامام الحسين (عليه السلام)، وعد عناصر البناء الصوري نمطا من أنماط تشكل وتصاعد الأحداث مما يجعل المتلقي عنصرا فاعلا في محاولة للربط بين موضوعين.

ثانيا: تبث الدراما الايرانية استعارات ايحائية عبر عناصر اللغة السينمائية :

تتشكل جمالية البناء الصوري عبر استخدام الاستعارة في المسلسل التلفزيوني ، إذ تنتج معنى ودلالات داخلية ترتبط بما قبلها ، وما بعدها إذ إنه لا يمكن الى حد ما فهم أي لقطة على نحو تام بمعزل عن الأخرى ذات الصلة بها والتي تحدد معناها اذ نلحظ في تايتل المسلسل كيف وظف صانع العمل استعارات ايدولوجية تتركز في جمالية البناء الصوري من خلال استخدام استعارات بقع دم على شخصيات المسلسل لتثير لدى المتلقي فكرة أن هذه الشخصيات سوف تكون لها دور في قتل الامام الحسين كشخصية عمر بن سعد والشمر وشخصية ابن مرجانه لعنهم الله وفي التصدي لثورة الامام الحسين (عليه السلام) هذا من جانب ومن جانب آخر تثير استعارات بقع الدم على رسم جمالية البناء الصوري من خلال التايتل على مدى وحشية وقسوة أحداث المسلسل من خلال تلك البقع التي ترتسم على وجوه شخصيات المسلسل .

ومن أهم ما يميز جمالية البناء الصوري هو بناء اللقطات أي المبادئ التي تربط بين هذه اللقطات وطبيعة العلاقة التي تربطها ببعضها أو انصهارها في بعضها البعض وان لقطة معينة في مجال لقطة اخرى تؤدي دورا كبيرا في انتاج المعنى الاستعاري نلحظ ذلك في الحلقة ١٣ في مشهد يظهر فيه المختار الثقفي ومصعب بن الزبير في مكة في دق طبول الحرب علة جيش يزيد اذ يبدع صانع العمل في بناء جمالية الصورة من خلال استخدام عناصر اللغة السينمائية لقطة كلوس الى وجه المختار وكلوس آخر الى وجه مصعب بن الزبير واستخدام استعارات درامية تشكل جمالية البناء الصوري إذ نشاهد استخدام استعارة جريان الدماء في قصر الكوفة من خلال المختار الثقفي ويغرق مصعب بن الزبير في هذه الدماء نرى هنا جمالية البناء الصوري من خلال جملة من العناصر والمفاهيم

المتمثلة في داخل الصورة وتعتبر الاستعارات المستخدمة في الدراما الايرانية عينه البحث مرحلة مهمة في بناء جمالية البناء الصوري من خلال القيم الجمالية التي تحملها الصورة في العمل الفني والمتمثلة في الاستعارات الدرامية كأحد الأساليب التي تعمل على تحفيز وإثارة مخيلة المشاهد لاستحضار صور ذهنية مضافة الى الصور المرئية لتعمق وتضيف دلالات ومعاني تدخل في علاقة جدلية مع المتلقي وتظهر فيها ابداع صانع العمل ان المعنى الاستعاري يأتي وينتج من المنظومة الكلية لجمالية البناء الصوري في الدراما التي تتضمن المكونات والعناصر الاساسية في بنية اللغة السينمائية الحاملة للقيم الفكرية والجمالية والتي تتفاعل في ثنائية الشكل والمضمون نلحظ ذلك في الحلقة الرابعة في مشهد بيت المختار عندما كان نائم في غرفته ويتسلسل له حلم غير اعتيادي يحمل استعارات ايدولوجية تفسر على ما سوف يحدث من احداث بعد ما تولى يزيد بن معاوية الحكم قاتل الحسين لعنه الله إذ اراد صانع العمل استخدام استعارات ايدلوجية ذات جمالية في البناء الصوري لتفسير الافكار والأحداث لدى المتلقي عن طريق شكل توظيف الاستعارة داخل المنجز المرئي وما تحمله من مضمون في بنية العمل الدرامي فمشهد الوحوش وهي تلاحق المختار الثقفي لتقتله هم الاصدقاء المقربين له وهو يهرب بعيدا للخلاص منهم ومشهد وقوفه بين بركان يريد أن ينفجر وبين الوحوش هو يصرخ يا علي خلصني هو يعطي استعارة ايدلوجية ان التمسك بنهج الامام علي (عليه السلام) هو الخلاص من هذه المحنه وربح الدنيا والآخرة .

ثالثا: جمالية المكان وخصوصيته في البناء الصوري في الدراما الإيرانية

للمكان أهمية في جمالية البناء الصوري للدراما الإيرانية ؛ وذلك بسبب تزايد وبشكل كبير الدور الذي تؤديه الصورة في حياة البشرية ، ونتيجة تشابهها الشديد مع الواقع من المرجعيات التي يعتمدها المتلقي في تكوين المفاهيم الأيديولوجية لديه ، والمكان يحتوي الأحداث والأفعال ويعبر عن الزمن ، وقد يكون المكان سجن أو مكان معركة تاريخية ، فجمالية البناء الصوري تكمن في خصوصيته الفكرية وقدرته على إنتاج المعنى من خلال دلالات ومعاني يفرز عنها المكان عن طريق الأحداث والأفعال التي تجري في ذلك المكان.

فنلحظ في الحلقة الرابعة في مشهد سجن المختار على يد ابن مرجانه قاتل الحسين لعنه الله إذ سجن المختار الثقفي قبل قيام الامام الحسين (عليه السلام) لان لا يشارك مع الامام الحسين في المعركة ، نلحظ كيف وظف صانع العمل جمالية البناء الصوري من خلال شكل زنزانة المختار الثقفي إذ نلحظ القيد الذي يربط أرجل المختار واستخدام ظلال حديد السجن الذي يرتسم على جسد المختار وهو نائم على صخرة ذو لون داكن بين الحياة والموت وحائط يحمل ظلال الموت المخيم على المختار اراد المخرج ايصال فكرة فكره من خلال جمالية البناء الصوري للسجن هو غير تقليدي بل يمكن ان تكون نهاية المختار في

هذه الزنزانة عندما يمر من هيكل عظمي داخل السجن ، وفي الحلقة ١١ نلحظ كيف ابدع صانع العمل أن يشكل بيئة المكان الصحراوي إلى معركة تلهم محبين الامام الحسين (عليه السلام) مع انصاره في مواجه جيش يزيد لعنه الله من خلال تكوينات جيش الامام الحسين (عليه السلام)، وجيش يزيد قاتل الحسين إذ نلحظ فرق العدد بين الجيشين ومن جانب آخر وظف صانع العمل دلالات فكرية في تطويع المكان إلى قدسية من خلال صلاة يقوم بها الحسين (عليه السلام) قبل البداء بالمعركة ومدى غدر جيش يزيد قاتل الامام الحسين من خلال رمي السهام على الامام (عليه السلام) هو وانصاره عندم قيامهم بالصلاة ولم يهتز أي شخص من انصار الحسين (عليه السلام) على الرغم من أن السهام كانت تخترق جسد البعض منهم لقطات عديدة توضح جمالية بناء المكان لهذا المشهد الذي أبدع صانع العمل فيه انظر صورة

تعد جمالية البناء الصوري للمكان عن طريق استخدام أسلوب المخرج للمعالجة الاخراجية للواقع البصري وفرض ازاحة للواقع من خلال إعادة انتاج الواقع وبطريقة تكون مؤثرة في البناء العام للأحداث في البنية الدرامية واللغة السينمائية لها القابلية على بناء صوري ذو جمالية واقعية ام خيالية ، وذلك عن طريق هيمنة القوة المكانية في الدراما على الواقع فيشكل المكان لاستيعاب الأحداث والأفعال والشخصيات وفق بناء صوري جمالي للأحداث الدرامية إذ نلحظ في الحلقة في مشهد اعدام الزوجة الثانية (عمره) للمختار الثقفي عن طريق مصعب بن الزبير لا نها فضحت كذب وخداع ال الزبير أمام الناس عندما طلب منها مصعب بن الزبير التبرء من المختار الثقفي وتدعي أنه خارج كافر وكذاب ولكنها فضحت آل الزبير وكذبهم وخيانتهم للدين والاسلام لهذا نفذ مصعب بن الزبير حكم الاعدام عليها في مشهد يشكل جمالية البناء الصوري للمكان بكل تفاصيله ، إذ نلحظ يد عمره وهي تخط سنابل الحنطة التي تمر من بينها وهي تنظر الى السماء كأنها عاشقة الى ان تلتحق مع قافلة الامام الحسين (عليه السلام) واستخدام صانع العمل الحركة البطيئة للمشهد السلو موشن عندما نفذ عليها حكم الاعدام وهي ترتمي على الارض اراد المخرج ان يميز عمره اذ جعل من جمالية البناء الصوري للمكان كان يكون جنه وهي تسير بين سنابل الحنطة وهي في جنات الخلد مع الصالحين ، لا نها لم ترضخ الى آل الزبير الكافرين الذين يدعون الايمان بالظاهر وهم يمزقون الاسلام من الداخل من خلال شهوة السلطة والتسلط على الضعفاء ويمكن أن يعبر المكان عن مشهد ذو جوا معينا يتناسب على ما يدور داخله من أحداث ووقائع، ويهب الصورة دلالات تدعم جمالية البناء الصوري في الدراما من خلال التركيز على تفاصيل مهمة في الأحداث.

النتائج

١- شكلت جمالية عناصر البناء الصوري اللون والإضاءة والتصوير في تجسيد الدراما الإيرانية بكل تفاصيلها من خلال عينة البحث مسلسل الايراني (المختار الثقفي) .

٢-جسد المكان خصوصية جمالية في البناء الصوري في الدراما الإيرانية من خلال عينة البحث مسلسل المختار الثقفي وفي مشهد مقتل السيدة عمره الزوجة الثانية للمختار الثقفي ، وفي مشهد معركة الامام الحسين (عليه السلام) مع جيش يزيد .

٣- تعد استخدام الاستعارات في جمالية البناء الصوري في الدراما الايرانية أهم ما يميز المفاهيم الأيديولوجية في العمل الفني من خلال عينة البحث مسلسل المختار الثقفي وتظهر بشكل جلي في مشهد حلم المختار الثقفي عينة البحث .

الاستنتاجات

فضلاً عن النتائج التي توصل إليها البحث ، فقد توصل البحث إلى مجموعة من الاستنتاجات .

١-يعد اللون والاضاءة والتصوير أهم عناصر تشكيل جمالية البناء الصوري في الدراما الإيرانية.

٢-تتميز جمالية البناء الصوري في الدراما الإيرانية من خلال استخدامها استعارات ايديولوجية ودرامية تجسد من خلالها الأحداث في العمل الدرامي .

٣-للمكان أهمية في تجسيد جمالية البناء الصوري في الدراما الايرانية عبر تشكيل واقع متميز يعبر عن دلالات فكرية لدى المتلقي.

التوصيات يوصي الباحث

١-أن تؤسس مكتبة الكترونية في قسم السينما والتلفزيون تضم أهم الأعمال الدرامية الايرانية المعاصرة من مسلسلات وأفلام .

٢- يوصي الباحث بإضافة درس الى طلاب الدراسات العليا الماجستير والدكتوراه بعنوان مشاهد فلمية لعرض أهم أعمال الدراما الايرانية المعاصر مع تحليل الأفلام من خلال جمالية وعناصر البناء الصوري في الدراما .

المقترحات: يقترح الباحث عمل دراسة عن

آليات فلسفة الصورة في تشكيل المعنى في الدراما الايرانية المعاصرة

المراجع

١. ابو رستم رستم . (٢٠١٠). جماليات التصوير التلفزيوني . الاردن: المعتز للنشر والتوزيع.

٢. أحمد زكي بدوي . (١٩٩١). المعجم العربي الميسر (المجلد ط١). القاهرة: دار الكتاب المصري.

٣. ارسطو. (١٩٦٧). فن الشعر. (ت: شكري عياد، المترجمون) القاهرة: دار الكاتب العربي.

٤. اسماء اديب الربيعي . (٢٠٢٠). الصورة السردية في المنجز العراقي الحديث. بغداد: دار المتنبي للطباعة والنشر .
٥. اندرو دادالي . . المصدر نفسة.
٦. اندرو دادلي . (١٩٧٨). نظريات الفلم الكبرى. القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب.
٧. اندريه فايدا . (:٢٠٠١). الرؤية المزدوجه. (صلاح صلاح، المترجمون) دمشق: منشورات وزارة الثقافة.
٨. تيرنس جون مارنز. (:١٩٨٣). الإخراج السينمائي. (احمد الحضري، المترجمون) القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب.
٩. جار الله الزمخشري . (١٩٨٤). أساس البلاغة (الإصدار ج١، المجلد ط٣). القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب.
١٠. جاك واخرون مون . (٢٠١١). جماليات الفلم. ابو ظبي: هيئة ابو ظبي للثقافة والتراث.
١١. جان برتملي . (١٩٧٠). بحث في علم الجمال. القاهرة: دار النهضة.
١٢. جان متري. (:٢٠٠١). علم النفس وعلم جمال السينما. (عبد الله عويشق، المترجمون) دمشق: منشورات وزارة الثقافة.
١٣. جانيتي لوي دي. (١٩٩٣:. فهم السينما. (ت: جعفر علي، المترجمون) بغداد: دار الرشيد للنشر والتوزيع.
١٤. جوزيف مارشيللي . (١٩٨٣). التكوين في الصورة السينمائية. (ت هاشم النحاس، المترجمون) القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب.
١٥. جيروم ستولينيز . (:٢٠٠٧). النقد الفني. (ت: فؤاد زكريا، المترجمون) القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب.
١٦. حسين علي . (ب–س). فلسفة الفن. مصر : دار التنوير للطباعة والنشر.
١٧. خالد المحمود . (: ٢٠١١). التحيز في المونتاج السينمائي. قطر: وزارة الثقافة والفنون والتراث.
١٨. ذوقان عبيدات. (١٩٨٤:). البحث العلمي مفهومه وادواته واساليبة. عمان: مؤسسة الوراق للنشر والتوزيع.
١٩. روم ميخائيل . (ب–س ٤). احاديث حول الاخراج السينمائي. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكناب.
٢٠. سيرجي ايزنشتاين .. الشكل الفلمي.المصدر السابق
٢١. سيرجي ايزنشتاين. (:١٩٧٥). الاحساس السينمائي. (سهيل جبر، المترجمون) بيروت: مطابع الامل.
٢٢. سيرجي ايزنشتاين. (٢٠٢١. الشكل الفلمي. (ت: عماد ارنست، المترجمون) ايطاليا: منشورات المتوسط.
٢٣. شاكر عبد الحميد. (:٢٠٠١). عصر الصورة السلبية والايجابية. الكويت: عالم المعرفة.
٢٤. صالح الصحن. (٢٠١٨). التذوق السينمائي والتلفزيوني. بغداد: دار الفتح للطباعة والنشر.
٢٥. طالب عمران. (١٩٨٩ :). في العلم والخيال العلمي. دمشق: وزارة الثقافة.
٢٦. عبد الرحمن الظاهري . (١٩٩٨). جماليات الفن الادبي. مصر : دار الجزيرة للطباعة والنشر.
٢٧. عبد الرحمن الظاهري . (١٩٩١). جمالية الفن الادبي. شركة الجزيرة : miss al–jazirah.com.
٢٨. عبد الكريم قادري . (:٢٠١٩). سينما الشعر جدلية اللغة والسيمولوجيا في السينما. ايطاليا: منشورات المتوسط.

٢٩. عقيل مهدي . (٢٠٠١). جاذبية الصورة السينمائية.
٣٠. عقيل مهدي. (٢٠٠١). جاذبية الصورة السينمائية دراسة في جماليات السينما . بيروت: دار الكتاب الجديد للطباعة.
٣١. علاء عبد العزيز السيد. (:٢٠١٠). مابعد الحداثة والسينما. دمشق: وزارة الثقافة المؤسسة العامة للسينما.
٣٢. علي صباح زاخرون سلمان. (ص٤٠). الاشتغالات المتداخلة للفكر الفلسفي الحديث في افلام الموجة الايرانية المعاصرة.
٣٣. علي صباح،واخرون سلمان. (٢٠١٥). الاشتغالات المتداخلة للفكر الفلسفي الحديث في افلام الموجة الايرانية المعاصره. المؤتمر العلمي الرابع عشر (صفحة ص٣٣٧). جامعة بغداد: كلية الفنون الجميلة.
٣٤. فريدمان نورمان . (ص١١). الصورة الفنية . المصدر السابق.
٣٥. فريدمان نورمان. (١٩٧٦. الصورة الفنية. بغداد : دار الشؤو ن الثقافية .
٣٦. فؤاد كامل . (١٩٦٣). الموسوعة الفلسفية المختصره. القاهرة : مكتبة الانجلو .
٣٧. كاظم مؤنس . (٢٠٠٨). خطاب الصورة الاتصالية وهذيان العولمة . الاردن: عالم الكتب الحديثة.
٣٨. كاظم مؤنس . (ص ١٢). خطاب الصورة الاتصالية وهذيان العولمة.
٣٩. لوفار هنري . (ب–س. في علم الجمال. (ت: محمد عيتاني، المترجمون) بيروت: دار الحداثة.
٤٠. مارسيل مارتن. (:٢٠٠٩). اللغة السينمائية . دمشق: الموسسة العامة للسينما.
٤١. محمد بن ابي بكر الرازي . (١٩٨٣). مختار الصحاح. بغداد : مكتبة النهضة.
٤٢. محمد زكي العشماوي. (١٩٨٠. فلسفة الجمال في الفكر المعاصر. بيروت : دار النهضة للطباعة والنشر.
٤٣. محمد سعيد ابو طالب . (١٩٩٠ :. علم مناهج البحث. بغداد: وزارة التعليم العالي.
٤٤. محمد علي ريان . (١٩٧٧. فلسفة الجمال . الاسكندرية: دار الجامعة المصرية.
٤٥. مروان ابراهيم عبد المجيد. (٢٠٠٠). أسس البحث العلمي. عمان: مؤسسو الوراق للنشر والتوزيع.
٤٦. هربرت ريد. (١٩٨٦. معنى الفن (المجلد ط٢). (ت :سامي خشبة، المترجمون) بغداد: دار الشؤون الثقافية.
٤٧. هنري اجيل. (٢٠٠٥). علم جمال السينما. (ت: ابراهيم العريس، المترجمون) دمشق: منشورات وزارة الثقافة العامة للسينما.