الصورة الذهنية لإعادة تشكيل الماضي في الدراما التلفزيونية

م. م. فوز عصام كامل العزاوي
تدريسية في مديرية التعليم المهني الأول للكرخ
قسم تكنولوجيا الإعلام
gmail.com@٩٠Fawzissam

2025-2026

The mental image of reshaping the past in television drama

Researcher By:
Asst. Lect. Fawz Issam Kamel AL-Azzawy
Teaching position in the First Vocational Education Directorate of Karkh
Media Technology Department

٢٠٢٥-٢٠٢٦

ملخص البحث

يلعب الماضي المرتبط بالشخصيات الدرامية دوراً محورياً في صياغة حاضرها والتأثير فيه؛ ومن هذا المنطلق، تعمل الدراما التلفزيونية على التنقل المرن بين هذين الزمنين (الماضي والحاضر)، بالاعتماد على توظيف الدلالات البصرية، وتقنيات قطع مسيرة السرد (الفلاش باك)، فضلاً عن المؤثرات الصورية والصوتية. تسهم هذه العناصر مجتمعة في إعادة تشكيل الماضي ليندسّ بين ثنايا الحاضر، أو يقاطعه بقوة عبر المنظومتين السمعية والبصرية. بناءً على ذلك، ينطلق هذا البحث من التساؤل الرئيس الآتي:

- ما هي الصورة الذهنية لإعادة تشكيل الماضي في الدراما التلفزيونية؟

يتألف البحث من أربعة فصول رئيسة؛ حدد الفصل الأول منها (الإطار المنهجي) مشكلة البحث، وأهميته، وأهدافه المتمثلة في الكشف عن الصورة الذهنية للماضي من خلال الصورة الدرامية، فضلاً عن تحديد الحدود الزمانية والمكانية والموضوعية للبحث، وتوصيف مصطلحاته الإجرائية.

واشتمل الفصل الثاني (الإطار النظري والدراسات السابقة) على مبحثين؛ جاء الأول بعنوان (مساهمة العناصر الصورية في تكوين صورة ذهنية)، وناقش آليات توظيف المكونات البصرية لتشكيل صورة ذهنية تثير عنصر التشويق لدى المتلقي، وتدفعه لاستكشاف الغامض والمبهم في النص الدرامي. أما المبحث الثاني، فقد حمل عنوان (تمثلات مشاهد الماضي في الدراما التلفزيونية)، وتناول مجموعة الإشارات البصرية، والبنى السردية، والمؤثرات التقنية التي تصنع الصورة الذهنية للماضي وتعبر عنه بدلالات تعبيرية قوية.

أما الفصل الثالث (إجراءات البحث)، فقد استعرض اعتماد الدراسة على المنهج الوصفي التحليلي، حيث جرى تحديد مجتمع البحث واختيار عيّنته القصدية، إلى جانب صياغة أداة التحليل (المستخلصة من مؤشرات الإطار النظري) بعد عرضها على لجنة من الخبراء والمحكمين لضمان صدقها وثباتها.

بينما تضمن الفصل الرابع (التحليل والنتائج) تحليل عينة البحث المتمثلة في المسلسل التلفزيوني العربي (الأجهر) للمخرج ياسر سامي؛ واختُتم هذا الفصل بعرض أبرز النتائج والاستنتاجات التي توصلت إليها الباحثة، تليها قائمة بالمصادر والمراجع المعتمدة في الدراسة.

الكلمات المفتاحية: الصورة الذهنية، الماضي، الدراما التلفزيونية (المعالجة الإخراجية)

Research Abstract

The past associated with dramatic characters plays a pivotal role in shaping and influencing their present. From this standpoint, television drama operates on a fluid transition between these two timeframes (past and present), relying on the utilization of visual semiotics, narrative disruption techniques (flashbacks), as well as visual and auditory effects. Together, these elements contribute to reshaping the past, allowing it to interweave within the folds of the present or forcefully interrupt it through both auditory and visual systems. Accordingly, this research stems from the following primary question: What is the mental image of the past in television drama?

The research consists of four main chapters. The First Chapter (Methodological Framework) defines the research problem, its significance, and its objectives, which aim to uncover the mental image of the past through the dramatic image, in addition to defining the research boundaries (temporal, spatial, and objective) and operationalizing its terms. The Second Chapter (Theoretical Framework and Literature Review) comprises two sections. The first section is titled "Employing Visual Elements to Construct a Mental Image," which discusses the mechanisms of utilizing visual components to build a mental image that stimulates suspense for the recipient and drives them to explore the ambiguous and obscure aspects of the dramatic text. The second section, titled "Representations of Past Scenes in Television Drama," addresses the combination of visual cues, narrative structures, and technical effects that create the mental image of the past and express it with powerful expressive indications.

Keywords: Television Drama, Mental Image, The Past, Directorial Treatment (Dramatic Image.

الفصل الأول: الإطار المنهجي

١- مشكلة البحث:

يحضر الماضي كثيراً في أية لحظة من حياتنا عندما نتذكر شخصاً أو حادثة ما جرت لنا، ولكن الدراما قد لا تكتفي بالحوار الذي يسرد الماضي على لسان شخصيات الحاضر، وإنما يتحول إلى صورة مجسدة بالكامل، وكذلك يظهر الماضي في ثنايا الحاضر بالصور الفوتوغرافية للغائبين ومقتنياتهم، ويتجسد أيضاً بالرموز والإشارات والأصوات، وعادة ما تخصص للماضي الحلقة الأولى في المسلسل، ليتسنى سرد الأحداث بسهولة في الحلقات اللاحقة، ولكن ذلك لا يمنع استحضار ومضات من الماضي يؤجل ظهورها تباعاً طيلة عرض الأحداث اللاحقة للمسلسل وصولاً إلى

الحلقات الأخيرة التي قد تشهد تحولات درامية غير متوقعة بسبب الكشف عن أسرار جديدة وأخيرة من الماضي، ومن هذا الواقع ظهرت العديد من المعالجات الإخراجية التي أعادت تشكيل الماضي في كتلة البناء الدرامي، مما ساعدها في تسليط الضوء على الأحداث التي جرت والتعريف بالعلاقات بين الشخصيات وتفسير أفعالها وردود تلك الأفعال. وبالإضافة إلى السرد بالحوار والبناء الدرامي للأحداث، يستخدم المخرجون ممثلين صغار ليحكوا طفولة الأبطال، ولجأوا إلى الماكياج والملابس والإكسسوارات إذا ما استعانوا بنفس الممثل، وكذلك يتم الاستعانة بالمؤثرات الصوتية والإضاءة والموسيقى التصويرية للتعبير عن الماضي. وعلى ضوء هذه السياقات، تحددت مشكلة البحث في السؤال الرئيس التالي:

- ما هي الصورة الذهنية لإعادة تشكيل الماضي في الدراما التلفزيونية؟

٢- أهمية البحث والحاجة إليه:

تكمن أهمية البحث الحالي في دراسة موضوع الصورة الذهنية لمشاهد ولقطات الماضي في الدراما التلفزيونية، وما يحمله هذا الموضوع من قيم فنية وجمالية أثناء المشاهدة الدرامية التلفزيونية، فيما تتجلى الحاجة إليه في المحاور الآتية: يفيد طلبة كليات الفنون الجميلة ومعاهدها وجميع المختصين في الفنون السينمائية والتلفزيونية على مستوى كتابة السيناريو والإخراج والمونتاج؛ لكونه يعرفهم بأبرز ما تعنيه الصورة الذهنية للماضي في الدراما التلفزيونية، وما تحققه من رصيد معرفي للمهتمين باختصاص الفنون. ويفيد العاملين في المؤسسات الفنية، وخصوصاً المخرجين والممثلين والمهتمين بالتقنيات التلفزيونية، عبر بيان كيفية تحقيقها وتجسيدها على الشاشة، إضافة إلى استعراض طرق معالجتها فنياً.

٣- أهداف البحث:

يهدف البحث إلى:

- كيفية توظيف الصورة الذهنية في الدراما التلفزيونية أثناء الرجوع إلى الأحداث التي تتم في الماضي والتي تسهم بدورها بتوليد المعنى الناتج كما تتضمن أعمال المخرج (ياسر سامي).

٤- حدود البحث:

- الحد الموضوعي: يهتم بدراسة الصورة الذهنية لإعادة تشكيل مشاهد ولقطات الماضي في الدراما العربية عموماً، والدراما المصرية على وجه الخصوص.
- الحد المكاني: جمهورية مصر العربية.
- الحد الزماني: المدة المحصورة بين عامي (٢٠٢١ - ٢٠٢٣م).

٥- تحديد المصطلحات:

أولاً: الصورة الذهنية، مفهومها: الصورة الذهنية ويطلق عليها أيضاً الصورة العقلية هي "التي تتولد في عقل الإنسان كنوع من الاستجابة لمؤثر تعرضت إليه إحدى الحواس الخمسة"(جعفر، ١٩٥٩، ص٦١). لغوياً: عرفها المعجم الوسيط بأنها: "الشكل والتمثال المجسم، والصورة بمثابة خيال في الذهن أو العقل" (أنيس وآخرون، ٢٠١٠، ص٥٤٨).

التعريف الإجرائي للباحثة: هو مفهوم يعبر عن الفكرة أو الانطباع الذي يكونه المتلقي عن طريق انشغال الذهن بالعمل الدرامي ومحاولة تصوره بشكل آخر، معتمداً على ما يتلقاه من معلومات تستند إلى المعرفة والتصور اللذين يحيطان بالموضوع، وبما يحقق الإثارة المرتبطة بالجانب الحسي.

الفعل الماضي هو ما دلّ على حَدَثٍ وقعَ وانقضى قبل زمن التكلّم يُمثّل الركيزة الأساسية للسرد والتوثيق اللغوي.

في اللغة المعنى: الزمن الذاهب والمقضي. والكلمة مشتقة من الفعل (مَضى)، أي ذهب وابتعَدَ وتصرّم.

المصادر: يُطلق عليه لغوياً أيضاً اسم (الماضي) أو (الغابر) أو (ما مضى).

في الاصطلاح (النحو والصرف)

المعنى الاصطلاحي: هو الكلمة الدالة على معنيين أساسيين مقترنين ببعضهما؛ الحدث (الفعل نفسه) والزمن (الذي وقع فيه ذلك الحدث وانتهى قبل التلفّظ به).

الفصل الثاني:

المبحث الأول: مساهمة العناصر الصورية في تكوين صورة ذهنية

أولاً: الصورة الذهنية لغةً ومصطلحا

برز مفهوم الصورة الذهنية مع بداية النصف الثاني من القرن العشرين، محملاً بدلالات معرفية وسياقية متعددة؛ نظراً لتشابك تفسيراته باختلاف الحقول المعرفية التي استخدمته وتنازعته. وانطلاقاً من هذا التعدد، ينقسم المفهوم إجرائياً وبنيوياً إلى شقين متكاملين: الشق الأول (الصورة): يعود أصلها الاشتقاقي إلى اللاتينية، ويكثر استخدامها في اللغتين الإنجليزية والفرنسية بمفهوم الدلالة البصرية والذهنية (image). أما في المعجم العربي، فتتداول الصّورة بضم الصاد وفتحها (صُور وصِور)، وتُعَرّف بأنها:"الشكل، وكل ما يُصوَّر؛ ويقال (صورة الأمر كذا) أي صفته، والنوع، والوجه؛ كما يقال (صورة العقل كذا) أي هيئته" (معلوف، ١٩٧٦، ص ٤٤٠)، الشق الثاني (الذهنية): يُشير هذا اللفظ اشتقاقياً إلى الذهن وجمعه أذهان، وهو:"الفهم، والقوة الكامنة في العقل" (معلوف، ١٩٧٦، ص ٢٤٠). وفي موضع آخر، يُفسَّر الذهن بأنه: "كل ما يمثل الفطنة والحفظ" (أبي بكر، ١٩٨٣، ص ٢٢٤). وتأسيساً على ذلك، يتضح أن العقل الإنساني يحمل طابعاً معرفياً ديناميكياً يخضع لسلسلة من المراحل الإدراكية، تبدأ باستقبال المعلومة، ثم تحليلها، وتشفيرها، وتقييمها ضمن ثنائية الإيجاب والسلب. هذا النظام المعرفي يتكامل بالمعلومات البيئية والاجتماعية التي يتلقاها الفرد، متأثراً بما يحكم سياقه من عادات وتقاليد ونظم ثقافية.

إن تفاعل هذه المدخلات يتم وفق ما يتشكل في ذهن المتلقي من انطباعات ناتجة عن تراكم الخبرات؛ ومن هنا، تجد الباحثة أن المعلومات والبيانات التي يعتمد عليها الموضوع البحثي- سواء عُرضت بشكل مباشر صريح أو غير مباشر ضمني- تمثل سيمائيا مرتبة (الدال)، في حين أن البنى المعرفية والصور المتشكلة في ذهن المتلقي تتحول إلى مرتبة (المدلول) عند استحضارها وتحليلها في مختبر العقل الواعي.

ثانياً: التتبع التاريخي والفلسفي لآلية تشكل الصورة

تكشف القراءة التاريخية المتسلسلة لمفهوم الصورة الذهنية عن استخدامات ووظائف بالغة التعدد والتنوع؛ إذ ضربت جذورها في الفكر الإنساني منذ تنظيرات الفيلسوف الإغريقي (أرسطو) الذي ربط الصورة بما هو غير مرئي، من خلال: "جعل الصورة صلة من الوصل بين الخيال والإدراك" (زيادة، ١٩٨٦، ص ١٠٣). حيث بيّن أرسطو أن الصورة هي نتاج تفاعلي أصيل يحدث بين المعرفة المكتسبة والإدراك الآني، لكونها تمثل مركز القوة الفكرية التي تحمل المعنى وتنقله إلى العقل البشري بالاستناد إلى المعلومات المختزنة مسبقاً، ويتم استحضارها عبر إدراك الحواس المختلفة، سواء كانت سمعية أم بصرية. وفي الفكر الفلسفي الحديث والمعاصر، اتسع هذا المفهوم لتحديد طبيعة الذهن بوصفه نسقاً يمثل: "الإدراك والتفكير من جهة ما، وهي مقابلة للإحساس" (صليبا، ١٩٧١، ص ٥٩٤). وبناءً على هذا التأصيل، فإن مصطلح الصورة الذهنية يغدو دالاً على: "إدراك الأشياء والتفكير بها عبر تصور شكل الشيء في هيئته وحقيقته وصفته من خلال الفطنة والحفظ في العقل" (غموقي، ٢٠١٣، ص ١١). تتضح هنا علاقة وثيقة بين الصورة والمدركات الحسية، مع التأكيد على عدم اشتراط ارتباطها بالأشياء المرئية المادية المباشرة لتحقيق الناتج النهائي للسلوك أو الانطباع الذاتي. فالصورة الذهنية قادرة على التكون عبر "الخزين العقلي" المتأثر بالتجارب والعوامل المباشرة وغير المباشرة التي تتباين من فرد لآخر. وهذا بدوره يبرهن على وجود علاقة ترابطية جدلية بين الشيء أو الموضوع الموجود في العالم الخارجي (الواقعي)، وبين ما يُبنى ويُعاد تشكيله في عقل الإنسان بعد إخضاعه للتحليل

والتفسير. وانطلاقاً من هذه الجدلية، فقد قسّمت الباحثة آليات الاعتماد في تكوين الصورة الذهنية وصناعة المعنى والفكرة إلى ثلاث مرتكزات أساسية تتمثل بكل من:

١- الموجود: ويشمل كل ما يتضمنه العالم الخارجي من ماديات ملموسة، مرئية، ومسموعة.

٢- التفسير: وهو الإطار الإدراكي المعرفي المحيط بالأشياء، والمسؤول عن تحليلها داخل العقل اعتماداً على (الذاكرة، المعلومات المختزنة، البيئة، والعادات والتقاليد).

٣- المعنى: وهو المحصلة النهائية والمزيج من المفاهيم التي تكونت نتيجة تكامل الإدراك الحسي مع عمليتي التفسير والتحليل العقلاني.

ثالثاً: العلاقة الجدلية بين الصورة الذهنية والواقع المادي:

يستحيل تكوين صورة ذهنية متكاملة بمعزل عن الارتداد إلى العالم الخارجي وتفسير الموجودات عبر قنوات الإدراك الحسي، وهو ما يقودنا مباشرة نحو العلاقة الجدلية والتفاعل القائم بين الصورة الذهنية والواقع الآني، إن تفسير الآية الكريمة: "مَا يَدُورُ فِي أَذْهَانِ النَّاسِ صُورَتَانِ مُتَقَابِلَتَانِ" (الزحيلي، ١٩٧٦، ص ٩) يعكس صياغة معرفية تنقل بدقة ما يمور في عقل الإنسان من تمثلات ذهنية. وعليه، فقد اعتمدت الباحثة على المواضيع المادية المكونة للصورة، والتي يتم التقاطها عبر التقنيات والصياغات الشكلية معقدة كانت أم بسيطة لتمنحها الأوساط التعبيرية واقعاً مادياً متفرداً ومستقلاً يحدد أطر الأشكال والأشياء، ويمنحها تعريفاتها وانشغالاتها الوظيفية.تظهر قيمة هذه الأشياء والأوساط في ذاتها ولذاتها، مما يتيح للإنسان في شتى المجالات والاختصاصات استثمار المادة وملاحظة إمكانيات تطويعها، ليتولد لديه ويكتمل فعل التخيل ذهنياً.إن عملية تكوين الصورة الذهنية تتسم بالاستمرارية والديمومة، وتهدف إلى تجسيد الوسيط والمادة عبر امتداد وتحول الفعل من الفضاء المتخيل إلى الفضاء الواقعي، والعكس صحيح وممكن؛ إذ يجري تجميع الخزين المعرفي والمرجعيات عندما تحس الذات بالواقع وتتفاعل مع معطياته الفيزيائية

والكيميائية. وبما أن جسد الذات يتفاعل حساً وحركة مع العالم المرئي، تتحول العين لتصبح بديلاً عن جسد خيالي يشغل المساحة المرئية ويمتزج بأشكالها لاكتشاف حميمية الموضوع وعمقه. بناءً على هذا، يتحول الفضاء المرئي إلى فضاء تصويري تحاكي أشكاله العالم الطبيعي، ويحدث كل شيء: "وكأن الفضاء رقابة التحولات يتجسم ويتجسد في زمان ومكان الصورة، ليرتبط فيها الجزئي بالكلّي في اللحظة نفسها التي تنشط فيها غالباً ذات الإدراك الحسي" (ميرلوبونتي، ١٩٨٧، ص ٤). تبدأ هذه العملية عندما يشرع المتلقي (المستكشف للصورة) في إدراكها؛ إذ يتعامل أولاً مع الواقع البصري لتحديد ما يمتلكه من معرفة مسبقة ومقارنته بالمعطيات الجديدة الوافدة إليه، ثم يقوم بصياغة موقف تجاه الفعل المحيط به، كرد فعل يشمل امتداد واستمرار عمليات التلقي، التعرف، والإدراك إزاء المشكلات المحيطة به. فهو: "ومنذ البداية يولد موقف بصري موظف من قبل حاسة البصر، قبل أن يتكون فيه الفعل ويستخدمه أو يواجه عناصره؛ كل شيء يبقى واقعياً، غير أن ما يتولد بين واقع الوسط وبين واقع الفعل لم يعد امتداداً محركاً وإنما صلة عبر عملية الإبصار" (دولوز، ١٩٩٩، ص ٨). إن هذه الصلة الإبصارية هي التي تحدد وتمنح المتلقي تموضعه الحقيقي داخل واقعه على المستويات الاجتماعية، الفكرية، والحياتية بمجملها. فالمستويان الفكري والاجتماعي هما المسؤولان عن تحديد انتماء الفرد وثقافته، واللذان يشكلان التفاصيل اللاحقة في حياته؛ وهذا يمثل الوجه الأول للصلة المتولدة عن الرؤية. أما الوجه الآخر لهذه الصلة، فيستند إلى تحفيز الذاكرة بشكل متزامن لحفظ الصور الجديدة في الخزين المعرفي، ليتسنى استدعاؤها وإعادة استخدامها عند الحاجة، أو تعديل ارتباطات مفاصلها وهيئتها الصورية عند تركيبها وتداخلها مع صور أخرى، سواء كانت رئيسية أم ثانوية.

رابعاً: ثنائية المادي والمتخيل في الخطاب الدرامي والصور:

وفقاً لهذه الآلية يتحرك الفرد في مساحة انتقالية مستمرة بين المرئي واللامرئي (أي بين المادي والخيال). وفي هذا السياق، تجد الباحثة أن صانع العمل الدرامي يمتلك

مساحة إبداعية واسعة تتيح له إعادة صياغة المادي والمتخيل في أي وقت، وبالكيفية التي تخدم رؤيته الإخراجية كأثر ممتد لإنتاج ردود أفعال متبادلة عبر التحولات الصورية البصرية المشاهدة. ويعود ذلك إلى أن خطوة: "إنجاز الصورة يتضمن قرارات يصدرها العقل، مع الأخذ بالاعتبار متطلبات عالم الرؤية" (باشلار، ١٩٨٠، ص ٢٦) وهو ما يفرض على الفرد الالتزام بقراراته الإبداعية بطريقة تتسق فكرياً مع مستواه المعرفي، مرجعياته الثقافية، وطبيعة المجتمع والبيئة التي ينتمي إليها، باعتبارها عوامل مؤثرة ونسبية تتداخل بوضوح أثناء إنتاج وإنجاز المحتوى الصوري. إن الصورة في حقيقتها تعد المحفز والمولد الرئيسي لأي نشاط أو عمل يقوم به الفرد؛ إذ تتحول إلى سلوك ومنهج يتعامل عبره مع تفاصيل الحياة، مواجهاً بها واقعه الخارجي المحيط وفضاءه الداخلي الخيالي ومن هنا تستنتج الباحثة أن المتلقي يقع في مركز تفاعلي يوازن بين (الفعل المتولد عن تشكيل الصورة) و(الصورة المتولدة عن تشكيل الفعل). وبناءً على هذا الاستنتاج، حددت الباحثة مفهوم الصورة الذهنية من خلال إعطاء دور جوهري للفعل والسلوك الإنساني، والذي ينص على: "أن السلوك بكامله هو انعكاس لوظيفة الدماغ: الحدس، والتحليل، وإبداعية الخيال؛ وهذا الخيال هو القدرة العقلية النشيطة والقادرة على تكوين الصور والتصورات المبتكرة" (قاسم، ٢٠١١، ص ٢٦). إن الطبيعة المقروءة لنظام الحياة تدمج الإنسان كعنصر بنيوي داخل الصورة المتشكلة؛ لأن المتلقي يصنع جزءاً من تفاصيل هذه الحياة، بينما يشاهد ويستقبل جزأها الآخر بعفوية أو بقصدية وتخطيط، مما يضمن له تفاعلاً مستمراً مع الصورة في حالتي إنتاجها أو استقبالها. وتأسيساً على ذلك، توصلت الباحثة إلى صيغتين محددتين للصورة: الصيغة الأولى: عقلية، ذهنية، متخيلة (لامرئية). الصيغة الثانية: مادية، مصنوعة، واقعية (مرئية).

خامسًا: تشكيل الوعي والصناعة الإبداعية للصورة الذهنية:

يرتبط هذا التقسيم بالماهية الأساسية التي ترتكز عليها صناعة وتشييد الصورة الذهنية؛ إذ يحيلنا مصطلح (الصورة الذهنية) إلى التشكيل المتكون بفعل ثنائية المادة

بتنوعها، والتخيل بقدرته اللامحدودة. وبذلك يتخذ التشكيل بعديه (المرئي واللامرئي)، بمعنى أن توظيف الصورة الذهنية يستند إلى انعكاس تفاعلي يمزج بين: المادي والمتخيل. الحسي والذهني. المعرفي والإبداعي. وهذا الامتزاج يعكس: "بصيغ دقيقة ومباشرة نمط العلاقات بين الفرد والمجتمع في كل وقت وزمان" (غيورغي، ١٩٩٠، ص ١١). تغدو الصورة طبقاً لهذا الطرح المصدر الأول والأساس للتفكير، التحفيز، الإبداع، والاستحداث؛ عبر حركة متأرجحة ومستمرة بين المنتج المصنوع مادياً داخل الفضاء الدرامي، وبين التخيلات الذهنية التي يشكلها المتلقي في وعيه. ويأتي استنتاج أرسطو عميقاً وشاملاً في رصد هذه الديناميكية منذ عهود طويلة، إذ لم تتغير ماهية الاشتغال على المستويين الفني والتقني من حيث التشكيل الذهني والتشكيل المادي؛ حيث يجد الفرد نفسه دائماً أمام عمليتين عضويتين متلازمتين:

- العملية الأولى: توليد وبناء الصورة (الإنتاج).
- العملية الثانية: مشاهدة الصورة والتعرف عليها (القراءة، الإدراك، التلقي، ثم إعادة الإنتاج عبر آلية ذهنية فكرية تعمل كرد فعل للفعل الأول)

وتوضح الباحثة بكون المرحلة الأولى والمعالجة الأولية لبناء التشكيل الصوري قائمة على جانبين رئيسيين هما:

١- الجانب المرئي: ويمثل ويجسد البناء المادي الملموس.

٢- الجانب اللامرئي:ويمثل الاشتغالات الذهنية، الفكرية، والتخيلية

لذا فإن هذه الممارسة الإنسانية ارتبطت بسلوك الفرد منذ القدم في محاولاته لتجسيد أفعاله؛ حيث يبدأ الإنسان بالتخيل الذهني للشيء قبل الانتقال إلى مرحلة توظيفه المادي. وهذا التخيل لا ينشأ من فراغ، بل يتأسس على خبرات واقعية سابقة حُفظت في خزين الذاكرة، أو عبر تحفيز المخيلة لاستحداث وابتكار أشياء غير مسبوقة. وفي كلا الموقفين- سواء كان متفرجاً ومستقبلاً للفعل أو مؤدياً وصانعاً له- يكتسب الفرد مهارات وخبرات متراكمة تتحول إلى مرجعيات داخل ذاكرته، ويقوم بتوظيفها وتطويرها أداتياً وذهنياً.لقد طوّر الإنسان تقنيات متعددة في التشكيل الصوري،

كاستبدال أجزاء معينة وتوظيف أجزاء أخرى لإنتاج محتويات بصيغ مبتكرة وجديدة "حينما يكون الإنسان قادراً على صنع شيء... فإنه يعرف سلفاً لماذا يفعل ذلك، أي الغرض من هذا الشيء، وبعد ذلك يصنع الشيء بما يتناسب والخطة المهيأة؛ الشيء يكتسب هنا بالتالي وجوداً مزدوجاً: وجوداً فيزيائياً، ووجوداً متصوراً في الذهن" (التكريتي، ١٩٩٤، ص ١١). وعلى الرغم من أن الصورة في شكلها النهائي تبرز كمنجز بصري ملموس يجسد الواقع المرئي، إلا أن نقطة الانطلاق والاشتغال القبلي تتولد وتصاغ ذهنياً أولاً. وعبر هذه الثنائية، تضمن الصورة استمراريتها في الكشف عن هويات الأشياء المادية والذهنية، وإعادة إنتاج الواقع وتحويله؛ نظراً لاندماج المادة بالخيال. وفي هذا الصدد، يفسر الفيلسوف (جيل دولوز) آلية توظيف الصورة الذهنية بقوله "يمكن للمكونات الصورية الصرف أن يكون لها قطبان: مرئي ولا مرئي، موضوعي وذاتي، متخيل وواقعي؛ ولكنها بدورها تربط بدلالات صورية هذين القطبين بعضهما ببعض، وتحقق الحركة بالانتقال من قطب إلى آخر وتولد معنى" (دولوز، ١٩٩٩، ص ١٤).

سادساً: المرجعيات المعرفية والوظيفة الإبداعية في تراكيب الدماغ:

تدخل الصورة تفاصيل حياتنا المعاصرة بوصفها سجلاً حياً للأفكار المجسدة والمتخيلة عبر التفاعل المستمر بين (المرئي واللامرئي)، مشكلة الأساس البنيوي لبناء الفكر الإنساني. وتستدل الباحثة من ذلك على أن الصورة الذهنية حاضرة كبنية راسخة في كل زمان ومكان، تجعل من: "هذه الأشكال والأفكار (الصورية) تحدد الخصائص المميزة لدور زمني بالتعبير عن ماهيته، وأساساً تبقى من خصائص هذا الدور؛ فهو مستغرق في حركة الانتقال من صورة إلى أخرى، لذلك فنحن إذن نسجل الحد النهائي أو النقطة القصوى ونجعلها لحظة جوهرية" (دولوز، ١٩٩٧، ص ١٠). تسكن هذه اللحظة الذاكرة لكي يتم استدعاؤها وظيفياً أو جمالياً بالاعتماد على المرجعيات المختزنة. ومن هنا، يقيم صانع العمل الدرامي بناءه الصوري بالارتداد إلى هذه المرجعيات الناتجة عن عمليات التعلم المنهجي، أو الخبرات العفوية والحياتية

المتراكمة التي يمر بها، والتي تمثل الينابيع والمصادر التي ينتقي منها المخرج: "مواضيعه عبر العلاقات الممتدة بينه وبين ما يحيط به من متغيرات تعليمية أو ثقافية، أو عن طريق التعلم والتراكم في الخبرة، كون أن ما استقر في منظومته الذهنية هي ملكة خاصة به" (الأحمر، ٢٠١٠، ص ١١٨). إن الكائن البشري يشرع منذ بدايات نشوئه الأولى في خزن كميات هائلة من الصور بمختلف أنواعها، ولديه القدرة الفطرية على استدعائها وتفكيكها؛ حيث يمكنه اقتطاع جزء محدد من الصورة وإجراء عمليات الإضافة، الطرح، التركيب، أو الاستبدال لإنتاج منجز صوري متجدد. وتعتمد هذه المعالجة على التنقيب الذكي وقوة المخيلة المستفيدة من طاقة الواقع، مع إمكانية التلاعب بتكوين وتركيب وتسلسل الصورة الذهنية. وإذا ما توقف الواقع المباشر عن العطاء، يبدأ الفرد بخلق أكوانه الخاصة والانعطاف نحو فضاءات خيالية بديلة "عندما توصد أبواب العالم الواقعي القريب، يمكن لخيالك أن يخلق عالماً خيالياً وبعيداً، يمكن للخيال أن يستحضر الأشكال والتكوينات العظيمة وكذلك الرؤى التي تسحر الألباب" (قاسم، ٢٠١١، ص ٤٢). ويتحقق ذلك بربط العلاقات المرئية بخصائص غير مرئية؛ حيث تتم مقارنة الصورة المنتجة بالخزين الصوري المخزون في الدماغ، وهي العملية الإدراكية الأساسية التي تتيح لنا التعرف على الأشكال السابقة أو مغادرتها نحو صياغات تجديدية ومستحدثة. إن هذه القدرات والملكات الذهنية تمنح الإنسان المعرفة، وعبر المعرفة نصل إلى تحديد هوية الأشياء وإعطائها خصوصيتها وماهيتها ومعناها؛ وهي تفصح عن مكنونات الطاقات البشرية الجوهرية التي: "تشكل قوى الإنسان من: العقل، والإرادة، والإحساس، والمخيلة" (مهدي، ٢٠٠٨، ص ٨٢). تمثل هذه القوى حقيقة الداخل النفسي للإنسان، وتحدد في الوقت نفسه نمط انتمائه لبيئته ومجتمعه كمؤثر خارجي؛ مما يساهم في تشكيل المحصلة النهائية للمرجعيات الداخلية والخارجية للفرد "هكذا يبدو الأمر ولن يستطيع أحد نقض الحقيقة: أن العالم هو في ذات الوقت ما نراه، ومع ذلك ما يجب تعلمه هو كيف نراه؛ ويعني ذلك أننا أولاً يجب علينا أن نساوي تلك الرؤية بالمعرفة، وأن نمتلكها" (ميرلوبونتي، ص ١٧). تأسيساً

على هذا الطرح، تُعد المعرفة هي الركيزة الأساسية لتوليد المرجعيات الخاصة بالفرد والمرجعيات المشتركة مع محيطه الاجتماعي؛ فبامتلاك هذه القدرة المعرفية، نتمكن من التعرف على هوية الأشكال وصيغها ومعانيها، وبناء علاقات تسمح لنا بالتعامل الفعال أو التجاوز الإبداعي عبر مغايرة ومخالفة المرجعيات الراسخة في صميم الذهن. وفي هذه الحالة، يشكل الإنسان طريقة استجابته وينتج ردود أفعال واعية إزاء الفعل الحياتي المحيط به؛ لأننا نلتقط الحقيقة الواقعية الجارية أمامنا المتمثلة في وجود مناظر شبه آنية، ولما كانت هذه المناظر تحمل خصائص الواقع البحت:> "فكان لابد من نظمها في خصائص مميزة؛ فالإدراك الحسي، والإدراك العقلي، واللغة على العموم تسير في هذا الطريق" (دولوز، ص ٦). إن عملية التعرف على الأشياء والموجودات تتم عبر ارتساماتها المادية في وسط محدد يمنحها خواص متفردة، وذلك من خلال مرحلتين متتاليتين: مرحلة الاستدعاء من الخزين الفكري المعرفي. مرحلة تطويع المادة والوسيط المادي لتشكيل المظهر النهائي المجسد للصورة الذهنية. ويتحقق فعل الاقتناع والقبول عبر المقارنة والمطابقة المستمرة بين الصورة المفترضة (المتخيلة) والصورة المنجزة مادياً وفنياً. أما في فضاء التلقي، فإن العملية تستند بالكامل إلى آليات القراءة والمقارنة والمطابقة مع المرجعيات الشخصية للمتلقي بغض النظر عن تفرعه المعرفي. هذه الآلية الديناميكية تشترك في كافة تفاصيل ومفاصل الحياة اليومية، وتمكننا من إدراك الكليات أو الأجزاء وتحديد الصواب والخطأ، سواء كانت الصورة مستنسخة كلياً أو جزئياً، أو مستحدثة بصيغ ابتكارية تعتمد على دمج وتكامل الفضاءين الداخلي والخارجي، والمرئي واللامرئي، بوصفهما وجهين لعملة واحدة لا يمكن إقصاء أحدهما؛ كون الأنساق التفكيرية في الدماغ البشري قائمة بنيوياً وعضوياً على مثل هذه السياقات التفاعلية: "إن تراكيب الدماغ مهمتها أن تكون ضالعة في عملية الإبداع، حيث تتربع على قمة تسلسل وظائف رؤية الدماغ المعرفي الأرقى؛ ورؤية وظيفة الدماغ هنا تعني أن الإبداع ما هو إلا تحديد سياقات مبتكرة بين الحقائق الموجودة في عالمنا الداخلي، وفي عالمنا الخارجي، وهذه السياقات لم يتم التعرف

عليها من قبل. ويتطلب هذا وظيفة الدماغ الأرقى قيام العقل بربط صور متنوعة لا تجمعها علاقات ظاهرية" (قاسم، ص ١٥). أما في الحالة المقابلة (حالة الاستنساخ)، فإن السياقات تبرز بصيغ تقليدية أو متعارف عليها مسبقاً، وتعتمد أساساً على خبرات المتلقي وثقافته المكتسبة في إدراك مجتمعه وبيئته وتفسيرهما، مؤكدة على: "أن فهم العالم ليس كمية الأشياء التي تحدث أو التي يمكن أن تقع تحت أبصارنا فقط، وإنما كذلك إمكانيتها المشتركة وأسلوبها المتشابه والتي تربط بين منظور كل منا وتسمح بانتقال الواحد إلى الآخر، والتي تمدنا بالشعور أننا نصبح- إذا كان الأمر يتعلق بوصف أحد تفاصيل منظر ما، أو باتفاقنا حول حقيقة لا مرئية" (ميرلوبونتي، ص ٢٥). يقودنا هذا الفهم المنهجي إلى أن الصورة الذهنية- إنتاجاً وإدراكاً - تتطلب مضاعفة وتكثيفاً في آليات الاشتغال؛ فالحقيقة المعرفية تؤكد أن الصورة تتشكل في الفضاء الذهني أولاً، ثم تنتقل وتتحول عبر الوسيط المادي لتكتسب مظهرها الواقعي، ثم تؤول إلى معنى فكري يرتد مجدداً إلى الاشتغال الذهني عبر مد الروابط الوثيقة بين الحقيقي والمتخيل للوصول إلى النتيجة النهائية. وفي الممارسات الفنية، يجري التعامل مع تمثلات الصورة الذهنية بوصفها: "تكثيفاً للرؤى الفلسفية" (القصب، ٢٠٠٣، ص ٧). حيث تبرز المنطقة المعرفية التي تذوب فيها العوائق وتلغى الحدود لتتشابك العناصر وتتداخل: "وهكذا فإن العلاقة بين الأشياء وبيني فريدة، فهي التي تجعلني أحياناً في الظاهر، وهي كذلك تدفعني أحياناً نحو الأشياء بحد ذاتها؛ إنها تلك العلاقة التي تثير وتحرك الظواهر، وكذلك هي التي تخرسها وتدفعني إلى وسط العالم، وكل شيء يحدث كما لو أن القدرة في التوصل إلى العالم وتلك التي تعيدني إلى الأوهام لا يمكن فصل أحدهما عن الأخرى" (ميرلوبونتي، ص ٢١). تمثل الصورة الذهنية في جزء منها بنية متخيلة مرتبطة بالوعي الإنساني، وعبر هذا الارتباط الجوهري بالوعي، نصبح قادرين على المزاوجة والدمج التام بين (الواقع والخيال) استناداً إلى تفكيك وتركيب عناصر ووحدات تعبيرية جديدة لإنشاء صور دالة ذات غايات محددة، تتألف من مكونات ظاهرة وباطنة: "بحيث إن تفكيرنا لا ينصب فقط على مضمون

الصورة بل وعلى شكلها، على طرائقها ووظائفها التي تحتوي على تزييفها وإبداعها، على العلاقات في داخلها بين الصوتي والبصري... يعرض علينا تفكك صورة تخيلية جنسية إلى عناصر الموضوعية المنفصلة البصرية ثم الصوتية" (دولوز، ص ١٦). وتأسيساً على ما تقدم، ترى الباحثة أن رؤية الشيء والتعرف عليه يتم عبر ما يرتسم من تشكيل صوري مشترك مع الآخرين، ليثير هذا الشيء- عبر الروابط الممتدة مع المرجعيات الخاصة- أبعاداً ذاتية تجعل من: "رؤيتي للشيء هي الشيء نفسه، وأخرى أن رؤيتي هي خاصتي وفي داخلي" (ميرلوبونتي، ص ٣٨). لتتحول الصورة الذهنية في هذه الحالة إلى امتلاك معرفي خالص لصورة معطاة للمتلقي، مشكّلةً في باطنه صورة متفردة ومستقلة تستند إلى تعبيرية ذاتية ومرجعيات خاصة به وحده.

المبحث الثاني: تمثلات الصورة الذهنية للماضي في الدراما التلفزيونية

تحولت الأساليب النظرية لترجمة الصورة الذهنية لمشاهد الماضي إلى واقع مرئي في الدراما العربية، من خلال أعمال مميزة برع فيها المخرجون في تقديم "مشاهد الماضي" (Flashbacks) باستخدام دلالات بصرية وصوتية مبتكرة تجاوزت مجرد تغيير الألوان التقليدي. إذ يعد مسلسل "ما وراء الطبيعة" (إخراج عمرو سلامة) نموذجاً في توظيف المنظومتين الصورية والصوتية للتعبير عن الماضي ونبش الذكريات، في مشاهد طفولة د. رفعت إسماعيل في المنصورة، وخاصة قصته مع شيراز في بيت الخضراوي. وقد كانت المعالجة الإخراجية والبصرية تتم باستخدام مرشحات تعمل على تشويش حواف الكادر، (كما يمكن بسهولة إضافة تلك المؤثرات في المونتاج باستخدام تقنيات الحاسوب، أو إغنائها والإبقاء على اللقطات واضحة تماماً بحسب رغبة المخرج)، ليعطي إحساساً بأن الذاكرة ليست حادة تماماً بل مشوشة وضبابية. كما تم اللجوء إلى الألوان الدافئة الباهتة (Sepia) والأصفر الخريفي للتعبير عن حقبة الستينات، وصاحب ذلك شريط صوتي مميز يعزل صوت أنفاس رفعت (الراوي) ليمزج بين صوته في الحاضر وصورته في الماضي. وفي الحقيقة يتميز عنصرا الإضاءة واللون في قدرتهما على التعبير عن الدلالات التقريرية

والإيحائية، وتأثيرها الكبير في خلق الصورة الذهنية للماضي؛ فمن خلالهما يلجأ صانع العمل إلى الإيحاء بالماضي، لكون الإضاءة "العنصر الخلاق الثاني لتعبيرية الصورة، ولها أهميتها القصوى" (مارتن، ٢٠٠٩، ص ٥٥) في إظهار المعاني الثانوية غير المباشرة داخل العرض الفيلمي والتي تتم من خلال التدرجات الضوئية وانتشارها وتباينها ؛ جعل ذلك صانع العمل يوظف الإضاءة كمؤثر ضوئي ليعبر فيه عن "أفكار ومعانٍ محددة" (راضي، ٢٠٠٨، ص ٩) يصل بها إلى ذهنية المتلقي.

ويمكن للصوت أن يكون عنصر فاعلاً في الانتقال بواسطة الحوار بين الحاضر والماضي بشكل مبتكر، الحوار: يعد من العناصر التي يكون استخدامها خطراً لكونه "يقوي الكاتب فيعتبره مخرجاً يستطيع أن يلجأ إليه لينقل به المعلومات" (أبو سيف، ١٩٨١، ص ٢٩). أما العنصر الثاني والأهم في منظومة الصوت فهو الموسيقى، والتي يمكنها إعادتنا إلى الماضي بسهولة حينما تكون أغنية ما قديمة كان الأب الغائب يسمعها، ويمكن للموسيقى أن تعمل على خلق بنى عميقة بين الحاضر والماضي من خلال استذكار لنغمة معينة كان يرددها البطل في طفولته، لما لها من دور "على الشاشة يتمثل في خلق الربط القوي بين الشاشة والمتفرج" (جاكوب، ٢٠٠٦، ص ٢٩٥) ؛ حيث إن هذا الربط هو "مصدر للمعلومات في الفيلم، لكن المعلومات التي تنقلها ليست مباشرة كما في القصة أو الصورة" (أبو سيف، ص ص ٣٥-٣٦) والتي فيها يتنامى الحدث، وإنما تمثل نوعاً من الإحالات الشعورية للمتلقي من خلال طبيعة الموسيقى المرافقة للصورة. وتجد الباحثة بأن دور الموسيقى يسهم بشكل كبير في تعميق الشعور بالزمن الذي تقدمه الصورة الذهنية للماضي لتشكل معها "بعداً جديداً للعمل السينمائي يزيد من خصبة وثراءه، ويضاعف من شحنته النفسية، مما يساعد المتفرج على الاستغراق تماماً في العالم الخاص للفيلم" (راغب، ١٩٩٨، ص ٧٧). وكذلك تعمل المؤثرات الصوتية على خلق تقنيات تعمل من خلالها على تحقيق المعنى وإيصال المعلومات المبطنة والظاهرة لتكون حينها "وبصورة مدهشة مصادر وثيقة للمعنى في الفيلم" (جانيتي، ص ٢٦٤).

ويعد المونتاج من البنى المستخدمة في تكوين التنبؤية من خلال إبراز التقرير ليحقق المعنى الإيحائي في ذهن المتلقي داخل المشهد الاستهلالي، والتي تنشأ من قصدية المخرج لكونه المسؤول عما ينتجه المونتاج من "تتابع وتماسك متدفق حسب السياق المعد والتأثير المطلوب" (المهندس، ١٩٩٠، ص ١٤١). ومنه تجد الباحثة أن إدرك المعاني التي تحملها المعلومات والمرئيات في داخل العرض الفيلمي يخلق شداً ذهنياً للمتلقي عن طريق تجاور اللقطات، وحذف الأزمنة الضعيفة، وإدخال المؤثرات. وهذا يتم بواسطة إضافة "خاصية تكوينية تربط اللقطات السابقة باللقطات اللاحقة" (لوسون، ١٩٧٤، ص ١٦٧). وتجد الباحثة أنها بتكوين الصور المرئية المحملة بالأخبار والتقرير، تولد صوراً ذهنية إيحائية أثناء تتابع اللقطات وتركيبها، لتستنتج من خلالها الباحثة بأن "كل لقطة جديدة" (جانيتي، ص٢٠٩) تحمل معلومات جديدة تدفع بالسرد في كل اتجاه. ففي مسلسل ليالي أوجيني (إخراج هاني خليفة) يتم الانتقال إلى ماضي الشخصيات المعقد بطريقة انسيابية تعتمد على "التداعي الحر" للذكريات، حينما تتذكر كاريمان ليلة مقتل زوجها وظروف هروبها. وبدلاً من القطع الحاد المباشر، اعتمد المخرج على القطع السلس المرتبط بحركة الكاميرا، حيث تبدأ اللقطة في الحاضر بتركيز عيني البطلة على شيء مثير للذكرى (مثل فستان قديم أو مرآة)، ثم تتحرك الكاميرا لتدخل بسلاسة في مشهد الماضي بنفس الإضاءة الخافتة، مما يشعر المتلقي بأن الماضي لا يزال يلاحق الحاضر ويندس في ثناياه بقوة.

وتلعب البنية الزمنية دوراً مهماً في معرفة وكشف المعالم والأدلة التي تدخل في التعبير عن أفعال الشخصيات وردود أفعالها التي تتزامن مع ترتيب الأحداث زمنياً. لذا تجد الباحثة أن للبنية الزمنية تأثيراً كبيراً على سير الأحداث لكونها ترتبط في تأثيرها مع بقية البُنى الصورية التي نحصل من خلالها على دلالات ورموز تتباين بين الماضي والحاضر والمستقبل. لذا تجد الباحثة أن "الزمن ذا أهمية كبرى في وضوح التعبير وفعاليته على الشاشة" (جاكوب، ٢٠٠٦، ص ١٣٦)، من خلال امتلاكه لمستويين أساسيين هما: المستوى الذاتي: هو زمن الشخصية الذاتي، ويختلف عن

الزمن الموضوعي؛ فلابد لكل شخصية أن تمثل شكلاً زمنياً يظهر لنا من أفكارها ومعتقداتها أو آرائها السياسية والاجتماعية. لذا تجد الباحثة أن الزمن الذاتي يعمل بشكل مبطن داخل فضاء الزمن الموضوعي للفيلم. المستوى الموضوعي: وهو الإخبار عن الفترة الزمنية التي تجري بها الأحداث الفيلمية، مثل: زمن الحرب العالمية الأولى، أو العهد الملكي. وفي مسلسل الزند: ذئب العاصي (إخراج سدير مسعود) قدم هذا المسلسل تقنيات بصرية تساعد على توظيف الماضي كمحرك أساسي لأحداث الحاضر. ففي مشهد الطفولة العنيف في الحلقة الأولى عندما يشهد البطل عاصي الزند مقتل والده وهجوم الإقطاعي على أرضهم. وقد تم استخدام تقنية التصوير البطيء الشديد مع عزل كامل للأصوات الطبيعية المحيطة، واستبدالها بمؤثر صهير وموسيقى تصويرية تصاعدية حزينة. تكرار لقطات خاطفة من هذا المشهد عبر الحلقات اللاحقة كومضات ذهنية كلما واجه البطل خصومه، يوضح كيف يقاطع الماضي الحاضر بقوة ويوجه قرارات الشخصية.

وتمتلك البنية المكانية أهمية ودوراً فعالاً داخل العمل الفيلمي لكونه يُظهر بعض التصورات التي يمكن بواسطته أن "تحدد أبعاده تحديداً معيناً" (لوتمان، ١٩٨٨، ص ٦٨). ومن خلال تمثل المكان داخل البنية الدرامية، تجد الباحثة أن الفن السينمائي - ولكونه عملية إبداعية- فإنه يخضع للمكان الذي بدوره يسهم في العملية الإبداعية الجمالية والفنية، والتي من خلالها يتم التعبير عن دلالات تكون إما ظاهرة للمتلقي أو موحية وغير مباشرة في معانيها. ومن خلال ذلك تبين الباحثة أن وظيفة المكان تتمثل في إبراز الإثارة والتأملات والتخمينات التي تتم عن طريق شيء أو مكان يحمل معنى تقريرياً ينقل المتلقي نحو المعنى الإيحائي. وبذلك فإن البنية الفيلمية تزعم بأن جميع "الأشياء الخاصة بالمكان والمنظر الطبيعي والديكورات" (متري، ٢٠٠٠، ص١٠، ص٥٢٩) تحمل دلالات درامية وجمالية يكمن في داخلها.

أما في مسلسل طريقي (إخراج محمد شاكر خضير)، فقد نجح في الفصل الزمني بين فترات الصبا وفترات النجومية عبر الصورة الدرامية. وذلك حينما تذكر البطلة دليلة لبداياتها في قريتها البسيطة ومعاناتها مع والدتها لمنعها من الغناء.

لقد اعتمد المخرج على تغيير أبعاد الكادر؛ فبينما يُعرض الحاضر بالشاشة العريضة الحديثة، تم تضييق الكادر في بعض مشاهد الماضي ليوحي بالزمن القديم، بالإضافة إلى استخدام إضاءة الشمس الناعمة التي تخترق النوافذ لتعطي شعوراً بالحنين إلى الماضي، رغم قسوته.

يعمل البناء الدرامي على تحويل مسار الأحداث إلى الخلف للعودة إلى الماضي في أية لحظة من خلال منظومتي السرد والحوار. ويعمد صانع العمل الدرامي إلى بناء الصورة الذهنية للماضي من خلال التوظيف الجمالي والتقني لعناصر اللغة الصورية والسمعية (كالتصوير، والصوت، والإضاءة، والألوان، والإكسسوارات) بوصفها أدوات إجرائية فاعلة للكشف عن مضامين الماضي. ويتم بناء الصورة الذهنية للماضي من خلال الدلالة الصورية: تستخدم الدراما الإشارات البصرية (الملابس، الديكور، العمارة) لنقل المتلقي إلى حقبة زمنية محددة. والبناء الدرامي والسرد: تحويل الأحداث التاريخية أو المتوارثة من مجرد نصوص مكتوبة إلى أفعال ومشاهد مرئية يسهل استيعابها. والمؤثرات الصورية والصوتية: دمج الصوت، الإضاءة، والموسيقى التصويرية لتعزيز الشعور بالواقعية وترسيخ الانطباعات داخل عقل المشاهد.

يمكن رصد وبناء الصورة الذهنية للماضي في العمل الدرامي من خلال تتبع الآتي:

١. الدلالة الصورية: ويُعنى برصد العناصر المادية الملموسة التي تعيد تشكيل ملامح الحقبة الزمنية بصرياً، وتشمل الأثاث والديكور مع مدى مطابقة التصاميم الداخلية والخارجية للنمط المعماري السائد في تلك الحقبة والأزياء والإكسسوارات بالمظهر الخارجي للشخصيات (الملابس، الحلي، تصفيف الشعر) ومدى تعبيره عن الهوية الثقافية والطبقية للفترة التاريخية أما العمارة والبيئة المكانية وفق طبيعة الحواضر، الشوارع، والمعالم الجغرافية التي جرت فيها الأحداث.

٢. البناء الدرامي والتشكيل السردي:ويُعنى بآلية تحويل المدونات والتاريخ المكتوب إلى بناء درامي حي، ويقاس عبر تجسيد الحدث التاريخي مع تحويل الوقائع والنصوص الجافة إلى مواقف وصراعات إنسانية ملموسة لحركية الشخصيات (الأفعال) من سلوك الشخصيات التاريخية وردود أفعالها وتحولاتها داخل المشهد من الحوار والسياق اللغوي بمدى مناسبة اللغة المنطوقة، اللهجات، والمصطلحات المستخدمة للفترة الزمنية المستهدفة.

٣. المنظومة الصورية والصوتية: ويُعنى بالعناصر التقنية والفنية التي تضفي واقعية ومشاعر على الصورة الذهنية، وتتكون من التصميم اللوني والإضاءة: استخدام درجات الألوان وزوايا الإضاءة (مثل الألوان الدافئة أو الباهتة) للإيحاء بعمق الماضي وزمنه

٤. المؤثرات الصوتية والبيئية: الأصوات الطبيعية المحيطة بالمشهد (أصوات الأسواق القديمة، الخيول، الأدوات البدائية) التي تعزز الإيهام بالواقع والموسيقى التصويرية ذات التوظيف النغمي والآلات الموسيقية التراثية أو التاريخية لترسيخ الانطباع الوجداني والزمني لدى المتلقي.

مؤشرات البحث:

١- ترسيخ مخيلة المتلقي عند رسم الصورة الذهنية في الماضي يعتمد مخرج العمل الدرامي حينها على الاستعانة بجميع المتعلقات من العناصر الصورية والصوتية المتمثلة بالديكور والأزياء والإكسسوارات والمؤثرات الصوتية المميزة ضمن الحقبة التاريخية إلى جانب دعمها باللون والإضاءة لتجسيد هوية الماضي

٢- تجسيد الصورة الذهنية عبر التناسق بين السياق اللغوي للمنظومة السمعية مع تفعيل المؤثرات الصوتية والموسيقى التراثية وفقا للتحولات الدرامية المرافقة مع الأنماط التعبيرية لزمن الحدث ومكانه الدرامي.

٣- تُستكمل الصورة الذهنية للمتلقي مع بناء دلالة صورية دقيقة وواضحة بين اختلاف الماضي والحاضر أثناء استخدام تقنيات المونتاج من التعديل اللوني وتأثيرات (Sepia وflashback)

٤- تسهم الصورة الذهنية للماضي في الكشف عن الدوافع والمواقف النفسية المبطنة والانفعالات السلوكية للشخصيات الدرامية، والتي تتشكل وتتضح من خلال صلتها بمرجعيات الماضي وأحداثه.

الفصل الثالث: منهجية البحث وإجراءاته

أولاً: منهج البحث

اعتمد هذا البحث على المنهج الوصفي التحليلي؛ لكونه المنهج الأكثر ملائمة لطبيعة هذه الدراسة، والذي يُعرّف بأنه: "وصف ما هو كائن، ويتضمن وصف الظاهرة الراهنة وتركيبها وعملياتها والظروف السائدة، وتسجيل ذلك وتحليله وتفسيره"(سعيد، ١٩٩٠، ص٩٤). إن هذا الإجراء المنهجي يمنح إمكانيات واسعة للتقصي عن القضايا والمعاني غير الظاهرة والمضمرة داخل الأعمال الفنية، وذلك عبر إخضاع العينة المختارة للتحليل الدقيق وصولاً إلى تحقيق أهداف البحث المقررة.

ثانياً: مجتمع البحث

ينحصر مجتمع البحث الحالي بالعمل الدرامي التلفزيوني المصري (الأجهر) للمخرج (ياسر سامي)، الذي عرف بنتاجاته الفنية ذات الطابع الاجتماعي.

ثالثاً: عينة البحث

نظراً لاعتماد العديد من الأعمال الدرامية على علاقة أحداثها وشخصياتها بالماضي، فقد تمكن صناع الأعمال من توسيع مخيلة المتلقي لتوليد صورة ذهنية تختص بإبراز مشاهد ولقطات الماضي بصور وأشكال وآليات متنوعة؛ وعليه فقد اختارت الباحثة عينة قصدية من مجتمع البحث، واستند اختيارها إلى المبررات والمسوغات الآتية: تميز العمل الدرامي المختارة باحتوائها على اشتغال إخراجي مكثف تبحث في المعنى الصوري الذهني لكشف كل ما هو غير مباشر خلف الصورة الدرامية. واعتماد

المخرج في هذه الأعمال على توظيف عناصر اللغة السينمائية بكفاءة لإظهار علاقة البطل الوثيقة بماضيه وإثر ذلك الماضي على حاضره ومستقبله.

رابعاً: أداة البحث

لتحقيق أكبر قدر من الموضوعية العلمية، ارتأت الباحثة صياغة أداة تحليل خاصة بالبحث؛ معتمدةً على ما أسفرت عنه مؤشرات الإطار النظري لتحويلها إلى فقرات إجرائية قابلة للقياس والتحليل بعد عرضها على لجنة من الخبراء والمحكمين واستحصال موافقتهم، وتمثلت فقرات الأداة في: تحقق توظيف الصورة الذهنية لمشاهد الماضي في الصورة الدرامية. واشتغال الصورة الذهنية كآلية إخراجية تهدف إلى كشف الماضي الخاص بالشخصيات والتعرف على أسرارها. التعامل الواعي لصانع العمل مع عناصر لغة الصورة (السمعية والبصرية) في تحفيز مخيلة المتلقي وتوليد صور ذهنية تساهم في جماليات العرض التلفزيوني.

خامساً: صدق الأداة

اعتمدت الباحثة على الصدق الظاهري (Face Validity) للتأكد من كفاءة وصلاحية أداة التحليل؛ ويتمثل هذا النوع من الصدق في عرض استمارة الأداة بمؤشراتها على لجنة من الخبراء والمحكمين ذوي الاختصاص في مجال الفنون السينمائية والتلفزيونية للحصول على آرائهم وسداد ملحوظاتهم. وقد حظيت الأداة بنسبة اتفاق عالية من قبل السادة الخبراء، وتم حساب هذه النسبة بالاعتماد على معادلة كوبر (Cooper Formula) الآتية:

نسبة الاتفاق (pa) = عدد مرات الاتفاق (ag) / عدد مرات الاتفاق (ag) + عدد مرات الرفض(dg) × ١٠٠

سادساً: وحدة التحليل:

اعتمدت الباحثة في هذا البحث على (المشهد الدرامي التلفزيوني) بوصفه وحدة التحليل الأساسية (سياقاً ومضموناً) لكونه يمنح وصفاً دقيقاً وجزئياً للصورة الذهنية، ويُسهل عملية رصد المؤشرات أثناء التحليل الفعلي لعينة البحث.

الفصل الرابع: تحليل العينة

فريق العمل: إخراج: ياسر سامي، كاستينج دايركتور: خالد صفوت، مدير التصوير: محمود بشير، تأليف: أحمد حلبة، محمد فوزي، أحمد بكر، موسيقى تصويرية: خالد الكمار، فريق التمثيل: عمرو سعد، درة، سيد رجب محمود قابيل، خالد زكي، عمرو عبد الجليل، أنوشكا، ناهد السباعي، إنتاج: سيدرز آرتبرودكشن (صباح إخوان) 2023.

ملخص القصة: تدور قصة المسلسل حول الشاب يوسف الذي يُتهم ظلماً بقتل والدته، فيهرب من مصر، ويتضمن المسلسل جانباً من حياته في كينيا (في الأصل الكونغو) ليبدأ بعد عودته إلى حارة الدرب الأحمر رحلة محفوفة بالمخاطر للبحث عن عائلته وكشف القاتل الحقيقي، وتبدأ علاقته بالصائغ سعداوي بحادث سيارة (الذي ظهر في الحلقة الأولى شاباً مثل غيره من الشخصيات الرئيسة حينما كان مصطفى مجرد طفل خائف)، يساعده الصائغ على تغيير هويته ليصبح مصطفى الأجهر. ويحمل هذا الاسم دلالتين، الأولى درامية: مستوحاة من نبوءة عرافة في الأحداث، تخبر البطل بأنه سيقابل الحمام الأجهر الذي سيغير مجرى حياته ومصيره بالكامل. والمعنى اللغوي المباشر: الأجهر هو طائر الحمام الذي يتميز بقدرته الفائقة على الرؤية في الظلام، ويتخصص مصطفى بأعمال تجارة الأحجار الكريمة وتظهر قدراته في معرفتها

أولاً: ترسيخ مخيلة المتلقي عند رسم الصورة الذهنية في الماضي يعتمد مخرج العمل الدرامي حينها على الاستعانة بجميع المتعلقات من العناصر الصورية والصوتية المتمثلة بالديكور والأزياء والإكسسوارات والمؤثرات الصوتية المميزة ضمن الحقبة التاريخية إلى جانب دعمها باللون والإضاءة لتجسيد هوية الماضي

ركز المخرج في صناعة الاجهر على كيفية نقل أفكار المتلقي بين الزمن الماضي والحاضر من دون أي فجوات مستعينا بالعناصر الصورية لحافظ على بناء صورة ذهنية صائبة وبذلك استطاع ان يعيد تجسيد هوية الماضي منذ الحلقة الأولى والتي يجدها المتلقي مرسومة بكل من الشخصيات والأزياء والديكور الخ، حيث ان المرتكز

الأساسي في رسم الصورة الذهنية عند إعادة الأحداث الماضية تحتشد بالشخصيات المحورية التي تحيط بعالم الشاب يوسف، والتي ستكون لها مواقف وأحداث ترتبط به حينما يكبر، فلم يشأ مخرج العمل الدرامي أن يؤدي تلك الشخصيات عدد من الممثلون الشباب وإنما اعتمد على الخدع البصرية مستعينا بفريق محترف تمكن من خلال استخدامه الماكياج والملابس على تحويل جميع الشخصيات الرئيسة إلى شباب باستخدام باروكات الشعر الاصطناعية والصبغات والملابس ذات الطراز القديم بالإضافة إلى استخدام الإكسسوارات المميزة لتلك الحقبة والسيارات القديمة ولذلك سوف نرى الكثير من الجهد الفني في هذه الحلقة لإيصال المتلقي الى رسم صورة ذهنية في مخيلته طوال العمل الدرامي حيث استثنى المخرج هنا يوسف الشاب الذي سيكون (مصطفى الأجهر) وحبيبته الطفلة ذات الضفائر التي ستكون الطبيبة نهلة عندما تكبر، تم تحويل تلك الشخصيات المسنة إلى شخصيات شابة باستخدام تقنيات التصوير بواسطة المرشحات الخاصة ذات التأثيرات الناعمة والإضاءة وعمليات الماكياج لتكّون لدى المتلقي صورة ذهنية صحيحة عند الرجوع إلى الزمن الماضي خلال وفقا للأحداث

ثانياً: تجسيد الصورة الذهنية عبر التناسق بين السياق اللغوي للمنظومة السمعية مع تفعيل المؤثرات الصوتية والموسيقى التراثية وفقا للتحولات الدرامية المرافقة مع الأنماط التعبيرية لزمن الحدث ومكانه الدرامي.

ان الصورة البصرية غير كفيلة في تجسيد الصورة الذهنية لو كانت مغايرة للسياق اللغوي والمؤثرات الصوتية أي ان من دون إسنادها بالمنظومة السمعية المناسبة للماضي لن تمنح المتلقي صورة ذهنية كافية، لذا فقد نجحت المعالجات الإخراجية التي اعتمدها المخرج الدرامي بين الأنماط التعبيرية، لكون ان الأجهر يعيش شطراً من حياته في كينيا التي مثلت محطة مهمة في مرهقته، ومنعطفاً مهماً له سيكون نافعاً جداً له في عمله القادم، عاش الأجهر في الغابات البيئية الأفريقية الصعبة، وانخرط في التجارة الأكثر خطورة هناك وهي التنقيب وتهريب الألماس الخام والمشغولات الذهبية

ولم يكن الأجهر مجرد عامل وإنما تعلّم أسرار هذه التجارة وقوانينها الصارمة حتى أصبح خبيراً بها

لم يستسلم الأجهر لظروف الغابات لكن استطاع بذكائه وشجاعته كسب ثقة السكان المحليين والعاملين معه وعليه تمكن من ان يؤسس لنفسه مخبأً سرياً وخاصاً لتخزين وجلب شحنات الألماس، وهو المخبأ الذي أصبح لاحقاً مصدر قوته وثروته ولكونه قد عاش في بيئة بدائية وخطرة محاطاً بالحيوانات الشرسة والظروف المعيشية القاسية، هنا اعتمد المخرج على ان تكون اللغة الغريبة عنه والموسيقى المرتبطة بالبيئة الإفريقية لكي تتكون لدى المتلقي صورة ذهنية صحيحة لما كان يعيشه في الماضي ولا يحدث لغط عند الانتقال من الزمن الحاضر الى الزمن الماضي

ثالثاً: تُستكمل الصورة الذهنية للمتلقي مع بناء دلالة صورية دقيقة وواضحة بين اختلاف الماضي والحاضر اثناء استخدام التقنيات المونتاجية من التعديل اللوني وتأثيرات (Sepia وflashback)

لقد اعتمد مخرج العمل الدرامي على التباين الحاد في الألوان؛ حيث تميزت مشاهد الماضي في مصر بالإضاءة الواقعية المائلة للقتامة لإبراز حجم المأساة والظلم، مقارنة بالألوان الحيوية والمشبعة بشدة لحاضر البطل في كينيا وجمهورية الكونغو وان هذا التناقض البصري يعبر عن الصورة الذهنية لعادة مشاهد الماضي وهذا قد وضحته الباحثة في المشهد الذي يظهر على مسامع الأجهر، يقص القاتل المعلق بسلسلة في السقف حكايته مع والدته رقية التي كانت تعمل خادمة في منزل الثري شريف منصور، ومن خلال الحوار والموسيقى التي تربط اللقطات تنتقل الكاميرا إلى المنزل شبه المظلم لوالدة الأجهر التي كانت تدعو على سجادة الصلاة أن يحفظ ابنها من الشر القادم، ويستمر صوت القاتل على اللقطات التالية وهو يعلن مهمته التي تقضي بقتل الأم وابنها، هنا يتم استخدام لون (Sepia) للإشارة إلى الماضي، وهو درجة دافئة من اللون البني المائل للاحمرار أو البنفسجي، يُعرف هذا اللون بطابعه الكلاسيكي وقدرته على إضفاء لمسة حنين إلى الماضي. وقد عمل صانع العمل على

أن تكون لقطات الحاضر والماضي متقاربتين في ألوانهما ونوعية إضاءتهما ذات المفتاح الواطئ ويتم الانتقال بين لقطة الأم المقتولة (في الماضي) ولقطة الابن (في الحاضر) الذي يستمع إلى القصة بواسطة مؤثر المزج الطويل ليصنع العلاقة الوثيقة بينهما، وتأثير تلك الحادثة عليه الآن فمن خلال تقنيات المونتاج والتلاعب بكل من الألوان بين الأزمان تمكن المخرج بواسطة المعالجات الإخراجية من ان يجعل من المتلقي رسم صورة ذهنية باعتبار الدلالة الصورية استطاعت ان تتنقل بمخيلته بين الماضي والحاضر حتى استقرت بصنع سجناً مظلماً الذي يحاول منه البطل التطهر منه والعودة للانتقام لأمه.

رابعاً: تسهم الصورة الذهنية للماضي في الكشف عن الدوافع والمواقف النفسية المبطنة والانفعالات السلوكية للشخصيات الدرامية، والتي تتشكل وتتضح من خلال صلتها بمرجعيات الماضي وأحداثه.

لم يكتف المخرجون بالحلول التقليدية لمشاهد التذكر أو العودة إلى الماضي مثل تحويل الصورة للأبيض والأسود، بل أصبحوا يعيدون تشكيل المشاهد بدمج الحاضر بلقطات سريعة من الماضي، تمر كومضات ذات تأثيرات نفسية على المتلقي، أو استخدام عدسات واسعة، أو اللعب بالإيقاع الصوتي، وهو ما يصنع الصورة الذهنية العميقة للماضي ففي الحلقة الأولى وفي أجواء شبه مظلمة يهرب الشاب يوسف من سجن الأحداث بعد اتهامه بقتل أمه، ونراه يجتاز بوابات تحت الأرض محاطة بالمياه الثقيلة، متفادي حراس السجن، وهنا تتشكل شخصية يوسف القوية والتي تتحدى الصعاب، في هذه اللحظات يتم نسيان الخوف وتكون الحرية أثمن من الحياة نفسها، لكن في أثناء خروجه يتعرض للخطف على يد عصابة فتحبسه ولكنه يستمع إلى مخططهم لقتله وقتل الصائغ، فيستطيع الخلاص منهم ويرمي نفسه من فتحات التهوية في الطابق العلوي ليسقط على سيارة الصائغ الذي جاء إلى المكان. هذه الأحداث التي تعرض هنا ستكون صورة ذهنية للماضي الذي يحفز الشخصية ويحملها جميع دوافعها الانتقامية، ويبرر سلوكيات مصطفى الأجهر الذي يصف نفسه بأنه مات لمرات عديدة ومن خلال

متابعة الباحثة للعينة فقد توصلت من عمليات التحليل إلى أن الصورة الذهنية التي تتشكل هي نتاج لتفاعل العناصر الصورية والصوتية، والعلامات والرموز، والتخطيط المسبق لظهور الماضي في ثنايا الحاضر؛ مما يدفع المتلقي لتتبع الحلول الإخراجية للكشف عن الماضي، وتبيان تأثيراته على حاضر الشخصيات، والتأثير على سير الأحداث داخل بنية السرد.

الفصل الرابع النتائج والاستنتاجات والتوصيات والمقترحات

أولاً: نتائج البحث

بناءً على الإطار النظري وعملية التحليل الإجرائي لعينة الدراسة، حيث توصلت الباحثة إلى النتائج الآتية:

١- ارتباط الصورة الذهنية بأفعال الشخصيات من خلال تزامن السياق الفني وترابط الوحدات الصورية (المشاهد) عند المعالجة الإخراجية للمعلومات الدرامية

٢- بغية كشف الماضي تعمد المخرج الدرامي إلى رسم صورة ذهنية تم ترجمتها بواسطة المعالجات الإخراجية والاشتغال الصوري القصدي

٣- ربط الأزمان أثناء السرد بوساطة تشكيل صورة الحاضر مع اشتغال الخطاب الدرامي في الماضي

٤- تبرير ظهور سيناريو العمل الدرامي بقوة ضمن وضع المخططات مع جمالياتها وتنوعها بين كل من الماضي والحاضر والمستقبل

ثانياً: الاستنتاجات

في ضوء النتائج التي أسفر عنها البحث، استنتجت الباحثة ما يأتي:

١- تُمثل الصورة الظاهرية في الدراما التلفزيونية عتبة بصرية أولى تقود المتلقي نحو اكتشاف الماضي المرتبط بالشخصيات والأحداث.

٢- تكمن الغاية الأساسية من تكوين الصورة الذهنية في منح المتلقي مساحة تخيلية وتأويلية، ذات أبعاد اجتماعية وجمالية، تحمل له المتعة والفائدة والاكتشاف.

٣- نجح المخرج (ياسر سامي) في التعبير عن مشاهد ولقطات الماضي بأسلوب درامي مباشر وغير مباشر، مستنداً في ذلك إلى التوظيف الجمالي والعلاقات التفاعلية الفاعلة بين عناصر اللغة السينمائية (كالتصوير، والإضاءة، والإكسسوار، والصوت).

٤- نجح النص في وضع خارطة طريق للمخرج في كيفية التعامل مع مشاهد الماضي.

ثالثاً: التوصيات

١- ضرورة التركيز على تطور آليات العمل الفني بما يناسب تناول النصوص المعقدة زمنياً والتي تحمل جماليات الانتقال (السلس والصادم) داخل المنظومتين الصورية والصوتية للأعمال الدرامية التلفزيونية.

٢- تشجيع النتاجات الدرامية التلفزيونية والسينمائية التي تتبنى معالجة الموضوعات ذات الطابع الاجتماعي والإنساني؛ نظراً لدورها الفاعل في بناء ذهنية الجمهور، مما يسهم في تطور الدراما العربية.

رابعاً: المقترحات

إجراء الدراسة الآتية مستقبلاً:المعالجة الإخراجية لتغييرات الأزمنة في الدراما التلفزيونية) وهي دراسة تُعنى باستحداث طرق الانتقال بعيداً عن الطرق القديمة في السرد، وبحث كيفية تناولها إخراجياً.

مراجع البحث:

١- أبو سيف، صلاح. (١٩٨١). كيف تكتب السيناريو. بغداد، العراق: دار الجاحظ للنشر.

٢- الأحمر، فيصل. (٢٠١٠). معجم السيميائيات. بيروت، لبنان: الدار العربية للعلوم ناشرون / منشورات الاختلاف.
٣- أنيس، إبراهيم، وآخرون. (٢٠١٠). * المعجم الوسيط* (ج. ٢، ط. ٢). مجمع اللغة العربية.
٤- باشلار، جاستون. (١٩٨٠). جماليات المكان (ترجمة: غالب هلسا). بغداد، العراق: وزارة الثقافة والإعلام، دار الجاحظ للنشر.
٥- التكريتي، جميل نصيف. (١٩٩٤). "إضاءة تاريخية على قضايا أساسية - الصورة - المنهج - الطبع المتفرد". موسوعة نظرية الآداب (المجلد الثاني، القسم الثالث). بغداد، العراق: دار الشؤون الثقافية العامة.
٦- جاكوب، لويس. (٢٠٠٦). الوسيط السينمائي (ترجمة: أبية حمزاوي). دمشق، سوريا: المؤسسة العامة للسينما.
٧- جانيتي، لوي دي. (١٩٨١). فهم السينما (ترجمة: جعفر علي). بغداد، العراق: وزارة الثقافة والإعلام، دار الرشيد.
٨- جعفر، نوري. (١٩٥٩). فلسفة التربية. مطبعة الزهراء.
٩- دولوز، جيل. (١٩٩٧). الصورة - الحركة أو فلسفة الصورة (ترجمة: حسن عودة). دمشق، سوريا: منشورات الثقافة، المؤسسة العامة للسينما.
١٠- دولوز، جيل. (١٩٩٩). الصورة - الزمن (ترجمة: حسن عودة). بيروت، لبنان: المنظمة العربية للترجمة، مركز دراسات الوحدة العربية. راضي، ماهر. (٢٠٠٨). فكر الضوء. دمشق، سوريا: منشورات وزارة الثقافة - المؤسسة العامة للسينما.
١١- راضي، طارق .(2008) .جماليات الإضاءة وتوظيفها الدرامي في العمل الفيلمي (أطروحة دكتوراه أو بحث منشور غير منشور). جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة، بغداد، العراق
١٢- راغب، نبيل. (١٩٩٨). النقد الفني. مصر: دار مصر للطباعة والنشر.

١٣- الزحيلي، محمد. (١٩٧٦). وظيفة الدين في الحياة والحاجة إليه. دمشق، سوريا: جمعية الدعوة الإسلامية العالمية، مكتبة عين الجامعة.

١٤- زيادة، معن. (١٩٨٦). الموسوعة الفلسفية العربية. بيروت، لبنان: معهد الإنماء العربي.

١٥- سعيد، أبو طالب محمد، علم مناهج البحث، دار الحكمة للطباعة والنشر، العراق-الموصل، ١٩٩٠.

١٦- صليبا، جميل. (١٩٧١). المعجم الفلسفي. بيروت، لبنان: دار الكتاب اللبناني.

١٧- غاتشف، غيورغي. (١٩٩٠). الوعي والفن (ترجمة: د. نوفالنيوف). الكويت: سلسلة كتب عالم المعرفة.

١٨- غموقي، حمزة. (٢٠١٣). دور العلاقات العامة في تكوين الصورة الذهنية للمؤسسة الاقتصادية لدى جمهورها الداخلي (رسالة ماجستير منشورة). كلية العلوم الإنسانية والاجتماعية، قسم علوم الإعلام والاتصال، الأردن.

١٩- قاسم، محمد. (٢٠١١). كتاب الدماغ والعلوم المجاورة المحاورة لفن الممثل. الشارقة، الإمارات: الهيئة العربية للمسرح.

٢٠- القصب، صلاح. (٢٠٠٣). مسرح الصورة بين النظرية والتطبيق. الدوحة، قطر: المجلس الوطني للثقافة والفنون والتراث.

٢١- لوتمان، يوري. (١٩٨٨). مشكلة المكان الفني (ترجمة: سيزا قاسم). الدار البيضاء، المغرب: دار قرطبة.

٢٢- لوسون، جون هوارد. (١٩٧٤). فن كتابة السيناريو. (ترجمة إبراهيم الصحن). وزارة الثقافة، بغداد العراق.

٢٣- مارتن، مارسيل. (٢٠٠٩). اللغة السينمائية (ترجمة: فريد المزاوي). دمشق، سوريا: منشورات وزارة الثقافة - المؤسسة العامة للسينما.

٢٤- متري، جان. (٢٠٠٠). علم النفس وعلم جمال السينما (القسم الثاني، ترجمة: عبد الله عويشق). دمشق، سوريا: منشورات وزارة الثقافة.

٢٥- محمد بن أبي بكر. (١٩٨٣). مختار الصحاح. الكويت: دار الرسالة.
٢٦- مرلوبونتي، موريس (ميرلو بونتي). (١٩٨٧). المرئي واللامرئي (ترجمة: سعاد محمد خضر، مراجعة: الأب نيقولا داغر). بغداد، العراق: دار الشؤون الثقافية العامة، سلسلة المائة كتاب.
٢٧- معلوف، لويس. (١٩٧٦). المنجد في اللغة (المجلد ١، ط ٢٢). بيروت، لبنان: دار المشرق، المطبعة الكاثوليكية.
٢٨- المهندس، حسين حلمي. (١٩٩٠). دراما الشاشة (ج. ٢). القاهرة، مصر: الهيئة المصرية العامة للكتاب.
٢٩- يوسف، عقيل مهدي .(2008) .المعنى الجمالي (ط. ١). عمان، الأردن: دار مجدلاوي للنشر والتوزيع.