

المعالجة الإخراجية للشخصية الانهزامية في الدراما التلفزيونية العراقية

الإطار المنهجي :

١- مشكلة البحث :

شهدت فترة ما بعد عام ٢٠٠٢ توجه جديد في النص المكتوب للدراما العراقية ، فلم يعد ذلك النص الذي يهتم بالسلطة الحاكمة أو يسير على هواها في أقل تقدير ، بل عمد الكتاب إلى الغور في المسكوت عنه في بنية النص الدرامي العراقي ، الذي تجسد من خلال كشف ويلات الحروب التي خاضها الشعب العراقي التي لازالت قائمة لحد الآن ومخلفاتها السياسية والاجتماعية والاقتصادية التي انعكست على اغلب أفراد المجتمع العراقي ، ومن الشخوص التي سلطت الدراما العراقية الضوء عليها ، الشخصيات المبدعة ثقافيا وعلميا وإبداعيا التي تخرج من مطحنة الحرب وهي خائفة القوى مصابة بالجنون أو العصاب وتنتهي بالفناء في أغلب الأحيان بسبب ثورية هذه الشخوص أو مواقفها الأيديولوجية تحاربها المؤسسة الحاكمة أيا كان شكلها ، وكانت نصوص الكاتب حامد المالكي مثل (الحب والسلام) إخراج ثامر مروان أو (فوييا بغداد) إخراج حسن حسني تحمل لنا في طياتها هذه الشخصية الإبداعية التي تنتهي بالانهزام أمام هذه المؤسسة المفضية إلى الموت أو الجنون، والانهزامية هنا صفة قسرية لحقت بهذه الشخصيات بسبب وحشية التعامل السياسي او الاجتماعي معها مما أدى إلى هذه الانهزامية القسرية عليها .

والمشكلة التي لاحظها الباحث تتلخص بأسئلة محددة، كيف يتم التعامل مع شخصيات كهذه، جديدة على النص الدرامي العراقي إخراجيا .. وما المعالجات الفنية التي تبرز هذه الشخصية إخراجيا ، وما الكيفية التي تمت بها المعالجة الإخراجية للشخصية الانهزامية في الدراما التلفزيونية العراقية .

عمار إبراهيم محمد الياسري

٢- هدف البحث :

يهدف البحث إلى الكشف عن الكيفيات التي تمت بها المعالجة الإخراجية للشخصية الانهزامية في الدراما التلفزيونية العراقية .

٣- أهمية البحث :

تتعلق أهمية البحث في كونه يدرس ظاهرة جديدة في الدراما العراقية لم تدرس سابقا ، محاولا وضع توصيفات وتحديات لها .

٤- حدود البحث :

- ١- الحد الزمني : الدراما العراقية بعد عام ٢٠٠٢ التي تتعلق بالشخصية الانهزامية .
- ٢- الحد المكاني : القنوات العراقية التي بثت هذه المسلسلات مثل قناتي السومرية والشرقية.
- ٣- الحد الموضوعي : يتحدد من خلال عنوان البحث بالشخصية الانهزامية فقط .

ثانيا - الإطار النظري :

المبحث الأول : الشخصية ٠٠ تعريفاتها ٠٠انواعها ٠٠سماتها

١- الشخصية بين الماهية والنوع :

تعد الشخصية من المنظومات المهمة التي يقوم عليها البناء الدرامي، فهي التي تقود الفعل وتؤجج الصراع وتحدث الذروات وتؤدي إلى التطهير ، إن كل التيارات الفنية سواء الكلاسيكية أم الحديثة تمردت على البنى الأرسطية واستطاعت ان تختلف مع البناء الأرسطي في اغلب تفصيلاته ، إلا الشخصية فقد بقيت هي المحور الذي تركز عليه كل البنى الدرامية . إن الدراما والبرامج التلفزيونية تعتمد على الشخصية ، سواء أكانت ممثلاً أم مقدماً أم متسابقاً فهي تقود الصراع مع باقي عناصر البناء الدرامي نحو النهايات المفترضة ، وقد عرفت الشخصية بأنها « الواحد من الناس الذي يؤدون الأحداث الدرامية المكتوبة او على المسرح في صورة الممثلين »^(١) ، ويعرفها إبراهيم حمادة في مؤلف آخر بأنها « المصدر الأساسي لخلق سلسلة من الأحداث التي تتطور من خلال الحوار والسلوكيات العامة والخاصة »^(٢) . وقد جعل إبراهيم حمادة المنظر الدرامي من الشخصية المقود الذي يسير الأحداث ، وهذا صحيح ولكنها هي الحامل لكل تفصيلات البناء الدرامي فهي التي تكشف الفكرة وتؤجج الصراع وتتعرف الجو العام من خلالها ، وهي التي تؤدي إلى التطهير أو التنوير أو التغيير ، اما الباحثة ميسون البياتي فانها ترى في الشخصية وتنظيمها الدينامي « ذلك الانتقال في التنظيم الدينامي للشخصية الإنسانية الذي يستخدمه الفنان المسرحي لتقديم أفكار مجردة او صور ذهنية او آراء معينة متوخيا وضعها في قالب جمالي مليء بالتشويق وميسور الفهم من قبل

(١) إبراهيم حمادة ، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية ، القاهرة، دار الشعب، ١٩٧١، ص ٤٥٧ .

(٢) إبراهيم حمادة ، طبيعة الدراما ، القاهرة ، دار المعارف ، ١٩٧٧ ، ص ٢٠ .

المتفرج»^(٢)، ترى البياتي أن هناك تنظيمًا ديناميًا يقود الشخصية لتقديم أفكارها المتنوعة إلى المتلقي، ويرى الباحث إن التنظيم الدينامي ليس بالضرورة أن يكون متفقًا عليه مسبقًا من قبل المخرج والبطل، بل هو وليد الشخصية نفسها أحيانًا.

أما علماء النفس فقد تعرضوا إلى الشخصية على وفق المعطيات النفسية لها وقسموها على أنواع عديدة، وقد اختار الباحث منها الشخصيات المضطربة لتعلقها بموضوع البحث:

١- الشخصية البارانونية: أساس هذه الشخصية مبني على الشك في أغلب محاورها فهي على النقيض أو الضد من جميع الأطراف، قريبة كانت أم بعيدة، منفصلة أم متصلة، وتبني على هذا الأساس عداوتها من خلال إفراطها في الإساءة للآخرين ومرد ذلك التأثيرات الاجتماعية منذ الطفولة ومثال ذلك شخصية (كالكولا) للكاتب الفرنسي البيركامو.

٢- الشخصية الهستيرية: وهي شخصية غالبًا ما نجدها عند الفتيات فهي شخصية مثيرة للجدل متناقضة تبدي الحب للآخرين وتضمر عكس ذلك، أي إن داخلها لا يمتلك أي حب أو حنان للآخرين ومثال ذلك شخصية (ريفان) كبرى بنات الملك لير، في فيلم الملك لير إخراج المخرج الياباني اكيرا كيرا ساوا^(٤).

٣- الشخصية النرجسية: وهي «شخصية تنفرد في قراراتها وأهوائها»^(٥) وكلمة النرجسية أو *nersissus* بالانكليزية جاءت من اللفظة اليونانية المرتبطة بالأسطورة التي تروي أن شابًا كان يجلس أمام بركة ماء فأعجبته صورته، فظل ينظر إليها إلى أن مات^(٦).

ومن هذه الشخصيات شخصية (كريون) في مسرحية أنتيغونا للكاتب الاغريقي سوفوكليس، حيث كان الإصرار على القرار هو المسيطر على هذه الشخصية.

٤- الشخصية السايكوباتية: وهي الشخصية التي تمارس النصب والخداع والاحتيال والسحر والكذب كما أنها دائمة السخرية من الآخرين والنصب عليهم ومثال ذلك شخصية (ياغو) في مسرحية عطيل للكاتب الانكليزي شكسبير.

٥- الشخصية الانزالية: وهي الشخصية التي لا تقبل الحياة بشكل مباشر، بل تعاني صدمات عدة جعلتها لا تستسيغ شيئًا من الحياة، ولا تهتم لها أو للموت وغالبًا ما تكون هذه الشخصية غريبة الأطوار، مثال ذلك شخصية الغريب في رواية البير كامو (الغريب).

٦- الشخصية السادية: تعد هذه الشخصية من الأنواع التي يتميز بها الشخص بنمط شديد من السلوك الوحشي والعنف مع الآخرين بهدف السيطرة واحتقار الناس كما في شخصية (رومولوس العظيم) للكاتب السويسري دورينمات حينما كان يقسو على الحيوانات الأليفة ويعذبها كما يشاء أو حتى شخصية ياغو في عطيل^(٧)، من خلال التقسيمات أنفة الذكر، يرى الباحث أن الشخصية الانهزامية هي من إرهابات الشخصية الانزالية، لاسيما إذا

٢) ميسون ألباتي، الأبعاد الثلاثة للشخصية، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة، ١٩٨٨، ص ٢٥.

٤) للمزيد ينظر... أنيس فهمي إقلادبوس، السينما والمسرح وأمراض النفس، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٢، ص ١١٦-١١٥.

٥) أنيس فهمي إقلادبوس، السينما والمسرح وأمراض النفس، القاهرة، المصدر السابق، ص ١١٦.

٦) نجم عبد حيدر، علم الجمال أفاقه- تطوره، جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة، ١٩٩٠، ص ٢٣.

٧) أنيس فهمي إقلادبوس، السينما والمسرح وأمراض النفس، المصدر السابق، ص ١١٦.

كانت تحمل إبداعا ما .

وقد قسمت سامية أحمد علي وزميلها شرف عبد العزيز في كتابهما الدراما في الإذاعة والتلفزيون الشخصية في الدراما على ستة أنواع :

١- الشخصية البسيطة : وهي التي تظهر خاصية سائدة واحدة خلال الفترة الدرامية لظهورها وربما لا تكون هذه الخاصية سائدة طوال العمل ، بل تحتوي خواص أخرى متماشية مع الخاصية السائدة ومثلها شخصيات كثيرة موجودة في الأعمال الدرامية التلفزيونية .

٢- الشخصية المركبة : وتسمى أيضا التركيبية وعادة ما يكون حضورها شاخصا وسط الأحداث، وهو خليط غير متكافئ ذو خواص متعددة ، وهي غالبا ما تظهر خاصيتين أو أكثر من الخواص القوية أم المتعارضة أم المتصارعة ، وهذه الخواص ليست متكافئة القوة ، تعاني صراعات كبيرة داخل بنية الحدث، ونلاحظ في أغلب الشخصيات الانهزامية التي قدمتها الدراما العراقية أنها شخصيات مركبة من الإبداع الثقافي أو العلمي والتفكير السياسي أو الديني الذي يوصلها إلى الموت أو الجنون وقد حفلت أعمال روائية ودرامية كثيرة بشخصيات كهذه أفرغ الكتاب جزءا من شخصياتهم الحقيقية فيها مثل رواية (الوشم) للربيعي ومسلسل (فويا بغداد) للكاتب حامد المالكي والمخرج حسن حسني .

٣- الشخصية المسطحة : غالبا ما تكون هذه الشخصية مساعدة ، إذ لا تمتلك من الخواص ما يميزها من الشخصيات الأخرى، وتكون معالمها ذات شكل ولون واحد ، والشخصية المسطحة هي التي تخلو من الخواص السائدة ، وهي ما تكون ثانوية خالية من الصراع وهي حلقة وصل ما بين الأحداث والشخصيات ونراها موجودة في أغلب الأعمال الدرامية بكثرة .

٤- الشخصية الدائرية : وتكاد تكون شبه حقيقية وتقترب بحضورها لتمس الواقع بشكل مباشر من خلال علاقاتها بالشخصيات الأخرى ، فضلا عن علاقة الشخصية بذاتها ، وهي شخصية رئيسة في القصة أو الدراما التلفزيونية .

٥- الشخصية الخلفية : ويكون حضورها لغرض معين ولا تدخل في حيثيات ذلك الغرض وليس لها أهمية في الحكمة ولكن أهميتها تكمن في قيادتها لسيارة أو فتح باب ، وربما لا تحمل اسما أو قليلة التصوير وهي موجودة بكثرة في الأعمال الدرامية التلفزيونية العراقية والعربية والعالمية^(٨) .

ويرى الباحث أن الشخصية الانهزامية شخصية رئيسة في القصة أو العمل الدرامي والصراع عميق فيها وتصبح قراءتها ، وغالبا ما تكون هذه الشخصية ضبابية المعالم وتتكشف صراعاتها مع الآخرين أو مع نفسها من خلال مشاهدة منفردة ذات طابع يكون في قالب التداخي أو الاستدكار سواء أكان من خلال الصورة أم الحوار أو الاثنين معا ، أو تمرير سلسلة من التداخيات أو الأسئلة ويكون عصيا عليها إيجاد إجابة لها ، وهي تعكس حالة مركبة بين الماضي والحاضر والمستقبل أو ما هو كائن أو يكون أو سيكون، وربما هي ناتج إسقاطات المنظومة العلائقية الداخلية أو الخارجية لها ، وتنتهي إلى حالات من الجنون أو

(٨) للمزيد ينظر... سامية أحمد علي، وشرف عبد العزيز، الدراما في الإذاعة والتلفزيون، القاهرة، دار الفجر للنشر والتوزيع، ١٩٩٩، ص ١٦١-١٦٢.

الموت، وهي شخصية غالباً ما تكون مبدعه أو لديها ثراء علمي تحاربها المؤسسات الدينية أو الاجتماعية وهي بهذا إحدى تجليات الشخصية المركبة، وفي الدراما العراقية نجد هذه الشخصية في شخصية دكتور هيثم (حسن حسني) في مسلسل فوبيا بغداد، وكما بين الباحث بان النهاية لها إما الجنون أو الموت، وهي بذلك نتاج الواقع المعيش المليء بالآلام والخيبات، لذا فهي انهزامية، والانهزامية هنا ليست وليدة النشأة بل هي انهزام قسري مما عانتها هذه الشخصية من صراعات وخيبات أدت إلى هذه النهاية المفجعة، وقد خلفت وراءها ارثاً علمياً وثقافياً مميّزاً.

٢- سمات الشخصية في الدراما التلفزيونية

وتعد الشخصية من أهم عناصر العمل الفني، وهي الركيزة الأساسية التي يبني عليها المؤلف الحكاية، وأهم ما في الشخصيه سماتها التي يتوخى فيها الحذر، لذا يعد اختيار السمات الأساسية العامة للشخصية أساساً مهماً في العمل الفني، ويقسم محمد حسين الشخصية على سمات طبيعية واجتماعية ونفسية، وآخرون يعطونها تقسيمات أخرى، غير أن الباحث يحاول أن يختار تلك السمات ذات العنوانات الواضحة وهي:

١- السمة البايولوجية: وهي اللبنة الأساسية التي تتبع من عمق الشخصية وهي اللبنة الأولى التي تميز لنا جنس الشخصية، ذكر - أنثى - طفل - شيخ - عجوز - حيوان - إنسان، وهنا تدخل عملية الوعي في اختيار نوع الجنس لما لها من أهمية كبيرة، فهي التي تميز إرادات المؤلف والمخرج وهي الوسيلة التي يمكن من خلالها أن تعلن حضورها السلبي أو الإيجابي من خلال تأثيراتها في المتلقي من دون الوقوع في فخ الكلاش الجاهزة^(٩).

٢- السمة المادية: وتقوم هذه السمة بتحديد السمات العامة للشخصية دون الوقوع في المبالغة التي لا مبرر لها، ودائماً ما تكون الشخصية ذات قدرات تتفق ما بين السمات العامة والخاصة، فالعامة هي خط حول سير الشخصية، أما السمات الخاصة فهي الثوابت التي تتحدد من خلال الشكل الطول، القصر، البدانة، الصوت ٠٠ الخ، أو حتى قصور نفسي تتصف به، فهي تحتاج إلى أداء تمثيلي في وضعها العام والخاص^(١٠)، وهنا لابد للكاتب أن يكون داخل سياق سمات هذه الشخصية بتشوهاها الخلقية كما في الشخصية الإشكالية أو تشوهات نفسه كما في الشخصية الانهزامية التي أسس وتطرق اليها الباحث لها قبلاً.

٣- سمة الطابع العام للشخصية: وهي التي تتحدد بما يتناسب وأحداث العمل الدرامي، من حيث حضورها وتنقلاتها سواء أكانت متوافقة أم متناقضة فيما بينها وبين نفسها، أو بينها وبين الآخرين، وهذا كله يسهم في سير الأحداث ونموها واندفاعها إلى أمام.

٤- السمة النفسية: تعد هذه السمة نتيجة محصلة للسمات البايولوجية والسيكولوجية، فهي نتاج للظروف أو الحوادث أو المواقف التي تمر بها الشخصية بأنواعها المشوهة والمتأزمة، وتعد هذه السمة من أهم الصور التي توضح الإبعاد المرئية للشخصية وتشكل ملامحها

(٩) محمد حسين، فن كتابة السيناريو، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٥، ص ١٥.

(١٠) محمد حسين، فن كتابة السيناريو، المصدر نفسه، ص ١٠.

الجسدية والسلوكية^(١١)، وهنا يرى الباحث أن الشخصية الانهزامية في الدراما التلفزيونية نتاج طبيعي لهذه السمة .

المبحث الثاني : تجسيد الشخصية الانهزامية في عناصر اللغة التلفزيونية :

تقسم الدراما التلفزيونية على ثلاثة أقسام؛ المسلسلة والسلسلة والتمثيلية، ولكل واحدة من هذه الأقسام خصائص تختلف الواحدة عن الأخرى، وعلى الرغم من هذا الاختلاف في الشكل يبقى المضمون الأساس لهذه الأقسام، تبقى المعالجة للشكل العنصر المهم بين هذه الأقسام إذ «إن الذي يميز المسلسل عن البرامج التلفزيونية الأخرى طبيعته غير محدودة الحيكات التي تجري في نفس الوقت وتؤدي إلى التطورات الأخرى»^(١٢) وصولاً إلى النهاية.

ويتألف الخطاب المرئي من عدد كبير من المفردات السمعية والمرئية التي تبني كيانه العضوي وتعطيه معنى ودلالة بتمازجها بمنظومة جمالية موجهة إلى المتلقي، يسعى صانعو العمل الفني، من خلالها وفي تعاملهم مع نصوص يكون أبطالها من الشخصيات الانهزامية، إلى إبرازها من خلال تفعيل المفردات السمعية والمرئية ومن هذه المفردات :

١- السرد : اتفق أكثر المنظرين أن هناك أنواعاً عدة للسرد، كل واحد له اشتغالاته الخاصة وقد أوجزها الباحث فارس مهدي في أطروحته اتجاهات وانساق السرد السينمائي في الدراما التلفزيونية بما يأتي :

أ-التتابع : يقوم المخرج في هذا الشكل من السرد على بناء منظومة من الأحداث على أساس تتابع أحداث القصة جزءاً بعد آخر، من دون أن يكون بين هذه الأشياء من قصه أخرى، أي يكون السرد أفقياً مستقيماً من الحاضر إلى المستقبل مثل مسلسل حلیم.

ب-الدائري أو اللا خطي : ويقوم المخرج هنا بمعالجة المادة الدرامية من أخذ نقطة من الحاضر وينطلق بها إلى النقطة نفسها وهناك عوده طويلة واحدة مثل مسلسل دموع في عيون وقحة .

ج- الاسترجاعي أو الاستباقي: أي البدء بزمان متقدم ومن ثم العودة إلى الماضي على شكل تداعيات ويكثر هذا في الشخوص التي مرت بمواقف أو أزمات نفسية أو اجتماعية مثل مسلسل (رسائل من رجل ميت) للكاتب حامد المالكي والمخرج حسن حسني، أما الاستباقي فهو استباق أزمناً لم تأت بعد.

د- التناوبي : وهو أكثر صيغ البناء السردية إثارة وتشويقاً ويضفي جمالية على العمل، إذ يقوم على سرد أجزاء من قصة ثم سرد أجزاء من قصة أخرى. ومثل هذا السرد يحيط بسرد يكمل ويدفع السرد الأخر، إذ إنه يحتوي على منظومتين أو ثلاث من الحكيم أو القص مثل فلم (التعصب) لجريفت إذ يعالج أربعة موضوعات في آن واحد^(١٣).

(١١) محمد حسين، فن كتابة السيناريو، المصدر السابق، ص ١٧.

(١٢) عبد القادر الجعفري، التوظيف الإعلامي لحضارة العراق قبل الميلاد في الدراما التلفزيونية، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة، ٢٠٠٢، ص ٢٣.

(١٣) للمزيد ينظر... فارس مهدي علوان، اتجاهات وانساق السرد السينمائي في الدراما التلفزيونية، أطروحة دكتوراه غير منشورة، جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة، ١٩٩٩، ص ٩٧-٩٨.

٢- الإضاءة : تعد الإضاءة من العناصر المهمة في المنجز المرئي ، إذ تضيء الإضاءة على الصورة دلالات؛ إما كعنصر مستقل أو بمساعدة العناصر التصويرية الأخرى ، فهي تكشف المكان أو تدل على الوقت مثل الليل أو النهار ، كذلك الإحساس بالبرد والحر مثل نار الموقد على الجدران أو كما قلنا سابقا لها دلالات على مرور الوقت ، وكذلك تؤدي دورا مهما في التكوين من خلال التباين بين الظل والضوء لتعبر عن دلالات الخير والشر ، وتستطيع أيضا التمهيد أو التنبؤ بالفعل الدرامي ، أو اختزال بعض الأحداث غير المرغوب فيها مثل مشاهد القتل أو العنف غير المبرر .

إن كل ما يهتم البحث في الإضاءة ليس معرفة الأغراض التقنية لها بل الفنية ، ففي السابق كانت الإضاءة في الأعمال الدرامية عبارة عن تنوير كامل للصورة ولا تميل لخلق تأثيرات خاصة وإن توافرت فبالحد الأدنى ، «وقد يكون مرد ذلك صغر شاشة التلفزيون أو عدم الاستقبال الجيد أو ضعف الإشارة»^(١٤).

ومن مدلولات الإضاءة كما بين الباحث هي الدلالات النفسية حيث تستطيع أن تخلق «جوا دراميا سيكولوجيا يكشف عن بعد الشخصية السيكولوجي . وحالات القلق والترقب من خلال التحكم في شدة التباين والتوزيع الإضائي داخل عناصر المشهد»^(١٥) ، حيث نرى في مسلسل (فويبا بغداد) للمخرج حسن حسني شخصية البطل (الدكتور هيثم) تحتل أماكن ضوء خاصة على الشخصية أو خلفها لإبراز حالات القلق والتشطي داخل الشخصية .

٣- اللون : يعد اللون من العناصر المهمة في العمل الدرامي إذ لا يخلو جزء من أجزاء الصورة من اللون ، «إذ يمتلك منظومة علامية تساعد المخرج على إضافة معانٍ جديدة في معالجته الإخراجية»^(١٦).

وللون له دور كبير في التكوين إذ إن معالجة اللون عند المخرج تركز على سيادة الشخصية ضمن التكوين من خلاله ففي فلم عمر المختار نرى المخرج يعطي ألوانا فاتحة بيضاء للمجاهدين الجزائريين دلالة على النقاء والجهاد ، كذلك تستطيع الألوان إعطاء دلالات طبيعية لكشف المكان أو البيئة ، وكذلك لون دلالات نفسية فالشخصيات التي تلبس ملابس ذات خطوط سوداء وبيضاء متقاطعة توحى بالقلق والخوف ، وله دلالات فكرية ودلالات اجتماعية فاللون الأسود للمكثبين والألوان المبهجة تدل على أمراض الزهو^(١٧) ، وكثيرا ما نشاهد ارتداء الشخصيات الانهزامية للألوان المتقاطعة البيضاء والسوداء دلالة على القلق الذي تعيشه كما في مسلسل (رسائل من رجل ميت) للمخرج حسن حسني.

٤- التصوير : من أهم العمليات الإبداعية التي يتعامل معها المخرج في تحويل السيناريو الى معادل مرئي هي الصورة .

١٤) ماجد عبود الربيعي ، دور عناصر التركيب الشكلي في تعميق المعنى . رسالة ماجستير غير منشورة ، جامعة بغداد ، كلية الفنون الجميلة ، ٢٠٠٠ ، ص ١٦٨ .

١٥) علي يوسف طاهر العزاوي ، المعالجات الإخراجية للأعمال التاريخية التلفزيونية للمخرج فيصل الياسري ، رسالة ماجستير غير منشورة ، جامعة بغداد ، كلية الفنون الجميلة ، ٢٠٠٦ ، ص ٥٢ .

١٦) ماجد عبود الربيعي ، دور عناصر التركيب الشكلي في تعميق المعنى ، المصدر السابق ، ص ١٦٨ .

١٧) عياض الدوري ، اللون ودلالاته في الدراسات التاريخية ، بغداد ، دار الشؤون الثقافية العامة ، ٢٠٠٩ ، ص ٤٨ .

والتصوير بتشكيل «من خلال أحجام اللقطات، حركات الكاميرا، زوايا التصوير، واستخداماتها، إذ أن لكل من الأحجام، والحركات، والزوايا، واستخداماتها دورا مهما في إثارة الانتباه»^(١٨). ولا بد عند دراسة التصوير التطرق إلى التمهصلات المكونة له ومنها:

١- حركات الكاميرا .. وتعد حركات الكاميرا من أهم عناصر اللغة السينمائية ولها دلالاتها الخاصة، ويورد مارسيل مارتن حركات الكاميرا بثلاث أنواع هي :

١- الترافلنج .. هي عبارة عن تحرك الكاميرا في حين تظل الزاوية بين خط محور العدسة واتجاه الكاميرا ثابتة، وتقسم هذه الحركة على ثلاثة أقسام أيضا :

أ - الترافلنج العمودي .. واستخداماته نادرة نوعا ما .

ب- الترافلنج الجانبي .. واستخداماته وصفية أكثر الأحيان .

ج - الترافلنج إلى الخلف .. وهو الأكثر شيوعا لما له من دلالات ومعان نفسية متعددة^(١٩).

٢- البانورامية .. «وهي عبارة عن حركة الكاميرا على محورها العامودي أو الأفقي دون نقل الكاميرا من مكانها»^(٢٠)، ولها دلالات منها الوصفية التي تهتم بكشف مكان ما أو التعبيرية وله استخدامات غير واقعية الغرض منها الإيحاء بإحساس ما أو فكرة ما أو الدرامية والغرض منها إيجاد علاقات مكانية ما بين شخص ينظر و الشخص المنظور اليه .

٣- الكرين .. وهو مزيج غير محدد بين الترافلنج والبانوراما ينفذ بألة تشبه الآلة الرافعة ، فإذا استخدمت هذه الحركة بجماليتها فإنها تعطي دورا في إدخال المتفرج في العالم الدرامي مثل فلم (الشيطان في الجسد) حيث نرى الكاميرا تستدير على البطل والبطلة وكذلك فلم (وصية الدكتور مايوس) التي أعطت الكاميرا فيها دلالات وصفية جميلة^(٢١).

ب - حجوم اللقطات .. إن حجم اللقطة يتحدد من خلال الموضوع المراد تصويره ومن خلال « كمية المادة الداخلة ضمن إطار الشاشة »^(٢٢)، وتقسم اللقطات إلى عامة، ومتوسطة، وقربية، وقربية جدا . فالعامة جدا تعطي تفصيلات عديدة ومتنوعة حيث يتطلب قراءة تلك التفصيلات وقتا أطول وذلك « لإتاحة الوقت المادي للمتفرج لإدراك مضمون اللقطة »^(٢٣) وتسمى تأسيسية أيضا حيث تكشف عن زمان ومكان الأحداث ، أما اللقطة البعيدة فهي تظهر جسم الإنسان كاملا وتسمى لقطه كاملة أو عامة حيث إنها استهلاكية أو تأسيسية وتسهم في كشف الزمان والمكان والإحداث ، «أما اللقطة المتوسطة فهي تصور الجسم البشري من الرأس حتى الخصر أو منتصف الأشياء وتفيد في الانتقالات ما بين اللقطات البعيدة والكبيرة ولإعادة التأسيس»^(٢٤) ، أما اللقطة الكبيرة فتصور من أعلى الصدر حتى نهاية الرأس وهنا لا يتم التعرف على المكان بسهولة بسبب ضخامة تفاصيل هذه اللقطة وكذلك فإنها «تميل

١٨ (عبد الباسط سلمان ، التشويق ورؤيا الإخراج في الدراما السينمائية والتلفزيونية ، القاهرة ، الدار الثقافية للنشر ، ٢٠٠١ ، ص ٢٨ .

١٩ (مارسيل مارتن ، اللغة السينمائية ، تر:سعد مكاوي، القاهرة ، الهيئة المصرية للكتاب ، ١٩٦٤ ، ص ٢٧ .

٢٠ (مارسيل مارتن ، اللغة السينمائية ، المصدر نفسه ، ص ٣٨ .

٢١ (مارسيل مارتن ، اللغة السينمائية ، المصدر نفسه ، ص ٤٢ .

٢٢ (لوي دي جانيني ، فهم السينما ، تر: جعفر علي عباس ، بغداد ، دار الرشيد للنشر ، ١٩٨١ ، ص ٤٤ .

٢٣ (مارسيل مارتن ، اللغة السينمائية ، المصدر السابق ، ص ٤٢ ■

٢٤ (علي يوسف طاهر الغزاوي ، المعالجات الإخراجية للأعمال التاريخية التلفزيونية للمخرج فيصل الياسري ، المصدر السابق ، ص ٥٤ .

إلى رفع أهمية الأشياء وتوحي في الغالب بمغزى رمزي»^(٢٥) ، أما زوايا الكاميرا فلها أربعة استعمالات هي زاوية الكاميرا الموضوعية هي التي يرى فيها المشاهد الموضوع ، والذاتية فهي تمثل وجهة نظر الممثل أو الشخصية في داخل العمل الفني ، والزاوية الثالثة فهي وجهة النظر المشتركة للمتفرج والشخصية إلى الأحداث ، أما الاستعمال الرابع فهو مستويات الكاميرا ومنها مستوى العين البشرية ، ويكثر استخدامها من قبل المخرجين الواقعيين وتحت مستوى النظر أي من الأسفل والمرتفعة أي أعلى مستوى النظر ، ونلاحظ شخصية (دكتور هيثم) في مسلسل (فويبا بغداد) للمخرج حسن حسني وقد أعرقها المخرج بزوايا عين الطائر دلالة على الاضطهاد الذي تعانيه.

٦- الأزياء والمكياج : الأزياء أو الملابس عنصران لا يقلان أهمية عن باقي العناصر في المعالجة الدرامية ، فالأزياء تشكل توافقاً ملحوظاً مع طبيعة الديكور ، وهي تحدد دلالات اجتماعية أو وطنية أو درامية ، فيرى مارسيل مارتن أن الملابس تحدد :

« نماذج وطنية : فالأسكيمو ملاسهم من جلود الدببة والمكسيكي حرملته (البونشو) والعربي العقال .. الخ

اجتماعية : محددة بتفاوت التأنيق في ملابس الناس ، فملابس الطريقة الارستقراطية تختلف عن ملابس الطبقات العاملة »^(٢٦).

وكذلك الأزياء تعبر عن الصراع الدرامي من خلال تناقض الألوان فلها دلالاتها النفسية التي تؤثر في المتلقي ، أما المكياج فيسهم في إبراز أو إخفاء أو تغيير وجه أو جزء من جسم الممثل على وفق الضرورات الدرامية ، وكذلك يهدف المكياج إلى تحديد الشخصية من خلال تغيير في ملامح وهيئة الشخصية ، ويهدف أيضاً إلى تغيير أو إخفاء ما تسببه الإضاءة من تشوهات وتغيير ما تكتشفه آله التصوير من عيوب ، فضلاً عن انه يسهم في تغيير العمل وإبراز تشوهات ما يتطلبها العمل الفني وهذا ما نلاحظه في اغلب الأبطال الانهزاميين من استخدامهم مكياج لوجه شاحب ومتعب .

٧- التكوين: يبذل مخرج العمل الفني جهوداً مضمّنية في ترتيب وبلورة الشكل النهائي للصورة من خلال تنظيم وترتيب عناصر الشكل داخل الإطار ، ويعبر جوزيف مارشلي عن التكوين الجيد بأنه « ترتيب العناصر المصورة في وحدة مترابطة ذات كيان متناسق»^(٢٧).

ولا يختلف التكوين عن مجمل الأعمال الفنية فهو يتكون من الخط والشكل والكتلة والحركة وهذه العناصر تدخل في إطار اللقطة ولها دلالاتها المختلفة أيضاً ، ولو تأملنا (مسلسل رسائل من رجل ميت) للمخرج حسن حسني لوجدنا تشكيلات هائلة من الخطوط المتقاطعة دلالة على حالة المريض والبطل الانهزامي المضطربة .

٨- الاكسسوار والديكور : الاكسسوارات هي الملحقات الموجودة داخل المشهد ، عدا الديكور والملابس وتعني بالعربية مكمّلات المنظر وتكون مرتبطة بالشخصيات وداعمة للأحداث

٢٥ (لوي دي جانتي ، فهم السينما ، المصدر السابق ، ص ٢٧ .

٢٦ (مارسيل مارتن ، اللغة السينمائية ، المصدر السابق ، ص ٥٩ .

٢٧ (جوزيف مارشلي ، التكوين في الصورة السينمائية ، ترجمة هاشم النحاس ، القاهرة ، الهيئة المصرية للتأليف والترجمة ، ١٩٨٢ ،

كالمرآح والأزهار والساكنات والحقائب ولها دلالاتها النفسية والدرامية، إذا لاحظنا شخصية (الدكتور هيثم) في مسلسل (فوبيا بغداد) للمخرج حسن حسني وجدناها تحمل حقيبة دائماً، وقد وظف المخرج الحقيبة هنا ضمن دالتين: الأولى أن المثقف يحمل كتبه فيها والثانية دلالة عن الوطن الذي يرتحل معه أين ما ذهب، كذلك للاكسسوارات دلالات زمانية مثل الساعة ودقاتها أو تأريخية مثل السيوف والرماح.

أما الديكور فبنوعيه الداخلي والخارجي له «دلالات ينبغي ان تؤخذ بالحسبان، فهو يسهم في الحدث ويعاون في خلق الجو النفسي العام ويشترك في تكوين اللقطة من خلال ارتباطه بعلائق مع الشخصيات والأزياء والإكسسوار والإضاءة»^(٢٨). ولليكور وظيفتان في العمل الفني، وظيفة درامية والأخرى جمالية، «فالدرامية تكمن في إيصال المعنى الدرامي وعدم الخلط بين العلامات المرسله للمشاهد والجمالية تكمن في تكثيف الاشتغال الجمالي المنبثق أصلاً وابتداء عن طريق القص الدرامي»^(٢٩).

٩- الزمان والمكان: الزمن في الدراما التلفزيونية له دور مؤثر جداً، ويقسم البناء الزمني على:

- أ- الزمن المركز: وهو الاستخدام المعتاد للزمن في المنجز المرئي.
- ب- الزمن الحقيقي: وهو الزمن الاعتيادي المعيش وقد حاولت أفلام عدة عرض الزمن الحقيقي بكامله لأغراض درامية مثل فلم (الحبل) ل هيتشكوك.
- ج- الزمن الملقى.

د - الزمن المقلوب: المبني على العودة إلى الوراء ونلاحظ أن الدراما النفسية تعتمد عليه كثيراً^(٣٠).

أما المكان فإنه يسهم في تعميق المعنى الدرامي، إذ إنه يوصل معلومات شأنه شأن الإضاءة والملابس والمكياج. ويعد مكوناً فاعلاً وضرورياً في تطور السرد، ولا يمكن إن نتخيل أحداثاً دون مكان يؤطرها، يرتبط المكان بعلاقة مع الأحداث حيث لا توجد أحداث بدون أمكنة، ليس هذا فحسب فإن المكان يرتبط بالشخصيات، وكما هو معلوم فإن البيت امتداد للإنسان وكل ما فيه يرتبط بالإنسان، أن الصورة التلفزيونية في كليتها تحتوي على المكان فلا يمكن أن تكون صورة تلفزيونية ما لم تحتو على أمكنة. وتورد الباحثة سهى طه سالم العبيدي «يعتبر المكان منظومة من الإشارات الدالة على حقائق موضوعية أو تداعيات ذهنية، ويكون الموضوع الافتراضي في بناء عوالم وتكوينات صورية من الحياة الواقعية المعيشة وبين الصور والتراكيب المتخيلة»^(٣١)، وتتم معالجة المكان بطريقتين:

«إما أن تكتفي بأن تعيد بناءه، وتجعلنا نجول فيه بحركة الكاميرا . أو بخلق أبعاد جمالية تركيبية يدرکہا المتفرج من تراكب وتتابع أماكن جزئية قد لا تكون لها

٢٨ (مارسيل مارتن، اللغة السينمائية، المصدر السابق، ص ٦١).

٢٩ (لمزيد، ينظر مارسيل مارتن، اللغة السينمائية، المصدر نفسه، ص ٢١١-٢١٥).

٣٠ يوسف الشاروني، مع الدراما، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٩، ص ٤٤.

٣١ سهى طه سالم العبيدي، التركيب الصوري ودلالاته في العرض المسرحي العراقي، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة، ٢٠٠٥، ص ٤٢.

أي علامة مادية بينها»^(٣٢).

١٠- المونتاج : من العمليات المهمة في العملية الدرامية هي العملية المونتاجية ، ونعني بها إزالة اللقطات غير المرغوب فيها ، واستثمار اللقطات المؤثرة بما يحقق الاستمرارية للعمل الفني . وينبغي على المؤلف أن يجمع اللقطات بحرص وعناية لتحقيق التماسك داخل المشهد^(٣٣) ، ويقسم المونتاج على ، طولي و عكسي و متواز ومتناوب ، فالطولي يتضمن سلسلة من المشاهد مرتبة منطقيًا ، والعكسي يقوم بقلب النظام الزمني لمصلحة جزئية زمنية محضة ، وذات قوة درامية فائقة كما في مسلسل (فويبا بغداد) للمخرج حسن حسني ، فنرى العمل يعتمد على الفلاش باك كثيرا لتبيان الحالات النفسية للبطل الانهزامي ، أما المتوازي ؛ يقوم على حدثين أو أكثر يتقدمان معا بإدخال شرائح من كل منهما في سياق الآخر بقصد إظهار دلالة من مواجهتهما ، كما في فيلم (التعصب) لجريفت ، أما التناوبي فمبني على توقيت دقيق بين حدثين يراكمهما التوليف وينتهيان في أغلب الأحيان الى الالتقاء في نهايات العمل الفني^(٣٤).

١١- العناصر الصوتية : الصوت يسهم مع الصورة في تفسير مضمون اللقطة ، فالوظيفة الرئيسية للصوت هو دعم ما تحمله اللقطات من معان .

«ويمكن استخدام الصوت بعدة معالجات فإما أن يصدر الصوت من داخل الصورة أو خارجها أو قد يكون متألفا أو متضامنا معها ومعبرا لها وقد يناقضها أو قد يدخل كعنصر إيجاز للأحداث الدرامية من خلال تكثيف المعلومات أو قد يستخدم كرمز في الأحداث الدرامية»^(٣٥) ، وتقسم العناصر الصوتية على أنواع منها :

١- الحوار : وهو وسيلة التخاطب بواسطة اللغة أو الإيماءة أو الأصوات الأخرى ويعرف ارسطو اللغة بأنها «التعبير عن أفكار الشخصيات بواسطة الحوار»^(٣٦).

ويقسم الحوار على أنواع منها المتزامن الصورة مع الصوت ، وغير المتزامن صوت مع صورة أخرى ، وهو إما ثنائي أو مونولوج ، وله دلالات منها الكشف عن الصراع الداخلي للشخصيات والتعبير عن كوامن النفس أو كشف أبعاد الشخصيات والأحداث وتصعيد الصراع ولتتابعنا بطل مسلسل (رسائل من رجل ميت) للكاتب حامد المالكي والمخرج حسن حسني الفنان اياد راضي لوجدنا في حواراته الصراع الأيدلوجي الذي أوصله إلى النهايات المفجعة والتي نراها في الأبطال الانهزاميين.

٢- المؤثرات الصوتية : ولها دور مهم في خلق الجو العام للأحداث ومنها «أصوات الطبيعية والجمادات والأصوات الإنسانية والحيوانات والطيور»^(٣٧) ، ونلاحظ في أغلب الأعمال الدرامية « كلما زادت سرعة إيقاع الصوت زاد التوتر عند المستمع وبالعكس»^(٣٨).

٢٢ (مارسيل مارتن ، اللغة السينمائية ، المصدر السابق ، ص ٢٢٥ .

٢٣ جوزيف بوجز ، فن الفرجة على الأفلام ، ت و داد عبد الله ، القاهرة ، الهيئة المصرية للكتاب ، ١٩٩٥ ، ص ٩٤ .

٢٤ (لمزيد ينظر مارسيل مارتن ، اللغة السينمائية ، المصدر السابق ، ص ١٥٣ - ١٦٢ .

٢٥ (علي يوسف العزاوي ، المعالجات الإخراجية للأعمال التاريخية التلفزيونية للمخرج فيصل الياسري ، المصدر السابق ، ص ٦٨ .

٢٦ (أرسطو طاليس ، فن الشعر ، تر : حمادة إبراهيم ، القاهرة ، المكتبة الانجلو مصرية ، ١٩٨٢ ، ص ٩٦ .

٢٧ (حسين حلمي المهندس ، دراما الشاشة بين النظرية والتطبيق ، القاهرة ، الهيئة المصرية للتأليف والترجمة ، ١٩٨٩ ، ص ٢٤٩ .

٢٨ (لوي دي جانتي ، فهم السينما ، المصدر السابق ، ص ٢٦٤ .

والأصوات تقسم على نوعين؛ منها طبيعية ومنها صناعية ، وقد تشير المؤثرات إلى دلالات مكانية مثل صوت قطار أو صوت سيارة أو زمانية مثل صوت الديك أو دقائق الساعة أو نقيق الضفادع .

وتعد الموسيقى من أهم العناصر الصوتية فهي لا تقيم مضمون تلك اللقطة بل تعمق ذلك المضمون ، وهي إما مؤلفة للعمل الدرامي، أو يتم اختيارها من المكتبة الصوتية ، ويضيف كرم شلبي وظائف عدة للموسيقى منها :

«تعطي دلالات تاريخية أو حقبة تاريخية معينة .

تكون بديلة عن المؤثر الحقيقي مثل صوت الرعد وانفجار القنابل .

ج- تستخدم بنجاح عند الذروة (القمة الدرامية) والمواقف المتأزمة»^(٢٩).

٢- الصمت .. هو صوت ساكن ، وقيمة تعبيرية بالغة لو أحسن استخدامها ، للصوت مدلولات مثل الموت والغياب والقلق والعزلة والاحتضار، وطالما نشاهد الشخصيات الانهزامية تميل إلى الصمت دلالة على القهر الروحي الذي تعانیه ، وقد يرافق الصمت الحركة البطيئة (slow motion) لإضافة وقع لهذا المؤثر .

مؤشرات الإطار النظري

- ١- يستطيع الكاتب بناء شخصيته الانهزامية في نصه من خلال إسقاط المنجز الإبداعي وإسقاطات الحروب في البعد النفسي للشخصية المركبة .
 - ٢- قد يعمد المخرج إلى التوظيف الدرامي والدلالي والجمالي لعناصر اللغة التلفزيونية في معالجته الإخراجية لتبيان التشظيات النفسية والفكرية لها .
 - ٣- يشتغل السرد الدرامي لاسيما (التداعي الحر) في تبيان اغلب حالات الهذيان والقلق للشخصية الانهزامية .
- الدراسات السابقة ٠٠ لم يجد الباحث دراسات سابقة حول الشخصية الانهزامية في الدراما التلفزيونية .

ثالثا - اجراءات البحث

- ١- منهج البحث : سيعتمد الباحث المنهج الوصفي التحليلي ، لاتفاقه مع طبيعة البحث .
- ٢- أداة البحث : سيعتمد الباحث ما خرج به من مؤشرات في الإطار النظري كأداة للتحليل .
- ٣- عينة البحث : تم اختيار المسلسل العراقي (الحب والسلام) للكاتب حامد المالكي وإخراج ثامر مروان اسحاق ومن إنتاج قناة السومرية عام ٢٠٠٨ كعينة للبحث بسبب وضوح الشخصية فيه ويحقق متطلبات البحث ، فضلا عن النقود الكثيرة التي تعرض لها ، والجوائز المتعددة التي حصل عليها .

٢٩ (كرم شلبي ، الإنتاج التلفزيوني وفنون الإخراج ، جدة ، دار الشروق للنشر ، ١٩٨٨ ، ص ٢٣٤)

رابعاً - تحليل العينة والنتائج والاستنتاجات

المؤشر الأول - يستطيع الكاتب بناء شخصيته الانهزامية في نصه من خلال إسقاط المنجز الإبداعي وإسقاطات الحروب في البعد النفسي للشخصية المركبة:
إذا تابعنا المشهد العاشر من الحلقة رقم (٢) ، نلاحظ في هذا المشهد ان البطل وهو جالس بالسجن يتمم بكلمات كثيرة تدل على ثقافته التي هي ثقافة الكاتب وتداعياته ، والتي كانت تتدد بالحرب وويلاتها فنراه يقول :

الصوت	الصورة
حياتي ليل طويل لا فجر له سأموت قبل أن أرى يوماً أبيض .. لقد سرقت منّا الحروب كل أحلامنا وأوطاننا ... وحببياتنا .	١- لقطة عامة ومن زاوية عين الطائر للبطل وهو جالس في احد زوايا السجن وهو ممسك بكتاب وهو يتمم بصوت لا متزامن.

ونفس الرفض للحرب والألم نشاهده من خلال إحدى ضحايا الحرب وهي الطالبة المثقفة التي أدت دورها هديل كامل التي شل زوجها في الحرب .

الصوت	الصورة
الحرب ابنة كلب .. الحرب ابنة كلب	نلاحظها تردد وبصورة مفاجئة وبنهزام كامل وهي تسقط على الأرض في لقطة متوسطة ومن زاوية عين الطائر .
الصوت	الصورة
أحلام النساء تداس تحت البساطيل	ونراها تردد في مكان آخر .. في لقطة كبيرة وهي واقعة على الأرض

المؤشر الثاني - قد يعتمد المخرج إلى التوظيف الدرامي والدلالي والجمالي لعناصر اللغة التلفزيونية في معالجته الإخراجية لتبيان التشظيات النفسية والفكرية لها :
مما لا شك فيه أن لكل مخرج أسلوبه الخاص في معالجة النص الدرامي الذي بين يديه ، ولكن المعالجة الإخراجية للنص من غير الممكن أن تهشم كل القواعد الدلالية والجمالية ،

سواء أكانت في التكوين أم الإضاءة أم باقي المفردات السمعية والمرئية ، ولكن الإبداع والتفرد يكمنان في كيفية توظيف تلك الجماليات في تلك اللقطة، ولو تابعنا المعالجة الإخراجية لعينة البحث لوجدنا التوظيف الجمالي للعديد من المفردات السمعية والمرئية .
فلو لاحظنا المشهد العشرين من الحلقة رقم (٨) نلاحظ أن البطل جالس على منصات احد الموانئ التركية بعد هروبه من وطنه العراق، وقد وظف المخرج لقطات عين الطائر في أماكن كثيرة دلالة على ضعفه الناجم عن الاضطهاد الذي عاشه وكما نرى :

الصوت	الصورة
موسيقى كمان حزينة	١- لقطة كاملة ومن خلال زاوية عين الطائر للبطل وهو جالس على دكة احد الموانئ وعيناه باتجاه البحر .
قطع	٢- لقطة متوسطة للبطل ومن زاوية أخرى أقل انخفاضاً من الزاوية السابقة .

وقد وظف المخرج أغلب عناصر اللغة الأخرى في إبراز الشخصية الانهزامية ، فقد كانت الإضاءة التي يتم توجيهها نحو البطل تختلف عن التوزيع الإضاءة لباقى المشهد ، فقد استخدم المخرج الإضاءة الزرقاء ترافق البطل في أغلب المشاهد الداخلية دلالة على نقاء الشخصية وسموها ولكننا بدأنا نشاهد تغير الإضاءة في المشاهد التي تظهر توتر الشخصية بعد إصابتها بالأمراض النفسية نحو اللون الأصفر دلالة على الشحوب والفاء .
المؤشر الثالث - يشتغل السرد الدرامي لاسيما (التداعي الحر) في تبيان أغلب حالات الهذيان والقلق للشخصية الانهزامية :

لقد وظف مخرج الحرب والسلام التداعيات بصورة كبيرة لتجسيد الرغبات المعطلة للبطل والهذيان التي أصابته جراء الاضطهاد الفكري الذي عاناه، حيث نرى في المشهد الخامس والثلاثين من الحلقة رقم (٢٥) ، البطل اباد راضي وهو يصرخ وحده .. (اي حياة الي اعيشه .. خسرت روعي وزوجتي ووطني) ثم تتكرر هذه التداعيات في مشاهد أخرى يستذكر فيها طفولته وصباه وتنتهي بالصراخ والعيول .

النتائج :

- ١- حفلت العينة بالمضامين الأيديولوجية التي كشفت سموم الحرب وويلاتها التي استطاع المخرج توظيفها في بناء الشخصية الانهزامية التي هي من نتاج الحروب .
- ٢-وظف المخرج المفردات السمعية والمرئية على وفق اشتغالاتها الدلالية النفسية لإبراز الشخصية الانهزامية .
- ٣- اعتمد العمل، في أغلب سروده، على التداعي الحر، الذي يكثر مع الاعمال التي تقدم شخوص ذوي عاهات نفسية .

الاستنتاجات :

- ١- الشخصيات الانهزامية إحدى إسقاطات الحروب والقهر السياسي وهي نتاج أيديولوجي لهذه الإسقاطات يوظفها المؤلفون في نصوصهم كمدونة أبداعية تكشف زيف العصر الذي يعيشونه .
- ٢- كل العناصر السمعية والمرئية تشغل منفردة أو مجتمعة لإبراز تلك الشخصية .
- ٣- تيار التداعي الحر ومنذ تشكيلاته الأولى في الرواية الحديثة وصولاً الى الدراما التلفزيونية يشغل على تبيان الجزء الكبير من ماهية الشخصيات النفسية عامة والانهزامية خاصة .

المصادر :

١. أرسطو طاليس ، فن الشعر ، تر : حمادة إبراهيم ، القاهرة ، المكتبة الانجلو مصرية ، ١٩٨٢ .
٢. إقليدوس ، أنيس فهمي ، السينما والمسرح وأمراض النفس ، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٢ .
٣. بوجز ، جوزيف ، فن الفرحة على الأفلام ، ت و داد عبد الله ، القاهرة ، الهيئة المصرية للكتاب ، ١٩٩٥ .
٤. البياتي ، ميسون ، الأبعاد الثلاثة للشخصية ، رسالة ماجستير غير منشورة ، جامعة بغداد ، كلية الفنون الجميلة ، ١٩٨٨ .
٥. جانيبي ، لوي دي ، فهم السينما ، تر: جعفر علي عباس ، بغداد ، دار الرشيد للنشر ، ١٩٨١ .
٦. الجعفري ، عبد القادر ، التوظيف الإعلامي لحضارة العراق قبل الميلاد في الدراما التلفزيونية ، رسالة ماجستير غير منشورة ، جامعة بغداد ، كلية الفنون الجميلة ، ٢٠٠٢ .
٧. حمادة ، إبراهيم ، طبيعة الدراما ، القاهرة ، دار المعارف ، ١٩٧٧ .
٨. حمادة ، إبراهيم ، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية ، القاهرة ، دار الشعب ، ١٩٧١ .
٩. حيدر ، نجم عبد ، علم الجمال آفاقه - تطوره ، جامعة بغداد ، كلية الفنون الجميلة ، ١٩٩٠ .
١٠. السدوي ، عياض ، اللون ودلالاته في الدراسات التاريخية ، بغداد ، دار الشؤون الثقافية العامة ، ٢٠٠٩ .
١١. الربيعي ، ماجد عبود ، دور عناصر التركيب الشكلي في تعميق المعنى ، رسالة ماجستير غير منشورة ، جامعة بغداد ، كلية الفنون الجميلة ، ٢٠٠٠ .
١٢. سلمان ، عبد الباسط ، التشويق ورؤيا الإخراج في الدراما السينمائية والتلفزيونية ، القاهرة ، الدار الثقافية للنشر ، ٢٠٠١ .
١٣. سلمان ، علي صباح ، المعالجة الإخراجية للسيرة الذاتية في الدراما التلفزيونية ، رسالة ماجستير غير منشورة ، جامعة بغداد ، كلية الفنون الجميلة ، ٢٠٠٠ .
١٤. شاروني ، يوسف ، مع الدراما ، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٩ .
١٥. شليبي ، كرم ، الإنتاج التلفزيوني وفنون الإخراج ، جدة ، دار الشروق للنشر ، ١٩٨٨ .
١٦. العبيدي ، سهى طه سالم ، التركيب الصوري ودلالاته في العرض المسرحي العراقي ، رسالة ماجستير غير منشورة ، جامعة بغداد ، كلية الفنون الجميلة ، ٢٠٠٥ .
١٧. العزاوي ، علي يوسف طاهر ، المعالجات الإخراجية للأعمال التاريخية التلفزيونية للمخرج فيصل الياسري ، رسالة ماجستير غير منشورة ، جامعة بغداد ، كلية الفنون الجميلة ، ٢٠٠٦ .
١٨. علوان فارس مهدي ، اتجاهات و انساق السرد السينمائي في الدراما التلفزيونية ، أطروحة دكتوراه غير منشورة ، جامعة بغداد ، كلية الفنون الجميلة ، ١٩٩٩ .
١٩. علي ، سامية احمد ، وزميلها ، الدراما في الإذاعة والتلفزيون ، القاهرة ، دار الفجر للنشر والتوزيع ، ١٩٩٩ .
٢٠. مارتين ، مارسيل ، اللغة السينمائية ، تر: سعد مكاوي ، القاهرة ، الهيئة المصرية للكتاب ، ١٩٦٤ .
٢١. مارشلي ، جوزيف ، التكوين في الصورة السينمائية ، ترجمة هاشم النحاس ، القاهرة ، الهيئة المصرية للتأليف والترجمة ، ١٩٨٢ .
٢٢. محمد حسين ، فن كتابة السيناريو ، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ٢٠٠٥ .
٢٣. المهندس ، حسين حلمي ، دراما الشاشة بين النظرية والتطبيق ، القاهرة ، الهيئة المصرية للتأليف والترجمة ، ١٩٨٩ .