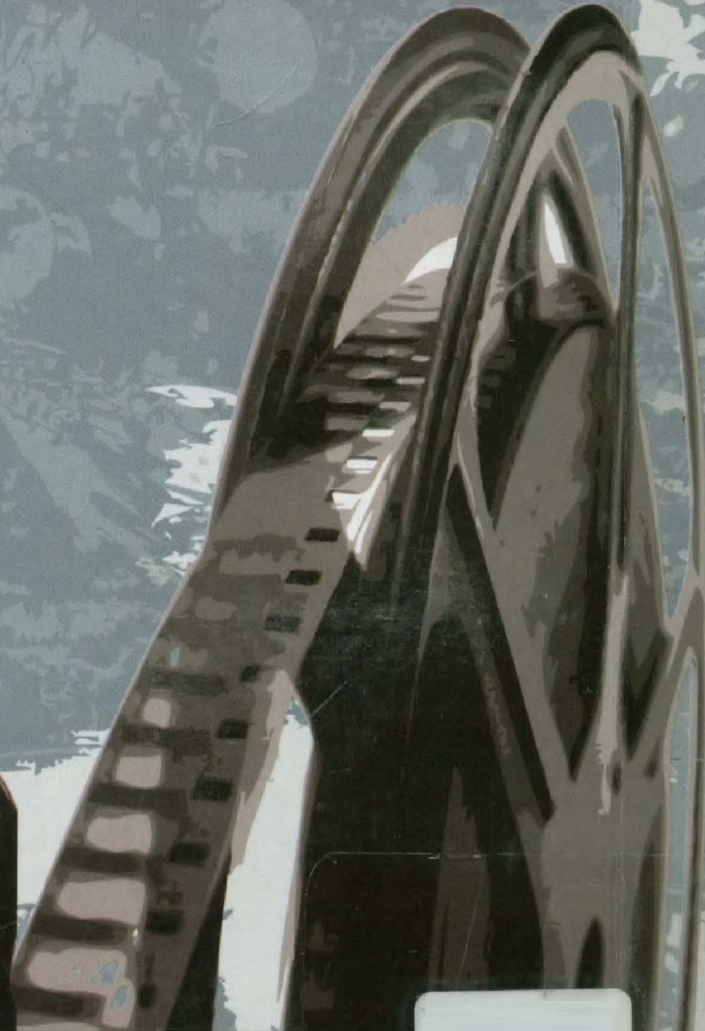


إشكالية النص السينمائي

بحوث ودراسات



تأليف

أ.د. / محمد خيرى سعود

أستاذ ورئيس قسم الإخراج

بالمعهد العالى للسينما. أكاديمية الفنون



حيث لا احتكار للمعرفة

www.books4arab.com

إشكالية النص السينمائي بحوث ودراسات

تأليف

أ.د. محمد خيرى سعود

أستاذ ورئيس قسم الإخراج
بالمعهد العالى للسينما
أكاديمية الفنون

الكتاب : إشكالية النص السينمائي-بحوث ودراسات

تأليف : أ.د. محمد خيرى سعود

E-mail : mohkhairy33@yahoo.com



تصميم الغلاف : 03 4203494 - 4250977 Perfect Graphic

طباعة : سعود جروب - الإسكندرية

رقم الإيداع : ٢٠١٤ / ٢٠٤٣٦

الترقيم الدولى : 0 - 198 - 902 - 977 - 978 - I SBN

مقدمة :

سيشير لك العنوان السابق بعضاً من الغموض والريبة، وستنطلق باحثاً عن تجليات هذا العنوان داخل هذا العمل البحثي الأكاديمي الملمغز، إلغازه من لتحاد الصورة آلية تفكير وبناء حاضرة، وعندها يفقد المتلقى حاسة مهمة قد تساعده عند تجلية خطوات هذا البحث. لكن تلك هي الدراسة الأكاديمية المتضبطة والتي اختارت فن صناعة السينما ودنيا المسرح مداخل للإفهام والبناء .

سيشير لك العنوان أيضاً بعضاً من اللبس لو نظرت له مع البحوث المكونة لهذا الكتاب والتي أخذتها بعناية من مجمل عشرين بحثاً في عالم السينما والإخراج منذ كنت باحثاً إلى أن أصبحت رئيساً لقسم الإخراج بأرقى قلعة علم فنية في الشرق الأوسط - أقصد أكاديمية الفنون وبخاصة المعهد العالي للسينما.

كتابي إذن أجليه إليك في نقاط حتى أريح خاطرک، وأوفر عليك مشقة التصفح السريعة أحياناً، والقلقة أحياناً أخرى .

يقع الكتاب في أربعة أبحاث متنوعة المداخل والشارب وطريقة بناء النص، اختص البحث الأول بإشكالية غياب النص في الأغنية المصورة، عبر بحث سيمولوجي مهم اعتبرته مدخلاً هاماً، انشغلت به وعملت عليه، وتلقيت فيه بخاطرتي الأولى وأنا أدرس فن الإخراج السيتمائي بإيطاليا .

أما المدخل الثاني فكان عن فن صناعة الفيلم الإعلاني في وقت أصبح فيه الإعلان محركاً رئيسياً لآلية رأس المال وشركات الإقتصاد الكبرى، إنه شريان الحياة لكل إقتصاد حر فهو يخلق وعياً بالمنتج ويشكل حافزاً للطلب، وبالرغم من قصر المدة الزمنية للفيلم الإعلاني، فإنه يفعل أشياء عظيمة. عالجت في هذا الباب التعريف والأهمية وطريقة الصناعة وعامل الجذب والتفرقة بين العلامة التجارية والماركة وأهمية استخدام البلاغة في الإعلان التليفزيوني وما المقصود باستخدام الميتافورة في الفيلم الإعلاني، واللحظات الرئيسية في إنتاج الفيلم

الإعلاني ونجدها .

أما المدخل الثالث فاعتمدت فيه البنية الاستفهامية مدخلاً للاستهلال في البحث عن كيفية التخطيط لفيلم مسرحي راقص ، مستفيداً بالتأكيد في هذا الجانب من كتاب « ما هي السينما » للناقد والمنظر الفرنسي أندريين بازان ، وعرفت في الفصل كيف يستطيع المخرج السينمائي أن يعيد تقديم عرض مسرحي راقص من فيلم تسجيلي ، وأهمية نقل السينما للمسرح .

ثم بحثي في فلمنة المسرح الراقص وتطبيقات على السيناريو التفصيلي ، روضت مفهوم اللقطة القريبة والتفرقة بين الزمن المسرحي والزمن السينمائي ، وعنصر التكوين ، وما المقصود بالكركين ، وحركة الكاميرا المحمولة على الكتف والتكوين الفوتوغرافي الفيلمي .

كذلك قدمت ملمحاً جمالياً أخذاً ، حيث توظيف الطبيعة في خدمة الفن ، مع جانب تطبيقي على فيلم راشمون نموذجاً ، عرفت بدءاً بالمصطلحات الواردة في البحث مثل الرمزية والعلامة ، والمستوى اللغوي والحلم الرمزي والمشاركين في العمل ثم أجريت الدراسة التطبيقية ورسالة الفيلم والمصادر والمراجع .

وأخيراً قد يكون لي أيضاً أن أقدم الكتاب بصورة أكثر إختزالاً ، وهو الحق الذي استخدمه أيضاً عندما أقول إن هذا الكتاب يهتم بأرقى وسيلة تواصلية وصلت إليها البشرية ، أقصد تحويل المكتوب إلى منطوق ، وشكل الصورة إلى حركة ، والتعبير عن المشاعر بالألوان والموسيقى والظلال ، لذلك تكمن صعوبة البحث وتزداد أهميته ، في وقت تعاني فيه المكتبة العربية من قلة الإصدارات الأكاديمية المهمة بفض صناعة السينما والتأصيل لنوافذ الفنية والإبداع والإبداع فيها . وضعت هذا الكتاب ليكون شاهد إثبات لأجيال قادمة على أن السابقين حاولوا أن ينقلوا ويبدعوا ويعلموا في حدود الإمكان ، وإنهم لم يدخروا وسعاً في سبيل نهضة حضارتهم وتقديمتها في صورة طيبة واضحة ، وأن هذا العمل يكمن توظيفه في البناء الخلاق الفاعل الذي وضعته من أجله . والله على ما أقول شهيدا ، وهو حسبى !

د/محمد خيرى سعود

الفصل الأول

إشكالية النص السينمائي

إشكالية النص السينمائي :

ينظر البعض إلى الفيديو كليب على أنه بنية منفردة لا تحتمل إلا دلالة إنقرائية واحدة ، دون الوقوف عند تجليات المشهد بصورة متكاملة ، وذلك أن الفيديو كليب يحوى بداخله ثلاثة أو أربعة فنون مجتمعة ، وكل له لغته ووسائله ودلالاته ، الشعر ، الموسيقى ، الغناء ، الرقص المسرحى ، حركات الأداء ، إشارات الممثلين ، طريقة الحديث ، الرسوم التى تختص بها اللوحات ، فضلاً عن فن الفيديو نفسه .

وعبر الوقوف على هذه الدلالات بشيء من التوسع والمنهجية العلمية المنضبطة ارتأينا دراسة هذا الفن الذى بدأ يساهم بشكل قوى وفعال فى تشكيل آليات التواصل والرسالة التواصلية على وجه التحديد .

أقول إن دراسة نص والوقوف على سبب غيابه داخل الأغنية المصورة لهذا أمر بالغ الأهمية، ولذا كان التفكير فى الدراسة التحليلية السيميولوجية المقارنة . ويجدر بنا بدءاً أن نحدد إجراءات هذا المدخل والتي تتمثل فى تحرير بعض مصطلحاته منها : ما المقصود بالدراسة السيميولوجية ؟

السيميولوجيا هى علم العلامات ⁽¹⁾ ، ويقابلها السيميوطيقا وكلاهما بمعنى واحد ، وعند بيرس (١٨٣٩-١٩١٤) هى عملية الرمز أو التمثيل ، وهى عملية بمعنى أنها حركة تشترك فيها ثلاثة عناصر متحركة ، أى غير ثابتة أو نهائية أو قاطعة ، إذ أن بيرس عندما يعرف العلامة بأنها تمثيل لشيء ما بحيث يكون قادراً على توصيل بعض جوانبه أو طاقته إلى شخص ما ، فإنه يقول فى الحقيقة إن لدينا ثلاثة مكونات components مترابطة على صلتها ببعضها البعض أى اتصالها أو تعادلها وهى العلامة والشيء الذى تمثله تلك العلامة والعامل المفسر لها ، ومعنى الحاجة إلى هذا العامل المفسر أى أن العلاقة بين العلامة والشيء الذى تشير إليه علامة ناقصة ، أى أن العلامة لا ترمز إلى الشيء كله أى إلى جميع جوانبه وطاقاته ، بل

(١) د. محمد عنانى: المصطلحات الأدبية الحديثة ص ١٥٣، وعن رحلة المصطلح انظر الصفحات من (١٥٣-١٦٠) وفى شرح النظرية وأبعادها يراجع من ص (١٥٢-١٧٩) من المصدر نفسه .

ترمز إلى جزء من ذلك فحسب كبيراً كان أو صغيراً ، ومعنى ذلك فى الواقع أن العلاقة تقبل الاختلاف والتعديل طبقاً للعامل المفسر ، ولذلك قلنا إنها متحركة .

وإذا كان المسرح التقليدى يتأسس على التمثيل والمحاكاة ويقوم على الحضور المتزامن والمتفاوت للشخصيات والجمهور ، فإن ذلك هو حامله الذى يتقبل قوامين ، أحدهما صوتى والآخر بصرى لكن التمثيل البصرى يمكن أن يعتمد على الظلال العينية أو على العرائس أو على الممثلين ، والقوام الصوتى يعرف أيضاً أنماطاً مختلفة ، ويمكن أن يغيب تماماً فى مسرح « البانتومايم » الصامت وباقى الأنماط نجدها فى السينما أيضاً ، فقوامها ما يعرض على الشاشة ، وتنفيذ هذا الحامل فى مجموعة مستمرة من الصور المعروضة على مساحة ممدودة ، وتحقيقها يتم على ثلاثة أنماط أساسية ، فإما أن تكون مرسومة على نفس الفيلم أو مصورة صورة أيقونية ، مثل الرسوم المتحركة أو مسجلة وهى مستمرة الحدوث^(١) .

قد يحوى الفيديو كليب بداخله ثلاثة أو أربعة فنون مجتمعة وكل له لغته ووسائله ودلالاته - الشعر - الموسيقى - الغناء - الرقص المسرحى الحديث وذلك بالإضافة إلى فن الفيديو، وهو الأمر الذى معه أن وجود الرقص داخل الكليب شىء منطقى ومقبول لأن الرقص من الفنون التى تعتمد على الموسيقى بشكل رئيسى ولا غرابة أن يتناغم الرقص مع الموسيقى ، وفيما يتصل بالأغنية ، علينا أن نسلم بأنها حكاية racconto وبما أنها حكاية فهى أما أن تحكى قصة حب أو تضحية - رحيل - هجر - خيانة - فراق - سفر... إلخ ، وفى ضوء ما ننتظره من خبرتنا الفعلية ، ومن خلال مشاهدة التلفاز T . V سنرى أن الأخير ما يعرضه التلفاز لا تخرج عن :

(نشرة أخبار - أفلام تسجيلية) دراما ، منوعات (ترفيهية - استعراض) أو إعلانات ، وبما أن الأغنية لا يمكن أن تندرج تحت مظلة الأولى ، فهى تندرج ضمن الثانية والثالثة ، وبالتالي تنطبق عليها قواعد الحكى التى تعتمد عليها الدراما بشكل رئيسى ، وهو الأمر الذى

(١) د. صلاح فضل : بلاغة الخطاب وعلم النص ص ٤-٥ .

كثيراً ما نراه فى الفيديو كليب . وتجدر الإشارة بأن تصوير الأغنيات شىء قديم منذ دخول الصوت السينما ، والذي بدأ بطريقة البلاى باك فى تصوير الأفلام الغنائية والإستعراضية إلا أن شخصية الأغنية المصورة VC تبلورت مع ظهور محطات الغناء المتخصصة T.V Music. والتي بدأت فى الإنتشار فى نهاية الستينيات وبداية السبعينيات فى أوروبا ، وتطورت بشكل منهل مع ظهور الخدع التلفزيونية والحيل الإلكترونية مثل (الكروما) وسرعان ما أنتشرت فى مصر فى بداية التسعينات ، ليتفاهم إنتشارها بعد ذلك وبخاصة مع إنتشار المحطات المتخصصة والتنافس القائم بينها .

الفرق بين الفيديو كليب و الأغنية الإستعراضية :

إذا كانت هناك آراء تعتبر الفيديو كليب هو تطور للأغنية داخل الفيلم الإستعراضى فأنا لست مع هذا الرأى لأن هنالك اختلافاً كبيراً بينها وهى :

الأول : يكمن فى أن أغنية الفيديو كليب هى بمثابة عمل فنى متكامل مستقل بذاته أى «وحدة فنية» بنية» أما الأغنية الإستعراضية فهى جزء من كل ، وإن كان ذلك لا يمنع من عرضها منفردة فهى تصلح للعرض و لكنها تحتفظ بمرجعية «Referent» أى إنها تنسب دائماً إلى الفيلم المأخوذة منه و تذكرنا بحكايته وبعنوانه وأبطاله .

الثانى : هناك أنماط عدة للفيديو كليب ، وهو ما سيتضح من هذه الدراسة بينما الأغنية الإستعراضية دائماً ما تكون نمط واحد «راقص» .

الثالث : يستطيع الفيديو كليب أن يثير أكثر من قضية ، أكثر من معنى فهو بمثابة عمل مفتوح Opera ، Aperta ، تأويلياً بينما يحدث عكس ذلك فى الأغنية الإستعراضية .

لقد كنا فى زمن سابق نغمض العين كى نحس اللحن ، أى نلغى حاسة الرؤيا كى تشغل حاسة السمع، وها هى حاسة الرؤية تحتل مقامه مركزية إذ أن ما بين أيدينا من الموضوع فى الفيديو كليب ليس إلا مجموعة من المعطيات والمفاهيم البدائية التى يضاف إلى بدايتها أنها مبعثرة على مستويات النص جميعها ، مما يعطى للبصر أهمية فى المتابعة ، ذلك أن المعنى

عندما يرد إلى عين المتلقى عارياً مجرداً، لا يحدث فيه لذة، لأنه يقرر للمتلقي ما هو معروف بأسلوب معروف فلا يثير فضولاً أو شوقاً إلى التعرف على غير المعروف، أما إذا ورد المعنى عن طريق التمثيل Representation الذى يتضمن التكثيف والبلاغة بعامة (بما فيها من غموض) فإنه يرد بشكل غير مباشر لا يتجلى إلا بعد طلبه بالفكرة، وتحريك الخاطر له وكلما كان التمثيل أبعد مدى كان امتناعه على المتلقى أكثر وإبائه أظهر واحتجاجه أشد، ومن المألوف فى الطبع أن الشئ إذا نيل بعد الطلب له، أو الاشتياق إليه، ومعاناة الحنين نحوه كان نيله أحلى وبالمزية أولى « عبد القاهر الجرجاني»^(١).

ولما كانت طريقة الشاعر أو الرسام تعتمد فى نقل العالم وتقديمه للمتلقي على مادة ذات صلة بالحواس فهى مرتبطة بإحساسات كليهما، وهى تخاطب إحساسات المتلقى، ومن هنا فإن الشاعر و الرسام يقومان بفعل المحاكاة سواء أكانت لمعنوى مجرد، أم لمادى محسوس- فإنهما يخاطبان الاحساسات والمخيلة، ويجسمان الأشياء أو الأفكار فى أشكال محسوسة يمكن رؤيتها إما عن طريق العين الباصرة - كما فى حالة الرسام - وإما عن طريق عين العقل أو المخيلة، كما فى حالة الشاعر. ومن هنا فإن على المشتغل بالفيديو كليب - (إذ هو شاعر ورسام معاً) - عليه الإهتمام بالتأويل وجماليات التلقى وتحليل النصوص عند إنتاج « صناعة » الفيديو كليب . إننا نهدف إلى تقنين الخطوات الإبداعية والعمل على تحسين المنتج « الفيديو كليب » ومحاولة بلورة شكل فنى ملئ بالبلاغة ومتفرد بالأسلوب حتى يرتقى المستوى الفنى والجمالى وبالتالي الفكرى للأغنية المصورة وتصبح أداة لها لغتها وخطابها ومعناها والذى يؤثر ويشكل ليس خفى على أحد فى تشكيل هويات جديدة لا بد أن تكون نابعة من ثقافتنا وعاداتنا وتقاليدنا فتمثلنا ونمثلها ولا يحدث الإنشقاق والإنفصام الذى ظهرت تجلياته فى الأونة الأخيرة لهجر «نبذ» العلماء والمنقذين واستعلائهم على دراسة هذه الظاهرة .

(١) جابر عصفور (١٩٩٢): الصورة الفنية فى التراث النقدى والبلاغى عند العرب - المركز الثقافى العربى - بيروت صه ٣٢٦-٣٢٧.

الفيديو كليب رسالة ترفيحية :

لقد إكتسب الفيديو كليب مذاقاً له طابع ترفيحي فالعروض تتم في أماكن متميزة ومقومات العرض مليئة بالمغريات مما يجعل من ظاهرة الفيديو كليب ظاهرة متفردة على وجه الخصوص وهو ما لا يمكن معه أن تدرس مرة واحدة في شموليتها بل يجب أن تقسم على أجزاء أى يجب إعادة تصنيفها فالتصنيف الصحيح أحد خطوات النهج العلمى الأولى، والفيديو كليب لا يجب تبسيط تناوله ، بل على العكس ولأنه يوجد التعقيد لا يلغيه خاصة أن تكراره سيتيح للمتلقي أن يستمتع بتأويله ، وسيمثل لذه له ، ذلك أن (دوائى الشفريات) البصرية لا نهائية بالمقارنة بالكودات السمعية المحصورة إما فى صوت المغنى بطبقاته المختلفة أو فى الموسيقى (مقامات - نغمات اللحن - إيقاع) وها هى كودات الصور المتحركة التى تتمثل فى (الديكور - الملابس والأزياء- المكان Location - حركة الكاميرا - المونتاج - التمثيل - الكوريوجراف - الخدع Computer graphics إلخ) كلها وسائط تبعث على المتعة فى ظل فهم واع يدرك القاعدة التى تقول أن ما يقوله شريط الصوت يجب ألا تكرره الصورة.

ونستطيع أن نقول أن الأغنية كى تصبح واسعة الإنتشار عليها الاهتمام بالكثير من المكونات تلك للقوة التعبيرية الناتجة عن اعتمادها على الفيديو كوسيلة انتشار لأن تصوير الفيديو لا يحمل بالضرورة معانى تعادل أو تساوى أو تجسد شتى المعانى التى تريد الأغنية توصيلها بل من الممكن أن يكون موضوع الفيديو المصور بعيد تماماً عن موضوع الأغنية حتى يتفادى صانعو الفيديو مأزق تكراره - (ما يقال فى الصوت لا يكرر مرات أخر فى الصورة) - أى أن المعانى التى تم توصيلها بالتقرير (الصوت) لا يعاد تقديمها فى نفس اللقطة عن طريق الصورة ولذلك أحياناً ما يلجأ صانعو الفيديو كليب إلى صور ليس لها علاقة بكلمات الأغنية.

نظرية الجسد الرمزي :

المرأة = إثارة = إغراء ، لو أننا سلمنا بأن الفيديو كليب يمثل فى وجه من أوجهه إشباعاً «لرغبات مكبوتة عندها علينا أن ندرك أن المتفرج للفيديو كليب » لا ينظر للرقص على أنه

نص ولكن ينظر له كإشباع أو تحقيق لرغبات مدفونة في اللاشعور وهنا علينا إن ننتبه إلى إن الرقص - بهذا المعنى - ممارسة خطابية مشفرة إجتماعياً مما يلزم بمعاملة صورة الرقص على أنها رمز، وهو ما ينسحب أيضاً على الأغنية والتي هي فى نهاية المطاف، وسيلة لتحقيق الرغبات فى الخيال تلك الرغبات التى أحبطها الواقع إما بالعوائق الخارجية أو بالمشبطات الأخلاقية، وهى بهذا المعنى إشباع بديل يشير فى بعد منه إلى إن الفن هو نوع من المحافظة على الحياة^(١) وكأن الأغنية تساهم بتمرداها على الأشكال والمضامين التقليدية فى مساعدة المشاهدين على التخفيف من مخزاناتهم النفسية اللاشعورية المزعجة وما قد تتضمنه من مكبوت يتصل بعضه بموضوعات جنسية مكبوتة، وهو ما يسوقنا إلى الإثارة الجنسية فى الأغنى المصورة والذى يمكن إعادة صياغته على النحو التالى :-

ـ مخرج = صراع مع قوى الكبت « الجنسى » وبالتالي الإبداعات هى بمثابة تسوية « حل وسط » إشباعات خيالية لرغبات لا شعورية وهى مشروعة لأنها لا تسبب نواتج غير إجتماعية لأنها توجه من أجل إستثارة إهتمام وتعاطف الآخرين كما أنها تكون قادرة على إثارة وإشباع نفس الإندفاعات الغريزية .

ـ مغنية = عقدة حب الإستعراض وخلع الملابس « التحرر » جذب الإنتباه .
وكان مشاهدة الـ Video clip ليس فقط وسيلة لقضاء وقت الفراغ أو الترفيه Entertainment ولكنها أيضاً للتخفف من رغباتنا بقدر ما يمكن أن تقدمه كى تعرفنا شيئاً جديداً عن العالم الذى نحياه وفيها وسيلة لتنمية قدرتنا على النقد والحكم على الواقع الذى نعيشه .
يبقى أن نشير إلى ما يراه البعض من أن الفيديو كليب ليس له وظيفة إتصالية ولا يستهدف الإقناع وبالتالي فالصور فيه إما نثرية « تسجيلية » أو شعرية .

وهذا هو الفرق بين الفيديو المصاحب للغناء والفيديو المعبر والمكمل للغناء (خطابية بلاغية) .
إذن هناك نوعان من الفيديو كليب : نوع عبارة عن صور زخرفية^(٢) - ملقحة بقلب - فنجان

(١) د. شاكر عبد الحميد : العملية الإبداعية فى فن التصوير عالم المعرفة عدد ١٠٩ الكويت ١٩٨٧ ص ٣٢ .

(٢) أغنية خالد سجاج .

قهوة - إعداد هامبورجر - كسرفازه - شفاة - عيون - : ونوع أخر به لقطات وبناء بلاغى
تعبيرى يضاف إليه كلمات الأغنية وموسيقاها فيكتمل المعنى وتؤكد الأحاسيس وهو ما يلزم
بأن يتحول الفيديو كليب بكامله إلى نص شعري وليس نصاً تسجيلياً لأنه فى الحالة الأخيرة
لن يقدم شيئاً ، الأمر الذى ترى فيه أهمية أن يكون الفيديو كليب خطاباً Discourse ،
بمعنى آخر إذا لم يكن خطاباً يتضمن إبداعاً وبلاغة ، فهو والحال هذه عديم القيمة ومجرد
نص تسجيلى جامد .

وهنا نجد أن أصل المتعة التى تقدمها الصورة يرتد إلى نوع من التعرف على أشياء غير
معروفة وكأن النادر والغريب من الصورة الشعرية يثير فضول النفس ويغذى شوقها إلى
التعرف على ما تجهله، فتقبل عليه لعلها تجد فيه ما يشبع فضولها.

إن الغناء فى هذه الحالة يرتد إلى شىء يشكل على النفس فتخرجه أحياناً لعلها بذلك
تتعرف عليه وتتفهمه « حرصاً على معرفة غامضها وشوقاً إلى استفتاح مغلقها»^(١).

الفيديو كليب مثله مثل الشعر يبلغ أقصى درجة فى إقتصاده اللفظى «الصورى» و يبلغ
الدرجة نفسها فى التذليل وإن كان للأسف - وهو ما نأمل أن يتغير مفهومه. لغة غير
مصنفة ثقافياً، ولكنها تؤثر فى الثقافة لقدرتها غير المراقبة على تمرير خطابها إلى الخطاب
الثقافى الأكثر تعميماً .

إن لغة الفيديو كليب تهب الثقافة خطابها ، كما تهبها الثقافة أدواتها ووسائلها ويكفى ما
يقدمه التليفزيون لهذا المنتج (V.C) الذى يصدر عنه عدد من العلامات التى تنتمى فاعلياتها
إلى الثقافة، وهذه العلامات هى المسئولة عن إستلام الدلالة النصية ووضعها فى نصية جديدة
هى النصية الثقافية وهنا علينا أن ندرك بعض المحددات ، من قبيل أن شريط الصورة فى
الفيديو كليب لا يمكن أن يكون مصاحباً للصوت كما كان عازف البيانو مصاحباً للصورة فى
بداية التجارب السينمائية أوائل القرن العشرين وذلك لسبب بسيط أن الصورة فى حالة الفيديو

(١) جابر عصفور مرجع سابق ص ٣٢٤ .

كليب هي صورة صادرة عن آلة لها قواطينها والتي منها تعدد مرات المشاهدة «Redundancy» وهي بهذا المعنى منتجة علامات وبالتالي تقدم معنى قد يتفق أو يختلف مع المعنى الذى تنتجه الأغنية قبل تصويرها عبر كلماتها وموسيقاها ، وإن كان هذا فى ذاته يمثل موضوعاً آخر ، يجب ألا نغض معه الطرف عن خواص جمالية للفيديو كليب .

خواص الفكرة الجمالية للفيديو كليب :

لو سلمنا بأن لغة الصورة التى تعانق الكلمة واللحن وتلتزم بقيم بلاغية وتقدم فى إطار إبداعى فإن الفيديو كليب يستطيع أن يعبر عن أفكار جمالية قد لا تستطيعها لغة أخرى ، لكن ذلك يحتاج لعديد من المقومات يجب أن نعرف معها أولاً أن كثيرين من النقاد الجدد يلحون عموماً على أن الإستعارة ليست حيلة بلاغية وإنما هى طراز خاص فى الإدراك ووسيلة للإكتشاف والتعبير عن حقائق أخلاقية تتمايز تمايزاً جذرياً عن تلك التى تعبر عنها عبارات النثر أو العلم وهنا فإن فنان الفيديو كليب كالشاعر لا يصور الأشياء المادية فحسب بل يصور المعنويات أيضاً ولا يكتفى بأن يحاكيها وإنما عليه أن يستغل الجانب الحسى، ويتوسل بمادة حسية كنائية (تحتوى على الإستعارة والكناية بالمعنى الذى أشرنا إليه) لأن هذا هو سبيله لمحاكاة الأخلاق والإنفعالات وبخاصة أن الفيديو كليب والإعلان التليفزيونى ، يشكلان أعمدة الهوية «الثقافية» الجديدة التى تعكس بلا شك الحراك الإجتماعى الذى تشهده ليست مصر فقط ولكن العالم العربى بآثره ، مما يلزم بإكتشاف رسائل تعبيرية تدعم البعد الأخلاقى ليصبح الفيديو كليب والإعلان التليفزيونى بما يفرزاه من قيم أسهما فى خلق وبناء «تشكيل» صورة جديدة new image من الممكن أن نطلق عليها ثقافة الميديا ، وبخاصة لو سلمنا بأن اللغة ليست مجرد نظام إشارى أو مجرد وسيلة سلبية تنعكس لحياة فيها وإنما هى وسيلتنا لبث النسق والنظام فى الحياة نفسها يقول «عبد الله محمد الخزامى» النص جسد وهو جسد حى ، ولا شك إن كل قارئ وقارئة يعرفان أن النصوص حيوات و نفسيات و أمزجة وهى بذلك ليست نصوصاً مقرؤة فحسب و لكنها أيضاً نصوص فاعلة تفعل فى قرائها و تتداخل فيهم مثلما

تتداخل معهم و من هنا يتحول النص المقروء إلى نص قارئ يقرؤنا و يعيد صياغتنا و ها نحن كائنات لغوية تتكون بالنصوص و من النصوص لأن النص معنى - و ليس حامل معنى - و لأن النص جسد حى و ليس مجرد نقالة عفش (عفش المعنى)^(١) .

ويمكننا هنا أن نضيف أيضاً بعداً آخر حول وظيفة الفن والتي يجب ألا تستسلم للشائع والسائد ، بل تقوم بدور قيمى من أجل المعانى السامية فى الحياة ، ليصبح الفن متعة و حياة معاً . إن الفيديو كليب فى نهاية المطاف مشروع جمالى مشترك ساهم فيه كاتب الكلمات - المغنى - الملحن - الموزع - المخرج - المصور - مهندس الديكور - مصمم الملابس - مصفف الشعر - الماكيبير - المونتير - الكمبيوتر جرافيك إلخ وفى ضوء المتعدد من هذه الأبعاد بدنيامياتها وشبكياتها فإن اهتمامى سينحصر فى هذه الدراسة على الصورة من أجل تقديم نموذج اوائلى prototype مستمد من آراء كثيرين من المهتمين بالسيميوطيقا ، حيث بعد المعنى والدلالة ، وهو نموذج قائم أيضاً على مشاهدة ميدانية لحشد من محطات التلفزيون المتخصصة فى إذاعة الفيديو كليب سواء كانت عربية أم أجنبية .

كيف تقرأ نصاً فى ضوء معرفتنا المسبقة بإرساله وتلقيه :

ما هى العلامة الكلية global sign التى يطرحها النص لى كمتفرج ، له تاريخه بما فيها من زمانية ومكانية ؟ وفى الآن نفسه كيف تتجسد هذه العلامة فى السياق الإجتماعى الذى نعيشه والذى يمثل جملة المعايير الأدبية والإجتماعية والتقاليد الفنية والوحدات الأيدولوجية التى يمكن أن يمثلها هذا النص أو ذاك الجزء من النص القابل للقراءة والذى يعطينا إحساساً بمدرك ثقافى سبق لنا إدراكه^(٢) cultural deja vu (أو سبق لنا قراءته أو رؤيته سواء من خلال نص أو من خلال الوسائط الثقافية الأخرى غير النصية) وهو ما يعنى أن هناك جزءاً آخر غير قابل للقراءة داخل النص ، وهو ذلك الجزء الذى لا يعطينا هذا الإحساس وهكذا فقد

(١) رولان بارت : لذة النص ت محمد خير البقاعى المجلس الأعلى للثقافة القاهرة ١٩٩٨ ص ٦ .

(٢) هيلتون جوليان ١٩٩٥ - اتجاهات جديدة فى المسرح - ترجمة أمين الرباط إصدارات أكاديمية الفنون القاهرة ص ٧٤-٧٧ .

يحدث أن يعجز المتفرج عند تناوله لنصوص تتباعد عنه زمنياً وثقافياً عن تحديد ما إذا كان الغموض يكمن فعلاً في النص أم أن هذا الغموض نتاج قراءته الخاص التقريبية وهو ما يعنى أن أى نص خصوصاً ذلك الذى يبتعد عنا فى الزمن - يفقد ويكتسب معان فى ذات الوقت وهنا علينا أن نتذكر أن نظرية الفن الحديث (كما تصورها أدورنو⁽¹⁾ على سبيل المثال) تنظر إلى الغموض بعين الاعتبار جاعله منه معياراً للفن والأدب الحقيقيين هذا فضلاً عن أن الغموض قد يشبع تطلعات المتلقى وإبداعه أكثر من التصريح والتكرار الذين يتسم بهما النص العادى الذى يقدم للإستهلاك السهل ، وبصفة عامة يجب التمييز بين مواطن الغموض التى يسهل إكتشافها من قبل المتلقى وتلك التى تشكل جزءاً عضوياً فى بنية النص وبالتالي يصعب إكتشافها الأمر الذى نرى معه أن الثقافة ليست محتوى ولكنها نظام كل محتوى أى بنيته، بعبارة أخرى .

فإن الثقافة هى الخطاب ، ومن هنا تأتى خطورة إعطاء الفيديو كليب كمنهج ثقافى ليعبث بإبداعه - جمهرة من الجهلة والأميين الذين لا يعون أهمية الدور والرسالة فالفيديو - فى رأينا أما أن يكون خطاباً ذا قيمة إبداعية ورسالة تحمل قيم الفن أو لا يكون .

ومن ناحية أخرى فأن هذه الدراسة تحث على ضرورة توحيد الأذواق فى إجماع عام وأداة هذا الإجماع تتمثل فى القوانين البلاغية التى تعتمد على قائمة قد يتم تعديلها من حين لآخر لكنها تظل فى مجملها إستقصاء كاملاً للأشكال السوية المعترف بها كما يعتمد أيضاً على تصنيف هذه الأشكال طبقاً لصيغتها وقيمتها وهو تصنيف يخضع بدوره هو الآخر لعمليات مراجعة وتعديل حتى يفضى إلى نظام وظيفى متماسك وهنا لا بد أن نشير إلى بعض المفاهيم من قبيل البلاغة التى نرى أنها الطرق الكلامية البعيدة عن المعتاد والمألوف والتى تبلغ بالمعنى إلى منتهاه ، فالبلاغة فى اللغة هى الوصول والإنتهاء ، وبهذا المعنى فإن الشكل المجازى البلاغى

(1) نفس المرجع.

هو ابتعاد عن المؤلف في الإستعمال ومع ذلك فهو داخل في قلب الإستعمال وهنا تكمن المفارقة. ذلك أن المتكلم إما أن يستخدم اللغة استخداماً حقيقياً وإما أن يستخدمها استخداماً مجازياً، في حالة الفيديو « فأن الأستخدام المجازى مطلوب لأنه ينطوى على التحسين وإحداث خصوصية في المعنى، لا يحدثها الأستخدام الحقيقي وهو ما يمكن أن نشير معه إلى أن أصل المتعة التي تقدمها الصورة يرتد إلى نوع من التعرف على أشياء غير معروفة وكأنه النادر والغريب من تلك الصور الشعرية التي يثير فضول النفس ويغذي توقها إلى التعرف على ما تجهله فتقبل عليه، لعلها تجد فيه ما يشبع فضولها، لذا فليس غريباً أن يقال إن الشعر قرين المحاكاة ومرادف لها وتنقسم المحاكاة إلى قسمين :

محاكاة الشيء نفسه - ومحاكاة الشيء في غيره .

وتندرج تحت هذا القسم الثاني (محاكاة الشيء غيره) الأنواع البلاغية للصورة مثل التشبيه والإستعارة بينما يشير القسم الأول إلى مجرد الوصف المباشر للعالم الخارجى.

٥- تعريف الفيديو كليب :

في ضوء الفهم الذى أوردنا طرفاً منه فى مقدمة مبحثنا هذا ، فإن الفيديو كليب ليس مجرد إعلام فى شأن ما أو (معلومات معطاة) بل أنه حدث جمالى تجرى إبانته كبنية صورية ومادية فهو ليس إتصال معلوماتى Information ولكنه إتصال علامتى (دلالى) . وهذا هو السبب من وجهة نظرنا فى أننا من الممكن إن نشاهد (الكليب) أكثر من مرة وذلك بسبب كونه خطاباً بلاغياً وإتصلاً دلالياً ومن ثم ينشأ الفرق بينه وبين الأغنية الإستعراضية والأغنية المذاعة فى حفل على الهواء.

تعريف الفن :

يعرف تولستوى الفن « بأنه ذلك الضرب من النشاط البشرى الذى يتمثل فى قيام الإنسان بتوصيل عواطفه إلى الآخرين بطريقة شعورية إرادية مستعملاً فى ذلك بعض العلامات الخارجية» وفى دائرة معارف الفنون نجد التعريف الآتى :

« يشير الفن إلى نشاط تلقائي ومضبوط » وهو أى طريقة ذكية يمكن عن طريقها ضبط الطبيعة « وما أكثر التعريفات التى تشير إلى تعريف إجرائى له ، والذى تراه إبداعاً بشرياً لا يقتصر على الشعور - كما يرى تولستوى - بل يتضمن صيغات لا شعورية تنتج فى كل يتحكم المبدع فى صياغته النهائية ، ليسهم فى إعادة تشكيل وصياغة الواقع ، خدمة لمجتمعه وواقعه مع ملاحظة أن جميع أجزاء المواقف كما يرى علماء النفس أضحت ذات علاقة عضوية ببعضها البعض : التوتر النفسى ، والإطار النفسى والاجتماعى، والتجربة السابقة والتجربة الراهنة، وحركة الفنان من أجل إعادة الأتزان^(١) وفى ضوء هذا الفهم للفن وللفنان فإن الفيديو كليب هو الوسيط « الوعاء » الذى ينقل به و عن طريقة الأحاسيس والمعانى التى تعجز كلمات الأغنية وموسيقاها فى توصيلها للمتلقى ، بعبارة أخرى هو جعل المحسوس ملموساً - أى تحويل السمعى إلى بصرى على ألا تكون الصورة ترجمة حرفية لكلمات الأغنية بل مكملة للمعنى أو مرادفة له بحيث تخلق علاقة تجسده وتؤكدده فى صورة بلاغية لتكون كما سبق القول إتصلاً بلاغياً .

فالأغنية المصورة هى خروج من الأنا إلى النحن والفيديو كليب بمثابة خبره بصرية حيوية تعنى التفاعل التام بين الذات وعالم الأشياء والأحداث ، « وتلك صفة رئيسية فى عالم الإبداع الفنى » .^(٢) وهنا علينا أن نعى المقارنة بين أن يغنى فلان فى عده لقطات وهذا شئ مألوف، الأهم هو كيف نخرجه من المألوف أو العادى (التبين) إلى غير المألوف أى إلى « التزيين » أو « البلاغى » ، إلى الإستعارة - التشبيه - الكناية - المجاز كيف نحوله من حكوى إلى خطابى، من مجرد تسجيل إلى تعبير .

- إن أظهار المطرب « فلان » وهو يغنى إنما هو شئ بسيط بل سطحى لأنها لا تخبرنا بشئ جديد أكثر مما كنا نعرفه من قبل ، فهى لا تضيف شيئاً للصفات التعبيرية فى الصورة ها هو المطرب ممسكاً بميكروفون أو بدونه فى لقطة مكبرة C.UP أو بعيدة L.S ، وهو يحرك شفتيه - (غالباً ما تكون الأغنية مذاعة فى الأستديو Play back) - والمخرج الحاذق البليغ

(١) مصرى حنورة ص ٢٩ الأسس النفسية للإبداع الفنى فى الرواية الهيئة العامة للكتاب ١٩٧٩ .

(٢) سوييف ٧٠ حنورة ٩٦ نفس المرجع .

هو من يستطيع أن يرتفع بالشئ العادى المألوف إلى مرتبة لا يصل إلى تحقيقها إلا خاصة الخاصة والأمر فى الفيديو كليب لهُو الأصعب ذلك أن الهدف منه ليس توصيل رسالة فحسب بل التعبير عن الرسالة كخطاب بلاغى . وإذا ما كان الصوت فى أعمال الفيديو المختلفة (دراما - تسجيلى) يقوم بعمل دعم للصورة فإن الأمر فى حالة الفيديو كليب على العكس من ذلك حيث تقوم الصورة بملئ فراغات الصوت ، إذن V. Clip لا يقف عند دراما الأغنية فحسب، بل هو خطاب نابع فى مقام أساسى - من التقنية ويعتمد على الإبهار بتنويعات بلاغية تجعل من الـ V.Clip الوجه المعاكس لـ Video Art الأول هو عرض للزمان حيث الأغنية يغلفها المكان. أما الثانى Video Art فهو عرض للمكان أو التكوين الذى يمضى فى الزمان عبر الصوت « الموسيقى » وإذا كان الوضع كذلك فما الحاجة من عمل الـ Video Clip أو ليس الأفضل نقل الأغنية من الحفلة على الهواء مباشرة ، أن ذلك ما يسوقنا إلى نماذج لا تعتبر Clip ولكنها خطابية - وذلك من قبيل :

١- أغنية مصورة فى حفلة ولكنها خطابية مثل أغنية Renato Zero Amico

٢- نوال الزغبى - بعينك : فهى خطابية بالراقصين حيث ملابسهم البيضاء « فستانها

الأسود» بالإضاءة « الليزر متحرك» والكاميرات المعلقة . والموسيقى السريعة.

لكنها مصورة على المسرح من حفلة لذا لا تعتبر Clip .

وبالمثل Renato Zero فى أغنيته Amico Assoluto

ريناتو فى ملابس تشبه زى نابليون بلونها الأسود يقف على المسرح ممسكاً بالميكروفون

ويغنى بجواره فريق كامل مكون من ٢٠ راقص بملابس بيضاء واقفون فى وضع ثبات وظهورهم

للمتفرجين . يرتدى ريناتو قبعة نابليون (الشهيرة بالفلوكة) مع وجود مطرب آخر مساعد

ومطربة مع إثارة ضباب كثيف أبيض ، مرة أخرى نحن بإزاء حفل على خشبة المسرح مهما

أجتهد المخرج فى قطعاته أو ديكوراته لا يمكن إعتبارها كليب .

وهذا هو الفرق بين الكليب والأغنية المذاعة على الهواء .

النص رسالة أو خطاب يحمل معنى متكامل :

يستخدم هذا المصطلح بشكل عام للإشارة إلى أي شيء يمكننا قرأته ، مشاهدته ، سماعه للوصول إلى معنى ، ويعتبر بعض المنظرين العالم نصاً اجتماعياً ، كلمة نص text تعنى نسيجاً tissue و لكننا ما دمنا نعد هذا النسيج منتوجاً جاهزاً يختبئ/ المعنى (الحقيقة) ورائه بطريقة ما فإننا نشدد الآن داخل النسيج على الفكرة التوليدية القائلة أن النص يتكون و يصنع نفسه من خلال تشابك مستمر - و تنحل الذات في هذا النسيج . النص هو نسيج الخطاب ^(١) .

ويتم تكوين النص وتفسيره ، من خلال الإحالة إلى أعراف خاصة ترتبط بنوع معين A genre من خلال وسيط من وسائط الإتصال أو وسيلة من وسائلها والنص نتاج لعملية من عمليات التمثيل المعرفي ^(٢) .

وفي هذا السياق فإن النص هو مجموعة من العمليات السيمولوجية التي تأخذ في أثناء جريانها إنتاج معناها.

والمعنى الكلى للنص والمعلومات التي يتضمنها خاصة التقنية والجمالية - أكبر من مجرد مجموع المعاني الجزئية للجمل التي تكونه، فالنص « بنية كبرى » ينتج معناه بحركة جدلية لا تتمثل في الإنتقال من الجزء إلى الكل وإنما على وجه الخصوص بالتكيف الدلالي للأجزاء في ضوء البنية الكلية الشاملة للنص ^(٣) ولما كان الأمر كذلك فإن التحليل الثقافي يبدأ أولاً باكتشاف المفردات التي لا تعود فاعليتها النصية إلى طبيعة التركيب التي يضمها أو إلى علاقتها بسواها ضمن نصها أو فضائه ، بل تلك التي تستمد من خارجها قوتها الدلالية « النصية الماورائية » مثل « الكلبشات » في أغنية Laura Pausini « الأنحراف » ذلك إن الخطاب في الفيديو . يجب أن يعبر عن المسكوت عنه في النص الغنائي الموسيقي اللغة من جهة أولى وسيلة للتواصل والمعرفة ... ومن جهة ثانية فهناك نظام دلالة يامتياز فاللغة - أي لغة - ليست وسيلة لنقل الأفكار والمفاهيم

(١) رولان بارت مرجع سابق ص ٦٤ .

(٢) دانيال تشاندر مرجع سابق .

(٣) صلاح فضل بلاغة الخطاب وعلم النص عالم المعرفة الكويت ص ١٠٧ .

القبليّة فقط وإنما هي الأساس الفاعل والمنتج لهذه المفاهيم والتي تنتقل بواسطتها والشيء الطبيعي عند الإنسان ليس اللسان « اللغة الشفهية » ، بل ملكة إنشاء اللغة أي نظام من الإشارات المتميز الذي يرتبط بأفكار متميزة بمعنى أن اللغة لها معادلها الذهني والنفساني من صورة حيه دالة لمداول نفسى أو معنى دلالي هو الآخر وبهذا يكون سوسير قد ميز بين اللغة وأطلق عليها أسم اللسان Langue والكلام Speech / parole أى الحدث الذي يمارسه متكلم ما. ومن هنا فإن للنص المكتوب لة تأثير كبير على الإستيعاب فأثناء القراءة يبنى القارئ أشكالاً مختلفة لتمثل Representation هذه الأشكال مما يتضمن شفرة النص (كلماته المكتوبة) وقاعدته (وحدات الأفكار المعبرة عن معانية) ونماذجه الذهنية (أسلوب معالجة ما به من معلومات لتوضح المعنى). وهو الأمر الذي نرى معادله الموضوعى فى الفيديو كليب حيث البناء السردي يبرز فيه الطابع الدلالي الإشارى. حيث نرى فى النص بناء يؤدي إلى التعدد فى خطاب الصورة ، بعبارة أخرى ، هناك نصان ، نص الأغنية ، نص الفيلم . وليس بالضرورة أن يكون اتجاههما واحداً فالفيديو كليب هو بمثابة عمل مفتوح⁽¹⁾ Opera Aperta لعوالم متشابكة وبنى متعددة تستخدم التشكيل الجمالى للحركة.

وحكم القيمة يتمثل فى التعبير بشكل ظاهر أو ضمنى عن مدى الرضا والإرتياح الجمالى للوظيفة التى يقوم بها النص أو الضيق بها أو التبرم منها فهو يفترض بالفعل سلماً من القيم يصعب قياسه علمياً حتى الآن لأنه يرتبط بمتغيرات كثيرة ذات طابع نفسى واجتماعى وثقافى ويمكن أن يكون خاصاً لتأثير أنظمة قيمة أخرى أخلاقية ودينية وسياسية ماثلة لدى الفرد المنتهى شعورياً أو لا شعورياً وبدراسة متعمقة للأستجابة الماثلة فى حكم القيمة تنتمى إلى مستوى آخر من البحث الذى يتطلب منهجاً وتصورات مختلفة عن تلك التى تقوم بتتميتها البلاغية والأسلوبية.

(1) Umberto Eco يري أن النص المغلق « text ferme » ، يتمثل فى ذلك البناء النصى الذى لا يمكن تأويله إلا من طرف المتفرج المثالى «خلفية ومرجعية ثقافية جد واسعة أما العمل المفتوح Opera Aperta فإنه يبقى قابلاً للتأويلات المختلفة من مختلف نوعيات المتفرجين .

إن العلاقات القائمة بين مختلف العناصر اللغوية على طول نص ممتد لا تقود بالضرورة إلى الخروج بخلاصات مهمة لأجل تحليل نسقي ، أما نمط العلاقات التي تدخل في دائرة إهتمام هذا التحليل فهي تلك التي تفضي إلى وجود بنية أخرى .

مكونات التصوص في الفيديو كليب (١) (أدبي - سمعي - مرئي سمعي) :

بنى حكاية في نصوص غير حكاية :

إذا سلمنا بأن المشاهد يبحث دائماً عن القصة أو الحكاية بطبيعة خبرته بوسيلة الإتصال (خبرته مع الصحافة ، ليس كخبرته مع T. V) فإنه إذا شاهد لقطة Shot لإمرأة تحمل حقيبة سفر وتمشى في الصحراء فهو يرغب في معرفة أسباب رحيلها وبالمثل إذا رأى رجلاً يشتري مسدساً فإن هذه الأشياء الوظيفية لا يمكن أن تمر مرور الكرام وكلها وحدات صغيرة لها معنى وهكذا يصبح من الممكن أن تخلق الصور نصاً موازياً أي أنه إذا ما كانت أغنية ما تتحدث عن الخيانة - الحرية - الوحدة - الرحيل ، فيمكن خلق صورة قريبة من كلمات الأغنية ولكن ليست ترجمة حرفية لها وهو ما يمكن أن نطلق عليه خلق جو عام mood أو Atmosphere وهنا يبرز التساؤل التقليدي هل الأغنية المصورة تنظم معلوماتي أم تنظيم خطابي ، وأحسب أننا سبق وأوضحنا الفرق الجلي ما بين الأغنية كمجرد نقل في حفل والتنظيم الخطابى الذى يمكن أن يكون الحال عليه فى الفيديو كليب على سبيل المثال مع تعدد المعانى ومن ثم تعدد أنظمة التعبير وهو ما يؤدي إلى تداخل علمى الدلالة والبلاغة فى جوهر المكون الجديد مهما كان الطابع الحكائى (السردى) الذى يتضمنه ، ذلك أن المفارقة إن تكمن فى فهمنا البلاغى / الخطابى له .

ومن المسلم به إن أحد الموضوعات التى يدرسها علم العلامات من خلال جميع المواد التى

(١) أنظر ص ٥٠ .

يسبر اغوارها ، هي السردية أو القصة (قصص مكتوب أو شفهي ، قصص قصيرة ، حوادث في الصحف ، أفلام ، إلخ) فإن علم العلامات يحاول أن يحدد مجموع القوانين التي تدرس جزئياً هذا العنصر الرئيسي في حياتنا اليومية ، وهو فعل القصة المتضمن في الدال (الشكل اللغوي) والمداول (القصة التي يحكيها) وهنا علينا أن نتذكر . ما يشير إليه جريماس^(١) من أن ما يوصف بأنه الجوهر ، على مستوى تحليل معين يمكن تحليله بوصفه شكلاً على مستوى مختلف .

الحكاية = تعبير (شكل) + مضمون (جوهر)

التعبير = شكل (نظام لغوي) + جوهر (سلسلة صوتية)

المضمون = شكل (قواعد - صرف ونحو) + جوهر (دلالة)

كما يرى لوتمان أن هذه العمليات لن تقدم سوى هيكل عام أولى للنص ، إذ أن وصف كل الروابط الماثلة في النص وجميع العلاقات الخارجية له يعتبر مهمة غير واقعية لضخامتها وقلة جدواها ، عندئذ تتجلى ضرورة إختيار المستويات المهيمنة للكشف عن الأبنية الدالة . مع توضيح أسباب الإختيار ونتائجه في إضاءة النص^(٢) وهنا علينا أن نرى جوهر النص في خطابه الجديد حيث الفيديو كليب جماع النص الأدبي والسمعي والمرئي ، وهو بذلك يضعنا في بوتقة خطاب المرئي - السمعى ، أنه خطاب السينما بعامة حيث لغتها الخاصة سواء كانت صامتة أو ناطقة وهو ما نذكر معه بما سبق وذكرناه عن اللغة وتضيف إليه كيف أنها هي نظام سيميائي متسق يستخدم للإتصال (لنقل المعلومات) ولكنها أيضاً تتميز بمجموعة من العلامات والإشارات Sign ولكي تؤدي لغة ما وظيفتها الإتصالية ينبغي أن تمتلك نظاماً من العلامات وفيه تقوم العلامة بدور المعادل المكافئ للمادى للأشياء والظواهر التي تعبر عنها وبالتالي فإن الميزة الأساسية للعلامة هي قدرتها على الإحلال Replacement بمعنى أن الكلمة تحل محل الشئ أو الموضوع أو المفهوم ، كما إن الصورة تحل محل الكلمة وطالما أعتبرنا

(١) كورتيس الفن المعاصر إصدارات أكاديمية الفنون ربيع ٢٠٠٤ ص ٢٦٣ .

(٢) صلاح فضل مرجع سابق ص ٢٧٠ .

العلامة تلعب دورا المعادل أو المكافئ لشيء ما فلا بد لكل علامة أن تضمحل علاقة دائمة بالشيء الذى تحل مكانه هذه العلاقة وهى ما نسميه دلالية سيمانتكية العلامة^(١) . وهو الشيء الأساسى فى دالة الخطاب الذى يجب إن تقدمه الصورة وأن تكونت من عناصر متعددة فى شفرات (كودات) بعينها ويجب هنا أن نفرق بين كلام ولغة ، بين إبداع للفيديو كليب بإعتباره خطاباً (لغة بحق) ومألوف لا يتجاوز خطى المتاح حيث الكلام القائم على إستطرادات عشوائية وتكرار وإستنتاجات بلا مقدمات ، وهى وإن كانت تؤدى لرسالة إلا أنها خاوية من المعنى ، بينما هناك خطاب آخر للغة أخرى مقيدة بمستويات عدة لتماسك نصى .

Textual Coherence التماسك النصى :

هو الفرق بين الكلام واللغة :		
استطرادات عشوائية		
تكرار	الكلام	يؤدى إلى وصول الرسالة
استنتاجات بلا مقدمات		
مفردة (لقطة)		
بعد بلاغى (رمز مثلاً)	اللغة	تؤدى إلى وصول الرسالة
قصديّة لإيراد معنى		

وهنا يبرز التماسك النصى فى أبعاد متعددة :

- التماسك المنطقى وتماسك الخطاب « الفكرة الرئيسية » « Theme » .
- التماسك البلاغى والأسلوبى : النص المتين يوجد لغة الفردية المميزة أو الأسلوب الجمالى المميز
- التماسك الدلائلى :

(١) انظر سيزا قاسم - مدخل إلى السيموطيقا دار ألياس للنشر القاهرة - ١٩٨٦ .

عند جريماس^(١) هما نظائر المواضع isotopies عبر تكرار :

١- السمات Semes أى ذرات المعنى الأساسية التى تظهر من جديد لتعيين ضوابط السياق على المعنى Classemes وحدات الصنف. وهنا تجدر الإشارة إلى أن اللقطة كمثال الكلمة تأخذ معناها من خلال وضعها فى سياق والذى يتمثل فى عملية المونتاج لكن ذلك يستدعى وعياً بكل مفردات العمل لإعادة صياغتها فى وحدة كلية تمثل خطاباً دلائياً ملتقى، وسأخذ مفردة واحدة لنضعها فى سياقها من الفهم كى تبين وجهة نظراً وسنختار الرقص بإعتباره وحدة جسدية يساء إستخدامها فى جمهرة الأعمال التى نشاهدها، إذ ينطلق الفهم لها من زاوية إثارة الغريزة فحسب لكننا هنا نحاول أن نبرز معانى أخرى لها، إلا أن ذلك يحتاج فهماً آخر .

كودات النص المرئى :

تنقسم إلى ثلاث مجموعات :-

كودات رقص كودات مسرح كودات فيلمية

الرقص Dance

هو الوسيلة الأنسب للتعبير عن الأبعاد البدائية والعاطفية والشبقية للتجربة الإنسانية . وينظر للرقص بإعتباره مخرجاً لمشاعر اللاوعى الحداثى التى تستعصى على التعبير اللفظى، وبناء على هذا النموذج يقوم الراقصون غالباً بإنماء بكم مقدس ، منكرين كل ما هو لفظى منطقى أو خطابى حتى يتقنوا الجسدى و نتج عن ذلك التنظير الغموض على عمليات صنع و أداء الراقص وجعل الرقص لا يمكن التعبير عنه وأيضاً غير قابل للتحليل الخطابى^(٢) يقوم عمل المصمم ببناء العلاقات بين الجسد والحركة أو بين الثبات والدوافع الإنسيابية مع التعبير عن العلاقات بين أجزاء الجسم وشغل المجال السيموطيقى للجسد أى الإيحاءات التى تثيرها الأيدى والكعوب والجدوع والمعانى التى يثثيرها التموج والتوتر والوقوع فى النهاية أنه بهذا المعنى .

(١) كيرايلام : سيمياء المسرح و الدراما ت رثيف كرم - المركز الثقافى العربى الدار البيضاء ص ٢٨٤، ١٩٩٢ .

(٢) فيليب اوزلاندر : من التمثيل إلى العرض ت سحر فراج إصدارات الأكاديمية المسرح التجريبيى ١٤ ص ١٠٧ .

يضع الجسد داخل السمات الرمزية الموجوده فى فضاء الأداء أى الوسط والجوانب أعلى وأسفل السياق المعماري، وبهذه الطريقة تصبح الراقصة ريبرتوار من الأفعال الجسدية يؤكد أو يضيف إلى التوقعات التقليدية التى ترتبط بالسلوك عند الرجل والمرأة، لكن من ناحية أخرى قد تبتكر الراقصة الريبرتورا الذى يخالف هذه التوقعات بصورة درامية، . وفى أية من الحالتين فإن الرقص تعبير درامى عن الفعل الذى يتم بين الهوية التشريحية للراقصة/الراقص وبين الطرق الممكنة للحركة.

يأخذ مصمم الرقصات فى الاعتبار موقف الجسد (مفتوح أم مغلق) وأشكال الجسد (منتصب - مقوس) والفضاء المحيط (منتشر أم متسع) وتوقيت الحركة (بطيئة أم سريعة - مستمرة أم فجائية) وتسلسل أجزاء الجسد (حركات عشوائية ام متسلسلة) مع الصفات التى تتميز بها كل حركة من الحركات من النوعين ، مع اهتمام بالباعث وراء الحركة التى يقوم بها الراقصون و التى توجهها قوة خيالية موجودة فى الفضاء ، و تبدأ الحركة من داخل الجسد نفسه وتوضع فى الاعتبار الأعراف القائمة فى تلامس جسد الرجل، والمرأة أين يتلامس أحدهما مع الآخر وما أنواع الأشكال التى يتخذها سوياً جسد كل من الرجل والمرأة.

ومن يبدأ الحركة ومن يتبعه أو من يظل سلبياً أو نشيطاً ؟ ومن يقوم بالنظر ومن ينظر إليه^(١) تقوم الأجساد بسرد الحوادث وقص الحكايات التى تتعلق بالشخصيات وبالذواقع وبردود الأفعال وقد تعبر أيضاً عن الوزن والسرعة والخفة التى تستطيعها الأجساد وقد توضح القيم والعلاقات التى تتميز بها مجموعة عرقية متميزة ، أو عدد من الحالات الوجدانية، وفى كل من هذه الإختيارات التى تتعلق بسلوك الجسد، وينسج تصميم الرقصات ، صورة عن المجتمع بين الهوية الفردية والهوية الجماعية^(٢) ولمخرج العمل ومنتجيه أن يختاروا بين القيمة وبين دغدغة الحواس وإذا ما كانت الرغبة تنبع من تحقيق قيمة ، عندما يبدأ الراقصون الذين يدخلون إلى الأستديو فى ترجمة التصميم على الأداء وذلك بتعلم الحركة والتوقيت وميل الجسد فى الفراغ طبقاً للمتطلبات

(١) المرشد فى السياسة والآداب ص ٤٦٩ .

(٢) نفس المرجع.

للمتطلبات الجمالية داخل الموقف، ويقومون أيضاً بتعديل الحركات من أجل إقامة علاقة شخصية بينهم وبين تلك الحركات وحتى يحدث التوافق بينها وبين القدرات الجسمانية وبذلك يتحقق للحركة المزيد من الوضوح أثناء الأداء. وقد يضيف الراقص عدداً من المعانى الشخصية على الحركة بالإضافة إلى تلك المعانى التى يضعها المصمم وبالتالي يتحقق المزيد من التأجج.^(١)

كودات مسرح (الممثل – التكوين – الإضاءة) :

الممثل بوصفه علامة : يقول فلتروسكي: فصورة «figure» الممثل هي وحدة ديناميكية لمجموعة كاملة من العلامات أنها تحمل ما يمكن أن يكون جسد الممثل وصوته وحركاته وأيضاً من عدة أشياء مثل قطع الملابس والتي تعبر عن خصائص إجتماعية – إقتصادية ونفسية وكذلك أخلاقية وعموماً فإن الممثل يجعل المعانى تتمركز حوله ، وقد يفعل ذلك إلى حد أنه بأفعاله يمكن أن يحل محل كل حوامل العلامات^(٢) Sign Carriers .

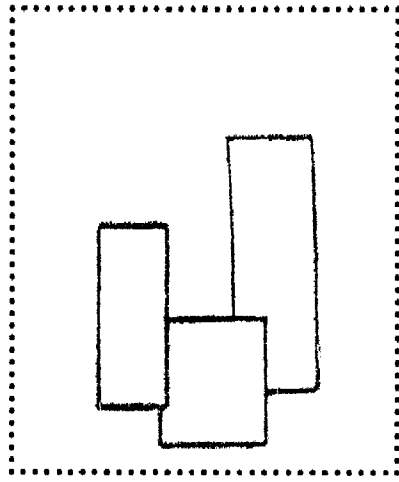
التكوين :

قواعد التكوين لابد من الإلمام بها من قبيل التوازن ، والوحدة ، والسيادة ، والإيقاع ، و الفراغ ، و عن القوى الحركية الكامنة فى الخطوط رأسية كانت أم أفقية أو مائلة أو منحنيات و عن الألوان و إنسجامها و ما لم يكن المخرج و المصور مدركين بكل هذه الأمور لكان عملهم عشوائياً . و فى لغة الرؤية يرتبط كل فرع من هذه التكوينات بمعانٍ رمزية كما يوضحها عبد الفتاح رياض فى كتابه التكوين كالتالى^(٣) :

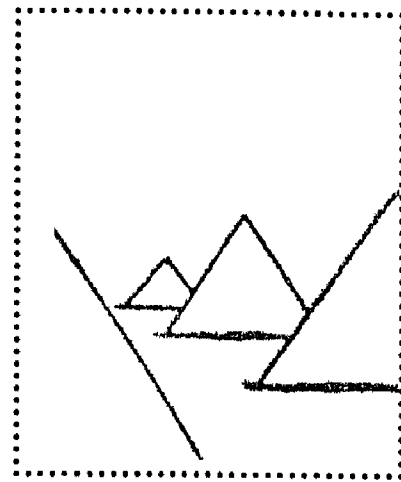
(١) نفس المرجع.

(٢) الين استون المسرح والعلامات ت سباعى السيد – إصدارات الأكاديمية .

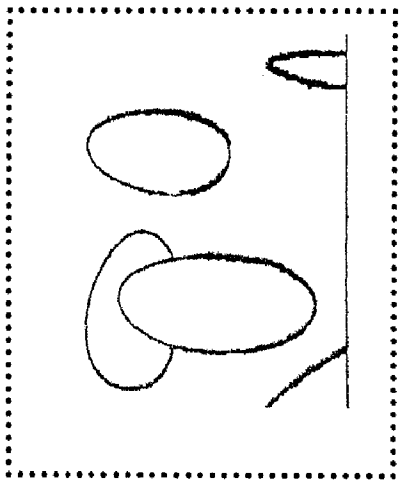
(٣) عبد الفتاح رياض : التكوين فى الفن التشكيلى دار النهضة العربية القاهرة ١٩٩٥ ص ٦١ .



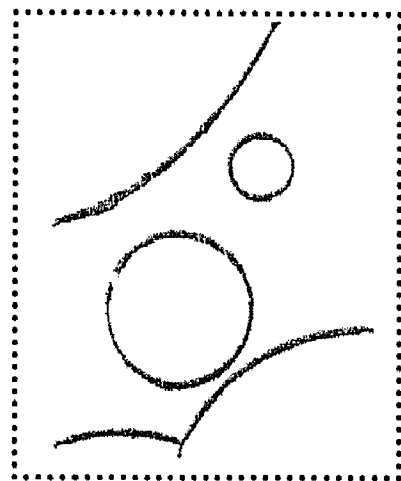
التكوين المستطيل فيه شموخ
ووقار وعظمة



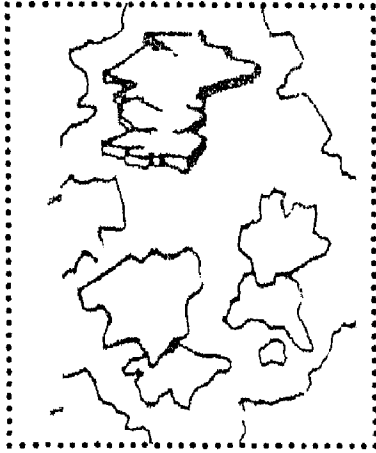
فالتكوين الهرمي يرمز الي الدوام
والإستقرار والصلابة



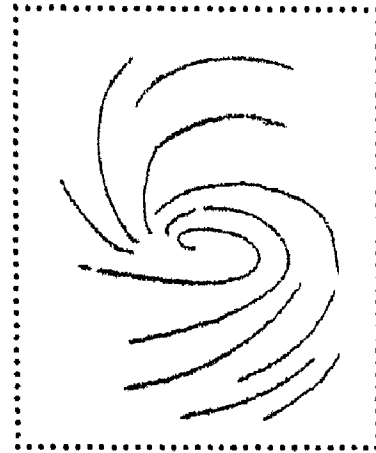
التكوين البيضاوي يرتبط
بالأنوثة والنعومة



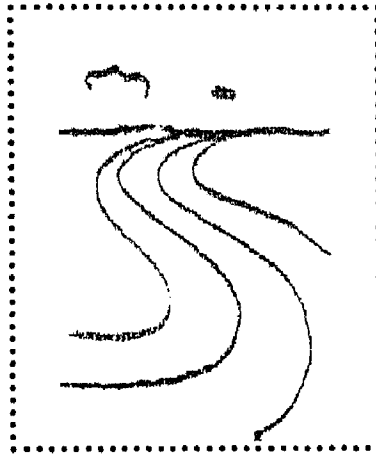
التكوين الدائري يثير الإحساس
باللأبدية واللانهاية



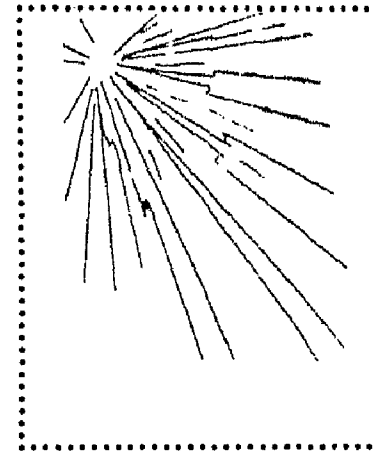
التكوين الغير المنتظم يشير أحاسيس
الإرتباك وعدم الإستقرار



التكوين الحلزوني يناسب
الدوار والحصار

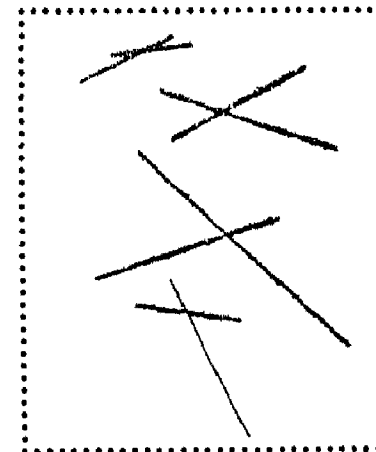


التكوين المنحنى فيه هدوء
وإيقاع ومالانهاية



التكوين الإشعاعى يرمز
إلى الصدمات والمفاجآت

الخطوط المتقاطعة تناسب
الصراع والصدام والمقاومة



فى الفيديو كليب :

حيث غالباً ما يتم إختيار اللقطات ليس حسب المعنى ولكن لخلق إنسجام تشكيلى «هارموني» بصرى فقط لاغير وهذا يحدث فى الشعر كإختيار كلمة لجرس الكلمة فقط وليس لمعناها وبذلك تفقد الأغنية صلابتها فلا تعود مرتكزة على الواقع أو المنطق بل تغدو وحدة سيمفونية تتنوع نغماتها بتنوع إيقاع الحياة النفسية للمخرج .

الفيديو كليب عبارة عن مجموعة لوحات ذات أبعاد مكانية مختلفة .

المكان فى الفيلم :

معمارى : أن تكون الأحداث خلفيتها بناء عظيم مثل جاليرى ميلانو أو PZZ.DUOMO أو ساعة بيج بن أو أية بناء معمارى آخر كبهو الأعمدة وطريق الكباش فى معبد فرعونى. ومن أبرز المخرجين السينمائيين البارعين فى هذا المجال أنطونيونى ، فيم فينדרز.

تشكيلى : يستخدم فيه المكان مع الإطار فى ضبط التكوين بحيث تخرج جماليات وتكوينات أشبه باللوحة التشكيلية من حيث الإتران - الحصول على العمق وهارمونية الألوان .. إلخ ومن أبرز المخرجين السينمائيين البارعين كيروساوا ، شادى عبد السلام.

فيلمى : أية مكان تدور فيه الأحداث وليس له وجود حقيقى وتتم إزالته بعد الإنتهاء من التصوير وهو إما تشكيلات متحركة أو ثابتة فى الأرضية أو الخلفية تصنع بواسطة الكمبيوتر جرافيك أو الكروماكيه أو أية مؤثرات بصرية أخرى .

الإضاءة :

الطبقة العالية High Key هى تلك التى تكون ألوانها واقعة فى الجانب الأبيض فى سلم التدرج اللونى - تصلح للموضوعات التى تميل إلى البشر والتفاؤل والبساطة أو السناجة أو المرح أو الخفة أو الرقة .

الطبقة المنخفضة Low Key تصلح للموضوعات الدرامية أو الغامضة أو الرهيبة أو الحزينة .

الظل و النور^(١) Chiaroscuro السعى إلى أحداث تأثير مضاد عن طريق الإضاءة

(الحب - الكراهية / الخير - الشر)

كودات فيلمية : (حركة كاميرا - مونتاج - كمبيوتر جرافيك - ألوان)

وهنا نستطيع أن نذكر بعض الكودات الفيلمية التي يمكن أن توتى ثمارها فى دلالة

الخطاب من قبيل :

Close - up ١١- اللقطة القريبة	١- الشاشة المنقسمة Split Screen
١٢- العمارة «الديكور» Architecture	٢- مزج / إختفاء و ظهور تدريجى Dissolve-Fade
١٣- ألوان / أبيض وأسود Colors - black & white	٣- كتابات على الشاشة Character Generator
١٤- فوتو مونتاج Photomontage	٤- مقدمة الصورة خلفية الصورة Foreground - background
١٥- التحول Metamorphosis	٥- المونتاج Editing
١٦- صوت خارج الكادر / التعليق Voice off - Voice over	٦- التأطير/التكوين Framing - composition
١٧- العدسة الزوم Zoom lens	٧- زوايا الكاميرا العليا / السفلى High & Low angle
١٨- التفريغ Caption Key	٨- البؤرة / خارج البؤرة Focus - Flou
١٩- الكروما كى Chrome Key	٩- التصوير السريع / التصوير البطيء Fast motion - slow motion
٢٠- حركة عكسية Action Referse	١٠- كل فصائل حركة الكاميرا (All camera movement (crane-tilt-pan- traveling

(١) جون التون : الرسم بالنور الهيئة العامة للكتاب سلسلة الألف كتاب القاهرة ص ٣٢٦ .

وفى هذا السياق نشير إلى ما ذكرته منى الصبان^(١) فى كتابها عن فن المونتاج فى الدراما التليفزيونية أن هناك مؤثرات رقمية يستطيع المونتير أن يقوم بها لإبداع الخطاب وتنقسم إلى أربعة أقسام :-

١. الخلق والتلاعب بعدة صور

٢. التلاعب بالشكل والحجم

٣. التلاعب بالضوء والبنية

٤. التلاعب بالحركة

وهو الأمر الذى يسوقنا إلى المونتاج الأيقونى والسردى .

المونتاج الأيقونى والمونتاج السردى (٢) :

جرى العُرف على أن القصد من مونتاج أيقونى هو غلبة العنصر المكاني أما السردى فهو يقوم على غلبة العنصر الزماني بمعنى أن القطع الأيقونى يستخدم فى وصف المكان أو تأسيسه بينما السردى ناتج عن تطورات الحدث وعنصر التوتر أساسى فيه إذ تجرى فيه الأحداث بشكل تلقائى خلافاً للعلاقة الآلية الموجودة فى الأيقونى. ومن الممكن أن يحتوى المونتاج الأيقونى بداخله بعداً سردياً ولكنه يحتاج إلى مبرر حكوى تابع من نفس المكان ولكنه مختبأ أو غير واضح وإن كان المشاهد للفيلم فى النهاية يستطيع أن يحول الأيقونى إلى سردى، وفى كل الأحوال .

أحسبنا نستطيع أن نقول إذن أن المونتاج له بعدان أحدهما أفقى وصفى يشير إلى المجال المكاني الذى تجرى فيه الأحداث والآخر عمودى يشير إلى الصيرورة الزمنية وإن كانت الإشارة واجبة فى ظنى لإيضاح كيف أن المونتاج الأيقونى هو فى صميمه مونتاج مكاني أى لا يتحرك فيه الزمان (ليس به نقلة فى الزمان والمكان). كما أن المونتاج السردى : والذى من الممكن أن

(١) منى الصبان فن المونتاج فى الدراما التليفزيونية الهيئة العامة للكتاب ص ١٤٤ . القاهرة ٢٠٠١

(2) Carluccio. G, Lo Spazio e il tempo, Loescher-Torino – 1996 page 101 .

يكون بداخل نفس المكان (الأيقونى السابق) إلا أن هناك ما يحدث ليغير من الدراما وبالتالي يضعنا فى توتر جديد وزمن درامى جديد.

مثال : إذا كنا بصدد التصوير فى قاعة محاضرات وتستعرض اللقطات الطلبة الجالسين فكل من هذه اللقطات الوصفية تعتبر مونتاج أيقونى وفجأة يفتح طالب حقيبته فيظهر فى لقطة قريبة مسدس من هنا يبدأ توتر جديد زمن درامى جديد أى يبدأ المونتاج السردى^(١)، والذي يستخدمه الإبداع الخطابى فى الفيديو كليب ليكون للخطاب دلالة جديدة تتجاوز البعد المكاني .
الألوان :

يقول أينشتين « ينبغى علينا عند الاقتراب من مشكلة اللون فى الفيلم أن نذكر أولاً وقبل كل شىء فى المعانى المرتبطة بلون معين ، وقد نهتم أيضاً بالعلاقة بين الموسيقى واللون والتي سوف تؤدى بنا إلى ذلك النوع من المونتاج المسمى بالتوليف الكروموفونى أى مونتاج الصوت واللون Chromophonic Montage.

رمزية اللون تختلف من مجتمع لآخر :

اللون فى السينما لا يقوم فقط بصفة وظيفية أى استخدامة فى خلق « harmony انسجام مع العناصر الأخرى الموجودة داخل الصورة بصفته الإشارية « Denotation » أو النظام الأول للدلالة ولكن من المهم أيضاً الإلمام بظل المعنى أو الإيحاء « connotation » الذي هو بمثابة العلاقة الإضافية والذي قد يختلف من مجتمع لآخر فاللون الأبيض يعبر عن الفرح والبهجة فى معظم الدول الغربية والشرق الأوسط فى بعض دول آسيا هو لون الحزن والحداد .

أي أن رمزية اللون تختلف من مجتمع لآخر :

اللون الأخضر يرى أينشتين أن اللون الأخضر يرتبط مباشرة بالبراعم والأغصان الصغيرة الصغيرة والنبته كما أنه يرتبط برموز الموت والتأكل هو رمز الحياة والربيع والأمل ،

(١) المونتاج السردى منتشر فى الإعلانات : وال video clip لأننا أحياناً ما نشاهد كل لقطة فى مكان جديد وأيضاً محتوى سردى جديد أى ليس هناك اعتماد كبير على continuity cut.

يستخدم أيضاً كرمز للإهتبار الخلقى الجنون .

اللون الأصفر : لون الغيرة والحسد والخيانة والوشاية مكان يهوذا الإسخرىوطى رسم فى الصور مرتدياً ملابس صفراء فى فرنسا فى القرن السادس عشر كانت أبواب دور الخونة والمجرمين تلون باللون الأصفر .

اللون الأحمر : ينقسم الى ثلاثة درجات لونية هى :

الأحمر ، الأحمر والأصفر ، الأصفر والأحمر الأخير ينتج صدمة لا يمكن تصديقها وهى تسبب الإضطراب والإثارة للحيوانات كندنسكى يرى أن الأصفر الأحمر يثير الأمور بالقوة والطاقة والطموح والتصميم والعزم والمرح والنصر الأصفر الأحمر يعطى العين شعوراً بالدفق والسرور والظلام فى الطبيعة أو الأسود فى الصورة :- خيال وغموض ورهبة وخوف أو حزن ، وذلك نظراً لما إعتدنا عليه من إرتباط السواد بهذه المعانى كما أنه يرتبط أيضاً بالجديية والوقار^(١) .

كودات تداخل النصوص (التناص) (٢) Intertextuality :

نعلم أن النص لا ينشأ عن رصف كلمات تولد معنى وحيداً معنى لاهوتياً إذا صح التعبير (هو رسالة « المؤلف الإله) وإنما هو فضاء متعدد الأبعاد تتماذج فيه كتابات متعددة وتعارض من غير أن يكون فيها ما هو أكثر من غير أن يكون فيها ما هو أكثر من غيره أصالة : النص نسيج من الإقتباسات تنحدر من منابع ثقافية متعددة^(٣) و بذلك يشير مصطلح التناص إلى تلك الصلات أو الروابط المتنوعة فى الشكل والمضمون ، التى تقوم بربط نص معين بنصوص أخرى ، فكل نص وفق هذه الفكرة ، يوجد من خلال علاقته بنصوص أخرى . ومع أنه نادراً ما يتم الإعتراف بما يدين به نص ما لنصوص أخرى ، فإن النصوص عموماً تدين بالفضل لنصوص

(١) نفس المرجع .

(٢) أنظر ص ٥١ .

(٣) رولان بارت مرجع سابق .

أخرى أكثر مما تدين به لأصحابها أو صناعتها الفعليين وتثير فكرة التناص إشكاليات حول فكرة حدود النص بمعنى : أين يبدأ النص ، وأين ينتهى^(١) ؟ إلا أن الأمر جد يسير فى إيضاحه عندما ننظر على سبيل المثال إلى الموسيقى من حيث دخول ألحان هندية على مستوى الصوت بالإضافة إلى وجود ثعبان فى معظم اللقطات كرمز للتراث الثقافى الهندى فى كليب (فريق Gemelli Diversi فى أغنية Un Altro ballo) ويمكننا هنا أن نشير إلى تعدد أشكال كودات التداخل من قبيل ماتراه لدى المطربة Giorgia فى أغنية Marzo فهو قمة فى استخدام التكوين التشكىلى من ناحية واللعب بالمكياج من ناحية أخرى والمكياج ككود شفرى هنا عبارة عن طين على الوجه « ليمثل قبائل إفريقية » بالمثل ها هى تسريحات الشعر والأزياء وخاصة اللون الأسود المسيطر على الأغنية هو والبحر الخالى و الرمال والشاطئ. وأكثر من ذلك كتداخل شفرى ما نراه فى بداية الأغنية حيث تظهر جورجيا فى لقطة M . S فوق معصمها يقف غراب . وكلها تيمات ذات دلالات للمتفرج تجعله يتداعى مع كوداتها .

وها هى أيضاً اغنية Laura Puasini Vivimi والتي صورت فى أماكن تاريخية (قصر خالى) حيث بحيرة فينسيا وهنا نلاحظ شاعرية الصورة وتعهد المخرج استخدام الزاوية المنخفضة Low Angle كى يتمكن من إظهار السقف . ويمكننا أن نرى بالمثل فى أغنية Stefano Zarfati إعلاء القيم المعمارية حيث أن الكليب صورت معظم لقطاته من زاوية عالية حيث تظهر سلالم حلزونية فى عمارة قديمة أحياناً ما تدمج بجرافيك مماثل ، والمغنى يقوم بلبس باروكة وذقن وشنب فى عملية تخفى وأيضاً يضع عدسات لاصقة Lenses لتغيير لون العين وكلها كودات مكياجية ثم ها هو مرة أخرى يهبط السلالم (رمز) ويدق جرس باب محبوبته فتتداخل كودات نصية عدة .

(١) نشاندلر مرجع سابق ص ٩٤ .

أنماط الفيديو كليب ... Typologies of Video Clips :

١ - نمط درامي / تركيبى / حكاى (كوميدى - تراجيدى - ساتيرى - ملىودرامى - فارس)

٢ - نمط دلالى / تجميى / خطابى (متعدد الأنساق)

٣ - نمط راقص

٤ - نمط رسوم متحركة

٥ - نمط رسوم متحركة + live

٦ - نمط واقع افتراضى Virtual Reality

١ - نمط حكاى درامى :

وفيه يكون هيكل البناء الحكوى مطابق لمثيله فى الأفلام الروائية والقصيرة من حيث أنه يحوى بداية ووسط ونهاية ، من حيث الشخصيات وصراعها مع بعضها البعض أو مع القدر أو مع الطبيعة وتساعد الأحداث كى تصل إلى ذروة climax ومن ثم حل ويمكن أيضاً أن يحوى هذا النمط الروائى الدرامى flash back كما فى أغنية ليلى غفران « أنت ما حبتش » إخراج جميل جميل المغازى . حيث نرى فتاة فوق سطح عمارة تحاول أن تلقى بنفسها من فوق السطوح يحضر خطيبها مع البوليس وأثنين من الممرضين من مستشفى المجانيين ثم يقترب منها الشاب ويمسك بيدها وينقذها من الإنتحار ، ثم فلاش باك تفتح الباب على خيانة خطيبها (قطع) على اثنين من الممرضين يقودانها فى كوريدور - مستشفى ، وفى اليوم الثانى يقوم الخطيب السابق بزيارتها وبصحبه فتاة أخرى فتضربه ويضربها وتقع نظارته الطبية وتكسر على الأرض فى تصوير بطئ طبعاً ويقوم الممرضين بإخراجه من الغرفة ... بعد فترة ... تدخن المريضة وتنتهى الأغنية !!

كما أنه يمكن أن يحمل أيضاً flash forword أو «التخيل» كما فى أغنية Everytime للمطربة Britney Spears .

وصف الأغنية : مطربة وخطيبها يهربان من الـ fans بعد نزولهم من سيارة ليموزين

فارهة والبودي جاردز تحيط بهم لتحميهم ويبدو على الخطيبين أنهم قد تشاجرا فالخطيب يحطم كل شئ فى طريقه يركله برجله وهى الأخرى عصبية تدخل غرفتها ثم تخلع ملابسها وتدخل الحمام ثم يقطع المخرج عليها وهى داخل البانيو حيث تغطس بكل جسمها قطع على كوريدور مستشفى حوائطه وأرضيته وإضاءته بيضاء High Key مثل طريق به قطبان (سكة حديد) على الأرض كى تعطى إحساس بالعمق مع تصطيح الصورة عن طريق التون العالى تجرى المطربة إلى الخلف بالبطئ فى نهاية الكليب قطع على مستشفى وهى بين الممرضات ترتدى بيجامة بيضاء ثم تعود إلى الحمام وهى تتنحرقراً فى البانيو يتنبه خطيبها ويحاول إنتشالها من الماء .

- خارج المكان سيارات الإسعاف وحشود الجماهير .

- قطع المستشفى والحلم الأبيض ثم تظهر الممرضة وبين يديها طفل مولود حديثاً .

- تصعد من تحت مياه البانيو وهى مبتسمة (إنتهاء الحلم) .

ومن الممكن أن يكون هناك البناء الحكوى فى الأغنية الدرامية قائم على المونتاج المتوازي كما فى أغنية go down لفريق the house keepers والتي فيها يتم الربط عن طريق المونتاج المتوازي بين تحضير وجبة «سوشي» اليابانية وتسريحة شعر باستخدام gel أرجو أن لا يسألنى القارىء عن المعنى أو حتى العلاقة ما بين خطوات تحضير السوشي وخطوات غسيل وتسريح وكى شعر سيدة لا تبدو جميلة ولكنها بالتأكيد صبورة .

وكمثال على نموذج الميلودراما أغنية «دقت الساعات»-مصطفى كامل - إخراج أحمد الفيشاوى .

وداع مع السلامة - كل يوم جرح ودم سايل من عنيا .

وصف الأغنية : ميلودراما توجد بها إسعاف وحادث طريق يؤدي إلى وفاة صديق « ودى صعبة الحياة قوى» ضباط بحرية شباب « قربت أخاف من كل لحظات السعادة أخاف» دى صعبة الحياة قوى « الأم حاجة تنهى صلاتها بالتسليم» .

٢- نمط تجميى: دلالى ويتكون من عدة انساق لاتقدم شفرتها للجمهور قبل عملية

الإدراك الفنى أى أنه لا نستطيع التنبؤ فيه بسير الأحداث أى أنه ليس به خط درامى واحد متصاعد يؤدي إلى ذروة بل عدة خطوط (انساق) تؤدي إلى معنى أو أكثر ولا نستطيع تجميعها إلا بإنهاء المشاهدة ومن الممكن أيضاً أن نسمى هذا النمط بالخطابى Discorsive أى يهتم فيه المخرج بزوايا التصوير والمونتاج والألوان والكمبيوتر جرافيك أكثر من الخط الدرامى وسير الأحداث ومثال على ذلك أغنية I needa boy Friend للمطربة Haiduch .

وكمثال للأغاني التجميعية ما نجده من لقطات متعددة الانساق كالتالى :-

لقطات صور المجاهدين - هتلر - صدام - بوش - لينن - سمك القرش تحت الماء - سفينة صيد - دولفين - انفجار شديد - وجه طفل فى لقطة مكبرة - مجموعة من الناس فى مظاهرة - فلوس فضة - رائد فضاء - الدخول زوم إن على وجه طفل الذى يتحول الى moppet - الكرة الارضية - تاج الملكة - سيارة BMW مكشوفة - شاب سمين يأكل بنهم - طفل أفريقى «مجامعة» - وجه طفل فى هيئة moppet ثم يفتح المنظر فيظهر طفلين على يمينه ويساره - عرض أزياء به مصورين فضوليين paparazzi - روليت قمار - شاب يأكل والطعام يقع من فمه - انفجار شديد .

٣- راقص : هناك نوعان من الرقص (تعبيري - تجريدى) والتجريدى لا يعتمد على قصة أو حتى فكرة بل يعتمد على علاقة الحركة بالموسيقى المصاحبة و الأداء الحركى فى فن الرقص يحكمه الزمن الموسيقى المصاحب له وهو صفة مميزة لمعظم كليبات الأغنية الأميركية وخاصة بعد ظهور ال Break Dance و ال Rap و كمثال على ذلك أغنية lose my breath لفريق schild Destiny كما نراها فى معظم كليبات مادونا و جاكسون .

أغنية la tortura للمطربة شاكيرا shakira بمصاحبة Alejandro sa'nz إنقباض البطن contraaction وحركة الصدر الدائرية كلها موتيفات مأخوذة من الرقص الشرقى، إن المادية النشطة لجسم شاكيرا وهي ترقص بالإضافة لقيامها بتقطيع شرائح البصل و طلاء بطنها بشحم أسود (زيت) يعطى دلالة الإنزلاق « التوغل » إدخال الرائحة والطعم (الشم

والتذوق) بالإضافة إلى وجود حواس (النظر والسمع) و أيضا الإيحاء بحاسة اللمس عندما يقف خطيبها ويحتضنها من الخلف أي أن المخرج إستطاع أن يجمع في عمله الفني كل الحواس تقريبا (الشم ، التذوق ، النظر ، السمع ، اللمس) ويتسأل الباحث إذا كان مخرج الكليب أثناء مرحلة التصوير كان يعنى كل هذه المعانى أم هى مجرد رؤية « تأويل » ميتالغوى يرجع إلى الباحث نفسه ويمكن أن يحيلنا وجود البصل إلى الصورة البلاغية الآتية :

إن علاقة المحبوب بحبيبه « الرغبة » قوية ونفاذة « رائحة البصل » وقد إكتشف الجمهور من خلال روائع الرقص الحديث أن الانسجام ليس من الضروري أن يتأتى من التماسك و الهرمونية بين كافة عناصر العرض إنما ممكن أن يتأتى من خلال عمق و صدق الحركة التي يشعر بها المشاهد أثناء مشاهدته و الاتجاه الجديد فى الولايات المتحدة هو التقليل من الحدث الدرامى و تبسيط المناظر والملابس .

وعموماً فى الأغنية العربية يمكن أن نراه فى : -

أغنية أحلام أحسن أحسن من إخراج : الدواعجى و أغنية أخرى لراشد الماجد (بعنوان مشكلانى) بها رقص سريع وجيد مما يمثل نماذج جيدة للرقص فى ال Clip .

٤- وهناك نمط ثالث من الكرتون من قبيل ما قدمه أدريانو شيلانتانو Adriano celentano فى أغنيته Arcobalano لم يكن بها كالمعتاد ٣ نصوص بل ستة أدبى - سمعى - مرئى سمعى - فن تشكىلى - ألوان مائية - رسوم متحركة ومن المدهش أنه لا يوجد به صورة حية Live أى أنه كله رسوم متحركة لا يظهر فيها شيلينتانو وهو ما يمثل فى ذاته أكثر من توقعات المشاهد Horizon of expectation مما يسهم فى خلق بعد بلاغى لخطاب الصورة ، فإذا ما كان الشعر ، يحث على الكثافة فإن الفيديو كليب هو الآخر فى مسيس الحاجة إليها وليست الأشكال البلاغية سوى أدوات متنوعة تعتمد عليها اللغة لإنتاج هذا النوع من الكثافة الجمالية الشعرية ، والتي قد تعتمد على الكرتون والإبداع التشكىلى السيرىالى ، فالرسوم المتحركة مثل اللغة تنتج الواقع ولا تعكسه فاذا كانت السينما تعكس الواقع فالرسوم

المتحركة تنتجه و الفيديو كليب كشكل فنى مستقل متكامل هو فى أشد الحاجة إلى الإستغناء عن التسجيل « الواقع » للانتقال إلى التعبير و عليه فالرسوم المتحركة ومن وجهة نظر الباحث هى مستقبل الفيديو كليب كما نرى ذلك أيضاً فى أغنية المطرب Caparezza المسماة Lode llavitanonhocapitouncazzo وأيضاً كما فى موال شعبان عبد الرحيم عن اسرائيل .

٥- رسوماً متحركة مع مشاهد حية Live ، مثال أغنية المغنى العالى Prince بعنوان Cinnamon girl حيث إستعاض فيها عن «الحارة» الحقيقية بخلفيات مرسومة بالكمبيوتر جرافيك ذات بعدين و أحياناً الأرضية تكون مرسومة أيضاً بالجرافيك و إختزل ألوان الخلفية فقط لأبيض و أسود و قدم المخرج المغنى (Prince) live (فى مقدمة الكادر) بينما الخلفية رسوم متحركة و مثال آخر فى أغنية Pornography غناء Feat Carl Barat و صف الأغنية تبدأ الأغنية بحركة Tracking Out على شارع فى مدينة لندن بالتصوير السريع الشارع بعماراته بمنظوره بسياراته باتوبيساته الحمراء ذات الدورين (السمة المميزة للندن) كلها كرتون باقى لقطات الأغنية للمغنية الشقراء Clint نائمة على قرص يتحرك بشكل دائرى كمثل سلعة فى فاترينة أما الخلفية فهى عبارة عن مربعات تقسم الشاشة بكل مربع تليفزيون ينقل صور متشابهة (حوالى ٣٦ شاشة تليفزيون) . Figure المغنية دائماً تؤخذ مفرغة و تركب على خلفية رسوم متحركة مثل أغانى Celentano أحياناً ما يحدث العكس فترسم شخصية كرتونية « الأرنب روجرز» على خلفيه Live كما فى أغنية هى Counting Crows المسماة Accidentally in love وهنا لابد أن نشير إلى تأثر التليفزيون والسينما بالكمبيوتر جرافيك وهو ما يمثل تفاعلاً بين التليفزيون والسينما والبرمجيات من أجل تدعيم الخطاب الدلالى الذى يصل للمتلقى وهو ما يدفعنا لننتقل إلى واقع فعلى تتعاقب فيه التكنولوجيا الجديدة فى خدمة الخطاب الذى يمكن أن يستفيد منه الفيديو كليب فى إثرائه لخطابه الدلالى .

٦ - الواقع الافتراضى Virtual Reality :

بداية استخدام التليفزيون والسينما للتكنولوجيا الجديدة كتيمة رئيسية فى بعض الأفلام . فهناك أفلام تتحدث عن المستقبل يصبح فيها العالم الطبيعى ويشكل كبير عالم افتراضى أمثال فيلم الجنائى « قاطع الحشائش »⁽¹⁾ (The Lawnmower man ١٩٩٢ usa إخراج Brett Leonard) « والذى فيه يتجسد صراع هويتين « واقعين » أحدهما حقيقى والآخر افتراضى نصل فى النهاية إلى صعوبة الفصل بين ماهو خيالى وما هو واقعى فالبطل « جوبى » يستطيع أن يعرف بماذا تفكر الشخصيات الموجودة أمامه يستطيع أن يفتح حنفية دون لمسها و يرفع كرسى محركاً عينه إلى أعلى و بذلك استطاع الفيلم أن يخلق واقعاً موازياً للواقع الحقيقى يستطيع « جوبى » أن يلبس الخوذة والجونتى وذلك فى المعمل كى يخرج من عالمنا إلى عالم أخر ما كنا نصدقه ، وهنا يمكن أن نشير أيضاً إلى امكانية إنتاج مؤثرات خاصة كانت هناك إستحالة فى خلقها قبل ذلك على سبيل المثال فيلم terminator ١٩٩١ واستخدام خدع التحولات لـ Metamorphosis من إنسان لحيوان والعكس ، وما أكثر ما يمكن أن نراه اليوم من إمكانيات لبرامج الكمبيوتر Computer graphic مما يسهم فى إعادة وتقديم أجواء واقعية . بجانب محاكاة لصفات من الواقع يصعب الوصول إليها أو تصويرها (مثل ما يحدث من إنقسام أو إنشطار الذرة فى هذه الحالة تكون اللقطات نتيجة أبحاث وافتراضات) . وكذلك بناء عوالم خيالية لا تعتمد على قوانين الطبيعة واللقطات فى هذه الحالة تفتقر إلى أى مرجعية بل هى قائمة على الافتراضات النظرية والتي يمكن للخطاب الدلالى لمبدع الفيديو كليب أن يستخدمها وبخاصة أنه يمكننا أن نرى . فى الحالات الثلاثة هناك خيطاً مرتبطاً بالواقع دائماً حتى لا يعطى المتفرج فرصه للوقوع فى حالة تذبذب وفى كل الأحوال فإن هذا البعد الجديد يأتى وبشكل تقنى من الكمبيوتر عن طريق إثارة سمعية وبصرية تشبه ما يتعرض

(1) The lawnmower MAN 1992 USA BY : directed by BRETT LEONARD .

له في الواقع في الحالات المشابهة « المحاكاة »⁽¹⁾ .

مثال : أغنية crazy frog غناء Axelf وهي مطاردة تتم في الفضاء بين طليقة صاروخية موجهة وشخصية كرتونية مخلقة « رأس رجل وجسم طفل عاري » وتتم المطاردة في أجواء فضائية صناعية توحى بالفضاء الكوني والأغنية كلها خيالية صورت وأنتجت بفضل استخدام البرامج الرقمية البنائية الحديثة .

٨ - نماذج مختارة للفيديو كليب الجيد :

استخدام البلاغة (نحو فهم نظري)

مرة أخرى أجدني مضطراً للإشارة إلى أن " المعنى عندما يرد على المتلقى عارياً مجرداً، لا يحدث فيه لذة، لأنه يقرر للمتلقى ما هو معروف بأسلوب معروف فلا يثير فضولاً أو شوقاً إلى التعرف على غير المعروف، أما إذا ورد المعنى عن طريق الصورة الفنية «فإنه يرد بشكل غير مباشر لن يتجلى إلا بعد طلبه بالفكرة ، وتحريك الخاطر له. وكلما كانت «الصورة الفنية» اللطيف كان إمتناعه على المتلقى أكثر وإبائه أظهر واحتياجه أشد ومن الجوهري - كما سبق القول أن الشيء إذا نيل بعد الطلب له، أو الإشتياق إليه ومعاناة الحنين نحوه، كان نيله أحلى وبالمزية أولى كما أن موقعه من النفس أجمل وألطف، وكانت به أضن وأشغف"⁽²⁾ . وفي هذا السياق (المفصل بهذا المعنى) فإن الفخر الرازي يرى أن : الصورة المجازية تحل محل مجموعة من العبارات الحرفية ، تتساوى معها في الدلالة، ولكن خصوصية الصورة المجازية تتجلى في أنها لا تقود المتلقى إلى الغرض مباشرة، مثلما تفعل العبارات الحرفية وإنما تنحرف به عن الغرض وتحاوره وتناوره بنوع من التمويه، فتبرز له جانباً من المعنى وتخفي عنه جانباً آخر حتى تثير شوقه وفضوله فيقبل المتلقى على تأمل الصورة المجازية واستنباطها، وعندئذ ينكشف له الجانب الخفي من المعنى ويظهر الغرض كاملاً، ومن المفروض أن يتيح ناتج هذه العملية للمتلقى

(1) Bettetini. G, /audio visivo dal cinema ai nuovi media bompiani .Milano 1996 page 94 .

(2) عبد القاهر الجرجاني : دلائل الإعجاز ص٧٢ مكتبة الأسرة القاهرة ٢٠٠٠ .

نوعاً من الدهشة السارة، أو المفاجأة الممتعة يتحقق بعد تلك الحالة التي أسماها الفخر الرازي «الدغدغة النفسية»^(١) ومن المعروف أن التباعد في التشبيه لا بد أن يؤدي إلى مباحثة المتلقى ومن ثم تحدث تلك الحركة المفاجئة للنفس التي يتحدث عنها بن سينا أيضاً في الإشارات والتشبيهات ، وأحسب أن ما يتبع إعجابنا بمثل هذه التشبيهات ليس فحسب ذلك الجمع المفاجئ بين أشياء متباعدة بل وأيضاً بأننا قد نقع على أشياء جديدة لم تكن نعرفها من قبل إن النقلة من المعنوي إلى الحسي تعنى النقلة من المجهول إلى المعلوم، والحسي أوضح من المعنوي لألفة النفس به وتعودها عليه منذ بداية وعيها بالعالم، أما النقلة من الحسي إلى المعنوي فإنها بمثابة انتقال من معلوم إلى مجهول، وفي ذلك خروج على الأصل العام للإبانة والتوضيح وهو ما تحدث الكاميرا أثره بالصورة ، كمعطى بلاغى عندما يحس المشاهد و يدرك فجأة أن ثمة أشياء متباعدة بلا علاقة ظاهرة تربط بينهما قد تجمعت وتألقت على نحو لافت غريب وإذا كانت المشابهة لا تنتزع إليه خاطر فأنها من المنطقي أن تثير دهشة المتلقى وإستغرابه فإذا تحققت الدهشة والإستغراب تحقق الإعجاب والإستطراف بالتالي، لأن الشيء إذا ظهر من مكان لم يعهد ظهوره منه وخرج من موقع ليس بمعدن له ، كانت صباية النفوس به أكثر وكان الشغف به أجدر .

وهذا له تبرير خاص بالحديث عن اللذة حيث إنها حركة مفاجئة للنفس «نحو هيئة تكون عن أثر يؤديه الحس بفتة» وهنا فإن الرونق المستفاد بالإستعارة والتبديل سببه الإستغراب والتعجب ، وتطبيقاً في ضوء المفاهيم السابقة فإن استخدام نظارة الغوص تحت الماء وخرطوم التنفس وأنبوبة الأكسجين في الإعلان عن دواء (بخاخة رزاز لمنع أنسداد الأنف) . لهو مثال جيد المفارقة تقوم على التعارض والتناقض بين المظهر والحقيقة وهي تشمل دالاً واحداً ومدلولين اثنين الأول حريق ظاهر وجلى، والثاني معلق بالمغزى موح به، خفى، وهذه العلاقة تعمل في النص المسكوت عنه، وتظهر في دلالة الصورة كبنية تحتية ، تذكرنا بما يحدث في النكتة - على

(١) جابر عصفور مرجع سابق ص ٢٣٦ .

سبيل المثال - فغالباً ما تولد المفارقة الضحك وهذه مفارقة اللفظ أما مفارقة الموقف فتعتمد أساساً على عنصر لا يرى الشفرة ولا يفهم التورية ولا يحس بالمفارقات، ولا يدرك التناقض بين المظهر والحقيقة ومن ثم يصبح ضحية المفارقة ويخلق عن طريق براءته وسداجته مفارقة الموقف (الضحية تتسم بالبراءة وهي جزء من مجتمع مذنب) ^(١)، وأما مفارقة الصورة فإنها تبعث في المتلقى معنى جديداً قد يتناغم معه الإيقاع والكلمة، بل ومكونات اللقطة لتعطي الصورة قدرتها على تجسيم المعنوي وتقديمه في صورة حسية:

١. الأيقونة: حيث التشابه بين الدال وما يشير إليه علاقة تطابق (كالصور الفوتوغرافية)
٢. الرمز: وهو التشابه غير المعلل والعلاقة العرفية فلا يوجد بين الدال والمشار إليه علاقة تجاور (القمر للمرأة على سبيل المثال)، أو الحمامة كرمز للسلام.
٣. المؤشر ^(٢): حيث التشبيه المعلل والعلاقة السببية بين الدال وما يشير إليه (آثار أقدام - الدخان) وهناك بعض من أشكال الإتصال يستخدمها المصدر كي يعزز تواصله مع المتلقى وربما يتم هذا التواصل عن طريق الإشارة إلى بعض العناصر الثقافية أو التقاليد أو الماضي المشترك فالتلميح (التضمين) يقوم بهذا الدور (أغنية المطرب وائل الكافوري والذي قدم فيها الريف الإنجليز في العصور الوسطى).

اللقطات الوصفية وليس الوظيفية:

أغنية صابر الرباعي « عز الحبايب » صورت في فيلا مهجورة كلمات الأغنية عن هجر المحبوبة لحبيبها (نص موازي متيافوري) في جملته .

طمس المكان:

وهو ما سبق ورأينا نموذج له في أغنية أدريانو شيلينتانو والمسماة قوص قرح Arcobalano

(١) نهلة فيصل الأحمد، التناسية، كتاب الرياض ٢٠٠٢ ص ٢٩٠.

(٢) سيزا قاسم - مدخل إلى السيموطيقا دار إلياس للنشر القاهرة - ١٩٨٦، ص ٣١-٣٣ - انظر أيضاً نهلة الأحمد ص ٨٤.

الخروج من التسجيل إلى التعبير.

أغنية Liberi da noi للمطرب Gigi D Alessio بطولة إيمانويلا اركورى .

صورت الأغنية فى صالة باركية ذات حوائط وأسقف من طراز القرن ١٨ خالية إلا من بيانو أسود يغنى عليه جى جى وتظهر وتختفى محبوبته اركورى أحياناً فى الحمام أحياناً تحضر شنطة ملابسها وترتدى طقم جينز رائع .. تبكى وهى تستحم .. ترحل وتنظر وراءها ولكنها تستمر فى التقدم نحو الكاميرا والرحيل - فلاش باك - تضرب جى جى وهى تصرخ منفعة وهو يحاول تهدئتها .. شعلة نار تمر فى خط مستقيم رفيع بالباركيه الخشبى وتصعد حتى البيانو .

كلمات الأغنية :-

هل من الممكن أن نكون أصدقاء بعد كل هذا الحب الكبير حتى ذلك مستحيل .

على أية حال « من المبكر » أن نقرر أية شئ الآن .

وفى أغنية Che fantastica storia e la vita

Antonello venditti (١٩٦٩)

إستُخدمت صور فوتوغرافية أبيض وأسود طوال الكليب عدا ٢ - ٣ لقطات بالألوان له وهو يسير فى مكان مهجور إلى جوار سور ، وقد إلتقطت معظم الصور أما فى أفريقيا - أو كبرى أمريكا وأبراج نيويورك ، وهو ما يتسق فى دلالاته مع معطيات تتصل بمضمون مواز لكلمات الأغنية ، ومعها تجدر الإشارة إلى أن الوظيفة الإشارية للغة لا يمكن للمخرج أن يحوها ، فها هو مخرج أغنية CELENTANO قد استطاع أن يحتفظ بشاعرية اللغة والإبتعاد عن الإشارية (الأيقونية) مستخدماً الرسم الأكوريل المتحرك عن طريق computer Graphic كمكون رئيسى (نص) لهيكل البناء فالرسوم المتحركة فن يطمث المكان «الواقع» ويجعل الصورة «تمضى» « تتدفق» فى شئء مؤكد هو الزمن .

وها هى Laura Pausini فى أغنيها أجلس واسمعى Resta in ascolto توجه رسالة

بعينها حيث الدعوة للتحرر من القيود هى سمة الصورة فى تلك الأغنية أما الموقع Location

هو المفصلة فهي رمز للتطهر كما نجد « الكلبشات » تربط يد الرجل الجالس خلف الخزينة وهناك رجل آخر يحمل حقيبة «سمسونيت» ويده مربوطة بالحقيبة التي تجدها في النهاية بداخل صندوق القمامة لشحاذ يقلب فيها ثم يتركها - وبعدها لقطة لطفل يلعب « بالكلبشات » ، ثم لقطة لاثنين يتحابان في «الكافيتريا» وهما مقيدان بالكلبشات .

وعند قيامهما وحين حضور المرأة الجرسون لتجمع « الأكواب » تجمع أيضا الكلبشات التي تركوها: إذن كل البشر: قد تتحرر، لقد تحرروا من القيود ..وأخيراً ها هي لورا تقف - فوق الجبل في لقطة بعيدة من أعلى eye bird shot من بعيد وكأنها تقول « وأنا أيضاً قد تحررت» وفي مقابل هذه النماذج التي تبحث عن خطاب دلالي للفيديو كليب كم نود لو يحتذى بها بقى أن نشيرالى :-

نماذج تمثل النقيض يجب الحذر من الوقوع في أساليبها :

ومنها على سبيل المثال لا الحصر يوم بنادى عليك خالد عجاج - إخراج هادى الباجورى والمغنى في هذه الأغنية لا يفعل شيئاً سوى أن يغنى أو يشرب قهوة وفي يده فنجان يقلبه ثم يكسر الفنجان ببطئ وتشرب محبوبته القهوة هي الأخرى ، ثم كسر لأباجورة بيضاء ثم وهو جالس أمام عجلة - الفخار - ليصنع «قلة» (كخزاف) (١) ، ما من جملة بلاغية تبدو في الصورة كمعطى جمالى يعطى دلالة لخطاب فنى .

وها هي مادلين مطر في أغنية انا لمن إخراج سعيد الماروق وهي أغنية حديثة جداً بها كارتون وديكور معمارى حديث والمغنية بجوار سيارة « سبور » حديثة جداً « جثة هامدة » للتصوير، وقد نجد في الأغنية صور جميلة مزخرفة ولكنها بلا روح فقط - يلاحظ الإهتمام بتسريحة شعر مادلين وجمالها على حساب باقى مقومات الفيديو كليب التي يلزم بها الخطاب الدلالي .
نجوى كرم أغنية بهواك أخرج سعيد الماروق (أيضاً) .

وصف لصورة ناطحة سحاب يهبط أسانسير حديث (أبولو) - تاكسيات طائرة - مدن مستقبلية - رعد وبرق . مجموعة شباب يرقصون على أنغام المزمار البلدى لا تعرف إن كانت

حركاتهم هي محاكاة لحركة الحصان العربى ، أم الدبكة اللبناى أم زوربا اليونانى (١١)
تحليل : الإبداع الفنى يحدث عند الشعور بالأتساق المطلق والهارمونية التامة فكل خلق فنى
يقوم على إلغاء الإزدواج المطلق بين أنشطة متضادة .

إن القدرة الفنية تكمن بالتفكير فيما هو متناقض ، والعمل على مزجه وتوحيده ، وعلى
العكس من ذلك لقد تم المزج فى هذه الأغنية وبشكل ساذج بين المزمار البلدى وديكور به سفن
فضاء تطير فى السماء فى جو من الواقع الإفتراضى لكن المزمار كعلامة صوتية وعلى مر
العصور ارتبط بالشرقى و هنا يبرز تساؤل :

ماشأن ذلك كله ، وسفن الفضاء المتحركة بالجغرافيك ، فهناك أشياء يصعب أن توضع فى نسق
واحد نظراً لتباين المفاهيم والدلالة الثقافية الموروثة عبر الزمان وهو مايمثل - فى ذاته -
غيبية فهم للعلامات التى ينشئها الخطاب الدلالى للفيديو كليب .

فهل يمكن أن يجتمع جاجارين (كأول رائد سفينة فضاء) فى صورة واحدة إلى جوار
الريس متقال (بتاع الفراولة) على سبيل المثال هل تجتمع بدلة الفضاء البيضاء بالخوذة
الزجاجية مع الجلباب الأبيض والعمامة الدائرية فى صورة واحدة ، إن لكل منهما مستدعياتها
الثقافية لدى المشاهد وهى هنا لا أتساق بينها .

القاعدة الذهبية مراعاة : الأتساق والهارمونية والإيقاع

وكلها أبعاد مفتقدة لغيبية رؤية إذ تجمع بين المتناقض (طائرات وسفن فضاء ومزمار بلدى
معاً) ، فيما لا مبرر منطقى أو ميتافورى له وفى هذا السياق أذكر بما فعله المخرج الكبير
أنطونيونى عندما أخرج للمطربة Gianna Nannini أغنيته Fotoromanzo وكلمات
الأغنية تقول « حبك هذا حب قاتل » وقد إستبدل فيها الشاعر كلمة قاتل بإستعارة مكنية فأصبحت
كالتالى :

حبك هذا مثل غرفة الغاز (قاتل) .

أى انه يشبه بالتعذيب النازى وإذا بالمرشح الشهير يحضر لقطة لغرفة ضيقة ينبعث منها دخان (الغاز) وأنا أتذكر أن هذه اللقطة أثارت كثير من النقد^(١) فالعادل الإستبدالى الإستعارى، تجاوز ما يمكن أن يعطى معنى بلاغياً ، لصورة متناقضة ، بشعة فى دلالتها لأن أصل كلمات الأغنية أو جذورها شعرية وبالتالي فهى فن زمانى وأيضاً وإذا ما سلمنا بأن كلمات الأغنية لغة شعرية مليئة بالبلاغة من إستعارة وكناية ورمز وطباق وقافية إلخ فإن كل هذه المحسنات أو الجماليات تستبدل فى حالة «الفلمنة» ، مثال آخر :-

هاهو أنطونيونى فى نفس هذه الأغنية، يعادل الصوت الذى يقول (حبك هذا مثل السكين الحاد«قاطع») بصورة سكين تقطع وردة وتترك للقارئ تقدير البعد الجمالى لمثل هذه اللقطة الساذجة ومن مخرج فى قامة أنطونيونى .

٩. خاتمة :

بقى أن نشير إلى إقتراحات بعينها كمعايير للمعطى الدلائلى الذى يقترب من خطاب واجب يوظف الفيديو كليب فى بعده الجمالى - الفنى والذى يجب ألا يغفل فيه الأبعاد البلاغية من إستعارة وكناية وما إليهما .

النموذج الأوائل Prototype : وفى هذا السياق أعتقد إن أنسب شكل للكليب هو المزج بين الرسوم المتحركة والـ Live مثل أغنية *Quello che non posso dirti* للمطرب *Adriano - Celentano* حيث فرغت شخصية *Celentano* من خلفيتها وإستبدلت بخلفية عبارة عن رسومات (فن تشكىلى - أكوريل) وأحياناً تخرج جمل من كلمات الأغنية مكتوبة على الشاشة لتأكيد المعنى وبذلك يتحرر الكليب من المكان ويدخل إلى الزمان وبذلك يكون أقرب إلى الشعر (الأغنية) حيث إن الشعر يمضى فى الزمان ويطمس المكان كما سبق القول وهذا من وجهة نظر الباحث الشكل الأمثل للأغنية المصورة حيث التماسك النصى والذى يتمثل فى الفرق الجوهرى بين الكلام واللغة السابق الإشارة إليه مرة وما يمكن أن نضيفه

(١) أثناء إنعقاد دورة الورشة الدولية للإتصال الجماهيرى ١٩٨٥ بمدينة أوديني الإيطالية كان ضيف شرف المؤتمر المخرج العالمى أنطونيونى وقام كاتب هذه السطور بسؤاله حول أسلوبه فى إخراج أغنية جيانا انينى وحول هذه الضجاجة فى التناول وكان رده أنه أحب أن يجرب بعض الخدع التليفزيونية والتي كانت موضحة وقتها مثل الكروماكيه من أجل التجريب فقط لا أكثر ولا أقل .

لذلك من شروط للإبداع من قبيل ما ذكره جيلفورد عن :

١. الأصالة Originality : وهى خروج الأفكار عن التقليدى أو الشائع والشخص صاحب التفكير الأصيل هو الشخص الذى ينفر من تكرار أفكار الآخرين، وحلولهم التقليدية للمشكلات ومن ثم الهروب من الأفكار الشائعة، والتعبيرات التى صارت فى متناول كل يد ، أنه يبحث عن طريقه الخاص.

٢. المرونة flexibility : أى القدرة على التحكم والتغير والمواجهة وتعديل الموقف وإعادة التنظيم.

٣. الطلاقة fluency : ونعنى بها قدرة المبدع على إنتاج أكبر قدر ممكن من الأفكار الإبداعية كما وليس كيفاً فحسب .

٤. الحساسية للمشكلات sensitivity to problems : وفيها تبين قدرة المبدع على الإحساس بمظاهر النقص والقصور والضعف الكامن فى الأشياء وتقديم أعمال إبداعية تمثل الحلول وكيفية التغلب على التصور وسد الثغرات.

٥. النفاذ penetration : أى إختراق العقل الإبداعى لكل حواجز الزمان والمكان ورؤية ما يكمن خلفها والإمتداد بشكل إبداعى من المعلوم إلى المجهول ومن الظاهر إلى الكامن / الحاضر الغائب.

٦. مواصلة الإتجاه maintenance of direction : وهو ما يعنى قدرة المبدع على تركيز إنتباهه وتفكيره فى مشكلة معينة زمنياً طويلاً جداً^(١) ويذهب بول جيوم إلى أن الإبداع يتوقف على التحرر من التثبيتات السابقة fixation والمرونة المتمثلة فى التخلص من العادات السابقة والأفكار المثبتة ، ويقدر ما يتمكن المبتكر أو المبدع من التلوج إلى عالم جديد متخلصاً من قيود العادة وألف الإدراك تتاح له فرصة كبيرة للإبداع.

وهنا يجدر بنا أن نشير إلى أن عالم الإبداع ليس تحراً من كل قيد أو تمرداً على كل معيار بل أن التمسك بعدد من القيود هو الفيصل بين الخيال المبدع والإنهيار الفصامى حيث يتضح أن المبدع السوى يتفوق على الفصامى فى قدرته على التمسك بقدر مقبول من الثبات الفكرى

(١) شاكر عبد الحميد مرجع سابق .

« والاستقرار العقلي » الأمر الذي يُمكّنه من الاحتفاظ بوجهة ذهنية والتقدم فيها إلى الأمام دون أن يدعها تفلت منه بعكس الفصامي والذي ربما كان السبب الأساسي في عدم تمكنه من الإنجاز الإبداعي هو عدم قدرته على المحافظة على أساس ذهني لأفكاره وعدم قدرته بالتالي تنميتها⁽¹⁾ يتحدث كرتشفيد عن الإلتئام في عملية الإبداع إلتئام العناصر المعرفية والتي تضمن عمليات التفكير والمدركات والصور والأفكار والرموز والمفاهيم والمبادئ. ويبقى تساؤل أخير أحسبه بذهن القارئ - المشاهد حول الشروط الضرورية لهذا الإلتئام ؟ وهنا يجدر بنا أن نشير إلى عدة عناصر ضرورية منها أن يكون العنصر منتقى ونشطاً وملائماً ومتعلقاً وبارزاً ولكنها عناصر لا بد من خيال الشخص المبدع لإلتئامها فعملية الإبداع عملية متعلقة ببناء كيان جديد تتطلب تعاملأ مع عناصر ذات تعلقات واقعية وعلى المبدع أن يكون ذلك السباح الماهر الذي لا يغيب الشاطئ عن ناظريه مهما إبتعد وعليه أن يكون على استعداد دائماً لمراجعة نفسه ليرى إلى أين يتجه وليحدد خطواته المقبلة وهو في كل ذلك يتعامل مع عالم جديد من صنعه يمتزج فيه الواقع بالتهويم، والفعل بالخيال. وعليه أن يعي أنه مادام في مجال الفيديو كليب ، فمن غير المقبول بل من غير المعقول أن يوجد فيديو كليب دون وجود بلاغة ، أي وجود فن للتعبير إلا أن أدوات هذا الفن تفقد فاعليتها بقدر ما يتم تلقيها بإعتبارها مجرد إجراءات بلاغية أي عندما يفصل المشاهد بين العمل والخطاب ، وهنا تبرز أهمية الخطاب Discourse في الكليب الأمر الذي يدخل بنا إلى مناطق تثير لدينا أسئلة مغايرة عن طريق خلق دهشة حقيقية غير مفتعلة (أو مبتذلة) وبذلك يصبح كل كليب بمثابة خوض لمغامرة جديدة وبخاصة يعد ما أرتبط الكليب بظنون وثقافة الحداثة وما بعدها .modernism & post modernisms

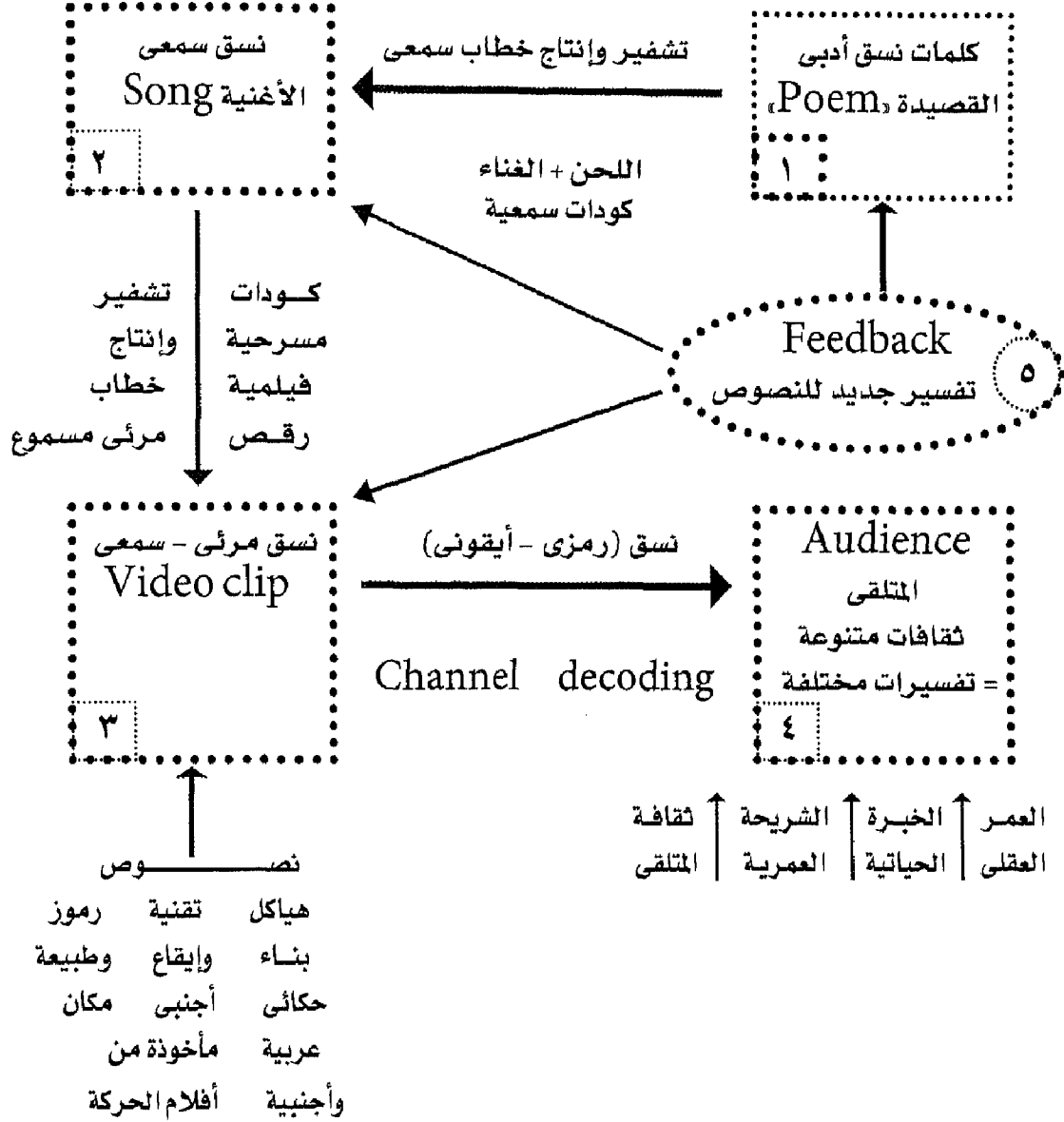
(1) صفوت فرج : حنورة مرجع سابق ص ٥٥ .

نصوص

نصوص

(إيقاعات وألحان: فلكورية-تيمات-هندية-غربية-أفريقية ...)

(الدين - الطقس - الفكاهة)

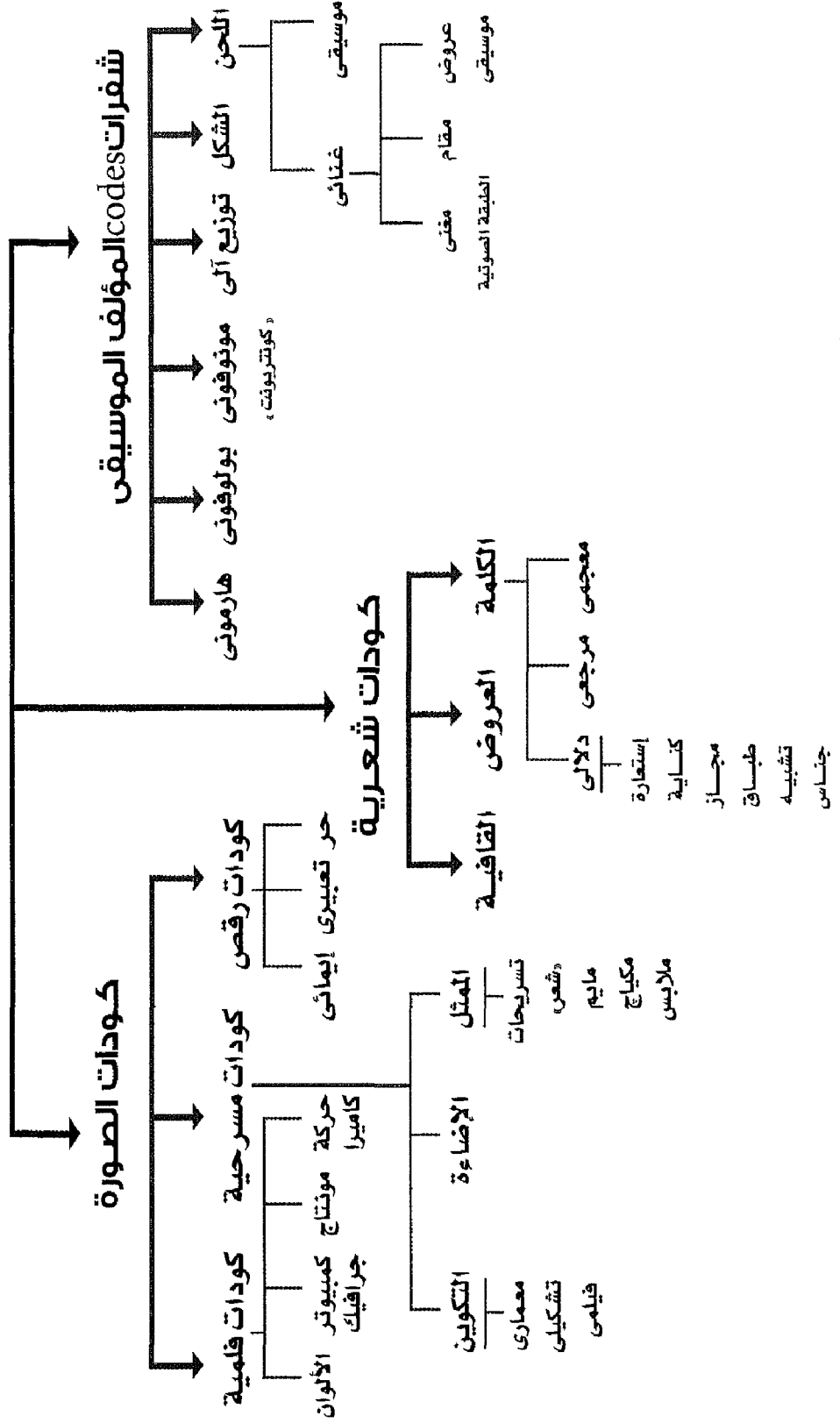


«شبكة تداخل النصوص «التنصص» في مراحل إنتاج الفيديو كليب»

شبكة أكواد فهم المعنى فى الـ Video clip

اللمس

المحسوس



الفصل الثاني

فن صناعة الفيلم الإعلاني (سيمولوجيا التسوية)

« إذا ما صورت شركة ما نفسها في حجم كبير وبدت ذات صلابة وجديرة بالثقة ، إذن فهي كذلك . »

فرانك كيلش

مدخل :

الإعلان هو شريان الحياة لكل اقتصاد حر ، فهو يخلق وعياً بالمنتج و يشكل حافزاً للطلب عليه من المستهلك و لن يشتري المنتج من لا يعرف عنه شيئاً بالطبع و الإعلان خاصة الإعلان التليفزيوني يعتبر واحداً من أقوى المؤثرات الثقافية والإقتصادية في مجتمعنا فهو لا يحدد ما نشتره فقط بل يشكل أيضاً نظرتنا للحياة فهو يؤثر على نوعيه ما نرتديه من ملابس و في مركبات ما نستخدمه من سيارات و فيما نتناوله من مشروبات كما يوجهنا إلى الأسلوب الذي نتعامل به مع الآخرين و إذا لم نضاهى تلك الشخصيات التي يموج بها عالم الإعلان الخيالي و نحاكيها في سلوكها فإننا لن نكون على القدر المطلوب من التمدين والتألق .⁽¹⁾

تعريف الفيلم الاعلاني :

يرى «هوبر» أن الفيلم الاعلاني (نصف الدقيقة) و الذي يطلق عليه «Spot» يحاول أن يفعل أشياء كثيرة فهو يحكى قصة ، ويؤسس شخصياتها و يرسم ملامح صراعاتها ثم يصل إلى حل نهائي بالإضافة إلى ذلك و في نفس الوقت يجب أن لا يغفل التركيز على المنتج أو الخدمة المراد تسويقها و الترويج لها على أن لا يكون النجم «الممثل» هو البطل بل المنتج المراد ترويجه .⁽²⁾ و الفيلم الاعلاني بهذا المعنى مثل عقد أو خاتم مرصع بالألماظ و الزمرد و الأكوامارين و الفيروز في شكل فني جميل وهو يحتاج للتمعن فيه و إكتشافه إلى عدسة مكبرة لدقة صناعته و التي لا تسمح للعين المجردة العادية في إكتشافه و التغلغل في أبعاده و أول ما نتناوله هو :

الفرق بين العلامة التجارية Trade mark و الماركة :

العلامة التجارية هي شكل فني ملموس مصغر اتفق على أن يكون شعار للشركة و هو ما يطلق عليه أحياناً بالـ Logo و من الممكن أن يكون هذا الـ Logo أيقوني «تصويري» مثل شعار Shell

(1) فرانك كلش - ثورة الأنفريميديا ترجمة حسام الدين زكريا سلسلة عالم المعرفة عدد ٢٥٣ الكويت ٢٠٠٠ ص ٢٦٨ .
(2) White,H,How to produce effective T.V commercials ,NTC Business Books, Chicago 1994- page 59

عبارة عن صدفة بحر أو شعار La coste و هو عن أيقونة تمساح وبالتالي كل هذه الأشكال التصويرية أصبحت ذات صفة عالمية ومن الممكن أن يكون الشعار مصمماً خصيصاً مثل شعار معهد الفنون التطبيقية بـ ٦ أكتوبر أو عبارة عن اسم الشركة و لكن مكتوب بطريقة معينة مثل Mobinil أو B.T.M. إلخ. (١)

أما الماركة فهي مجموعة التدايعيات و الأقاويل و الأحاديث و الحكايات التي تدور حول اسم معين عبر الزمن و عليه فإنها ليست بشيء مادي يمكن أن نلمسه بأيدينا و لكنها تجميع لأحاسيس و مشاعر و ذكريات نتذكرها عندما يدخل أذاننا اسم معين عندما نسمع B.M.W- على سبيل المثال ، ماذا أتذكر ؟ اللون المفضل . الموديل ٧٢٥- فينسيا - مشاهير الفن السينمائي - الرفاهية - الثقة بالنفس - الثبات - المتعة - السرعة وهكذا ، وهو الأمر الذي يدفعنا للحديث عن :

مكونات الماركة والتي نظنها تتكون من :

الاسم - الألوان المسيطرة المميزة - الأصوات - الأفكار - الأشياء - الآمال - و الأحلام وهو عالم منظم له بناء سيميولوجي يتضمن (كلاً) يكون عالمياً جذاباً ، ذلك أن :

الماركة ليست نتاج تقارير التسويق أو نتاج لأراء المستهلك و لكنها نص ساهم في كتابته المستهلك و المصنع و رجال وكالة الإعلان و التوزيع و البائعين و هي بهذا المعنى خطاب جمعي ليس فيه واحد قوى بشكل مطلق و لكن كلهم منتجين لعلامات Signs بعبارة أخرى لمعاني . يدخل في تكوين الماركة الإعلانات وطبقتها و طبيعتها - الرعاية - المعارض - الهدايا - خدمة ما بعد البيع - و عليه فإن الفيلم الإعلانى بإمكانيته المتنوعة يعتبر مكوناً رئيسياً يسهم في تكوين الماركة عبر الزمان فهو يسهم وبشكل أكيد في تكوين صورة Image تكون في النهاية «مستهلك مستهدف» أى أن الإعلان هو الذى يختار Target الذى يخاطبه وليس Target هو الذى يختار الماركة التى يشتريها وقد يختلف البعض فى هذا الرأى ولكنى أستطيع أن أقول

(١) انظر ص ٧٣ .

كما قال من قبل « ماكلوهن » الميديا هي الرسالة و الرسالة هي الميديا بمعنى آخر يستطيع الإعلان التلفزيونى أن يخلق new image عن طريق خلق new look وبالتالى خلق هوية جديدة new identity ونظرية lookism والتي سبق أن تكلم عنها « فرانسيس فوكوياما »^(١) تأتي من طريقة اللمس - تسريحة الشعر - الإكسسوارات - النظارات - موتوسيكلات - سيارات إلى آخره، وكلها رموز الجيل الجديد أو هي رموز التطور والحرية والإعتماد على النفس Kellner يقول فى الماضى كان كيف تلبس ، ماذا تعمل ، مبادئك ، صفاتك الشخصية ، اتجاهاتك السياسية، كل ذلك يشكل هويتك المتفردة ، أما الآن كيف تبدو (الملبس) صورتك ، إسلوبك ، مظهرك ، كل هذه الأشياء تشكل هويتك وهى ثقافة الوسائط التى تمدك بالأشياء و المصادر المكونة للهويات الجديدة .^(٢)

و من الطبيعى إذا كان هناك مبالغ مادية تصرف على الإعلانات و المناسبات و الهدايا بالإضافة إلى مصاريف أخرى للحصول على منتج قوى و تحسين خدمة ما بعد البيع ... إلخ. فإن هذه المصروفات سيقوم المصنع (المعلن) دفعها لذا فإن سعر المنتج سيكون مرتفعاً نسبياً بالمقارنة بمنتج عديم الماركة وإن كان يمتلك (له) علامة تجارية trade mark.

إلا أن المستهلك وهذه طبيعة الأشياء ليس لديه مانع من أن يساهم فى تكلفة الإعلان للمنتج الذى يشتريه لأنه يشعر بالضرر عندما يشتري منتجاً يعلن عنه فى ال T.V هذا المنتج يخاطبني بشكل متفرد (فريد) فهو منتج ذكى وله برستيج ويجب أن اقتنيه^(٣) « وتوضح مقولة «Eco» السابقة أهمية طبقة الإتصال واستخدام الكوميديا أو الأفكار الذكية المرححة فى الإعلان و هو ما يفرق بين الإعلان فى التلفزيون المصرى و الدول المتقدمة فى الإعلان ذلك أنه بجانب طبقة الإتصال و الأفكار الكوميديا الذكية فهناك استخدام لعمليات بلاغية سينمائية من قبيل « الإستعارة » metaphor فبعد تحليل عينة منهم وجد أن حوالى ٩٠% يستخدموا الإستعارة و خاصة فى اللقطة الأخيرة backshot.

(١) انظر فرانسيس فوكوياما : نهاية التاريخ وخاتم البشر، ترجمة حسين أحمد أمين، مركز الأهرام للترجمة والنشر القاهرة ١٩٩٣ .

(2) Kellner, D., Media culture, Routledge, London, 1993-page259 .

(3) ECO.U La Struttura Assente, Bompiani, Milano 1994-page166 .

وهو الأمر الذى يسوقنا إلى الحديث عن أهمية البلاغة .

أهمية استخدام البلاغة فى الإعلان التليفزيونى :

علينا أولاً أن نقوم بتعريف للإستعارة بإعتبارها : تعبير عن معنى أو شىء غير مألوف يتم التلميح إليه أو تحدث إشارة إليه مداورة عبر وسيط مألوف مصرح به (الوعاء vehicle) .
وعادة ما يكون الشىء الذى يتم التلميح إليه « الملمح إليه » وكذلك الوعاء المتعلق به « المصرح به » غير مترابطين فى الواقع الحياتى أى أننا ينبغى أن نقوم بوثبة خيالية كى نتعرف على ذلك التماثل أو التشابه - الذى تقوم الإستعارة الجديدة « الطازجة » بالإلماح إليه .
وإذا استخدمنا مصطلحات علم العلامات فإن الإستعارة تشتمل على واحد من المدلولات ينشط أو يوظف على أنه دال يشير إلى مدلول آخر مختلف عن المدلول الأسمى وتبدو الإستعارات فى البداية غير مألوفة وذلك لأنها تتجاهل على نحو واضح عنصر التشابه الحرفى أو الإشارى بين الملمح إليه و المصرح به .

وهكذا يمكننا النظر للإستعارة على أنها تشتمل على خاصية رمزية إضافة إلى صفتها الأيقونية التصويرية ، وتميل الدوال الإستعارية إلى تأكيد قيم الدال على حساب قيم المدلول⁽¹⁾ و مثال على ذلك نجد أن الفيديو كليب يبنى على المعانى الميتافورية «الإستعارية» المأخوذة من كلمات الأغنية المقدمة فى هيئة بناء إتصالى غنى بالتدعيات الرمزية يقول « بيتتىنى » إن المتأفورا تجعل الرسالة أكثر تأثيراً .⁽²⁾

أمثلة تطبيقية على استخدام الميتافورة فى الفيلم الاعلانى :

- استخدام الطيران للأشخاص بعد أكل وجبة بزيت معين أن الإنسان خفيف الوزن يستطيع الطيران لأن الزيت المستخدم فى الطبخ كان خفيفاً .
- استخدام ريشة تطير فى الهواء تؤدى إلى نفس المعنى .

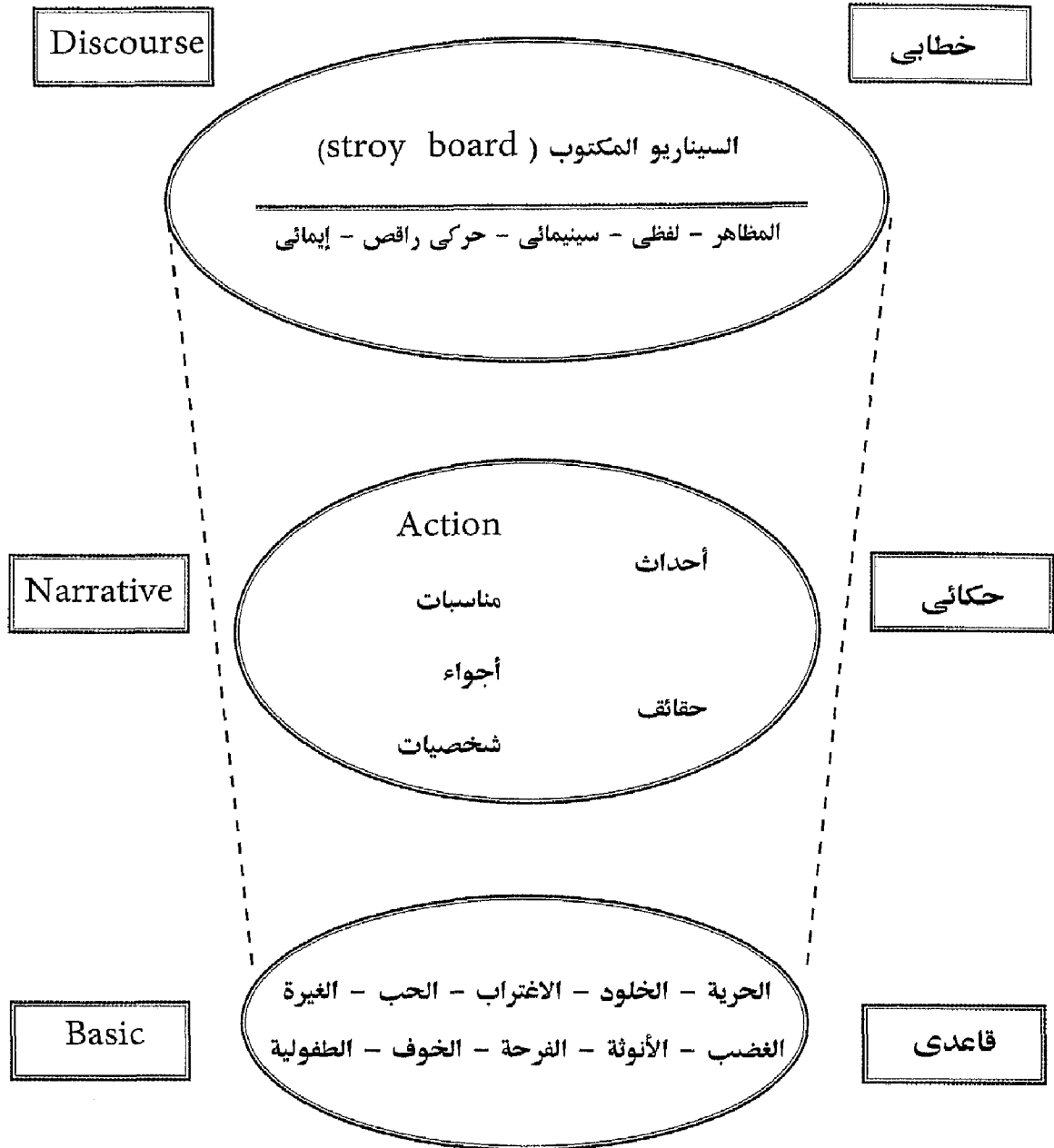
(1) ا.د.شاكر عبد الحميد : معجم المصطلحات السيمولوجية ، أكاديمية الفنون ١٩٩٧ ص ١١٦ .

(2) Bettetini G. F., Semiotica della Comunicazione d'impresa s.Bompiani Milano 1993 page 118 .

- استخدام وردة حمراء تقع على سيارة ماركة Lancia كرمز للنعومة والرفقة لأن الـ Target (المستهلك المستهدف) المطلوب إستمائه هو المرأة و في السياق الإستعارى نرى فروقاً عديدة بين الإعلان في الخارج و نعى به العالم الغربى بعامة و الإعلان هنا فى مصر وأحسب أن أهم الفروق يكمن فى :-
- أن الأول رسائل تتضمن معنى متكاملأ ، تؤدي وظيفة عامة .
- بينما الثانى إنما هى إعلانات منتج ليس بها أية معنى كاملاً ولا تؤدي أية وظيفة و حتى يكون للإعلان المصرى رسالة تتضمن معنى لا بد من وجود مقدمة أو فكرة^(١) permise تؤدي إلى نص ينطلق منه الإعلان و لكى يكون هناك نص يجب أن يكون هناك بناء و هو عبارة عن ثلاثة طوابق :

الأول : Basic-قاعدى - وبه القيم العميقة (الحب - العدالة - الأسرة - الحرية) من قبيل ما استخدمه Levis لقيم الحرية و الإستقلالية و التفرد كقيمات لصيقة بالماركة .
الثانى : Narrative حكوى و تصبح فيه القيم حكاية مروية و بشكل واضح صريح عن طريق مشاهد مكتوبة (فى حالة Levi's السلوك المتحرر للبطل)
الثالث : Discourse خطابى و فيه يتحول الهيكل الحكوى إلى صور للعالم الواقعى أى أن شخصية البطل المجردة فى Levi's تأخذ شكلاً واقعياً محدداً له وجه معين و تسريحة شعر محددة و ملابس بعينه داخل حكاية أو قصة تدور فى مكان محدد المعالم (برج إيقل - خلف أهرامات الجيزة - مركب بجوار تمثال الحرية - فى صحراء تونس إلخ) .

(١) انظر لايوس اجرى : فن كتابة المسرحية ، ترجمة درينى خشبة ، مكتبة الأنجلو المصرية ١٩٤٦ ص ٥٤ .



وقد تم هنا دمج نموذج Chatman والذي يقسم الفيلم الروائي إلى شطرين رئيسيين هما

الحكائي والخطابي .⁽¹⁾

(1) CHATMAN, S , Storia e discorso, Pratiche, parma 1981 - page 23 .

وهناك تسعة قوالب شائعة فى كتابة سيناريو الفيلم الإعلانى spot على مستوى العالم

ويلخصها F.Kotler فى كتابه المشهور التسويق والإدارة^(١) كالتى :

١. شريحة من المجتمع : ويعرض فيه شخص أو أكثر يستخدمون المنتج فى مكان حقيقى

عادى كالأسرة تتناول طعام الإفطار ويبدو عليهم السعادة والأنبساط لتناولهم ماركة بسكويت معينة .

٢. لايف ستايل : وفيه يظهر المنتج كرمز لنموذج حياة الرفاهية فمن الممكن أن يظهر

القبطان يمسك بيد دفة ياخت وبالأخرى علبة لماركة بيرة مشهورة .

٣. الفانتازيا : هى خلق جو خيالى حول المنتج مثل إعلانات برفان ه chanel no.

٤. خلق حالة مزاجية : حول المنتج مثل الجمال والحب والإشراح كما يحدث فى إعلانات صابون لوكس .

٥. موسيقى : وهو ما يطلق عليه إعلانات Jingle وهى تعتمد على ربط المنتج بتيمة

موسيقية معينة (مثل إعلانات طارق نور).

٦. أنسنة المنتج : وفيه تظهر زجاجة المشروب ولها يداً وشفتان وعينان وتتحرك مثل

الإنسان (vidio dido) عن طريق الرسوم المتحركة أو ربط كاركاتير حى بالمنتج مثل cow boy

فى إعلانات مارلبورو.

٧. الخبراء التقنيين : وفى تلك النوعية من الإعلانات يظهر خبراء الشركة التقنيين

ويقومون بشرح خصائص المنتج من الناحية الفنية (إعلانات الغسالات الأتوماتيكية) .

٨. الأدلة العلمية : وفيه يوضح الإعلان الدليل على تميزه وتفوقه على أمثاله من المنتجات

الأخرى (إعلانات معجون الأسنان).

٩. الشهود : وهى شائعة فى إعلانات المنظفات ويظهر فيه أناس عاديون مثل الجزار

والميكانيكى وربات البيوت ويشيدوا باستخدامهم للمنتج وأنهم وبرغم إتساخ الملابس ووجود

البقع التى يصعب إزالتها فباستعمال المنظف المعلن عنه تم القضاء على كل الشكاوى ومن الممكن

أن يكون الشهود نجوم سينما أو من نجوم المجتمع أيضاً .

(١) انظر لايوس اجرى : فن كتابة المسرحية ، ترجمة درينى خشبة ، مكتبة الأنجلو المصرية ١٩٤٦ ص ٥٤ .

١٠. طبقة الإتصال (tone) : وفيه تتخذ الشركة قرار بطبقة الإتصال أى أن تكون كوميدية (خفيفة الظل) أو جادة أو تلعب على العواطف والمشاعر مثل إعلانات شركات التأمين وخدمات التليفون وبذلك تبتعد عن التركيز على المنتج وتركز فقط على حسن تعامل الموظفين مع الجمهور و آدابهم وسرعتهم فى إتمام العمل المطلوب .

هذه البتروونات الشائعة فى كتابة سيناريو الإعلان التليفزيونى ليست بالقوالب الجامدة الثابتة لكنها بمثابة format متعارف عليها ويمكن تغييرها بسهولة وخاصة مع وجود مخرج مبدع ذو أفكار جديدة وجريئة ونكرر ونقول أن الفيلم الإعلاني الجيد يحتاج دائماً إلى سيناريو مكتوب بشكل جيد ولكن روح العمل الفنى على الشاشة هى مسئولية المخرج فهو الذى يعطى حياة للأشياء «يقول بازوليني»^(١) أن المؤلف السينمائي يستبدل برؤية للعالم من قبل شخص عصابى رؤيته مسكونة بالنزعة الجمالية « Esthatisme » ومقولة بازوليني هذه تتحقق وبشكل كبير فى الإعلانات حيث يقوم بتصويرها أفضل المصورين و بإخراجها أشهر المخرجين وفى كل تليفزيونات العالم تمتاز دقائق الـ break الإعلاني بجودة فى الـ quality عن باقى ساعات الإرسال بل وإنك إذا ذهبت إلى دولة لا تجيد لغتها تستطيع أن تميز فقرة الإعلانات من خلال عناصر كثيرة أولها جودة الـ quality الصورة وسرعة المونتاج.

كل إعلان تليفزيونى جيد يحوى داخله رسالة وقصيدة شعر

اللمحظات الرئيسية فى إنتاج الفيلم الإعلاني :

١. المنشأة المنتجة : (جهينة - إنجوى) تقوم بكتابة الـ brief ودفع الأموال اللازمة لوكالة الإعلان .
٢. وكالة الإعلان : وبها أقسام كثيرة أهمها : creative - account - copy writing وتقوم الوكالة بكتابة السيناريو ورسم الـ story board وبعد أخذ موافقة العميل عن طريق الـ account وعمل الأبحاث اللازمة (pretest - research) تقوم الوكالة بتكليف شركة الإنتاج الفنى بإخراجه .

(1) Gilles DELEUZE The Movement - Image , Translated by hugh tolison & bar boro jon , University of Minnesota 1986 - page 74

٣. شركة الإنتاج الفني : تمر فيها عملية الإنتاج بثلاث مراحل :

أ- مرحلة **pre- production** : وفيها يتم اختيار ال staff الذى يقف خلف الكاميرا من مخرج مصور- مهندس ديكور- مهندس صوت - مساعد مخرج إلخ، وأيضاً فيها تتم عملية ال casting من اختيار كل ما هو يظهر أمام الكاميرا من ممثلين ونجوم أو أناس عاديين وتتم فيها أيضاً معاينة أماكن التصوير Locations .

ب - مرحلة **production** : وفيها تتم عملية التصوير .

ج- مرحلة ال **post - production** : ويتم فيها عمل المونتاج وتسجيل الموسيقى

والتعليق وعمل الخدع البصرية (computer graphic) والمكساج .

وتتم المرحلتين الأخيرتين فى وجود مندوباً من وكالة الإعلانات وأخر من المنسأه « المنصدر» حتى تخرج إلى النور النسخة النهائية ال standard .

٤. العودة مرة أخرى إلى وكالة الإعلان كي تقوم بعرض ال standard على عينة من الجمهور المستهدف focus group وهو ما يطلق عليه ال post test .

٥. مكاتب بيع الزمان والمكان (media buying) : بعد الأطمئنان من نتائج ال

post test تلجأ وكالة الإعلان إلى مكاتب متخصصة لشراء أوقات الإرسال ال air time فى ال T.V أو السينما .

٦. يتم عرض ال spot فى محطات ال T.V مثل ال M.B.C - AR.T إلخ .

٧. عودة مرة أخرى إلى وكالة الإعلان لعمل قياسات ال measurements لرجع الصدى (feedback) .

تراجع المصدقية أمام الخيال فى الإعلان :

لغة الإعلان حالياً تمضى فى اتجاه إضعاف أهمية المصدقية ولو شاهدتم مجموعة من الإعلانات التلفزيونية تجدوا أنكم لم تعود تتساءلوا هل ما يحدث حقيقى ؟ هل هذا ما يحدث فعلاً فى الواقع ؟ وستكون إجابة الأغلبية : أن هذا السؤال ليس فى محله .

الإعلانات فى مصر كلها تدور حول communication product فإذا نظرنا إلى منتج معين وليكن السمن فس نجد أنها كلها إعلانات متشابهة ونمطية مقولبة (إعلانات شهر رمضان المعظم) الإخلاص فى إظهار المنتج المعلن عنه يجعلها كلها متشابهة فهى إما طباخ ينصح بإستعمال السمن مع ظهور أطباق المحشى فى لقطات مختلفة تليها لقطات لأطباق الحلويات (بلح الشام - الجلاش - القطايف - الكنافة) أو أن السمن النباتى برائحة البلدى .

أو أن الوزن فيه زيادة نصف كيلو هدية أو أن السمن خفيفة على المعدة وكلها قيم تابعة من المنتج نفسه - وبالتالي فهى متشابهة - وليست تابعة من إبداع وكالات الإعلان فتصبح بذلك مختلفة .

يجب أن يسأل كل مصمم إعلانات نفسه هل سيقدم قيم المنتج المعلن عنه أى الموجودة بداخله أم سيضيف هو قيم إلى المنتج بالإعلان نفسه .

وهذه القيم المضافة Added values من الممكن أن تكون معانى سيكولوجية أو ذهنياً لاصيقة بالمنتج أو قد تكون تلصق بالمستهلك مثل الترفع snobbish والغنى rish أو الذكورة و الأنوثة، والقيم المضافة لا تحل محل القيم الوظيفية للمنتج ولكنها تدعمها ويصبح المنتج أقوى ويعيش لفترة أطول Long life cycle وهذا بالإضافة إلى الإهتمام وعنصرين آخرين هما : الإعلانات والتغليف⁽¹⁾، يقول D.Ogilvy الإعلان يجب أن يكون مترابط به مصداقية ومسلى فى نفس الوقت ولا يحكى كذباً ، قسم J.M.floch ٢٤١ page الإعلانات إلى :

(1) Jones , Johan Philip : What's in Abrand , tata Mc Graw Hill , New Delhi , 1998 - page 40 .

مرجعي	إسطوري (عرض من أجل العرض)
جوهري	غير محدد (هولامي)

يجب أن تمحى الإعلانات ملل عملية الشراء اليومي للسلع .
الإعلانات تجعل عملية الشراء حلم جميل نابع من المنتج أو السلع المباعة خلاف ذلك لا يصبح مكان السلع على الأرفف .⁽¹⁾
الأمريكان لا يفهمون الإعلانات الفرنسية لأنهم لا يفهمون إلا الأسباب الملموسة أو الموضوعية التي تحث على الشراء .
الثقافة المادية الأمريكية تنجذب إلى الحقيقة الفعلية والثقافة العملية الفرنسية المتعددة الرؤية والعقلانية تنجذب إلى الأفكار والإنطباعية .

الأمريكان اخترعوا البرجماتية والفرنسيين اخترعوا الإنطباعية .⁽²⁾

هناك عصران للإعلان في رأي G.Peninou

عصر الدلالة الإيمائية - مصاحبة عصر الدلالة الإصطلاحية - الإشارية

المعنى	المعلومات
الإحساس	التقديم
الشعور	التحليل
العلامة	الشئ
القيمة	المنتج
الخطيئة	المعرفة
التوغل داخل النفس والعقل	البناء - الهيكل

(1) FLOCH , J-M, Simiotica , marketing e comunicazioni ,Franco Angeli ,Milano 1990 - page 251 .

(2) Ibidem page 260

الشخصية	الاسم
إسطوري	عملى
شعري	محاكاة تقليد

يقول سيجويلا «الإتصال هو توحيد مع القيم الأسطورية للماركة ، عندما يشتري المستهلك منتج فهو فى الحقيقة يشتري «حلماً» و الماركة هى الوسيط المفسر لتلك الأحلام أنها حاملته وبذلك يحيل سيجويلا إلى الماركة الوظيفية الأسطورية أى أن الماركة إما أن تكون أسطورية أو لا تكون ماركة .

وبذلك يصبح الربط بين الماركة و الـ star system شئ لا بد منه والمثال يأتى من هوليود التى استطاعت أن تصنع عشرات الفنانين الأساطير من خلال star system^(١) ذلك أن الماركة - الفرد لا بد أن تتحول إلى ماركة - نجم .

أى أن واجب الإتصال (الإعلان) أن يجعلها تتحول من ماركة إلى أسطورة «نجم» ذلك أن النجم وبشكل قاطع هو الذى يخلق قيم تغيير الماركة فى السوق ولذلك لا يتحدث سيجويلا أبداً عن قيمة المنفعة للمنتج وإن كان لا يغفل المنتج ذاته كنقطة للإنتلاق والذى من داخل مكوناته ينطلق موتور صناعة النجم .

والحقيقة أن سيجويلا^(٢) لا يعول كثيراً على (حالة السوق - بيئة المنافسة - كيف يبدو المنتج) فهذه كلها عناصر يجب النظر إليها ولكنها لا تشكل قلب العملية (حيث يرى صناعة النجم) ذى الاسم العالمى ومن قبل ومن بعد كيف أن المشتري عندما يشتري سلعة فإنه يشتري حلماً... ومرة ومرات ستظل الماركة هى الوسيط المفسر لتلك الأحلام .

(١) Star System أو نظام النجوم هى عملية خلق نجم والتسويق له عن طريق الدعايا والإعلان عن طريق كثرة الأحاديث والأقاويل عن تصرفاته وملابسه وتسريحة شعره ومواقفه الأيدولوجية بحيث يصبح بصفة مستمرة مثاراً لانتباه فئات المجتمع المختلفة وبشكل دائم ومستمر .

(٢) سيجويلا خبير فرنسى متخصص فى الدعاية والإعلان وكان مشرف على الحملة الإنتخابية لرئيس فرنسا الأسبق جيكسار دى ستان .

الماركة التعريف و الوظيفة :

الماركة هي ثمرة علاقة مع المستهلك دامت سنين كثيرة وليست من أول أو ثانی حملة إعلانية تزدهر الماركة ومن هذا المنطلق تتقدم الشركة المعلنة بحملتها للمستهلك في محاولة منها لخلق أرضية إتصال تؤدي إلى زيادة المبيعات .

الماركة : أوقاويل - إعلانات - مناسبات (معارض) - sponsor ship (الراعى الرسمى) - هدايا - تصميمات - ألوان - تغليف - أسعار - منتج قوى - خدمات ما بعد البيع .

وشهرة وشعبية والولع بأية ماركة شئ يمكن قياسه ويقاس في كل الدول الصناعية وتقاس شعبية الماركة أولاً بتكرار مرات الشراء ولا ننسى أن المشاهد «المستهلك» يقارن بين أحداث الإعلان التليفزيونى وخبراته الحياتية مع المنتج المعلن عنه ويقوم بمواجهة بين الإثنين ولو في خياله . بما أن السوق أصبح ملئ بالمنتجات المتشابهة فإن المنتج لا يستطيع أن يحيا وسط المنتجات الأخرى بغير وسائل عدة على قمتها الإعلان لا يستطيع أن يحيى بطريقة تغليفه التقليدية وبسعره وبطريقة توزيعه .

المنتج « الماركة» يصبح بالمقارنة غنياً بعدما «أصبحت» هويته تعتمد على الخطاب أقصد الإتصال فلا يهزم أو على الأقل يكون غير قابل للكسر وعلينا أن نعى هنا أن الخطاب هو الماركة وهذا الخطاب يحوى حكاوى تدور حول المنتج وهى ليست حكاوى عشوائية تلقائية بل أن لها هدف كما أن الماركة وما تثيره من تخيلات حولها قربت أن تصبح أسطورة إلا أن الماركة والمنتج ليسوا من طبيعة واحدة وليست هى نفس الشئ ذلك أن المنتج له أبعاد محددة له قيمة وظيفية وله فائدة معروفة محددة أما الماركة فهى حقيقة سيكولوجية تحيا في خيال المستهلك وليست لها أبعاد مادية .

العلامة التجارية موجودة في الواقع (شئ ملموس)

الماركة موجودة في أذهاننا (شئ محسوس)

ومن هنا نستطيع أن نقول أن الماركة لها حركة مفصلية مزدوجة الأولى تنبع من المنتج مدمجة مع قيمته الوظيفية valore di uso والثانية يمكن ترجمتها مولد لعانى مثالية أو أسطورية valore utopici مثال شركة ليبتون «lipton» أنتجت منتج جديد اسمه ESTA the وهو مشروب صيفى وظيفته الأصلية مقاومة العطش «الإرتواء» وبالتالي فهو مشروب مرطب صيفى يروى للإنسان عطشه.

فى الحملة الإعلانية لم يتم التركيز على ما سبق بل كان التركيز على ورق شجر الشاى وبالتالي على الطبيعة « البعد الأيكولوجى » واستبعد التركيز على قيمة المنتج الوظيفية «مشروب مرطب» أى أنها ركزت على القطب الخيالى وليس القطب العملى. والماركة هكذا دائماً تتخبط بين القطبين قطب موجود وثابت فى المنتج وقطب آخر لأفكار وتخيلات تنسب إلى المنتج ولكنها ليست جزء منه .

قيم وظيفية

قيم إسطورية - خيالية

Valore di uso

Immaginario

Valore utopici

المقارنة بين الفيلم الإعلانى فى الخارج ومصر :

الإعلان فى مصر يقدم للمستهلك قيماً نابغة من المنتج valore prodotto بينما فى

الخارج فإن الإعلان من الممكن أن يقدم قيم غير نابغة منه وتلصق به .

ولإيضاح ذلك فإننا لم نرى قط فى أية إعلان عن العصير المعبأ الماكينات وهى تعصر

لبرتقال أو الفواكه الطبيعية ولم نرى إلا فى الماضى عملية بسترة اللبن أو تعقيمه وإنما نرى

الآن الأصدقاء و «الشلة» والنادى الرياضى والبنات الجميلات ذوات التيشيرت القصير والأولاد

مفتولى العضلات كلها قيم تضاف إلى المنتج وتجعله يتحرك من القطب الوظيفى العملى إلى

الخيال النفسى ٩٩٩

المنتج في الخارج تحول إلى خانة السيكلوجية والخيال بدلاً من الحديث عن قيمة الوظيفة أو قيمته العملية وأصبح كل الحديث عن قيمته الإضافية أو الذهنية هذا التغيير لسببين :

1. نشر ال cinema & T.V نماذج شديدة الجاذبية للخيال مستخدمة بذلك تكنيك الإبهار.
2. كثرت وفي حياتنا الثقافية المعاصرة أهمية استخدام المرجعية النفسية في تحليل الرموز اليومية التي إختزلت إلى حقيقة سيكلوجية خالصة .

القيم السيكلوجية وأهميتها في فك كودات رموز أفعالنا :

في مجتمعتنا الحديثة أصبح شائعاً أن تحيا المنتجات كرموز كتخيلات وأصبح المنتج كما لو إنتزعت عنه هويته الحقيقية التي إختزلت وأصبحت حقيقة سيكلوجية خالصة .

والبرهان على تلك الظاهرة عديد الأوجه ولكن هناك مؤشر يدل على ذلك :

1. ال media قامت بنشر أو بفرض نظام للخيال مدعم وبشكل دائم ومستمر بحكايات جديدة وأساطير جديدة ورموز جديدة .
2. الموجات الفكرية الثقافية بعد العقلية والتي أعطت للقيم السيكلوجية أهمية في فك كودات رموز أفعالنا .

القيم الأسطورية للمنتج (هويته «الماركة») هي عبارة عن Fetich وليست قيمة الوظيفة، الأساطير اليوم تكفيها ال media ويجب قبول لغتها والتي هي بعيدة كل البعد عن لغة الأساطير التقليدية القديمة واليوم أيضاً الأسطورة تقدم قيماً وإن كانت تتغير بين يوم وليلة وتأخذ قيمتها معنى حسب خبرة كل فرد على حدة .

وتنتمى الماركة إلى هذا النوع من الأساطير ولا يجب الحط من شأن الأسطورة المعاصرة وذلك لأنها تنتج بداخلها رموز حقيقية الفرق الوحيد أن هذه الرموز تكون مرتبطة بمنتج إستهلاكي معين .

لكن علينا هنا أن نذكر أن هناك إشكالية كبرى للفروق بين الإعلان في مصر والخارج وفي هذا السياق يمكننا الاستفادة من رأي ماكلوهان « الأميون لا يستطيعوا - ليست لديهم - القدرة

على فهم الفن غير اللفظي « المصور » وهم لا يستطيعوا مواجهة الرسائل اللاشعورية لأنهم لا يستطيعوا مناقشة الرسائل اللاكلامية ولا يستطيعون فك الأكواد » .⁽¹⁾

وربما ولهذا السبب مازال الإعلان اللفظي verbal هو السائد في مصر لإرتفاع نسبة الأمية فالأمية لا يستطيع عمل Decoding للصورة كي يفهم المعنى .

إستراتيجية الخطاب للماركة والموجهة للمستهلك :

المولد السيميولوجي للماركة :

تصدق الماركة عندما تقدم عالم مرتبط بمنتجاتنا أى أن الإرتباط شيء هام ولكن ليس بالضرورة أن يكون خاضع لمنطق المنتج «موضوع الإستهلاك» ، والماركة هي وسيلة لترسيخ علامات جيدة ومشبعة لعواملنا الداخلية والخارجية عموماً خلف الرغبات المتعددة تبزغ رغبة أولية في إمتلاك السعادة مع النفس ومن هذا المنطلق الماركة يمكن أن تظهر كأمر حنون ترضع أبنائها «المستهلك» وعليه ماذا يحدث :

الأم - الماركة - تنادى أو تحت أبنائها على الشراء في كافة الوسائط .

ماذا يفعل الأبناء الأوفياء :المستهلك ؟

يستجيبوا للنداء ويهرعوا إلى شراء السلعة حتى لا يخذلوا الأم الرعوم .

إن المحرك السيميولوجي للماركة يتكون من عدة مستويات :

الأول : بنيته بناية قاعدية لكل الماركات والتي تحدد معالم القالب التخيلي والبنية الحكوية

التي تستطيع أن نطلق عليها « بنية الرغبة » .

الثاني : بنية قيمة للماركة والتي تخص وتميز ماركة عن أخرى ونستطيع أن نطلق عليه « بنية القيم » .

الثالث : بنية إستراتيجية الخطاب والتي تشكل فيها الرغبة والقيم للماركة في حكاية

منفردة والتي تخص دائماً ماركة معينة عن غيرها .

(1) Mac Luham , M ,GLI. stromenti del comunicare , il saggiaiore ,MILANO 1967 - page 246 .

تقول « باسكال فيل » في كتابها النرجسية الجديدة⁽¹⁾ : الإعلانات لا تستبعد من لعبة المرأة هذه تأخذ دورها من خلال ال media وتقدم بشكل يومي إلى الشباب المنعزل لحظات « توحيد» وإسقاطات لبيئة رمزية والتي فيها يستطيع أن يجد نفسه مشبعاً لرغباته ومحاولة الخروج من النفس والتحول والتي تتغذى دائماً بعنصر الإغراء يبدو أنها تشغل دورة إنتاج - إستهلاك العلامات واستمرارها .

وبهذا تصبح عملية الإتصال مشغولة دائماً بإصدار وتجديد « خدمة الحداثة » أو تخلق للماركات والمصانع عالم رمزي يؤمن لها الإستمرارية اللازمة .

وتجدر الإشارة بنا هنا إلى أن نشير إلى أن :

الإعلان = مندوب المبيعات

ويربط Ogilvy⁽²⁾ بين الإعلان و مندوب المبيعات فيقول :

المندوب الذي ينوح وليست عنده طريقة للجذب لا يبيع شيئاً وكذلك الإعلان الذي يفتقر إلى الجذب مآله الفشل ولا مناص هنا من دراسة العلاقة بين الماركة واستخدام العلامات .

هناك أربعة أنواع تستخدم كبتروونات للفرقة بين تسكين الماركة :

١- ماركة الجوهر ٢- العلاقات ٣- القبلية ٤- الشكلية المجردة

وفي الأولى يدخل المستهلك في عالم خاص بالماركة عالم أسطوري تخلقه هي وحدها مثل حملات Marlboro و Molino Bianco وهذا العالم الخاص بالماركة يؤسس واقع مبنى على الواقعية المتخيلة والتي يتوحد بها المستهلك فيصبح جزءاً من هذا العالم الخاص بالماركة ولهذا توضع الماركة في هذه الحالة في مربع القيم الأسطورية المثالية .

وفي الثانية هنا تتجه الماركة تجاه المستهلك كعميل ويصبح الحكم على الماركة من زاوية عقلانية وتحاول بالتالي أن تغير أيضاً من شكل الإتصال .

(1) Weli, P : IL nuovo narciso , Franco Angeli , milano 1990 - page 84 .

(٢) DAVID OGILVY : صاحب شركة إعلانات عالمية وله خبرة كبيرة في مجال الإعلان والإتصال .

وفي الثالثة علامات الماركة من الممكن أن تحيا في جماعات وتسمى تلك العلامات بالقبيلية لأن العلامات فيها تعبر كما يحدث داخل القبيلة (القبيلة تحب دائماً أن تعيش بعيداً عن المجتمعات العمرانية) - وبالتالي فالعلامة هنا ترى العالم بطريقة خاصة « مختلفة » و الماركة في هذه الحالة لا ترغب في أن تكون واسعة الإنتشار بل تحاول أن تكون محصورة على فئة معينة وبالتالي فمن الصعب جداً أن تكون وسائط الإتصال الجماهيري الكبيرة هي وسيلتها في حملتها الإعلانية بل أنها تسعى إلى عكس ذلك أي البحث عن طريق يدخلها داخل الجماعة أو الفئة المحددة فقط، وبالتالي يصبح الطريق العلماني « الشفري » جلي يلتقى مع نقاط كثيرة توضح أسلوب الحياة ال life style للمجموعة .

وفي الرابعة gestalt جشطلت الماركات هنا تأخذ معناها الشائع ليس من عالم محدد بل نتاج جماع علامات متفرقة (مشتتة) والمستهلك يجمعنا بعضها إلى بعض نتحدث إذاً عن ماركة تعتمد علي المونتاج أو الكولاج « التجميع » وهي حالات على أي حال نادرة تحدث أحياناً في قطاع الأزياء والموضة مثلما بدأ علي سبيل المثال D&G⁽¹⁾ والتي كانت توفق قطع ملابس مختلفة من مصادر مختلفة مع بعضها البعض بفلسفة معينة .

⁽²⁾ أحياناً ما تحدث مشكلة بين القائمين على التسويق Marketing والإتصال communication لأن إتصال الماركة أحياناً ما تصدر عنه علامات قد لا تتطابق معانيها و لا تتماشى مع الاستراتيجية الموضوعة و لذلك يجب مراعاة أن طبيعة الماركة و دواخلها يجب أن تكون البداية في تأسيس استراتيجية الإتصال الصحيحة .

العلامة و التسويق العالمي :

في الثمانينات بزغت فكرة العولمة المرئية و هذه الموجة تطورت علي المستوى الأكاديمي و النظري عن طريق كثير من المؤلفين أشهرهم Theodor Levitt في كتابه « التسويق المتخيل » و أطروحته أظهرت أنه دائماً ما تضغط الثقافة المتجانسة و عن طريق التأثير المحلي بوسائط

(1) أي الإدراك الكلي وعلاقة الجزء بالكل المكون له والذي أفاضت مدرسة علم النفس الجشطلت ببيانه.

(2) DOLCE & GABBANA : أسماء أصحاب شركة أزياء إيطالية عالمية .

الإتصال و التي أطلق عليها أسم « القرية العالمية » و هذا يقود إلى الحاجة إلى منسق دولى لصورة الماركة و لكي تقترب بالمعنى فإن الألمانى الذى يقطن على البحر يرى اختلاف في ال Coca-cola عن الإيطالى الذى يسكن في جنوب ايطاليا (يكمن الاختلاف في المكانة أو الأهمية للسلعة) و بالتالى و نحن الآن في عصر العولمة نحتاج إلى صورة متجانسة عالمية للماركة .

تحقيق تلك الآراء بشكل عملى شيء صعب و معقد بل أحياناً مستحيل لماذا ؟ تحدثنا كثيراً قبل ذلك عن أن موتور الماركة يعمل و يعتمد لحد كبير علي الثقافة و لذلك فاد Decoding للرسالة الإعلانية سيختلف بين الدول و بعضها البعض نظراً لعدم وجود ثقافة واحدة بل وجود ثقافات متعددة و بالتالى فقراءة علامات الماركة ستكون مختلفة وبشكل عميق ستكون القدرة العالمية للماركات مرتبطة بمرشح ال Decoding الثقافى .

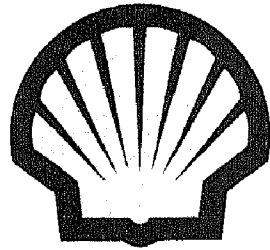
علي سبيل المثال McDonald's في الولايات المتحدة هو مطعم للأسرة ذات المستوى المتوسط أو أقل من المتوسط و هو لسد إحتياجات التغذية اليومية و بثمان رخيص ، في مصر و بسبب image أمريكا كدولة رمز للتقدم يعتبر McDonald's وجبة للشباب الذى يساير الموضة و أحياناً بمثابة خروجة ترفيحية .

عموماً توحيد قراءة العلامات الصادرة عن الماركة غالباً ما يحدث علي مستوي البلدان المتشابه ثقافياً و تاريخياً مثل بلدان: أوروبا الغربية - فرنسا - ألمانيا - إنجلترا - إيطاليا - أسبانيا) و ستكون المهمة أصعب كثيراً لو كنا نحاول أن نربط بين أمريكا الجنوبية و أمريكا الشمالية و السوق الآسيوية .

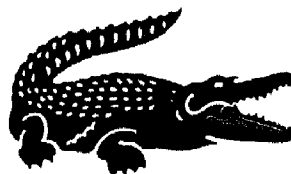
إن ظاهرة عولمة الماركة ستحتاج إلى كثير من التفكير و الدراسة على مستوى إستراتيجية الإتصال حتى لا نخضع إلى مقولة Think global act local و لا يكون هناك اختلاف كبير بين العلامات و إستراتيجية ثقافة الأسواق المختلفة .



Art & Design Academy
أكاديمية الفن والتصميم
The High Institute of Applied Arts
المعهد العالي للفنون التطبيقية



Shell



LACOSTE

الفصل الثالث

كيف تخطط فيلماً مسرحياً راقصاً ؟

كيف تخطط فيلماً مسرحياً راقصاً ؟ :

لم يمض صيف عام ١٩٧٥ وقد شرفت على أن أبدأ عامى الدراسى الثانى كطالب بقسم الإخراج فى المعهد العالى للسينما - وكنت قد انتهيت من قراءة كتاب «ما هى السينما» للناقد والمنظر الفرنسى أندريه بازان ولم أكن وقتها أعلم أن بعض فصول هذا الكتاب ستكون بمثابة كتاب مقدس أو دستور أو منهج يشكل ويبلور فهمى المتعمق لهذا الفن الرفيع: السينما . ولم أكن أعلم حتى وقت متأخر جداً أن طبيعة اختيارى لنصف عدد الموضوعات التى قمت بإخراجها كأفلام تسجيلية مرتبطة بتحويل الفنون إلى مادة فلمية لم أكن أعلم أن هذه الاختيارات وبشكل لا شعورى اتجهت ذاك الإتجاه بفضل هذا الكتاب .

لقد قمت بإخراج عشرة أفلام تسجيلية خمسة منهم عن فنون :

- الرسم : كما فى فيلم : للبيع

- الباليه : كما فى فيلمى : على أطراف الأصابع و أغنية الحيتان

- المسرح : كما فى فيلمى : اللعبة و فانتازيا

وكلها أفلام تسجيلية وإن كنت تجاوزاً أطلق عليها Film d' Art فهى قريبة ولكن غير متطابقة مع هذه التسمية ، وكلها أفلام (٣٥مم - ألوان) ومن إنتاج المركز القومى للسينما . منذ قرابة الثلاثين عاماً وأنا منشغل بإشكالية تناول السينما و نقلها لفنون أخرى إلى الشاشة وهل عملية النقل هذه إبداع أم خيانة؟ موضوعية أم ذاتية؟ فرصة لإنتشار أوسع أم طمس هوية؟ لا توجد إجابة قاطعة لكل هذه التساؤلات كى يظل الجدل مشتعلأ فالمنتجين وأيضاً النقاد والمنظرون للسينما جميعهم يعلمون أن هناك دائماً مكان للقاعدة وإستثنائها وأضدادها . على أية حال لإخراج أفلام الفن لايد من توافر شروط « مواصفات » فى مخرجيها أهمها إلمامهم بأدوات ووسائل تعبير الفن (الخام) المراد تحويله إلى فيلم .

على سبيل المثال إذا كان المخرج السينمائى بصدد فلمنة مسرحية يجب عليه الإلمام بمافى فنون التعبير المسرحى من أداء ممثل وسينوغرافيا..... إلخ.

إذا كان بصدد فلمنة باليه كلاسيك أو مودرن فبالإضافة إلى ما سبق ذكره عن المسرح يجب أن يعرف الفرق ما بين الرقص الكلاسيكى والحديث وكيف تحرر الحديث من الملابس والديكورات المبهرة الثقيلة ذات الفخامة والدراما وحتى الموسيقى قد تغيرت ناهيك عن الحركة الراقصة تحررت هي الأخرى من القيود الكلاسيكية (القوالب الراسخة) لم يتغير كل ذلك إلا بفضل أساطين الرقص الحديث أمثال ايزادورا دانكان ومارثا جراهام^(١) وبعد ذلك واستمراراً لنفس الاتجاه تجئ إسهامات بينا باوش وموريس بيجار^(٢) والذى تتلمذ على يده كمساعد ومصمم للملابس (وليد عونى) مخرج ومصمم باليه أغنية الحيتان لأطفال الحجارة ١٩٩٨ موضوع دراستنا هذه .

يمتاز الرقص المسرحى الحديث بعدم ألفة المشاهد لمفردات حركته التى تعتمد على عنصر المفاجأة وذلك يرجع إلى تعمده هجر القصة (الدراما) والسرد و الشخصيات المصممة بعناية وأيضاً قوالب الأداء الحركى الكلاسيكى يعتمد الرقص الحديث على عنصر المفاجأة والحركات الجديدة التى لها قوة دلالة أعظم وقيمة أكبر لعدم وجود أفكار مسبقة لدى المشاهد بها ، كما أن معناها يتضح وينكشف أمامه أثناء لحظة مشاهدته لها.

عنصر المفاجأة والذى يعتبر عصب الرقص المسرحى الحديث هو أيضاً عصب التقنية الفلمية ويمكن نسجه من خلال (١) حركة الكاميرا (٢) المونتاج :

(١) حركة الكاميرا وهى دائماً عرفية اصطلاحية أما مبنية للمعلوم أو للمجهول .

(٢) المونتاج : (أ) تراكمى (ب) تجاورى

إذن كان لكتاب بازان «ماهى السينما» الفضل الأكبر فى إهتمامى بالتوسع فى دراسة فنون المسرح والرقص والفن التشكيلى ، وقبل أن تنتقل إلى صميم (قلب) الدراسة الخاصة بشرح القرارات الأسلوبية (اختيارات تقنية) والتى تشكل جمليات فلمنة المسرح الراقص لابد أن استعرض

(١) راقصة ومصممة باليه وصاحبة مدرسة أمريكية زارت القاهرة عام ١٩٧٨ بدعوة من الجامعة الأمريكية وقامت بعمل ثلاثة حفلات بقاعة سيد درويش وقد شاهد الباحث جميع حفلاتها وهى أول وآخر ما شاهدته من الباليه الحديث ، من أشهر أعمالها « كل إنسان داخله سيرك ١٩٣٩ » .

(٢) راقص ومصمم باليه وصاحب مدرسة بلجيكي فرنسى زار مصر أكثر من مرة شاهدت له باليه الأهرامات الثلاثة على المسرح الكبير فى دار الأوبرا وأيضاً باليه «الملك لير» فى ميلانو ١٩٩٥ .

فقرات هامة أخذت بلا تحريف من كتاب بازان السابق ذكره الجزء الثانى من صفحة ٨٨ حتى صفحة ٩٩ والتي تعتبر بمثابة «Promise» عهد أو (وعد) التزم به كاتب هذه السطور (مخرج الفيلم) منذ عام ١٩٧٥ وحتى اليوم وسنعرض الآن كل برجراف أخذ من الكتاب ثم سنذكر بعده القرارات التطبيقية إن إخراج مسرحية إلى السينما معناه أن نضفى على ديكورتها الإتساع والواقعية اللتين لم يكن فى وسع المسرح أن يهبهما لها من الناحية المادية ويكون معناها أيضاً تحرير المتفرج من مقعده لإظهار قيمة أداء الممثل، عن طريق تغيير اللقطات ص ٨٩ ماهى السينما الجزء الثانى وقد تحقق ذلك من خلال استخدام العدسات الواسعة والتي تعطى إحساس بالرحابة والإتساع أما تحرير المتفرج من مقعده فتم عن طريق كثرة استخدام الكرئين والزوايا الغير مأثوفة (الكاميرا على الأرض مشهد قتل عروسة البحر بالمسدس أو فى مكان عالى مشاهد الرقصة الرباعية و أيضاً المشهد الإفتتاحى).

فإذا لم نضف إلى المسرحية قدراً قليلاً من السينما ، فإن الجمهور يشعر أنه قد خُدع وسُرق ، على السينما أن تظهر بمظهر « أغنى من المسرح » قدراً قليلاً من السينما عن طريق التصوير الخارجى والبعد عن خشبة المسرح وتحقق ذلك فى مشاهد فوتو مونتاج لإشارة المرور والنفق ثم بعد ذلك مشهد شباب الحجارة.

ومن ثم فإننا ندرك أن المسرح المصور فى فيلم يكتب له الفشل عندما ينحصر من قريب أو بعيد ، فى تصوير فوتوغرافى للعرض الذى يظهر على خشبة المسرح، بل وعلى الأخص عندما تحاول الكاميرا أن تنسينا الحاجز والكواليس إن إجبار وتذكير المتفرج بأن ما يشاهده ليس واقع أو فيلم سينمائى خالص بل أنه يشاهد مسرحية كان دائماً محل تفكيرى وذلك عن طريق التعمد فى إظهار لمبات الإضاءة وهذا نادراً ما يحدث فى السينما بالإضافة إلى الكواليس وأيضاً بتصوير وليد عونى أكثر من مرة جالساً على كراسى المشاهدين فى صالة المسرح كى تبقى دائماً فى Atmosphere (جو عام) العمل المسرحى.

أما عند اورسون ويلز أو ويليم وايلر^(١) فإن أهمية عمق المجال واللقطة الثابتة ينبعان بالذات من هذا الرفض للتفتيت التحكمي، حيث أنهما يضيفان محله صورة واضحة المعالم تفرض على المتفرج أن يقوم بنفسه بإجراء الإختيار (الحد الأدنى من المونتاج) عدم الهرولة فى استخدام القطع مع كل صغيرة وكبيرة تحدث على خشبة المسرح مراعاة لأسلوب ويلز وويلر .

طريقة آبل جانس فى المونتاج السريع يجب البعد عنها

يجب على المخرج أن لا يخشى نقل التقاليد المسرحية وقيود النص إلى الشاشة بل أنه يجد على العكس حرية كاملة فى الإعتماد عليها بعد هذا لا يعود الأمر متعلقاً بالهروب مما هو «مسرح» إخراج يكون (الإهتمام فيه واضحاً بالناحية المسرحية).

الثانى صد ٦٢٠

فالمخرج السينمائى يعيد تقديم العرض المسرحى الراقص فى فيلم تسجيلى من خلال:

١. اختياره لمشاهد دون الأخرى

٢. زوايا آلة التصوير

٣. ارتفاع آلة التصوير

٤. المسافة بين الأشخاص وآلة التصوير « حجم اللقطة »

٥. المونتاج « التقطيع »

لا يمكن المساس بالبعد الزمنى (الموسيقى) فى أفلام الرقص (الباليه - الفنون الشعبية إلخ) ويمكن بل ولا بد من اللعب فى المكان.

وفلمنة الرقص عموماً - تمنح المخرج السينمائى علامات إضافية بجانب علامات المسرح،

وتأتى فى أول القائمة زاوية الرؤية «زاوية الكاميرا» camera angle وعن طريقها يخلق

(١) رواد استخدام اللقطة الطويلة L.S واسعة الزاوية والتقليل من استخدام المونتاج .

المخرج كالمطائر فى زوايا علوية وجانبية وخلفية لا يستطيع المشاهد فى المسرح الوصول إليها لأنه لا يمتلك حرية الحركة- فإذا وقف أحد المشاهدين على رجله ولو لبرهة واحدة سيعترض عليه الجالسين خلفه- وبهذا يستطيع المخرج السينمائى أن يحصل على زوايا متنوعة تعطى للرقص أو للفيلم تنوع وتدفق ونشاط فى الحركة دون ملل ويستطيع أيضاً المخرج أن يحصل على تكوينات تشكيلية جمالية رائعة بفضل حسن استخدامه لنوعية العدسات وارتفاع وبعد الكاميرا عن الراقصين.

مثال: إذا نام الراقصين فى تكوين دائرى فالمشاهد لا يستطيع تذوق هذا الشكل الجمالى إلا إذا وقف فوق مركز الدائرة وهذا ما تستطيع أن تفعله الكاميرا ولا يستطيع أحد المشاهدين من التسلق فوق «الباساريل» (مكان توضع عليه لمبات الإضاءة فوق خشبة المسرح) لكى يرى تكوين تشكيلى جمالى مثل الدائرة «اللهم فى حالة واحدة إذا كانت خشبة المسرح تميل إلى الأمام ٥٥ درجة، وهذا يجعل حركة الراقصين شاقة .

أهمية نقل السينما للمسرح الراقص :

١. احتمالات توزيعه على نطاق واسع من خلال سياقات بديلة (للرقص الحى) .
 ٢. أسهمت السينما فى تجديد المفهوم المسرحى .
 ٣. ساعدت فى إنتشار ثقافة المسرح وجمالياته .
- المخرج السينمائى : يجب أن يرشد الجمهور إلى ما يجب ملاحظته والإلتفات إليه فى العرض وفن الرقص عموماً ، وأن يمدّه بسياق أسلوبى يرتقى بتذوقه وفهمه للعرض .
- ويرى الباحث انه يمكن تصنيف الفيلم « فيديو - سينما » إلى
- ثلاثة Formats قوالب :

هواية Amatorial	لغوى language (تعبيري expression)	ميثا لغوى meta language
يستخدم فى تصوير الأفراح وأعياد الميلاد « للهواة »	يستخدم فى تصوير المسلسلات والأفلام السينمائية الروائية والتسجيلية للمحترفين .	يستخدم فى الأفلام التى تعتمد مادتها الأولية على فنون أخرى وأيضاً الـ Video Clip والأفلام الرمزية والتجريبية للمحترفين .
يتم فيه نقل بدائى لمعلومات الشئ المصور .	يتم فيه تقديم صورة فنية للشئ المصور .	يتم فيه تقديم صورة فنية مركبة لمادة أولية لها شكل فنى مركب فى الأصل .
ليس به بناء ويعتمد فى تصويره على كاميرا واحدة ولايكاد يوجد دور للمونتاج .	له بناء ويعتمد فى تصويره على أكثر من كاميرا ودور المونتاج أساسى .	له بناء ويعتمد على أكثر من كاميرا ودور المونتاج أساسى بالإضافة إلى ذلك دور الكومبيوتر جرافيك ^(١) والخدع البصرية .
أيقونى	إصطلاحى / عرفى	إصطلاحى / رمزى
كودات سينمائية	كودات فيلمية	كودات فيلمية + كودات أولية
متفرج عادى Ordinary	متفرج متخصص Specialist	متفرج مثالى Ideal audience

(١) فيلم pas De Deux كندا ١٩٦٨ من إخراج Norman McLaren مثال جيد عن الخروج من التسجيلية « الواقعية » نحو التعبيرية واستخدام الخدع البصرية والجرافيك فى عمل جماليات تعتبر بمثابة قيم مضافة .
ملحوظة : من الممكن أن يشاهد المتفرج العادى أفلام ميثالغة وأيضاً المتفرج المثالى يستطيع مشاهدة أفلام أعياد الميلاد بل ويطفئ شموع التورثة أيضاً .

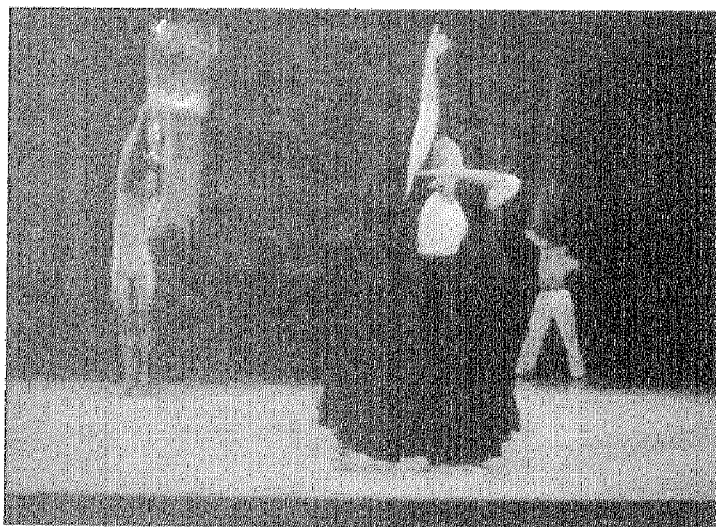
فلمنة المسرح الراقص - تطبيقات على السيناريو التفصيلي :

المشهد الإفتتاحي : L.S - Crane Up « توضيح جغرافية المكان » ثم Dissolve على تفاصيل للحركة يليه Close.Up لمصطفى والسمة ثم عودة إلى « توتالة » هناك أربعة مستويات كلها متحرك عودة لـ C.S مصطفى والسمة الديوك فى Foreground يسار Crane وفى المقدمة كريمة تشير بيدها إلى أعلى (كل بداية حركة غالباً بداية شوط جديد هى أيضاً بداية جملة موسيقية جديدة) يحل الظلام وتبقى كريمة خائفة وحيدة فى L.S ثم Zoom In فتصبح كريمة فى M.S وعند عودتها للوراء قطع C.S صريح لوجهها وهى خائفة تلف فى حركة دائرية Dissolves وهى تجرى حول خشبة المسرح .

الشرح :

ولقد استخدمت الزاوية المرتفعة لأسباب جمالية وأيضاً فنية حيث أنها تكشف العمق Depth of Field وهذا ضرورى نظراً لوجود الممثلين « الراقصين » فى أربع مستويات فإذا استخدمت زاوية فى مستوى النظر لن يظهر سوى الصف الأول لأن الممثل الأول يخفى ما يليه وإذا قمت بوضع الكاميرا فى أحد الجوانب سيخل ذلك بإتجاهات الحركة ولا يحافظ على المنظور وقد كان إختيار الكرين العالى هو أفضل الحلول لما يحققه من عدة أهداف :

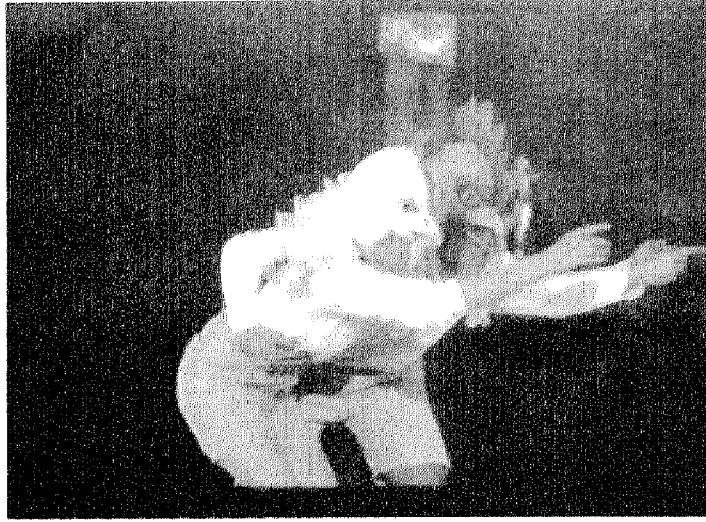
١. وضع المتفرج فى موقع المراقب المحايد .
٢. كشف خشبة المسرح وخاصة فى العمق .
٣. تأسيس علاقات مكانية بين الممثلين وبعضهم البعض .
٤. ترسيخ زاوية للرؤية وفى هذه الحالة التعامل مع خشبة المسرح أى مكان الجمهور « الحائط الرابع » .



حركة الكاميرا هنا « الكرين » لابد أن تكون بطيئة وناعمة بالإضافة إلى استخدام العدسة واسعة الزاوية Wide Angle والتي تجعل المنظر عام Extreme Long Shot كل ذلك من أجل تأسيس المكان وإظهار علاقات الشخصيات « الراقصين » بعضهم ببعض والربط بين أماكنهم المختلفة بالإضافة إلى أن الزاوية العالية تضع المتفرج في وضع المراقب بينما تدفع به اللقطات القريبة إلى قلب الأحداث وذلك كما في لقطات مصطفى والدمية « عروسة البحر » وأيضاً الأنسة كريمة كان قرار تصوير كريمة في Close Up وهي تنظر خلفها مرتعدة هي بداية خرقى للوعد والذي مفادة أن لا أقترب بالكاميرا من الراقصين / الراقصات قدر الإمكان فالراقص يحتاج إلى Space فضاء كي تظهر وتتجسد الجمل الحركية وتوفير الفضاء لابد من توسيع العدسة وبالتالي الحجم فيصبح ال L.S أفضل من ال M.S .

اللقطة القريبة Close Up :

لقد لفت إنتباهي أثناء البروفات تحرك كريمة إلى الخلف مرتين وهي تسير إلى الأمام ومرتين تنظر خلفها متراجعة إلى الوراء وبسؤالها لماذا تنظر إلى الخلف أجابت أن الشخصية مرتجفة ومترددة بعد أن تركها الجميع وحيدة وإظلام المكان ، ولذلك قررت أنا كمخرج سينمائي أن أركز على كل هذه المعانى فى لقطة قريبة وأن لا أتركها تضيع وسط إتساع خشبة المسرح وقفز إلى ذهنى سؤال هل أخذ اللقطة القريبة وهي تتقدم إلى الأمام وتنظر خلفها أم وهي تتراجع إلى الوراء وتنظر خلفها وقد قررت أن أخذ Close للوجه عند حركة الرجوع لأن حركة التقدم تعطى قوة عكس التراجع التي تدل على الضعف والتعبير عن الضعف فى هذه الحالة أفضل .



فى المشهد الإفتتاحى هناك أكثر من M.C.S مصطفى وهو « شاب أسمر شعره طويل مجدول» وكان ممسكاً بيده دمىة فى هيئة عروس البحر لقد تم التركيز على الدمىة بيده لتجسيد العلاقة الحميمة والإرتباط بينه وبين الدمىة والذى لا ينفك أن يتحسسها ويلمسها برقة وحنان كل هذا التلامس والحميمية ما كان ليظهر بغير استخدام M.C.S وليس C.U لأن الحجم الأخير كان سيغير من الدلالة وبالتالي من المعنى .

الزمن المسرحى / الزمن السينمائى : زمن حقيقى / زمن افتراضى

تمتاز السينما عن باقية الفنون بخصائص عديدة منها قدرتها على اختزال أو تطويل الزمن ذلك بواسطة فن المونتاج ، فى نهاية المشهد الأول تم اختصار حركة دوران كريمة حول خشبة المسرح نظراً لأن هذه الحركة تأخذ وقت فعلى طويل فقد قررنا إختزال هذا الوقت عن طريق عمل مزج بين مناطق معينة بحيث تعطى إحساس زمنى طويل ولكنها تختصر من المكان وهو ما اصطلح على تسميته بالإيطالية iatti e elesse أى الإقتصاد فى المكان والإختزال فى الزمان.

التكوين :

الديك والفرخ موجودة فى المشهد الأول وهم فى مقدمة المسرح أى أنهم فى الـ Foreground ولكن بما أن حجم اللقطة L.S والكاميرا محمولة على كرين فهما موجودان ولكن دون أن يكونا Dominant ولما كان الديك والفرخ يأخذ الـ Emphasis لإختلاف طبيعة تقديمهم عن باقى الراقصين (Mask على الوجه) فكان من الضرورى أن يتم تقديمهم بشكل تظهر فيه تفاصيل أكثر وهناك طريقتين لتقديمهم وقد فضلت تقديمهم بالتكوين عن القطع لأن الأول من الممكن أن يكون تابع من حركتهم بشكل طبيعى أو تلقائى « إعتباطى Arbitrary » أما الثانى القطع فإنه لن يكون أبداً إعتباطى لأنه اصطلاحى Conventional – (من الممكن أن يكون إعتباطى فى أفلام أعياد الميلاذ والأفراح) – أما فى أفلام اللغة وما وراء اللغة فالقطع «المونتاج» دائماً إصطلاحى أى أنه علامة تؤدى إلى دلالة محددة .



مشهد ٢ :

Pan يسار يمين ثم M.C لوليد عونى وخلفيته خلفية ديكور المسرحية.

الشرح :

M.S للمخرج ولويد عونى والذى تكلم فى الفيلم ثلاث مرات كلها فى لقطات M.S وخلفيتها:

١. ديكور المسرح الكبير من الخلف .

٢. صالة المسرح بكراسيها الأنيقة .

٣. غرفة « الكنترول روم » والخاصة بإضاءة المسرح وعليه نجد أن القاسم المشترك فى كل

هذه اللقطات والمشاهد هو إظهار بل والتأكيد على (جانب المسرحى أى كسر الإيهام وأن ما يقدم

قد يكون حياتى أو طبيعى أو واقعى فنحن لا نخشى أن تظهر لمبات المسرح أو ديكوراته وكواليسه

بل العكس ذلك أفضل.

مشهد ٣ :

الأمم المتحدة ورمزها المرأة اللعوب الصراع بين المصوب والهدف تظهر فى هذا المشهد كشافات

إضاءة المسرح .

الشرح : أهم ما يميز هذا المشهد هو عدم احترام راكورات واتجاهات الحركة وأيضاً التضخيم

من صوت رمى الأسهم على الهدف .

مشهد ٤ :

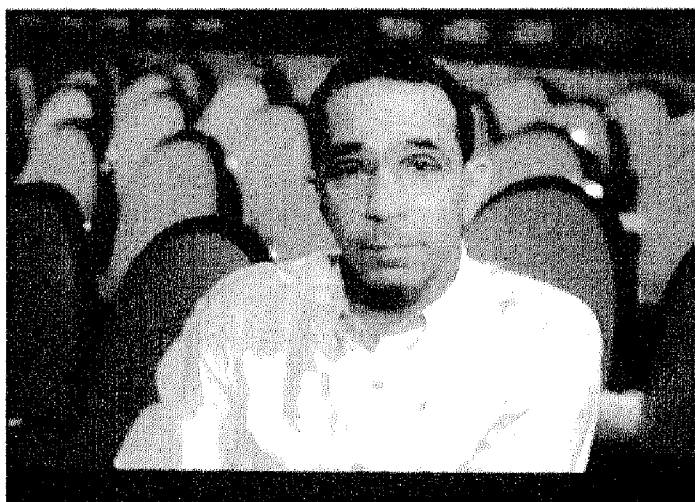
وليد جالس فى الصالة M.C (كسر الإيهام) .

الشرح : ولويد عونى يقوم بدور أشبه بدور المعلق والتعليق هنا له دور تعليمى فالفيلم

التسجيلى عن موضوع مثل الرقص ومن وجهة نظر الباحث «المخرج» لا يجب أن يكون ملئ

بالجمال النابع من الرقص فقط بل يجب أن يكون بمثابة وجبة فنية ثقافية جمالية متكاملة

أى يجمع ما بين العلم والمتعة .



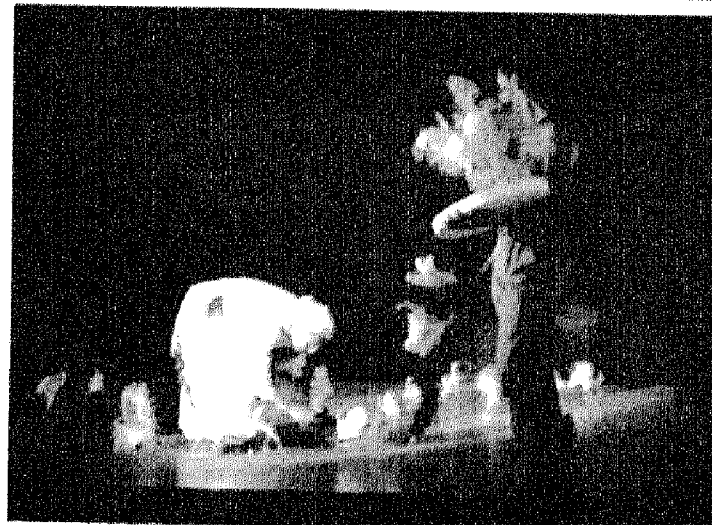
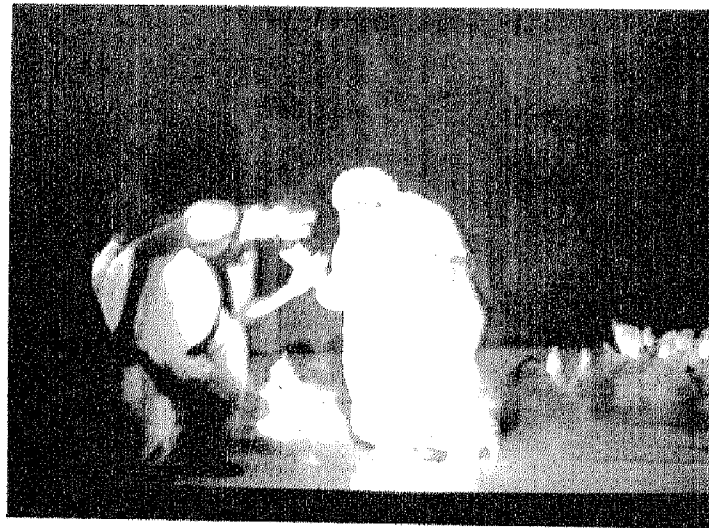
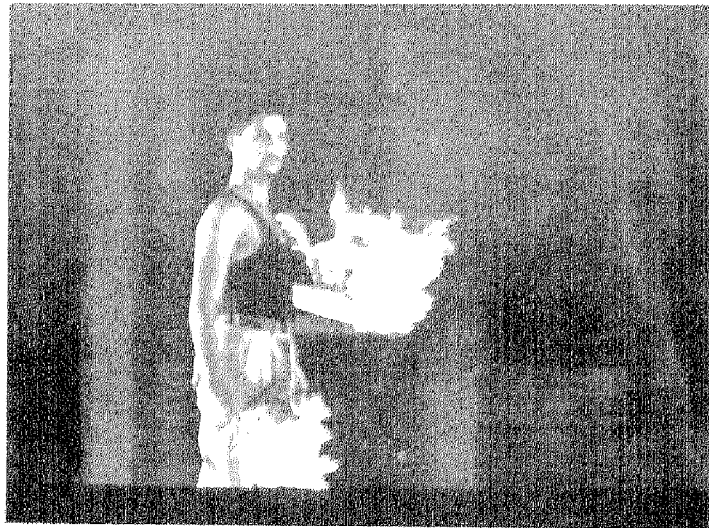
مشهد ٥ :

- A.S شاب يدخل من يمين الكادر ويظهر فى المقدمة ويبيده طبق « صينية » عليها ريش ملون بينما تدخل الأم تريزا من يسار الكادر .
- C.S لريش يقع على الأرض بالبطئ .
- A.S للشاب وهو يرمى الريش الذى يتساقط على الأرض .
- L.S Two Shot للشاب والأم تريزا المنحنية لتجمع الريش من على الأرض .
- M.S Two Shot الأم تريزا وهى تلمس وجه الشاب كنوع من المباركة .
- L.S يرفعها الشاب من على الأرض ويحملها ويعطى ظهره للكاميرا ويمضى .

الشرح :

أهم ما يميز هذا المشهد هو ثلاثة استخدامات :

- ١- عمل Eco للمؤثرات الصوتية عند سقوط الريش على الأرض أى تجسيم وتضخيم هذا الصوت والذى كان يصعب سماعه أثناء العرض المسرحى الحى .
- ٢- اللجوء إلى الحجم M.CS للأم تريزا وهى تبارك الشاب وهذه الجرعة من الحميمية والعاطفة كان من الممكن أن تضيع أو تمر دونما التركيز عليها .
- ٣- سقوط الريش فى C.S قبل أن يظهر الرامى فتعتبر هذه اللقطة بمثابة Index مؤشر على فعل لشخص لا بد أن يظهر بعد ذلك .

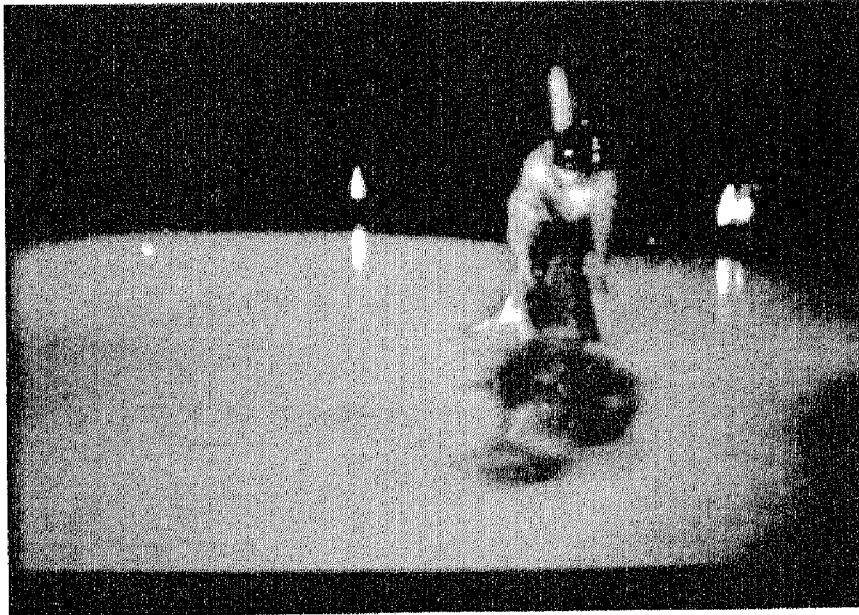


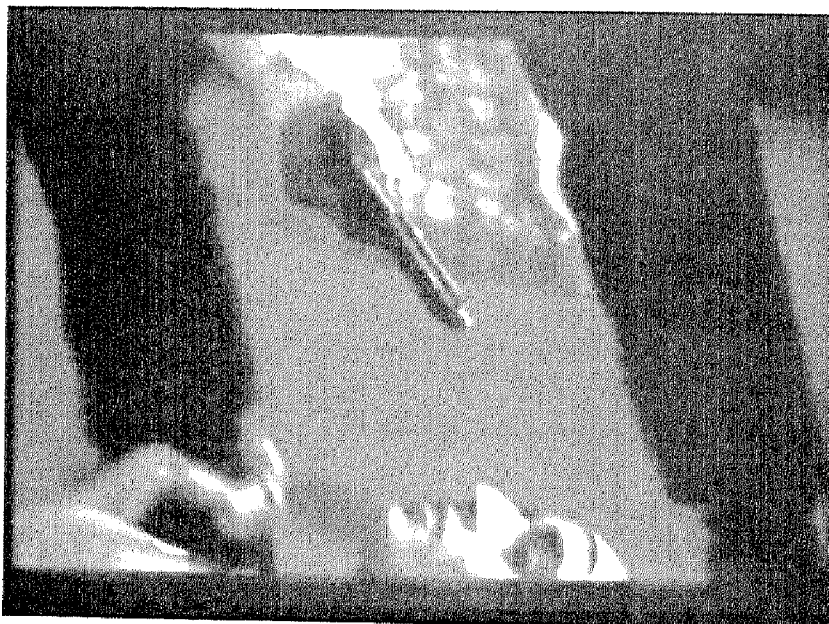
مشهد ٦ :

سمكة القرش « ترتدى زى عسكري وفوق رأسه خوذة النازى » وتطلق النار على عروسة البحر الملقاة على الأرض (أهمية استخدام الـ Close – Foreground بعد إطلاق النار) .

الشرح :

مشهد عروسة البحر قرار استخدام الـ Close Up ليد بها مسدس يهدد و يلامس وجهه أنثوى مذعور ثم إطلاق النار فى L.S ثم وضع الكاميرا على الأرض بحيث تظهر ذيل السمكة فى المقدمة والكاميرا فى مستوى جسد السمكة تظهر الرعشة « الرجفة » فى مقدمة الصورة وتكون بذلك العنصر الذى يأمل المخرج السينمائى أن يشاهده المتفرج قبل غيره من الأشياء (عنصر مسيطر Dominant وإمتنع المخرج عن تصوير هذه اللحظة « رد فعل الموت » فى Close Shot كى لا يصبح إغتيال عروس البحر فعل شخصى بل أخذ فى L.S ومن مسافة بعيدة وبذلك يكون عام وليس خاص.





مشهد ٧ :

نقق الجلاء وإشارات المرور والجريدة المكتوبة .

الشرح :

إستكمالاً للجانب التعليمي وللوصول إلى الحد الأقصى من الإستفادة كان لابد من الإشارة الصوتية لأراء لوتمان عن اللغة فهي تساهم إلى حدما في فهم لغة الصورة بمفهومها الحديث هذا من جانب ومن الجانب الآخر لابد من البعد عن خشبة المسرح بموضوعات وأشياء مختلفة حتى تشتاق أعين المتفرجين ولا تمل من جماليات العرض .

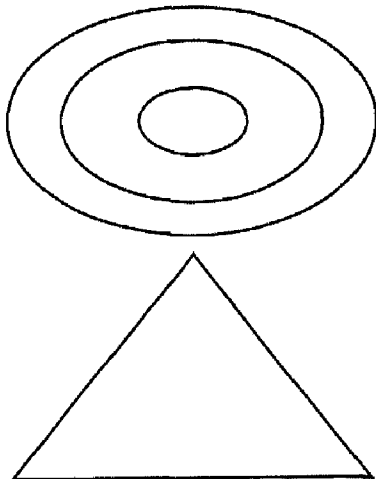
مشهد ٨ :

الهدف فى الخلفية وأثنان من الراقصات تقوم بالغسيل وشاب فى زى عسكرى يتوسط التكوين بحيث يصبح التكوين فى هيئة مثلث رأسه الشاب المسك بمسدس .

الشرح :

الشاب هنا يأخذ الـ Emphasis لعدة أسباب :

١. لأن رأس المثلث يقف عندها الشاب .
٢. الدوائر فى الفوندى « الستارة الخلفية » تؤدى إلى المركز الذى يقف أمامه الشاب .
٣. وجود مسدس بيده يخطف أعين المشاهدين نحوه .
٤. الزى العسكرى والخوذة تجعله أكثر تميزاً من غيره .





مشهد ٩ : فوتو مونتاج

الآنسة « ريم » تقوم بعملية إحماء بملابس المرأة اللعوب بينما توجد خوذة رمز الأمم المتحدة في يمين مقدمة الكادر.

الشرح : الشكل المخروطى يعطى إحساس بالإستقرار وقد طلبت من ريم أن تضع الخوذة في يمين مقدمة الكادر لأن عملية الإحماء التى كانت تقوم بها توحى بإيحاءات جنسية ووجود الخوذة كرمز للأمم المتحدة قد يفيد فى تأكيد ما أراد المخرج المسرحى التشبيه به « الأمم المتحدة » امرأة لعوب .

فوتو مونتاج للكواليس من الخلف عده لقطات متوسطة .

- الأم تريزا ترفع رجلها فى عملية الإحماء .

- شاب يمسخ عرقه فى صالة التدريب .

- السمكة تتحرك على خشبة المسرح .

- الآنسة كريمة فى غرفة المكياج .

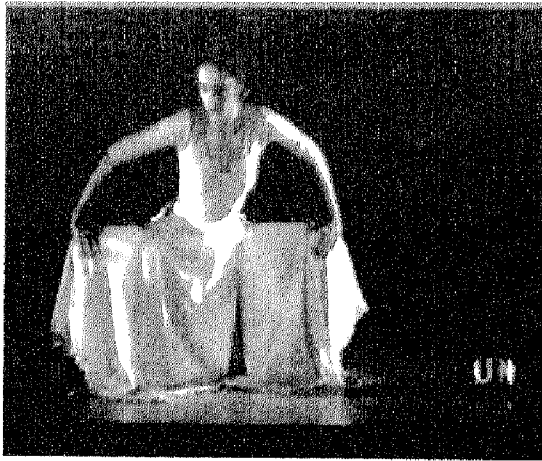
شاب أمام المرأة وبجواره تظهر خوذة موتوسيكل فى مقدمه الكادر .

الشرح : جانب تعليمى آخر فى حديث وليد عونى Off Voice يتحدث عن الملابس

وماهياتها يتحدث عن علاقة الباليه والرقص المسرحى الحديث فكان لابد من البحث عن مادة

صورية تتزامن مع الشريط الصوتى وتبرز فى نفس الوقت المجهود الذى يحدث من خلف

الكواليس .



مشهد ١١ :

رقصة رباعية (التنوع فى زوايا التصوير القطع فى الحركة « القطع المتطابق أو السلس »)

مشهد ١٢ :

المخرج المساعد وفى يده جهاز لاسلكى .

مشهد ١٣ :

مشهد طبق اليوم Master Scene / One Shot للأنسة « ريم » فى L.S وهى تقدم

طبق اليوم .

الشرح : نلاحظ هنا عدم استخدام المونتاج أو الزوم أو أى وسائل تعبيرية أخرى لأن

استخدام هذه الأدوات دون داعى غير مطلوب « بمثابة استعراض عضلات أو بمثابة طفل صغير

يتعلم الكلام فيثترثر» .

مشهد ١٤ :

وليد فى غرفة التحكم .

الشرح : كان لابد من إظهار الجهد المضى الذى يحدث خلف كواليس المسرح من ضبط

إضاءة وصوت وملابس ومكياج ... إلخ .

مشهد ١٥ :

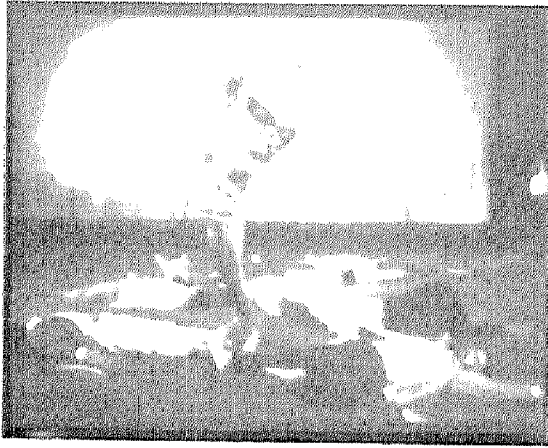
كل المجموعة تنام على الأرض والسمة تمر بينهم فى توتالة Crane عالى ثم إلى أسفل

بعد خروج المجموعة حيث تصبح السمة Foreground قطع يدخل العسكر « فى ملابس

تشبه النازى » « شاريو » يمين يسار حتى يصلوا إلى السمة فى المقدمة ويقومون بإخراج كيس

بيض وإلقاءه على الرقصات الثلاثة فى الخلفية التركيز على موتيفات حركة كان يصعب ان

تلقت النظر لولا استخدام الكاميرا والمونتاج .



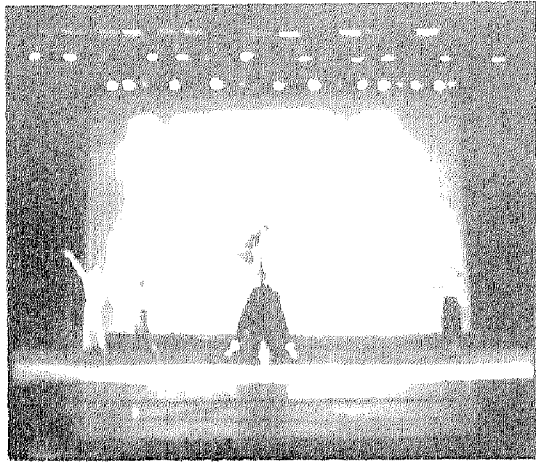
D.S تظهر فيه خشبة المسرح كاملة وتسحب فيه الأرضية (التكوين المغلق) الحركة للداخل

كسر الإيهام « ما نشاهده مسرح وليس فيلم أو واقع ».

الكرين : هي تطور للدوللي تستطيع الكاميرا على الكرين « الرافعة » من الحركة فى جميع الإتجاهات من أعلى إلى أسفل Title والعكس يمين يسار Pan والعكس من فوق إلى تحت Up / Down والعكس من الممكن فعل كل ذلك فى حركة مستقيمة أو مائلة للأمام أو الخلف ، بشكل دائرى أو نصف دائرى للداخل أو للخارج ولكل هذه المرونة تستطيع الكرين أن تعطى أكثر من معنى فى اللقطة الواحدة ولقد استخدمت الكاميرا المحمولة على كرين فى كثير من المشاهد منها :-

مشهد ١٥ : الراقصين نائمين على الأرض والسمة تقوم بإيقاظهم فى هذا المشهد كان لإستخدام الكاميرا المحمولة على رافعة « الكرين » وظيفة كبرى نظراً لقيام الراقصين بالنوم على الأرض أى أنه إذا وضعت الكاميرا فى وضع مستوى النظر لا ترى شيئاً وكان يمكن استخدام الكاميرا الثابتة فى زاوية علوية High Angle ولكن هناك قرار أسلوب هو البعد عن إستخدام المونتاج قدر المستطاع فأفلام المسرح الراقص من وجهة نظر الباحث لا بد أن تتم معالجتها كمثل أفلام « أورسون ويلز - وويليام وايلر » أما الأفلام الروائية الإستعراضية الموسيقية فيمكن « استخدام المونتاج » بكثرة كفيلم بوب فوس مثلاً (٧٠).

وعليه فالكاميرا الموضوعة على الكرين قامت بهذه المهمة الوظيفية والجمالية فى تقديم مشهد رائع وناغم تنزل فيه الكاميرا متهادية مع حركة الممثلين .



مشهد ١٦ :

M.S وليد جالس فى صالة المسرح .

الشرح : يعلق وليد مرة أخرى ويتحدث عن نهاية العرض والهدف الغير ثابت أمام أطفال الحجارة وأهمية تحديد الطريق الصواب وهذه اللقطات هى محاولة للتعرف على خبايا وأفكار مصمم الرقصات والربط بينها وبين العرض.

مشهد ١٧ :

شباب يلقوا بالحجارة فى مشهد نهار خارجى .

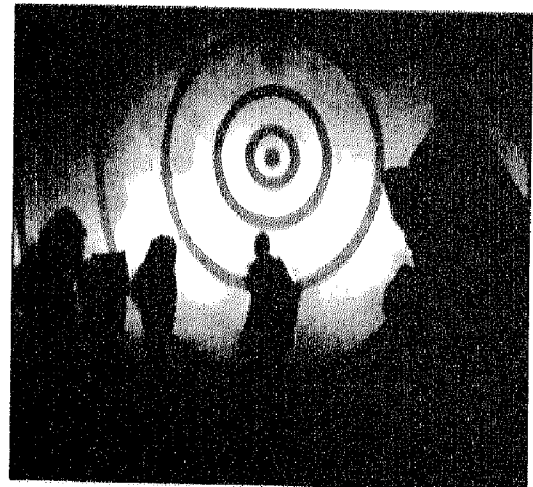
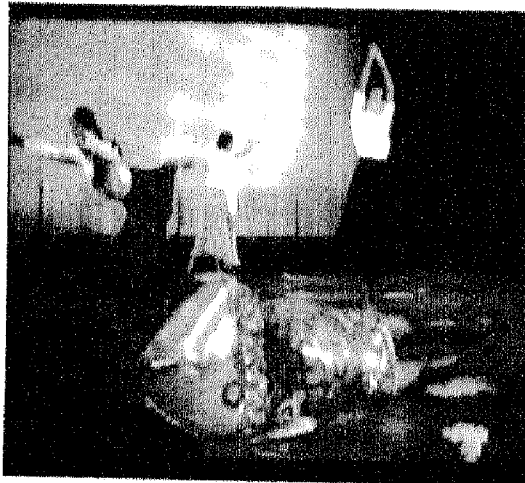
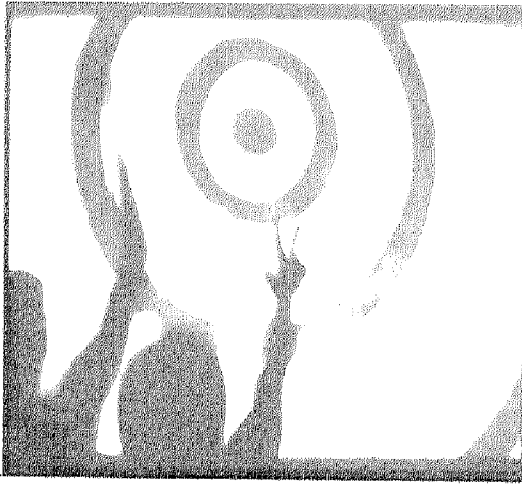
الشرح : الغرض من هذا المشهد هو تكرار لما يحدث على خشبة المسرح بهدف التأكيد فلا تمر هذه الأحداث كمثل باقى فقرات المسرحية دون تجسيدها ونظراً لأهميتها قررت عمل Replica بأطفال «شباب» حقيقيون وحجارة حقيقية حتى تتناسب مع الحدث الجلل .

مشهد ١٨ :

عودة لوليد .

مشهد ١٩ :

فوندى الهدف « سلويت » ثم يقوم الراقصون بمحاولة إصابة الهدف بأى شئ فى أيديهم استخدام Free hand camera / Subjective من وجهة نظر الراقص أثناء التصوير على الهدف للتعبير عن الحالة النفسية من اضطراب واهتزاز (مخالفة لآراء كوكتو) .

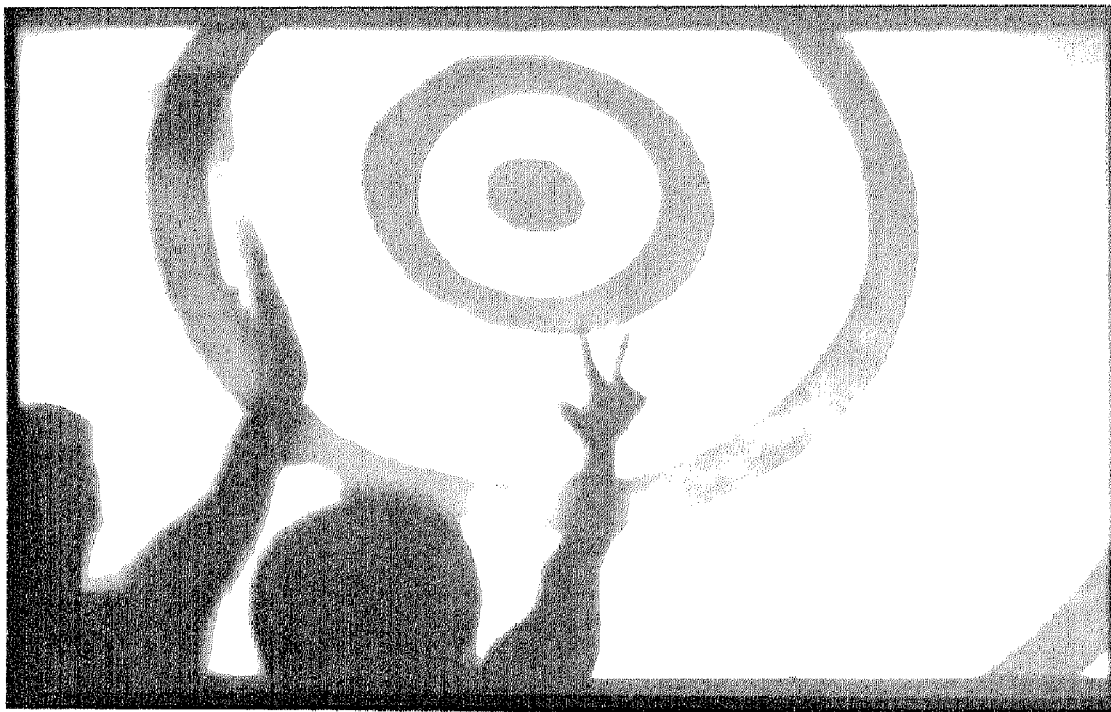


الشرح :

الشاربيوه أو الدوللى : لماذا دخل العسكر فى شاربيوه ؟ كان من الممكن أن يدخلوا المسرح من جهة اليمين فى لقطة عامة بها الكاميرا مثبتة فى وسط المسرح ولكن الشاريوه يعطى أهمية ويخلق تشويق و يطول من زمنه فحركة الكاميرا خاصة إذا كانت بطيئة تأخذنا فى نهاية الحركة إلى نتيجة ، هذه النتيجة لو تم إستخدام القطع لأكتشفت فوراً ولكن بإستخدام الدوللى مع حركة العسكر الثلاثة حيث تظهر فى النهاية السمكة الملقاة على الأرض - (بمثابة مفاجأة للجمهور كشفتها حركة الكاميرا وكانت خارج الإطار) - يجلس العسكر القرفصاء فتنزل الكاميرا Tilt Down هذا القرار أفضل من استخدام القطع : متابعة الجمهور لحركة الكاميرا تفعل عنده حاسة التوقع وتجعل منه شاهداً على شئ هام سيحدث . يجب الحذر عند القرار من إستخدام الدوللى لأن المشاهد يتوقع أن تقف الكاميرا أو تنتهى الحركة عند شئ هام حيث أنه يتنفس الصعداء ويقول « أخيراً وصلنا » .

حركة الكاميرا المحمولة على الكتف :

تعبّر الـ Subjective / hand Held Camera عن الـ « P.O.V » وجهة نظر شخصية ولقد استخدمت مرة واحدة فى هذا الفيلم فى عدة لقطات فى المشهد الأخير عندما قام الراقصون بالرمى على الهدف (فوندى المسرح) وكانت يدهم مهتزة فلم يصيبوا الهدف وقد قالها مخرج المسرح وليد عوى فى تعليقه الـ Voice Over « أن الهدف مهزوز أمامهم » وهو تعبير مجازى يفيد بأنهم فقدوا الطريق « تائهين » .



ملحوظة :

يجب الإستماع جيداً للراقصين ومخرج العرض المسرحى فى مرحلة البروفات والإعداد والتحضير Preproduction لأنها فرصة جيدة لتحقيق ما لم يستطع مخرج العرض المسرحى فى تحقيقه نظراً لإمكانيات وطبيعة الميديا الجديدة « السينما » اللانهائية من أدوات وعناصر للتعبير .

التكوين الفوتوغرافى الفيلمى : يخضع لقوانين التكوين فى الفن التشكيلى وعليه فالمخرج يواجه ثلاثة مهام : ١- ترتيب الأشياء ، الألوان ، الخطوط وفى السينما التقليدية تكون علاقة هذه الأشياء فى وضع أما هارمونى أو متوازن مع العامل الدرامى الذى له أهمية وهو المسيطر فى كل الأوقات على التكوين .

من أكثر التأثيرات السينمائية تعبيراً هو التوتر القائم بين عناصر التكوين فى الصورة ومحتواها الدرامى من الممكن أن يشعر المتفرجون بعدم الثقة والعزلة فى حالة طغيان جسم فى مقدمة الصورة على آخر فى الخلفية وتجسد هذا فى shot عندما كان فم السمكة الكبير فى المقدمة وهذا الفم يتحرك كما لو كان يتنفس أو يبيحث عن ماء ، إن إختيار زاوية الرؤية وحجم اللقطة لهما أثر كبير على نفسية المتفرج (عند عرض هذا الفيلم على طلبة كلية الإعلام) أعربت مجموعة من الطالبات عن شعورهم بالخوف و قشعريرة بأجسادهم من هذه اللقطة وهذا التأثير السيكوفسيولوجى قد حدث أيضاً فى فيلمى السابق «على أطراف الأصابع» حيث توجد لقطة بها In Swish Zoom على راقصة وهى تلقى بنفسها من فوق كتف راقص فقال لى أحد المتفرجين أنه مريض بالقلب وهذا ال shot أشعره بالصدمة وتزايد فى عدد ضربات القلب «وترجاني» أن ألغى هذا ال shot فى المونتاج وإذا تعذر ذلك أن لا أستخدام الزوم السريع أبداً فى أفلامى القادمة .



Glossary

A . S	A merican shot	لقطة بين الحجم المتوسط والعام " إذا كنا بصدد تصوير شخص فهي من أعلى الرأس حتى تحت الركبة .
Crane.up		الكاميرا موجودة عالياً على رافعة Gru
C.U	Close.up	لقطة مكبرة
Close Shot		لقطة قريبة
Dissolve		مزج
D.S	Distant shot	لقطة بعيدة
Free hand Camera	Hand held camera	الكاميرا محمولة على الكتف
Foreground		أشياء في مقدمة الكادر
L.S	Long shot	لقطة عامة
M.C.S / M.C	Medium Close shot	لقطة قريبة متوسطة
M.S	Medium shot	لقطة متوسطة
Pan		حركة كاميرا على المحور ناحية اليمين أو اليسار
Subjective		وجهة نظر شخصي
swish Zoom In		حرمة إنقضاظ سريعة جداً
Two Shot		لقطة متوسطة لشخصين
Tilt Up/ Down		حركة كاميرا رأسية «الكاميرا مثبتة» على حامل « أما إلى أعلى أو إلى أسفل
Voice Over		صوت معلق خارج الشاشة
Zoom In		حركة إنقضاظ للداخل

أفلام من إخراج المؤلف د. محمد خيرى - ومن إنتاج المركز القومي للسينما :

أولاً : أفلام الفن : film d'art

عنوان الفيلم	النوعية	الزمن
١٩٩٠ اللعبة	مسرح تجريبي	٥ ق ٣٥ مم - ألوان
١٩٨٨ على أطراف الأصابع	باليه	٢٠ ق ٣٥ مم - ألوان
١٩٩٨ أغنية الحيتان	رقص مسرحى حديث	٢٠ ق ٣٥ مم - ألوان
١٩٨٣ للبيع	فن تشكيلي	١٥ ق ٣٥ مم - ألوان
١٩٩٢ فانتازيا	مسرح تجريبي	٢٥ ق ٣٥ مم - ألوان

ثانياً : أفلام مصر الفرعونية

١٩٨٩ فى الهو	تسجيلي	١٧ ق ٣٥ مم - ألوان
١٩٩٤ سقوط الآلهة	تسجيلي	٢٠ ق ٣٥ مم - ألوان

ثالثاً : أفلام روائية قصيرة

١٩٩٣ مراوغة	تجريبي / روائى قصير ٤ ق	٣٥ مم - ألوان
مشروع التخرج		
١٩٧٨ من يرث الأرض روائى قصير		١٢ ق ١٦ مم - أبيض وأسود

١٩٨٩ تجارب فيديو

Le Italiani che vivono in Egitto

الفصل الرابع

دور الطبيعة في خدمة الفن
فيلم راشمون نموذجاً

دور الطبيعة فى خدمة الفن - فيلم راشمون نموذجاً :

فى البدء وقبل تناول فيلم راشمون فى ضوء الطبيعة والرموز أرى أن التناول يفرض علينا منذ البدء تعريفاً إجرائياً بالمصطلحات التى نستخدمها من قبيل الرمزية والعلامة والحلم... إلخ. الرمزية : تعتبر طريقة فى الأداء الفنى تعتمد على الإيحاء بالأفكار والمشاعر وإثارتها بدلاً من تقريرها أو تسميتها أو وصفها ولم تعرف الرمزية على هذا الوجه الإيحائى إلا فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر .

ألوان المجاز المعروفة هى : التشبيه والاستعارة والكناية .

ماذا يقصد بالرمز والرمزية : -

أصل الكلمة Sumbolain فى اللغة اليونانية وهى مؤلفة من Sum ومع كلمة bolein بمعنى حرز .

ولهذه الكلمة تاريخ طويل فى العلم واللاهوت Theology إذ تترادف كلمة symbol مع كلمة creed التى تعنى دستور الإيمان المسيحى « كما أنها تستعمل من قديم فى الشعائر الدينية والفنون الجميلة عموماً والشعر بخاصة وما تزال حتى اليوم ذات قيمة إشارية فى المنطق والرياضة وعلم الدلالة اللغوية .

وتعريفها هو « شىء ما يعنى شيئاً ما يشير إلى شىء آخر (محمد فتوح أحمد ٧٦:٣٤)

ويرى كاسرر Cassirer أن الإنسان حيوان رمزى Symbolic فى لغاته وأساطيره ودياناته وعلومه وفنونه .

فى النهاية الرمز هو إشارة أو تعبير بشىء عن شىء آخر .

العلامة : - إشارة - أيقونة - رمز

المستوى اللغوى :

وإذا ما عرجنا إلى المستوى اللغوى فأنتنا نجد أن ريتشاردز الذى وجد أن هناك استخدام

رمزى للكلمات بهدف تقريرى « تسجيلى » واستخدام رمزى بهدف تعبيري « إنفعالى » .

ومن ناحية المستوى النفسى :

ليست للرمز قيمة إلا بمدى دلالاته على الرغبات المكبوتة فى اللاشعور نتيجة الرقابة الإجتماعية الأخلاقية .

يفهم هذا من قول فرويد Freud أن الرمز نتاج « الخيال اللاشعورى » وأنه أولى Primitive يشبه صور التراث والأساطير .

وتجدر الإشارة بنا إلى التذكرة بأنه على يد Carl Jung تأخذ النظرة النفسية للرمز أقوى صورها فهو يرفض أساساً أن يكون الرمز قاصراً على اللاشعور - وكما أدعى فرويد - فالرمز يستمد من الشعور واللاشعور ممتزجين ، كما يفرق بين الرمز Symbol والإشارة Index ذلك إن الإشارة تعبير عن شىء معروف ومعالمه محددة فى وضوح ، فالملابس الخاصة بموظفى القطارات إشارة index وليست رمزاً إذ ان الرمز افضل طريقة للأفضاء بما لا يمكن التعبير عنه وهو معين لا ينضب للغموض والأداء بل والتناقض كذلك (محمد فتوح ٣٧:٧٦) .

ويقول «تندال» أن الرمز يماثل تماماً المقولة التي نطقها الراقص حيث قال :

لو استطعت أن أقول ما يعنيه «يقصد الرقص» لما كانت بى حاجة إلى أن أفعله (فتوح ٤٣:٧٦)
يقول «مالارميه» قصيد البعث

لقد طرد الربيع الشاحب في حزن

الشتاء - فصل الفن الهادئ - الشتاء الضاحى

ومن جسمى الذى يسيطر عليه الدم القاتم

ويتمطى العجز في تناؤب طويل

أن شفقا ابيض يبرد تحت جمجمتى

التي تعصبها حلقة من حديد وكأنها قبر قديم

وأهيم حزناً خلف حلم غامض جميل

خلال الحقول التي يزدهر فيه عصير لا نهاية له

ثم أحر منهوك العصب بعطر الأشجار

وأحضر برأسى قبر الحلمى

وأعض الأرض الساخنة التي تنبت النرجس

فالشاعر هنا يستمد عناصر الصورة من العالم الواقعى والطبيعى الربيع والشتاء والشفق والقبر والحقول ... إلخ . ولكن هذه الجزئيات لا تعيش شعرياً في البيئة التي نحيها في العالم الواقع ، فالربيع شاحب حزين ، وما هكذا عهدنا الربيع ، وفي داخل جسمه يستشرب العجز حتى لكأنه كائن حى يتنفس ويمتد وتحت جمجمته يبرد الشفق الذي تحول فأصبح أبيض ، فيه ما في الثلج من برودة وجمود ، وحين تخور قوى الشاعر وتضنيه المحاولة يضطر يائساً إلى أن يئد أحلامه الجميلة ، ولكن أين ؟ في القبر يحفره برأسه (فالشاعر سيمد جزئيات رموزه - كما قلنا - من الخارج ، ولكنه يؤلف بينها في مناخ من صنعه ، تذوب فيها العلاقات الطبيعية لتحل محلها علاقات ذاتية ، بها تصبح هذه الصور وقد تخلصت من كثافة المادة وصفت حتى غدت رموزاً لحالات الشاعر النفسية . (فتوح ٧٦ : ٤٤ - ٤٥)

في هذا النموذج تخلصت الصورة من كثافة المادة وعلاقتها حتى غدت رمزاً

وبالمثل يقول «بودلير»

الطبيعة معبد ذو أعمدة حية

تصدر عنها أحياناً غمغمات لا تبين

ويتجول الإنسان فيها عبر غابات من الرموز

وتلحظه بنظرات آليفة . كأصداء طويلة تتداخل من بعيد

في وحدة مظلمة عميقة

رحيبة كالليل وكالضوء

تتجاوب العطور والألوان والأصوات . (فتوح ٧٦ : ١١٤) .

الحلم الرمزي :

« والحلم - على مستوى التحليل النفسى وكما يفهمه «فرويد Freud - هو الأسلوب الذى

تستجيب به الحياة النفسية التى تكتنفها خلال النوم : قد تكون هذه المنبهات بقايا من النشاط

النفسي لحالة اليقظة : أى مجرد تذكر ، وقد تكون تحقيقاً لرغبة من الرغبات فى صورة مباشرة ، كما قد تكون تحقيقاً لرغبة مكبوتة فى اللاشعور .

يبقى أن نشير إلى أنه الموضوع theme والشكل form يتوارد فى الفن على حقيقة واحدة حيث يصبح الفصل بينهما تعسفاً غير مشروع لذا فإن تناولنا للغة الشعر الرمزي لا يعنى لغة بمفهومها التجريدى ، بل يعنى العمل الشعورى وقد تجسد فى كلمات . أى أن اللغة هنا شروطة بالممارسة والإستعمال . وفيهما تنجلى أصالة الشعر بإستفادته من التراث وإضافته يه فى الوقت نفسه . صحيح أن الشاعر لا يخلق اللغة . ولكنه كذلك لا يأخذها إطاراً معداً للإستعمال . فاللغات إذا شاخت وعجزت عن التعبير تدفع الشعراء بالضرورة إلى خلق « لغة فى لغة» لينفسح أمامهم البوح بإختلاجات الذات وإرتعاشات اللاشعور . وهو ما حاوله الرمزيون تحت ضغط الإحساس يضيق اللغة وابتدائها . فالألفاظ قد فقدت التطابق المعهود بينها وبين دلالتها . ولم تعد قادرة على حمل ما يرمى أن تحمله كما يقول « ريلكه » . (فتوح ٧٦ : ١٢٣)

وأحسبنا بعد أن جلونا هذه التعريفات الضرورية ، فإن الضرورة المطلقة تتجه بنا إلى التعريف بأكيروا كيروساوا

المخرج أكيرا كيروساوا : - ولد فى طوكيو فى ٢٣ مارس ١٩١٠ وكان الأخير بعد خمسة أبناء لأب كان ضابط سابق سليل عائلة ساموراى قديمة ، وهو من مقاطعة «توهو» (وسكان جزيرة هوكايدو فى شمال البلد معروفون بأطوالهم الفارعة وإحترامهم الشديد للتقاليد) والدة من أحد عائلات التجار فى أوساكا وكانت نموذج لنساء التضحية الكاملة الذين يسمحون لأبنائهم ولأخواتهم ولأزواجهم أن يشقوا طريقهم فى الحياة وكان أكيرا معجباً بشدة بقدرتها فى تحمل الآلام دون أن تتفوه بكلمة وفى ذلك الشأن يقول أكيرا « ولا توجد شخصيات نسائية كثيرة فى أفلامى لأننى أشعر براحة أكثر مع الرجال ولهذا تتميز حياة كيروساوا بالوجود الذكورى ويضيف فأننى سليل عائلة ساموراى أفضل الشخصيات التى تتكون والرجال الحقيقيين ولكننى لا أقدس القوة لأننى أنجذب بشدة للتضادات أحيانا أتسأل ما إذا كان هذا الإعجاب الذى أكنه للشخصيات القوية الناضجة لا يستند إلى واقع أننى أشعر بضعفى وبأننى غير ناضج - (الفن

المعاصر ص ١٣٩) بدأ أكيرا دراسته ليكون رساماً ثم انضم إلى استوديوهات « توهو » حيث عمل كمساعد مخرج فى فيلم « الحصان » ١٩٤١ للمخرج « كاجيروياماسو » كما كتب عدة سيناريوهات فى هذه الفترة . فى عام ١٩٤٣ أخرج أول أفلامه « قصة جودو » إلا أن سلطات الإحتلال الأمريكية قطعت أجزاء كثيرة منه على زعم أنه فيلم إقطاعى ! وكان هذا الفيلم دليل واضح على الأسلوب والأفكار التى ستستحوذ على كيرواساوا خلال كل أعماله القادمة : أهمية التاريخية وإسقاط مدلولها على الوقت المعاصر - الإيقاع الروائى الواضح - مزيج غير عادى من العنف والشاعرية ، وعلى تقيد كثير من المخرجين نجد أن كيرواساوا يخضع أسلوبه للقصة دائماً ولا يخضع القصة لأسلوبه وحاسة المخرج واضحة فى أفلامه وهى لا تبدو كثيراً فى تكرار الأفكار بل تبدو فى لغته المرئية البارة التى لا تقارن (كاريتنيكوف ٩٥ : ١٣٥) .

وقد تأثر كيرواساوا بالثقافة الغربية كثيراً وهذا ما تظهره أعماله التى تأثرت بديستوفسكى، جوركى ، شكسبير وإعجابه الشديد بمخرجين عالميين مثل رينوار وفورد وفليني وأنطونى وقد أخذت عنه السينما العالمية بعض أفلامه وأعدت إنتاجها مثل فيلم martin the Outrage Ritt وفيلم the Magnificent Seven وقد حصل كيرواساوا على جوائز عالمية كثيرة منها الأسد الذهبى عن فيلم راشمون سنة ١٩٥١ جائزة الدب الذهبى برلين ١٩٥٩ عن فيلم « الغابات المختفية » وجائزة السعفة الذهبية كان ١٩٧٩ عن فيلم « ظل المحارب » فضلاً عن الأوسكار عن فيلم دورسو أوزالا ١٩٧٥ .

إلا أن كيرواساوا حاول الإنتحار عام ١٩٧٠ - كما حاول من قبله كاتب فيلم راشمون^(١) عقب فشل فيلمه « دود سكا دن » بعد أن خجل الفنان الكبير من فشله - فالثقافة اليابانية توصف بحق بأنها ثقافة الخجل - فمزق شراينه أكثر من خمسين مرة وأنقذ بمعجزة وقد توفى كيرواساوا فى ١٩٩٨/ ٩/٦ وفاة طبيعية عن عمر يناهز ٨٨ عاماً .

(١) Ryunosuke Akutagawa كاتب روائى يابانى شهير فى (بداية القرن التاسع عشر) توفيت والدته بمرض عقلى وظل يعانى طيلة حياته من وسواس أن يجن هو الآخر حتى مات منتحراً .

أخرج كيرواساوا ٣٠ فيلم روائى طويلاً هى : -

- ١- جواو ساجا ١٩٤٣
- ٢- الأجمال ١٩٤٤
- ٣- جواو ساجا «٢» ١٩٤٥
- ٤- فوق ذيل النمر ١٩٤٥
- ٥- صانعو الغد ١٩٤٦
- ٦- لا أعذار لشبابنا ١٩٤٦
- ٧- يوم أحد رائع ١٩٤٧
- ٨- الملاك الثمل ١٩٤٨
- ٩- المباراة النهائية ١٩٤٩
- ١٠- كلب من قش ١٩٤٩
- ١١- فضحية ١٩٥٠
- ١٢- راشمون ١٩٥٠
- ١٣- الأبله ١٩٥١
- ١٤- أن تحيا ١٩٥٢
- ١٥- الساموراى السبعة ١٩٥٤
- ١٦- تسجيل حياة ١٩٥٥
- ١٧- عرش الدماء ١٩٥٧
- ١٨- الحضيض ١٩٥٧
- ١٩- الغابات المختفية ١٩٥٨
- ٢٠- الشقى ينام جيداً ١٩٦٠
- ٢١- يوجيمبو ١٩٦١
- ٢٢- سانجورو ١٩٦٢

٢٣- أعلى وأسفل ١٩٦٣

٢٤- ذو اللحية الحمراء ١٩٦٥

٢٥- دود سكا دن ١٩٧٠

٢٦- درسو اوزالا ١٩٧٥

٢٧- ظل المحارب ١٩٧٩

٢٨- قبض الريح « رن » ١٩٨٥

٢٩- أحلام ١٩٩٠

٣٠- لم يحن الوقت ١٩٩٣ (سمير فريد ٢٠٠١: ٦٥)

وأحسبنا الآن ملزمين بالانتقال إلى جوهر موضوعنا بتناول الرموز والطبيعة في « راشمون »

Rasho-mon البوابة الغربية :

تقع أحداث الفيلم حوالي ١١٠٠ م تحت بوابة معبد خشبي قديم يختبأ من المطر قس بوذي وخطاب وقد شاهدا جريمة قتل ساموراي عندما كان يعبر الأحرار بمصاحبة زوجته وينضم إليهما عابر سبيل « خادم » لكي يحتمي من المطر متابعاً بشغف آرائهما المتضادة حول جريمة القتل لكن ها نحن في المحكمة وفيها شهود آخرين منهم « قاطع الطرق » تاجومار والزوجة « اساجو » والساموري الميت نفسه متمثلاً في روحه والتي استحضرتها امرأة مشعوذة (وسيط). -من خلال أربعة إسترجاعيات flash back كبيرة تقدم أربعة نسخ مختلفة واقعة القتل . - « قاطع الطريق » ينسب لنفسه واقعة القتل لأنه أحب امرأة الساموراي وانتصر عليه بمبارزته « بشرف » .

- المرأة تقول أنها هي التي قتلت زوجها لأنه لم يستطيع أن يدافع عنها .

- الساموراي يقول أنه هو الذي انتحر أمام سهولة خيانة زوجته له .

- وخلال هذه النسخ العديدة للواقعة تجيء شهادة الخطاب التي يحكى فيها كيف أن

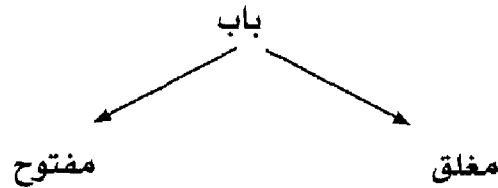
تاجوماروا قتل الساموراي .

- الخادم يعتبر أن الحطاب يحكى هذه الشهادة كي يخفى بأنه سرق الخنجر « - أداة الجريمة .
- وهكذا نرى أنه من واقعة واحدة توجد لها ثلاثة نسخ وكلها تصلح أن تكون الحقيقة
بعدد أبطالها الثلاثة القس البوذى يرى أن أهم شئ يجب الإقتناع به هو جمال الروح و لقراءة
الفيلم يجب أن نعلم أن الفيلم مبنى على هيكل من الرموز العميقة ومفاتيح هذا البناء الرمزي
يجب قراءتها من خلال فهم تلك الرموز التي تمثل هوية الحكى وسنستعين فيها بكتابات
دى ماركي⁽¹⁾ وأيضاً بقاموس الرموز لثيفليير⁽²⁾ وهى : -

البوابة - الغابة - البحيرة - المطر - الشمس - الظل - الحائط

1- البوابة : هى رمز العبور خلال عالين ، دولتين ، حالتين .

نجس ← مقدس



ترحيب - دعوة للإكتشاف

دعوة للإشتراك

و لكن من الممكن أن يكون

باب مفتوح للخروج من العزلة

رفض - سرية عزلة

ولكن ممكن الحماية من المجهول

الأخطار

(1) De Marchi Bruno As Time Goes by - Euresis dizioni Milano 1995 .

(2) Jan Chevalird Dizionario Dei Simboli Rizzoli milano 1992 .

فى التحليل النفسى :

رمز أنثوى ← عبور → إتصال

لقاء مع الآخر ← خطوة نحو الهروب - النقاها

٢- الغابة : وهى فروة شعر الحبال (الكوكب) - يجد الرجل صعوبة فى إستصلاحها
غامضة - تهدد - مظلمة - تحوى حيوانات مفترسة - سحرة - تنين - قطاع طرق - مجاذيب
فى التحليل النفسى : قوة اللاشعور .

٣- الأمطار : بنت السماء الملبدة والبرق والرعد

المياه رمز الأم الكبيرة البرق رمز للتوير الروحى وهو يظهر الحقيقة بشكل
مفاجأ يذهب معه الزمان والمكان
رمز الحريق ممكن أن يتحول البرق إلى حريق أى أنه يعطى طاقة مخصبة وبالتالي
التغير من حالة إلى أخرى .

المطر له تأثير روحى بالإخصاب المياه المندفعة تنقل الجذور من مكان إلى آخر الأسطورة
اليونانية Danae والتي سجنها أبوها فى زنزانة حتى لا تحبل لأن وليدها وحسب النبوة
سوف يقتله وتهطل الأمطار ويتخفى زيوس فى هيئة أمطار ذهبية وتدخل الأمطار عن طريق
ثقب فى الزنزانة وتحبل Danae من المطر وتنجب ولداً ليقتل الجد فيما بعد
هى أيضاً رمز للندم للتأنيب للتوبة ، الحزن والأسف
نجدها فى الفيلم تتحقق فى « القس » بشكل كامل وفى « الحطاب » بشكل جزئى .

٤- الشمس : رمز للدفاء / الذكورة / السلطة

وفى ثقافات كثيرة الكينونة العليا ، الخالق الأعلى (اليابان)
للشمس رمز أنثوى فى كثير من الثقافات فى فيتنام ، ثقافة الرعى فى آسيا الوسطى .

هى عين الخالق

ضوئها يعطى ذكاء الطبيعة الكون - يوصل بالضمير التائه أو المفقود أو الضمير الذى يبحث عنه - يظهر الأشياء بحجمها بعيداً عن الظل والظلام (كثير من مشاهد فيلم راشمون كانت تتم فى الأحراش بين الوضوح والظلال) .

فى التواره الشمس هى كشف الوحي « الألهام » هى روشيته اشياء كثيرة

الحرارة ← الضوء

تدفىء القلوب يكشف الذكاء

الشروق من الشرق - الأبدية « الخلود » - البعث

الشمس تحدد وتنظم طول النهار « اليوم » .

٥- الظل : منطقة عممة نتيجة شىء يحول دون وصول الشمس

السالبية : هى أيضاً بداية الإختفاء

الرجل الذى يبيع روحه للشيطان يفقد ظله « لا ظل له »

غياب الظل = غياب الروح

كلمات يستخدم فيها المصطلح : الظل ← قلق حالة من عدم الإستقرار

السرية - اللغز - التهديد

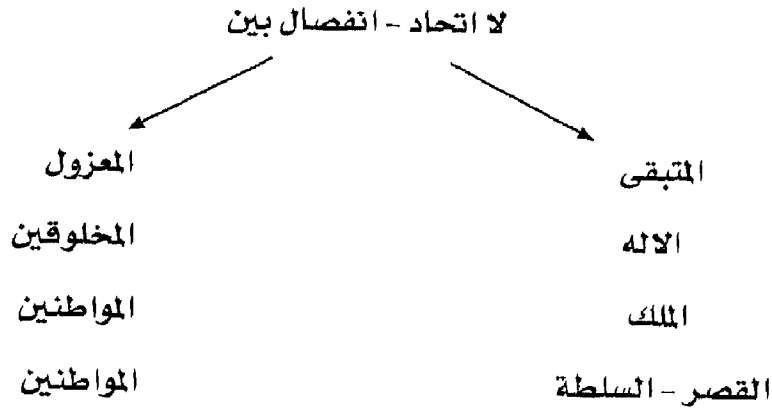
خايف من ظله يهرب من ظله لا تجد الظل

٦- الحائط : له علاقة بالبوابة فهو انتقال من منطقة إلى أخرى (دنس - مقدس)

حائط المدينة ← يحمى - يدافع - يحدد الموقع

قيمة أنثوية - حامل الشرف

حائط المبكى حائط برلين - امال / حدود / ملكية



وقبل أن نختم هذا الجزء عن تفسير الرموز تجدر الإشارة بنا إلى أن كلمة ساموراى مأخوذة من اليابانية من كلمة Saburai من Saburo ومعناها سابقى إلى جوار... أو أنا فى خدمة ... وكانت حراسة للقصر أو النبلاء ذلك أن الساموراى هو الذى يحمل سيف محل ثقة لصاحبه وهى طبقة من النبلاء المحاربين اليابانيين البداية كانت غالباً فى عهد الإمبراطور Jimmu Tenno العصور الوسطى .

بعد ١٦١٥ عظم دور الساموراى كمحاربين أكفاء من الفلاحين الحرفيين والتجار لا يمتلكون أراضى وإنما يعيشون على عطاءات النبلاء مثلهم مثل الشوجون Shogun فهو مرادف للساموراى يمتازون هم الآخرون بالطاعة العمياء لأسيادهم والساموراى : - يقتل من لا يحترمه فهو يحمل سيفين أحدهما طويل والآخر قصير «خنجر» كما أنه لا يستطيع الزواج بزوجه من خارج الطبقة وأما شعاره : -

فهو : الشجاعة - الوفاء - الشرف ،

لذا ليس غريباً أن نعرف أن الساموراى عندما يقصر فى أمراً ما ، أو يحس بأى مشاعر سلبية فإنه يقوم بالهاركىرى Harakiri Seppuku وهى عملية إنتحار شرفى يشق فيه الساموراى بطنه بالعرض بسكين «خنجر» حتى يرى أحشائه وهى تنزل على الأرض ويقدم الساموراى على الإنتحار فى حالة الإخلال : بشجاعته أو شرفه أو وفاءه .

كيف نقرأ فيلم راشمون : علينا أن نذكر مرة أخرى أن راشمون معناها بوابة راشو وهي

المدخل الجنوبي لعاصمة اليابان القديمة كيوتو Kyoto

١. السيمترية « التماثل بين الحقيقة واللغطة » .

٢. ضمور وعجز الذاكرة « التذبذب » .

والفيلم يعالج أهمية الذاكرة ومدى نفعيتها ولكنه ينتهي بجرعة كبيرة من الثقة والآمال في البشر .

- وهيكل البناء الحكوي لهذا الفيلم يشبه عرائس « الماتروسك » الروسية وهو أقرب إلى Mise in abym

(إطار داخل إطار أصغر إلى ما لا نهاية) والشخصيات الخمسة الرئيسية في الفيلم تحكى

شهادتها أمام محكمة أو داخل قسم شرطة وكل شاهد « القس ، الحطاب ، الغريب « وكل بطل »

السامواري ، الزوجة ، وقاطع الطريق « عنده حقيقة لروايته وكيروساوا يدخل بكاميراته داخل

ذاكرة كل واحد متخيراً المكان « البوابة - الغابة - قسم الشرطة وكأن المبدع أراد أن يقول لنا :

نحن نتذكر فقط الأشياء التي تريحنا ومستعدون أن نعتقد حتى في الزيف إذا كان ذلك

يريحنا ومن ناحية أخرى علينا أن نتذكر أن هناك ثلاثة أماكن رئيسية البوابة رمز للعبور الخير

والشر والثقة في القادم والغابة وهي رمز كوني للفوضى الإجتماعية Sociale Caos وهو

كون غامض وظالم ويتبقى المكان الثالث ساحة قسم الشرطة التي ترمز للبحث عن الحقيقة .

رسالة الفيلم :

١. أفعال البشر عبثية ولهذا لا يجب الثقة بالنفس البشرية .

٢. الذاكرة تخرج فقط الأشياء التي نريدها وتكون في مصلحتنا وتمنع الباقي .

٣. يكفى فعل صغير خير كي تعود الثقة في البشر .

AKIRA KUROSAWA	أكير اكيروسادوا
	سيناريو
SHINOBU HASHIMOTO	شينو هاسيموتو
AKIRA KUROSAWA	أكير اكيروساوا
	قصة :
RYUNOSUKE AKUTAGAWA	رينسك أكو تاغوا
	تمثيل :
TOSHIRO MIFUNE	توشيرو ميفوني
MACHIKO KYO	ماتشيكو كيو
MASAYUKI MORI	ماسوكي موري
TAKASHI SHIMURA	تاكاشي مورا
	مدير التصوير :
KAZUO MIYAGAWA	كاتسو مياجاوا
	مونتاج :
AKIRA KUROSAWA	أكير أكروساوا
	موسيقي :
FUMIO HAYASAKA	فوميو هيازاكا
	ديكور :
SO MATSUYAMA	سو ماتو سوياما

نوع الفيلم : درامي

مدة العرض : ٨٨ دقيقة

إنتاج : اليابان ١٩٥٠

المراجع

الفصل الأول :

المراجع العربية :

- أحمد كامل مرسى و مجدى وهبة- معجم الفن السينمائى الهيئة العامة للكتاب القاهرة ١٩٧٣ .
- الين استون - المسرح والعلامات Routledge ت: سباعى السيد المسرح التجريبي القاهرة ١٩٩٦ .
- اليزبيث جورمان جين دى جامى- المرشد فى السياسة والأداء Routledge ترجمة د . محمد لطفى نوفل أكاديمية الفنون ٢٠٠١ .
- اومبرتوايكو - القارئ فى الحكاية المركز الثقافى العربى ت: انطوان أبوزيد الدار البيضاء ١٩٩٦ .
- تشاندلر دانيال- معجم المصطلحات الأساسية فى علم العلامات ت شاكى عبد الحميد إصدارات أكاديمية الفنون القاهرة ٢٠٠٢ .
- جون التون- الرسم بالنور سلسلة الألف كتاب - القاهرة .
- جابر عصفور - الصور الفنية فى التراث النقدى والبلاغى عند العرب المركز الثقافى العربى بيروت ١٩٩٢ .
- سعد عبد الرحمن قلىج - جماليات اللون فى السينما الهيئة العامة للكتاب القاهرة ١٩٩٧ .
- سيد على - المصطلحات السينمائية فى خمس لغات الهيئة العامة للكتاب القاهرة ١٩٨١ .
- سيزا قاسم ، نصر حامد أبوزيد - مدخل إلى السيموطيقا - دار إلباس للنشر القاهرة ١٩٨٦ .
- شاكى عبد الحميد - العملية الإبداعية فى فن التصوير عالم المعرفة عدد ١٠٩ الكويت ١٩٨٧ .
- صلاح فضل - بلاغة الخطاب وعلم النص عالم المعرفة الكويت ١٦٤ .
- رولان بارث - لذة النص ت : محمد خير البقاعى المجلس الأعلى للثقافة القاهرة ١٩٩٨ .
- جوليان هيلتون - اتجاهات جديدة فى المسرح ترجمة أمين الرباط أكاديمية الفنون ١٩٩٥ .
- نهلة فيصل الأحمد - التناسية ، كتاب الرياض ٢٠٠٢ .

- د. محمد عناني؛ المصطلحات الأدبية الحديثة - القاهرة، لونجمان ٢٠٠٣ .
- مصري عبد الحميد حنورة - الأسس النفسية للإبداع الفني في الرواية مصرى - الهيئة العامة للكتاب ١٩٧٩ .
- منى الصبان - فن المونتاج في الدراما التلفزيونية ، الهيئة العامة للكتاب القاهرة ٢٠٠٢ .
- مجلة الفن المعاصر أكاديمية الفنون العدد ٥ ربيع ٢٠٠٤ .
- كير ايلام - سيمياء المسرح و الدراما ترجمة رثيف كرم - المركز الثقافي العربي ببيروت ١٩٩٢ .
- فيلب أوسلان من التمثيل الي العرض مقالات حول الحداثة و ما بعد الحداثة ترجمة سحر فراج اصدرت الأكاديمية المسرح التجريبي ١٤ .
- عبد القاهر الجرجاني - دلائل الاعجاز تأليف الهيئة العامة للكتاب - مكتبة الأسرة ٢٠٠٠ .
- عبد الفتاح رياض - التكوين في الفن التشكيلي . النهضة العربية القاهرة ١٩٩٥ .

المراجع الأجنبية :

- Carluccio. G,Lo Spazio e il tempo,Loescher-Torino 1988 .
- Bettetini.G l' Audio visivo del cinema ai nvovi media Bompiani Milano 1996.

الفصل الثاني :

- فرانسيس فوكوياما : نهاية التاريخ ، وخاتم البشر ، ترجمة حسين أحمد أمين .
- مركز الأهرام وكالة الأهرام القاهرة ١٩٩٣ للترجمة والنشر .
- شاكر عبد الحميد : معجم المصطلحات السيمولوجية ، أكاديمية الفنون ١٩٨٩ .
- Bettetini Gian franco
- semiotica della comunicazion d'impresa s.Bobpiani Milano 1993 .
- CHATMAN,S,Storia e Discorso,Pratiche,parma 1981 .

- ECO,U,LA struttura assente, Bompiani, Milano 1994 .
- FLOCH, J-M, semiotica, marketing e comunicazioni, Franco Angeli, Milano 1990 .
- Gilles DELEUZE The movement - Image , Translated by hugh tomilison & bar boro hbber jon . University of Minnesota press - minnessota 1986 .
- Jones , Johan Philip : what's in a brand , tata Mc Graw Hill , New Delhi, 1998 .
- Kellner ,D. , Media culture, Routledge, London, 1993 .
- KOTLER, F , SCOTT, W , Marketing management, Utet, Torion 1993 .
- Mac luham , M , GLI. stromenti del comunicare , il saggiatore, MILANO 1967 .
- WEIL,P : IL nuovo narciso , Franco Angeli , milano 1990 .
- White, H , How to produce effeptive TV commercials, NTC Business Books, Chicago .

الفصل الثالث :

- اندريه بازان ما هي السينما مكتبة الأنجلو القاهرة ١٩٦٨ .

الفصل الرابع :

- أنجا كار ريتنكوفاه ١٩٩٥ كيف تتم كتابة السيناريو ترجمة أحمد الحضري المجلس الأعلى للثقافة القاهرة .
- سمير فريد ٢٠٠١ السينما اليابانية سلسلة الفن السابع منشورات وزارة الثقافة دمشق .
- محمد فتوح أحمد ١٩٧٦ الرمز والرمزية في الشعر المعاصر دار المعارف القاهرة .
- الفن المعاصر العدد الأول - صيف ٢٠٠٠ أكاديمية الفنون القاهرة .
- De Marchi Bruno As Time Goes By Euresis dizioni Milano 1995 .
- Jan Chevalier Dizionario Dei Simboli Rizzoli Milano 1992 .

الفهرس

الفصل الأول :

٣	مقدمة.....
٦	إشكالية النص السينمائي.....
٨	الفرق بين الفيديو كليب و الأغنية الإستعراضية.....
١٣	خواص الفكرة الجمالية للفيديو كليب.....
١٦	تعريف الفيديو كليب.....
١٨	الفرق بين الفيديو كليب و الأغنية المذاعة على الهواء.....
٢١	مكونات النصوص فى الفيديو كليب.....
٢٣	التماسك النصى.....
٢٤	كودات النص المرئى.....
٢٤	الرقص.....
٢٦	كودات مسرح.....
٢٦	التكوين.....
٢٩	المكان فى الفيلم.....
٢٩	الإضاءة.....
٣٠	كودات فيلمية.....
٣١	المونتاج الأيقونى و المونتاج السردى.....
٣٢	رمزيه اللون.....
٣٣	التناس.....
٣٥	أنماط الفيديو كليب.....
٤١	نماذج مختارة من الفيديو كليب الجيد.....

٤٥..... نماذج يجب الحذر منها

٥٠..... شبكة تداخل النصوص

٥١..... شبكة أكواد فهم المعنى فى الVideo clip

الفصل الثانى :

٥٤..... تعريف الفيلم الإعلانى

٥٤..... الفرق بين العلامة التجارية Trade mark و الماركة

٥٧..... الميتا فورة فى الفيلم الإعلانى

٦١..... اللحظات الرئيسية فى إنتاج الفيلم الإعلانى

٦٦..... الماركة التعريف والوظيفة

٦٧..... المقارنة بين الفيلم الإعلانى فى الخارج ومصر

٦٨..... القيم السيكلوجية وأهميتها فى فك كودات رموز أفعالنا

٦٩..... إستراتيجية الخطاب للماركة والموجهة للمستهلك

٧١..... العلامة و التسويق العالمى

الفصل الثالث :

٧٦..... كيف تخطط فيلماً مسرحياً راقصاً ؟

٨٠..... تصنيف الفيلم « فيديو - سينما »

٨٢..... فلمنة المسرح الراقص - تطبيقات على السيناريو التفصيلى

٨٢..... المشهد الإفتاحى

٨٤..... اللقطة القريبة

٨٦..... الزمن المسرحى / الزمن السينمائى

٨٦..... التكوين

١٠٤..... الشاربه أو الدولى

١٠٤..... حركة الكاميرا المحمولة على الكتف

١٠٦.....	التكوين الفوتوغرافي في الفيلم
	الفصل الرابع :
١١٢.....	دور الطبيعة في خدمة الفن - فيلم راشمون نموذجاً
١١٢.....	الرمزية
١١٤.....	الحلم الرمزي
١١٥.....	المخرج أكيرا كurosawa
١١٨.....	Rasho- mon البوابة الغربية
١١٩.....	البوابة
١٢٠.....	الغاية
١٢٠.....	الأمطار
١٢٠.....	الشمس
١٢١.....	الظل
١٢١.....	الحائط
١٢٣.....	رسالة الفيلم
١٢٥.....	المراجع
١٢٨.....	الفهرس

قائمة ببعض الأخطاء المطبعية التي تم تداركها في الطبعة الأولى

الخطأ	تصحيح الخطأ	الصفحة
لتحاد	اتخاذ	ص ٣ سطر (٢)
الشارب	المشارب	سطر (١١)
تلقيت	ألقيت	سطر (١٣)
نجدها	حذف (نجدها)	ص ٤ سطر (١)
لنوافذ	لنوافذه	سطر (١٦)
يلغى الهامش	بدلاً منه عبد القاهر الجرجاني (دلائل الإعجاز) الهيئة العامة للكتاب مكتبة الأسرة ٢٠٠٠	ص ٩ سطر (٧)
الهامش	عبد القاهر الجرجاني مرجع سابق	ص ١٢
اينشتين	ايزنشتاين	ص ٣٢ سطر (٨)
	حذف رقم ٤٤ من أعلى حذف الهامش من أسفل	ص ٦٠ سطر (٢)
التشابه	المتشابه	ص ٧٢ سطر (٦) من أسفل
Off voice	Voice off	ص ٧٢ سطر (٦) من أسفل
الحيال	الجيال	ص (١٢٠) سطر ٤



المؤلف

أ-د. محمد خيرى سعود يشغل حالياً منصب رئيس قسم الإخراج بالمعهد العالى للسينما أكاديمية الفنون حاصل على الدكتوراة من جامعة القلب المقدس بإيطاليا فى الإعلان

قام بالتدريس فى الجامعات المصرية وكلية العلوم التطبيقية بسلطنة عمان يقوم حالياً بإلقاء محاضرات فى إخراج الفيديو كليب - إخراج الفيلم الإعلاني - علم الإتصال بالمعهد العالى للسينما اشترك مع الجامعة الكاثوليكية فى مسابقة I . A . A التى تنظمها المنظمة الدولية للإعلان سنة ١٩٩٧ يقوم حالياً بتأليف كتاب عن «سيمولوجيا التسويق والإتصال» .

يعتبر هذا الكتاب بمثابة أول دراسة أكاديمية معمقة حول ظاهرة الفيديو كليب على مستوى العالم فالكتاب يتناول نشأة الفيديو كليب ، بنيته ، أنواعه ، ثم تحليل مقارن لبعض الأعمال العربية والأجنبية ثم عرض للنموذج الأولي prototype والتي يرى المؤلف أنه الشكل الأمثل لهذه النوعية .

وبالكتاب دراسات ومقالات أخرى أهمها البحث الخاص بفلسفة الإعلان التليفزيونى الذى يحوى بداخله دراسة مستفيضة عن الماركة والقيمة المضافة وأهميتها ثم عرض لمراحل إنتاج الإعلان التليفزيونى والفرق بين الإعلان التليفزيونى فى مصر والعالم .

أما الدراسة الثالثة فهى عن فلمنة المسرح الراقص والحرفية "التكنيك" المطلوب فى معالجة هذا الموضوع . وأخيراً دراسة مبتكرة حول استخدام الطبيعة كرمز فى فيلم كيروساوا العظيم راشمون .

ويعتبر التحليل السيمولوجى هو القاسم المشترك بين كل هذه الدراسات وخاصة تحليل النصوص سواء كانت أدبية ، سمعية أو مرئية .

