

دلالات العناصر الفنية في الدراما التلفزيونية المصرية: دراسة تطبيقية

إعداد

حسين عادل خلاف بشندي

باحث ماجستير بقسم الإعلام

كلية الآداب - جامعة المنيا

husseinbashandi3@gmail.com

مستخلص:

تعني هذه الدراسة بدلالات العناصر الفنية في الدراما التلفزيونية المصرية، استكشافا لكيفية خلق العلامات الدرامية المعنى على شاشة التلفزيون، واستقصاءً لمدى تأثير التطور التقني ووفرة الإمكانيات الإنتاجية على نوعية العلامات الدرامية التلفزيونية المنتجة، ومدى تأثير الرموز على بنية السرد والشخصيات الدرامية، كما تسعى إلى استكشاف خصائص وإشكاليات علامات الدراما التلفزيونية المصرية، اتبعت الدراسة المنهج الوصفي، تطبيقا لأداة التحليل السيميولوجي على الدراما التلفزيونية المصرية، لأهمية السيميولوجيا في الكشف عن الدلالات الفنية المتنوعة ما بين الأيقونية والإشارية والرمزية التي تبثها الدراما التلفزيونية وتؤثر بها بكل السبل على المشاهدين، اشتملت العينة على مسلسلين تلفزيونيين مصريين: ليالي الحلمية (1987)، ونوس (2016)، وتوصلت الدراسة إلى اتسام العلامات الفنية بالدراما التلفزيونية المصرية بكافة الخصائص العلاماتية كالتحول والتوليدية والتضمينية، والحبكة الدلالية، فضلا عن كونها

ذات حُجة دلالية وتأويلية، إلا أنها في المقابل تعاني من بعض الإشكاليات الدلالية كالتخمة السيميولوجية، والتشويش الدلالي، وتكرار العلامة، والإفصاح الشفاهي بالشفرة، كما أظهرت النتائج أن أفضل طريقة لخلق رمز سردي هو خلقه داخل منظومة رمزية، بحيث تُعرّف الرموز بعضها البعض، كما توصلت نتائج الدراسة إلى أن التطور التقني كان له بالغ الأثر في نوعية العلامات التي تنتجها الدراما التلفزيونية المصرية، كالأثر الناتج عن الانتقال من أبعاد الشاشة 3:4 إلى 9:16 ما ساعد على التركيز على خلق دلالات مكانية تتأني عن طريق المسافة السطحية الأفقية بين العناصر الدرامية بدلا عن دلالات المسافة في العمق، كما تحول الاهتمام من دلالات حركة الشخصيات إلى دلالات حركة الكاميرا وساعد على ذلك التطور التقني بالكاميرات والعدسات التلفزيونية.

الكلمات المفتاحية: الدراما التلفزيونية المصرية، سيميوطيقا، سيميولوجيا، علامات، دلالات.

مقدمة:

الفن يعيد تشكيل العالم، منطلقاً من رؤية خاصة جمالية وفلسفية، بهدف إعادة استكشاف ذلك العالم، وهو عبر المنتج الفني يُسائل العالم ويحاوره وينقضه ويعيد بناءه.

ويُعدّ التلفزيون من أهم فنون ووسائل الاتصال الجماهيرية؛ حيث يتفوق على بقية الوسائل من جهة أو أخرى، كتفوقه على الراديو من جهة كونه وسيلة سمعية بصرية على خلاف اقتصار الراديو على الصوت، فيما يتفوق على السينما في كونه أكثر انتشاراً ووصولاً للمتلقين حيثما كانوا، إضافة إلى تنوع محتواه البرامجي والدرامي، كما يجمع أيضاً مزايا المسرح التي نهل منها صناع الدراما التلفزيونية تقنياتهم الحركية والمشهدية.

ويؤكد تيد كوهين "Ted Cohen" على أنه في حالة تناول التلفزيون بحثياً من ناحية فنية فلسفية؛ فإن أول ما ينصب عليه التركيز هي الدراما التلفزيونية؛ نظراً لكونها الجانب الأكثر جذبا وإثارة للاهتمام من بقية القوالب التلفزيونية، إضافة إلى كونها الأكثر توصيفا كعمل فني، فيما يقوم مضمونها على جدلية "الانعكاس/الإسقاط" "Reflection/Projection"⁽¹⁾؛ فالانعكاس يتلخص في كون الدراما التلفزيونية مرآة صادقة تعكس مشكلات المجتمع بشكل واقعي، فيما يقوم الإسقاط على رمزية التناول والتدليل غير المباشر، فضلا عن تعدد جوانبها الفنية ما بين السردي والجمالي والدلالي، إضافة إلى مداعتها لخيال المتلقي وفكره.

فيما يؤكد يوري لوتمان "Yuri Lotman" على أن "غاية الفن ليست في إعادة عرض هذا الموضوع أو ذاك بطريقة بسيطة، بل في جعل هذا الموضوع حاملاً للدلالة"⁽²⁾.

وليس ثمة ما يقربنا من تناول أى عمل فني بصورته الدلالية أكثر من السيميوطيقا، يؤكد على ذلك دانيال تشاندلر "Daniel Chandler" في مقدمة كتابه "أسس السيميوطيقا" مشيرا إلى أن "دراسة الدلالة شيء أساسي لكل من دارسي الإعلام والاتصال والدراسات الثقافية"⁽³⁾؛ إذ يمكن اعتبار السيميوطيقا مقاربة نظرية موحدة لمختلف أنظمة العلامات والاتصال؛ فالسيميوطيقا تستطيع تحليل اللغة الكلامية والانتقال منها إلى الإيماءات، ومن الصور البصرية إلى وضع الجسد، من الأصوات الموسيقية للملابس؛ حيث تستطيع تحليل كل اللغات الفيلمية⁽⁴⁾.

وفي ضوء ما سبق؛ تعنى هذه الدراسة باستكشاف دلالات العناصر الفنية في الدراما التلفزيونية المصرية من خلال التحليل النصي السيميولوجي لعينة من الدراما التلفزيونية المصرية؛ بحثا عن المعاني التعيينية والتضمينية التي تبثها الدراما التلفزيونية المصرية من خلال عناصرها المختلفة.

الدراسات السابقة:

تنقسم الدراسات السابقة إلى ثلاثة محاور:

❖ **المحور الأول: دراسات خاصة بالسيميوطيقا البصرية والدرامية.**

سعت دراسة صادق أمين "Sadiq Aminu" (2021)⁽⁵⁾ إلى تحليل فيلم "النمر الأسود" "Black panther" للمخرج ريان كوجلر "Ryan Coogler" متخذة من سيميوطيقا بيرس منهجا وأداة لها، مصنفة ومحللة كافة العلامات بناءً على التصنيف الثلاثي للعلامات "أيقونة وإشارة ورمز"، وأظهرت النتائج أن العلامات الأيقونية هي ذات التواجد الأكبر بالفيلم تليها العلامات الرمزية ثم الإشارية؛ حيث ركزت الأيقونات والرموز على إيصال مدى ثراء الثقافة الإفريقية، بينما جعلت الإشارات من الفيلم سهل التنبؤ به.

فيما تناول إلياس بوخموشة (2018)⁽⁶⁾ سيميائيات هندسة الصورة الفيلمية؛ حيث ناقش دلالات التكوينات البصرية والتشكيلية داخل الصورة الفيلمية بمختلف أشكالها، اتبعت الدراسة المنهج الوصفي التحليلي اعتمادا على أداة ومنهج التحليل السيميولوجي، بالتطبيق على لقطات من الفيلم الوثائقي "الرأسمالية قصة حب" للمخرج مايكل مور "Michael Moore"، وتوصلت إلى الأهمية الدلالية والجمالية للصورة وتنوع الدلالات المختلفة للصور حسب سياقها وإمكانية التأثير المضاعف على الجمهور عن طريق المعرفة الأكبر لجماليات و دلالات ورموز الصورة التي يمكن توجيه المشاهد بها بكافة الأشكال.

كما حلل فاطمي سبير "Fatemi Sepehr" (2017)⁽⁷⁾ فيلم "الميناء Le havre" للمخرج أكي كواريسماكي "Aki Kaurismaki"، متسائلا عن كيفية تقديم الواقع بداخل الفيلم، وإذا ما حاول الفيلم التركيز على أيديولوجيا واحدة وحاول تقديم وجهة نظر سياسية بحتة، أم حاول فقط تقديم الواقع بمصادقية تامة بعيدا عن أية أيديولوجيات، وذلك بالتطبيق على التقنيات الفنية السينمائية بداخل فيلم الميناء، اعتمدت الدراسة على منهج التحليل السيميولوجي متبعة أداة السيميوطيقا الاجتماعية؛ حيث ركزت الدراسة على المشاهد التي تحمل دلالات سيميوطيقية غزيرة قد تخدم أهداف الدراسة، وتوصلت الدراسة إلى أن الفيلم حاول تقديم الواقع ببساطة شديدة ولم يركز على أيديولوجيات معينة، كما أنه أتاح للمشاهد المشاركة بشكل كبير في خلق المعاني السيميائية من خلال عملية التلقي.

❖ المحور الثاني: دراسات خاصة بالدراما التلفزيونية.

استقصى عامر فلاح الدهمشي (2021)⁽⁸⁾ الرؤية الإخراجية للعروض المرئية بين التلفزيون والمسرح الكويتي، حيث اتبعت الدراسة المنهج الوصفي مستعينة بأداة مجموعات التركيز، وتوصلت إلى أن الرؤية الإخراجية في العرض المسرحي تعتمد اعتمادا كليا على مفهوم التلقي المباشر من قبل صناع العرض والجمهور، أما الرؤية المرئية للدراما التلفزيونية فهي رؤية مقحمة ومفروضة على المتلقي، كما أن أدوات المخرج التلفزيوني هي ذاتها أدوات المخرج المسرحي.

بينما استهدف إبراهيم عبدالله خلف الله (2017)⁽⁹⁾ التعرف على أهم سمات المخرج المبدع ورصد تأثيرات تكنولوجيا الاتصال الحديثة على العاملين بالإنتاج الدرامي ومخرجي الدراما وتوظيفها في أعمالهم ودرجة الاعتماد عليها ودورها في تحسين عملهم شكلا ومضمونا، اعتمدت الدراسة على منهج المسح الإعلامي والأسلوب المقارن مستعينة بأدوات تحليل المضمون والاستبيان والمقابلات المتعمقة؛ حيث حلل الباحث عينة من المسلسلات التلفزيونية، إضافة إلى العينة المتاحة عند اختيار مخرجي الدراما والعاملين بالإنتاج الدرامي من تخصصات مهنية مختلفة، وتوصلت الدراسة إلى تنوع اللقطات في الأعمال الدرامية، إضافة إلى تفاوت عينة الدراسة في السن وسنوات الخبرة والتخصصات العلمية المختلفة وطرق استخدام وتوظيف التكنولوجيا الحديثة في العمل الدرامي.

فيما اتبعت ميريام بيرج "Miriam Berg" (2017)⁽¹⁰⁾ مفهوم القوة الناعمة كأداة تحليلية لتحديد مدى دور الدراما التركية في التأثير على وجهة نظر الطلاب العرب في قطر عن دولة تركيا، متبعة المنهج الوصفي، استعانةً بأداة مجموعات المناقشة البؤرية؛ حيث ركزت الدراسة على الطلبة الجامعيين القطريين الذين يدرسون في الجامعات

الأمريكية بداخل قطر، وتوصلت الدراسة إلى أن للدراما التركية دورا مهما في زيادة وعي الطلبة الجامعيين القطريين بدولة تركيا وسياستها الخارجية، كما ساعدت الدراما التركية على زيادة نسبة السياحة القطرية بداخل دولة تركيا والذين انبهروا بثقافة وتاريخ تركيا.

❖ المحور الثالث: دراسات خاصة بسيميوطيقا الدراما التلفزيونية.

استهدفت آمال سعد محمود (2022)⁽¹¹⁾ التعرف على دلالات الصورة الدرامية التلفزيونية وتأثيرها على القيم المجتمعية المصرية من خلال الدلالات التي تخلقها الصورة من خلال عناصر تصميمها، وذلك باتباع المنهج الوصفي، اعتمادا على أداة التحليل السيميولوجي، وذلك بالتطبيق على المسلسل المصري ولد الغلابة (2019)، وتوصلت الدراسة إلى أن الدلالة في الصورة البصرية الدرامية عبارة عن مضمون بصري يدركه المشاهد من خلال تناغم دلالات عناصر الصورة التلفزيونية المختلفة، كما تعطي حركات الكاميرا وزوايا التصوير وأحجام اللقطات دلالات متعددة طبقا لكيفية استخدامها ووفقا للسياق الدرامي الذي يحكمها.

بينما استقصى محمد فجرُ الفَلَقُ Muhammad Fajrul “Falakh” (2017)⁽¹²⁾ أنواع العنف الديني في المسلسلات التلفزيونية، وكيفية تقديمه بشكل رمزي في المسلسل التلفزيوني الأمريكي لعبة العروش، وذلك باتباع منهج التحليل السيميولوجي اعتمادا على مقارنة رولان بارت السيميولوجية؛ حيث حللت الدراسة مجموعة من المشاهد التي تحتوي على مظاهر عنف، وخلصت الدراسة إلى احتواء المسلسل على أنواع كثيرة من العنف مثل العنف الجسدي، والعنف الرمزي أو النفسي، والعنف البيروقراطي، وكلها ذات صلة بالدين سواء بداخل المسلسل أو حتى بإسقاط ذلك على بعض الديانات في الواقع حسبما توصلت اليه الدراسة.

في الإطار ذاته استهدف جمال فراس (2014)⁽¹³⁾ قراءة نموذج من جنريك المسلسلات التلفزيونية العربية قراءة سيميولوجية للوقوف على أهم العناصر المشكّلة له مستعينا في ذلك بمقاربة رولان بارت السيميولوجية، تطبيقا على المسلسل المصري "عايزة أتجوز" نظرا لتصوير الجنريك بشكل مستقل تماما عن لقطات ومشاهد العمل المقدم عكس ما هو سائد في معظم المسلسلات العربية، وتوصلت الدراسة إلى اعتماد الجنريك على اللقطات القريبة والمتوسطة أكثر من غيرها، وعدم العناية بشكل جيد بالديكور لاعتماده على دور الممثل أكثر في إبراز قوة العمل، كما توصلت أيضا إلى أن المضامين الأيديولوجية والقيمية تعكس بأمانة الخط الدرامي العام للقصة.

التعليق على الدراسات السابقة:

من خلال مراجعة التراث العلمي والدراسات السابقة المرتبطة بموضوع الدراسة الحالية أمكن للباحث الخروج بعدد من الملاحظات حول هذه الدراسات:

- ❖ اعتمدت أغلب الدراسات السابقة على منهج المسح، بشقيه الكمي والكيفي.
- ❖ ندرة الدراسات التي تتناول موضوع التحليل السيميائي للدراما التلفزيونية المصرية.
- ❖ ركزت بعض الدراسات السابقة على التحليل السيميولوجي للدراما والصورة بين الصورة المتحركة والصورة الثابتة باستخدام مقاربة التحليل النصي السيميولوجي، فيما تناولت بعضها الدراما التلفزيونية التي أفادت الباحث فيما يتعلق بعناصرها الفنية المختلفة كالسيناريو والتصوير والإخراج والمونتاج والتمثيل، وكيفية تفاعل

هذه العناصر مع بعضها للحصول على منتج درامي تليفزيوني جيد، بينما تناولت بعضها - على قَلَّتْها- التحليل السيميولوجي للدراما التليفزيونية.

❖ تتفق هذه الدراسة مع بعض الدراسات السابقة من حيث أداة التحليل، كون هذه الدراسة هي دراسة سيميائية تهدف إلى تحليل العناصر الفنية في الدراما التليفزيونية باستخدام مقارنة التحليل النصي السيميولوجي، وتعد هذه المقاربة إحدى أهم المقاربات السيميائية لتحليل الفنون الدرامية المرئية وهو ما أفاد الباحث في فهم السيميوطيقا البصرية والدرامية بشقيها النظري والتطبيقي.

مشكلة الدراسة:

في ضوء الدراسات السابقة ومن خلال البحث المتعمق تبين أن السيميوطيقا البصرية لم تر النور إلا في غضون ستينات القرن الماضي على يد رولان بارت "Roland Barthes"، كما بدأ التفكير في اتجاه سيميوطيقا الفيلم في الستينات من القرن الماضي على يد كريستيان ميتز "Christian Metz"، بينما نشأ اتجاه سيميوطيقا التلفزيون في السبعينات على يد فيسك "Fiske" وهارتلي "Harley"، لكن من وقتها لم ينشأ اتجاه مستقل لسيميوطيقا الدراما التليفزيونية، كما اتضح من خلال مسح الدراسات السابقة ندرت الدراسات التي تتناول الدراما التليفزيونية المصرية سيميائياً، ومن ثم تسعى الدراسة لتناول الدراما التليفزيونية المصرية سيميائياً لأهمية السيميولوجيا في الكشف عن الدلالات الفنية المتنوعة ما بين الأيقونية والإشارية والرمزية التي تبثها الدراما التليفزيونية وتؤثر بها بكل السبل على المشاهدين.

وتتبلور مشكلة الدراسة في التعرف على كيفية تحميل الدراما التلفزيونية بعناصرها الفنية المختلفة كالسيناريو والتصوير والإخراج والمونتاج والتمثيل والصوت بالدلالات السيميولوجية، والتعرف على ماهية الدلالات الأيقونية والرمزية الخفية التي تتضمنها العناصر الدرامية في المسلسلات التلفزيونية المصرية، ومدى تأثير التطور التقني على نوعية العلامات الدرامية التلفزيونية المنتجة.

أهمية الدراسة:

يكتسب موضوع الدراسة أهمية خاصة للأسباب التالية:

- 1- قلة الدراسات التي تتناول الدراما التلفزيونية سيميائيا.
- 2- ندرة الدراسات التي تتناول الدراما التلفزيونية المصرية سيميائيا.
- 3- تفتح الدراسة أفقا في اتجاه سيميوطيقا الدراما التلفزيونية؛ سعيا لاكتشاف الدور الذي تلعبه الدلالات الفنية في الارتقاء بمستوى الدراما التلفزيونية المصرية.

أهداف الدراسة:

تسعى هذه الدراسة إلى الكشف عن دلالات العناصر الفنية في الدراما التلفزيونية المصرية.

وتنقسم لأهداف فرعية:

- 1- التعرف على نوعية المرجعيات الدلالية التي تستند إليها الدراما التلفزيونية المصرية.
- 2- استكشاف نوعية الشفرات التي تعتمد عليها الدرامية التلفزيونية المصرية لخلق دلالاتها.

- 3- البحث عن خصائص وإشكاليات العلامات الدرامية التلفزيونية المصرية.
- 4- استقصاء مدى تأثير التطور التقني وتوافر الإمكانيات الإنتاجية على نوعية وكفاءة العلامات التي تنتجها الدراما التلفزيونية المصرية.
- 5- التعرف على الأساليب الفنية البصرية التي اتبعتها الدراما التلفزيونية المصرية لخلق الدلالات المختلفة على الشاشة.

تساؤلات الدراسة:

- 1- ما نوعية المرجعيات الدلالية التي تستند إليها الدراما التلفزيونية المصرية؟
- 2- هل تخلق الدراما التلفزيونية المصرية دلالاتها اعتمادا على شفرات درامية بحتة أم اعتمادا على شفرات من خارج العمل الدرامي؟
- 3- ما هي خصائص وإشكاليات العلامات الدرامية التلفزيونية المصرية؟
- 4- ما مدى تأثير التطور التقني، وتوافر الإمكانيات الإنتاجية على نوعية وكفاءة العلامات التي تنتجها الدراما التلفزيونية المصرية؟
- 5- ما هي الأساليب الفنية البصرية التي اتبعتها الدراما التلفزيونية المصرية لخلق الدلالات المختلفة على الشاشة؟

منهج الدراسة وأدوات جمع البيانات:

تقتضي طبيعة الدراسة الاعتماد على منهج المسح، ويعرّف ذلك المنهج على كونه المنهج الذي يعتمد على دراسة الظاهرة كما توجد في الواقع ويهتم بوصفها وصفا دقيقا ويعبر عنها كيفيا أو كميا؛ فالتعبير الكيفي يصف لنا الظاهرة ويوضح خصائصها، أما التعبير

الكمي فيعطيتها وصفا رقميا يوضح مقدار هذه الظاهرة أو درجة ارتباطها مع الظواهر الأخرى⁽¹⁴⁾.

تتخذ هذه الدراسة من أسلوب التحليل السيميولوجي أداة لها، وقد شاع استخدام المنهج السيميولوجي مؤخرا في تحليل الرسائل الإعلامية كبديل أو مرافق لتحليل المضمون حيث كان هذا المنهج مختصراً على تحليل المضامين الأدبية المختلفة، كما تعد السيميولوجيا من المناهج التي تساعدنا في الحكم الصائب على العرض الدرامي وتجنبنا لأحكام الانطباعية⁽¹⁵⁾، إضافة إلى اهتمامها بالكشف عن العلاقات الداخلية لعناصر الاتصال، ووفقا لموريارتي "Moriarty" فإن "السيميولوجيا مقارنة فلسفية تهدف إلى تفسير الرسائل حسب علاماتها وأنماطها الرمزية"⁽¹⁶⁾.

مجتمع وعينة الدراسة:

يتمثل مجتمع الدراسة في الدراما التلفزيونية المصرية.

تحدد عينة الدراسة في المسلسلين التلفزيونيين المصريين الآتيين:

1- مسلسل ليالي الحلمية الجزء الأول (1987)، وهو مكون من 18 حلقة بإجمالي 725 دقيقة، حيث انتقى الباحث المشاهد التي تحقق أهداف الدراسة وبلغت 10 مشاهد، بواقع 12 دقيقة.

2- مسلسل ونوس (2016)، وهو مكون من 30 حلقة بإجمالي 820 دقيقة، حيث انتقى الباحث المشاهد التي تحقق أهداف الدراسة وبلغت 8 مشاهد، بواقع 11 دقيقة.

مبررات اختيار العينة:

جاء اختيار العينة بناءً على استمارة خبراء؛ حيث قيّم السادة المحكمون مجموعة متنوعة من الأعمال الدرامية التلفزيونية المصرية، بناءً على جودتها الفنية وتوافر الدلالات بها، ووقع الاختيار على العينة الآتية: مسلسل ليالي الحلمية الجزء الأول (1987)، مسلسل ونوس (2016)، وهما مسلسلان متباينان موضوعاً وزمناً ومرجعياً، ما يساعد الباحث على استكشاف مدى تأثير التطور التقني على نوعية وكفاءة العلامات التي تنتجها الدراما التلفزيونية المصرية، إضافة إلى نوعية الدلالات التي تحملها كل ثيمة درامية مختلفة.

التحليل السيميولوجي لعينة الدراسة والنتائج العامة:

التحليل النصي السيميولوجي لمسلسل ليالي الحلمية (الجزء الأول).

3.1.1 البطاقة التقنية للمسلسل.

عنوان المسلسل	ليالي الحلمية
رقم الجزء	الجزء الأول
تصنيف العمل	دراما - تاريخي
تاريخ العرض	18 أكتوبر 1987
حلقات المسلسل	18 حلقة
المؤلف	أسامة أنور عكاشة

إسماعيل عبد الحافظ	المخرج
كمال صبحي- السيد القريطي- علي بهادر- سيد فرج	التصوير
محمد فاضل	الإضاءة
كامل منصور- أحمد منتصر- محمد البطاط	المونتاج
يحيى الفخراني- صفية العمري- صلاح السعدني- حسن يوسف- فردوس عبدالحميد	الأدوار الرئيسية
سيد أنور	ديكور
ميشيل المصري	موسيقى
كمال عبد الفتاح	صوت
أنطوانيت برسوم	ملابس
قطاع الإنتاج- اتحاد الإذاعة والتلفزيون	الإنتاج
تدور الأحداث بمنطقة الحلمية في فترة حكم الملك فاروق الأول، وتتخلص في الصراع بين سليم البدري، والعمدة سليمان غانم، واستعادة نازك السلحدار من هذا الصراع بما يخدم أهدافها الخاصة، حيث يقدم سليمان غانم من الأرياف من أجل الثأر لوالده عبد التواب غانم الذي مات في السجن بسبب إسماعيل البدري والد سليم، حيث تبدأ المواجهة بينهما عندما يُقدم سليمان غانم على شراء أسهم في مصنع سليم البدري للمنسوجات. يُؤرخ المسلسل للتاريخ المصري الحديث من خلال تاريخ حي الحلمية، الذي كان في بدايته حياً راقياً	ملخص القصة

للباشوات والطبقة الأرستقراطية، ثم تحول إلى حي شعبي يقيم فيه البسطاء من عامة الناس.	
--	--

شكل 1. البطاقة التقنية لمسلسل ليالي الحلمية (ج1).

الحلقة الأولى

ملخص الحلقة:

تكتشف نازك السلحدار أن زوجها سليم البدري يكذب بخصوص رحلته إلى الصحراء، ويتضح أنه متزوج من سيدة أخرى تُدعى عليّة، فيما يقع سليم في أزمة بعد بيع ربع أسهم مصنعه لخصم والده القديم سليمان غانم في غيابه عن طريق زوجته نازك، ويكتشف أن زوجته الثانية عليّة حبلى رغم مرضها بالقلب.

❖ المعنى التعيني والتضميني.

في التتابع الأول بالعمل -من المشهد الأول إلى الرابع- يؤسس صناع العمل لبنية المسلسل وشخصياته؛ إذ يدور المشهد داخل سراى البدري، مؤكداً على الصراع الدائر بين الشخصيات.

حيث وظف صناع العمل الخطوط والأشكال والتقسيم السطحي للإطار توظيفا مثاليا لخلق دلالات ورموز بصرية تتفق مع اللغة الدرامية للعمل، وتشير إلى حالة وبنية شخصياته، وعلاقاتهم ببعضهم البعض وفروقهم الاجتماعية وصراعاتهم، يتبدى ذلك في (شكل 2)؛ حيث ينهي السفرجي محادثته مع توفيق البدري ابن عم سليم البدري واقفاً على يسار الإطار بلقطة واسعة تؤكد على اتساع المكان وتظهر تفاصيله، وترتبط شخصية السفرجي بالمكان والذي يظهر ضئيلاً بداخله. حيث أن اللقطات الواسعة تؤكد على

المكان مقارنة بالشخصية، وتوضح سيطرة المكان على الشخصية، ويؤكد على ذلك التكوين البصري عن طريق التقسيم السطحي للإطار ”Surface division“، بواسطة العمود الذي يقسم الإطار إلى شكلين مستطيل ومربع، فالشكل المستطيل شكل غير موجود في تكوينات الطبيعة، وهو شكل متوازن، فقد يوحي بالمنطق أو التحكم أو التحضر، أو الحصار كما أنه يوحي بالانضباط⁽¹⁷⁾؛ حيث يخلق ارتباط ذلك الشكل ببنية شخصية السفرجي دلالة الحصار أو الانضباط، الذين يشيران إلى بنية السفرجي والإحساس الذي يعتره داخل السراى.

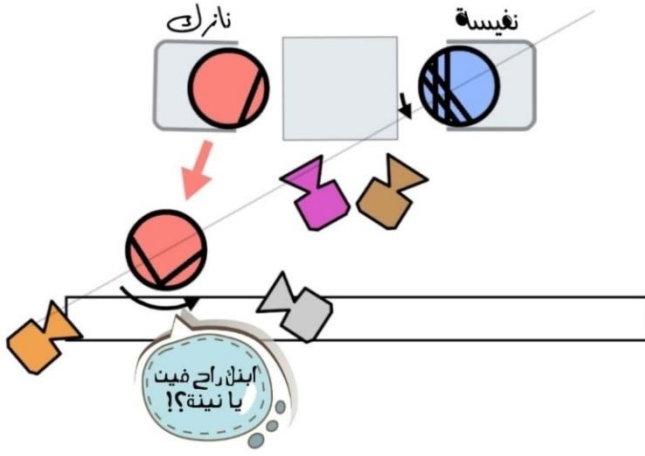


شكل 2. توظيف التقسيم السطحي للإطار لخلق دلالة الحصار والانضباط.

كما يتكرر ذلك في لقطة نازك وهى تحادث توفيق بالهاتف؛ حيث تقف نازك في مقدمة يمين الإطار، بينما يقف السفرجي بيسار خلفية الإطار؛ فتوزيع الشخصيات بالعمق بالإضافة إلى التصوير بعدسة واسعة تؤكد على عمق المجال، يخلقان تبايناً بين أحجام الشخصيات والعناصر الدرامية داخل الإطار ما بين مقدمة ووسط وخلفية الإطار، يتوازى ذلك مع الأهمية الدرامية لتلك الشخصيات داخل اللقطة أو المشهد، كما يؤكد على

المسافات بين الشخصيات لما لها من دلالات تشير إلى المسافة الطبقيّة بين شخصيتي نازك والسفريجي؛ فحجم اللقطة وموضعها في الإطار يمنحان الشخصية وزنا بصريا أكبر وسيطرة درامية "Dominance"، كما أن أبعاد الصورة "Aspect ratio" وهي نسبة الارتفاع إلى العرض بنسبة 4:3 وهي أبعاد صورة المسلسل لها دور أساسي في الاعتماد على التكوين بالعمق وخلق دلالات عن طريق المسافات بين الشخصيات في عمق الإطار، مع إمكانية ظهور عناصر اللقطة ما بين مقدمة وخلفية الإطار بأحجام واسعة خاصة بالأماكن المغلقة.

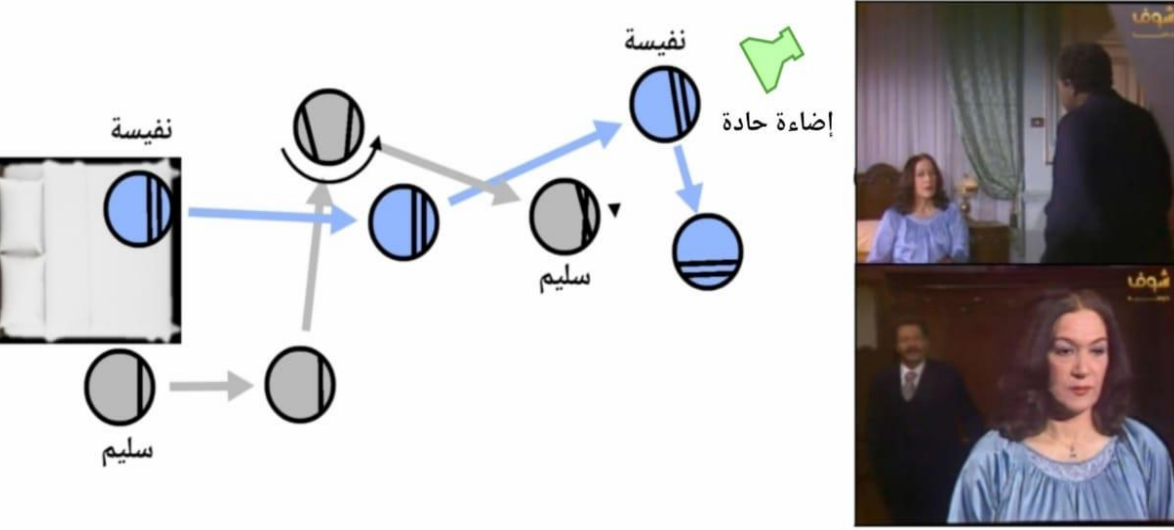
فيما نجد أن الدلالة الأكثر وضوحا وتكرارا بالمسلسل هي الدلالات الحركية أو الميزانسين الحركي "Mise-en-scène" بما له من دلالات تعبر عن العلاقات بين الشخصيات وتحولاتها داخل المشهد وبين أحداث المسلسل ككل، وتعبر عن الحالة النفسية التي تعترى الشخصيات، يظهر ذلك في اللقطة الأخيرة من هذا التتابع، لحظة اكتشاف نازك كذب زوجها سليم عليها بخصوص سفره لرحلة الصحراء، ملقبة باللوم على حماتها، بسبب تصرفات ابنها، ومبديّة إحساسها بالضيق منهما؛ حيث تغادر كرسيها في تلك اللحظة من أمام نفيسة، وتوليها ظهرها، مبتعدة عنها، محادثة إياها بدون النظر إليها، إلى أن تصل إلى الجملة الأخيرة بالمحادثة والتي تلقي فيها بتساؤلها لنفيسة حول مكان ابنها "ابنك راح فين يا نينة؟" فتلتفت ناحيتها في تلك اللقطة، يدعم ذلك وضعها بالإطار، وحجمها داخل اللقطة، مقارنة بوضع وحجم نفيسة، التي تتلقى اللوم والاتهام في صمت (شكل 3).



شكل 3. دلالة الميزانسين بين نازك ونفيسة

في المشهد الثاني والعشرين من الحلقة ذاتها تبوح نفيسة لابنها سليم بسر قديم حول العلاقة القديمة بين والده ووالد سليمان غانم، والذي قدم إلى القاهرة للانتقام لوالده؛ حيث اشترى ربع أسهم المصنع محاولاً الاستيلاء على المصنع كاملاً.

استطاع صناع العمل بهذا المشهد تقديم أقصى طاقة دلالية بصرية وحركية داخل المشهد؛ حيث دلل المخرج على الصراع النفسي الذي يعترى الشخصيتين عن طريق الميزانسين الحركي وتباين وتقاطع خطوط حركة الشخصيتين ما بين خطوط رأسية وأفقية ومائلة ومتعارضة، فيما يتقدم سليم من المنطقة قليلة الإضاءة بعمق الإطار تجاه مصدر الإضاءة الأمامية الحادة الموجهة، كما ينتقل من منطقة خارج التركيز البؤري "Out of focus" والتي خلقها بعده عن نقطة التركيز البؤري بالأمام وعن مصدر الإضاءة- إلى منطقة التركيز البؤري بالأمام، تزامناً مع محاولته لمعرفة الحقيقة الغائبة عنه، واستكشاف الماضي الضبابي الذي يحاصر والدته وتحاول الهرب منه؛ حيث اختار صناع العمل تأطير نفيسة وسليم داخل المرأة لفترة طويلة بينما يستمر الحوار بدون تقطيع بنهاية المشهد (شكل 4).



شكل 4. توظيف الميزانسين لخلق صراع نفسي.

الحلقة الخامسة

ملخص الحلقة:

يكشف سليم وجود مشكلة قديمة بين والده وآل السماحي، ويحاول كسب زينهم السماحي في صفه لأجل الانتخابات، وتطلب نازك من سليم أن يُخرج ابنه من السراي، فيما يقوم سليمان بحشد قواه للفوز في الانتخابات، ويقرر سليم فصل رئيس الوردية، مما يدعو توفيق لترك العمل.

❖ المعنى التعيني والتضميني.

في المشهد الخامس بهذه الحلقة تشن القوات الألمانية غارة جوية على مصر، وقت خروج بدوي الزهار في منتصف الليل لزيارة المقابر؛ حيث تأتي أنيسة في المشهد السادس لبيت توفيق لتقص عليه ما فعله والدها، بينما يستمع جميع من في المنزل للراديو؛ إذ

يقدم المذيع خبرا يتناول رد فعل الحكومة المصرية برئاسة علي ماهر باشا على الغارات الجوية الألمانية.

إلا أن العدوان الألماني على مصر بدأ عام 1941 وانتهى عام 1942 في معركة العلمين الثانية، ورجوعا للسياق الزمني ذاته فإن هذه الأحداث بتاريخها وقعت خلال فترة وزارة حسين سري باشا والتي امتدت فترتها الأولى والثانية من (15 نوفمبر 1941: 4 فبراير 1942) وقبل تشكيل وزارة مصطفى النحاس باشا في الرابع من فبراير 1942 والتي تم الإشارة إليها لاحقا بأحداث المسلسل في واقعة أخرى لم تحدث بعد داخل السياق الدرامي، في حين أن وزارة علي ماهر الثانية تشكلت في الفترة من (18 أغسطس 1939: 27 يونيو 1940) - أي فترة العدوان الإيطالي تحديدا قبل نهايته - بينما ابتعد إثر ذلك عن المناصب الوزارية لأكثر من أحد عشر عاما، ظل يكافح الظل طيلة هذه الفترة بدون أي تواجد سياسي، حتى شكل وزارته الثالثة عقب حريق القاهرة (27 يناير 1952 - أول مارس 1952)⁽¹⁸⁾؛ حيث أخطأ المؤلف في تحديد السياق الزمني للأحداث بدقة، مما جعل هذه الإشارة السردية التاريخية السابق ذكرها تعاني من تشويش دلالي ينتج عن المفارقة الزمنية.

الحلقة السادسة

ملخص الحلقة:

يتقدم توفيق لخطبة أنيسة شقيقة علي، وتطلب نفيسة من توفيق العودة لعمله، كما يتحالف توفيق مع سليمان في السر، وتكتشف رقية حقيقة نسبها لإسماعيل البدري، وتصير نازك حبل، ويفوز سليم البدري في الانتخابات.

❖ المعنى التعييني والتضميني.

نجد أن التركيز البؤري وضبابية اللقطة من الرموز المكررة ذات الحجة داخل العمل؛ حيث وظفها المخرج للتدليل رمزيا على التشويش النفسي والضبابية التي تعترى شخصية معينة، ولا أدل على ذلك من المشهد الخامس من الحلقة السادسة، حيث يجلس توفيق البدرى مع بدوي الزهار مواسيا إياه بعد وفاة ابنته عليّة وزوجته، قبل أن يعرض عليه الزواج من ابنته أنيسة؛ إذ يظهر بدوي في مقدمة الإطار بلقطة خارج التركيز البؤري إلى نهاية اللقطة، تزامنا مع قوله:

بدوي

الدنيا غيّمت والليل دخل، ودنيتنا فضيت علينا

إذ تُعد ضبابية اللقطة بهذا السياق معادلا رمزيا بصريا للجملة الحوارية المجازية "الدنيا غيّمت" والتي تعبر عن حالته بعد وفاة ابنته وزوجته؛ حيث اتسقت الرمزية البصرية مع الرمزية الحوارية مع الحالة النفسية للشخصية، فرغم كونه في مقدمة الإطار وكونه طرفا متحدثا، وكون تعبيرات وجهه وحالته الانفعالية هي الأجدر بالإيصال، فإنه يقع خارج التركيز البؤري بينما يجلس توفيق في خلفية الإطار داخل بؤرة التركيز البؤري، وهو ما يعد تشتيئا تكوينيا، إلا أن العلامة استقت دلالتها الرمزية من ذلك الكسر التكويني المعبر عن حالة الشخصية (شكل 5).



شكل 5. دلالة ضبابية اللقطة على وجه بدوي الزهار.

التحليل النصي السيميولوجي لمسلسل ونوس.

1 البطاقة التقنية للمسلسل.

عنوان المسلسل	ونوس
تصنيف العمل	دراما اجتماعية
تاريخ العرض	6 يونيو 2016
حلقات المسلسل	30 حلقة
المؤلف	عبد الرحيم كمال
المخرج	شادي الفخراني
التصوير	سمير بهزان

المونتاج	داليا الناصر
الأدوار الرئيسية	يحيى الفخراني- نبيل الحلفاوي- هالة صدقي- سماح السعيد- حنان مطاوع- محمد شاهين- نيقولا معوض- نهى عابدين- محمد الكيلاني
ديكور	خالد أمين
موسيقى	أمين بوحافة
صوت	مصطفى علي
ملابس	دينا نديم
الإنتاج	بي لينك للإنتاج الفني والتوزيع - أفلام إيجل
ملخص القصة	تتناول أحداث المسلسل فكرة الصراع الأزلي بين الشيطان والإنسان، والذي بدأ من غواية إبليس لآدم وحواء وأكلهما من الشجرة وخروجهما من الجنة، حيث تدور القصة عن أحد الآباء (ياقوت) الذي يترك أبنائه وزوجته ويختفي لمدة عشرين عامًا، ثم يأتي (ونوس) إلى أسرته، ويدعي أنه صديق والدهم، ويخبرهم أنه رقيقة والدهم يمتلكان الملايين، فتتطور الأمور ويبدأ الصراع بين الأبناء والزوجة، ما بين العودة إلى كنف الأب والأموال، أو المضي في حياتهم كما كانوا، استلهمت القصة من أسطورة فاوست والعقد الذي يُبرمه الشيطان مع الإنسان على أن يحقق له كافة ملذاته مقابل أن يمنحه روحه في النهاية، وهو ما يتجسد في شخصية ونوس حيث يتهرب ياقوت من ونوس ويُخلف وعده مما يدفع ونوس إلى مطاردته في كل مكان متوعدا إياه بتدمير عائلته واحدا تلو الآخر باستغلال شهواتهم التي

يريدون إشباعها ويفتنهم بها، كفتنة المال لعزير، وفتنة الشهرة ولو على حساب الدين لفاروق، وفتنة الشعوذة والدجل لنرمين، وفتنة المحبة والأنس لوالدهم انشراح، وفتنة الغناء واللهث وراء الراقصات لنبيل، والتسبب في فتنة كبرى ما بين عزيز ونبيل تسببت في محاولة قتل عزيز لنبيل استلهاما من قصة قابيل وهابيل.

شكل 6. البطاقة التقنية لمسلسل ونوس

الحلقة الأولى

ملخص الحلقة:

تجتمع عائلة انشراح لتناول الطعام، يطرق بابهم ونوس ويدخل دون استئذان ثم يخبرهم بشأن والدهم وما ورثه من أموال تحتاج فقط إلى التوقيع على العقود مع ونوس واستلامها، وعلى أولاده البحث عنه وإقناعه بذلك، تنقسم العائلة ما بين مؤيد ورافض لفكرة رجوعه أو البحث عنه، يرافق عزيز ونوس، فيما يعطيه ونوس رقم القضية المحكوم فيها، بينما يُغشى على ياقوت فوق كوبري إمبابة.

❖ المعنى التعييني والتضميني.

في المشهد الثالث من الحلقة تظهر اللقطة التي ظهرت في مقدمة المسلسل؛ إذ تظهر انشراح زوجة ياقوت مؤطرة من خلف شباك بيتها؛ حيث ارتبطت في المقدمة لقطعة انشراح بخطيئة الأكل من شجرة الجنة (شكل 7)، نجد في هذه اللقطة أيضا علامة تحمل صفة التضمينية، وهي المركب العلاماتي الذي يتكون من علامة المطر والبرق والرعد، فمن جهة يُعد هذا المركب إشارة لفصل الشتاء، ومن جهة أخرى يحمل دلالة رمزية مستقاة من الملحمة الشعرية "الكوميديا الإلهية: الجحيم" لدانتي "حيث المطر

يهطل فوق الذين ارتكبوا خطيئة الشره والنهم"⁽¹⁹⁾ إذ تعد تلك العلامة إرهابية مرئية رمزية لمصير عائلة ياقوت في الأحداث التالية.



شكل 7. توظيف العلامات الدرامية كإرهابيات مرئية لمصير عائلة ياقوت

الحلقة الثامنة

ملخص الحلقة:

يستمر ونوس في إغراء وإغواء عائلة ياقوت؛ فبعد أن يعالج ابن نرمن من الشلل، يقدم على إغواء نرمن لسلك درب السحر، فيما يدعو نبيل أباه ياقوت لدخول الملهى والاستماع إليه وذلك بعد أن يوقظه نبيل من أحد كوابيسه التي تتعلق بتوقيع نبيل عقدا مع ونوس.

❖ المعنى التعييني والتضميني.

بعد أن هدد ونوس ياقوت في الحلقات السابقة بتدمير عائلته، وأقدم على تنفيذ ذلك بغواية أبناء ياقوت، ومن بينهم نبيل الذي أدخله إلى عالم الملاهي الليلية في ملهى "حياة"، يأتي المشهد الثامن عشر من هذه الحلقة ككابوس لياقوت؛ إذ يظهر ونوس وهو يغوي نبيل لتوقيع عقد معه بينما ينقذه والده في النهاية.

ووفقاً لسيمياء السرد لجريماس "Grimas" فإن العقد أيضاً مصطلح سيميائي؛ والعقد هو الهدف الذي تسعى إليه الشخصية (الذات) ويتم ذلك عن طريق إغراء "المرسل" الذي يدفعه للوصول لذلك الهدف، أو عن طريق الاعتقاد وهو نابع من الذات ودافع داخلي للشخصية.

يتجسد ذلك حرفياً في هذا المسلسل؛ حيث شخصية ونوس هي المرسل والذي يغري "الذوات" وهم أبناء ياقوت لبلوغ شهواتهم وسلك دربه الذي يمهد له، يتم ذلك عن طريق الإغراء لا الاعتقاد؛ أى بتدبير تام من ونوس لا باعتقاد ودافع داخلي ينبع من الشخصيات، مما يسطح شخصيات المسلسل لأجل إيصال قيمة العمل والتي يقودها الشخصية الرئيسية ونوس.

يعتمد صناع العمل في هذا المشهد على أسلوب إضاءة الكاميو "Cameo lighting" واسمها مشتق من فن الكاميو؛ حيث تركز الإضاءة على الشخصية لا على البيئة المحيطة؛ إذ تظهر الخلفية مظلمة، والشخصية مضاءة، وهو ما يتبدى في هذا المشهد، ما يضفي عليه نوعاً من الغموض، فضلاً عن دلالة الظلام المرتبط رمزياً بالشیطان وبأفعال الشر، إضافة إلى تعبيره عن الحالة النفسية لياقوت في هذا المشهد الذي يدور داخل رأسه ككابوس.

يوظف صناع العمل حركة الكاميرا المحمولة للتعبير عن حالة ياقوت واضطرابه النفسي في هذا المشهد، كما يخلق المصور علامة الصدمة عن طريق حركة التغيير السريع لبؤرة العدسة "Rack focus" ونقل التركيز من وجه نبيل المبتسم إلى وجه والده المدعور وهو يركض تجاهه ليمنعه من التوقيع على العقد.

كما يوظف المخرج أبعاد الشاشة العريضة 16:9 للتأكيد على ذلك التباعد النفسي بين ياقوت وابنه الذي هجره وهو رضيع، إلى حد أن الشيطان على وشك إيقاعه في شباكه بينما يقف بعيدا عنهم داخل هذا الكابوس؛ حيث يظهر كل منهم على إحدى حواف الإطار، فيما يظهر ونوس ونبيل في ربع إطاري صغير على اليمين، كما تؤكد العدسة الواسعة على هذه المسافة، فضلا عن أن هذا التباعد يخلق جوا من التشويق حول إمكانية لحاق ونوس بابنه قبل توقيعه على العقد، علاوة على إتاحتها إظهار ذعر ياقوت وهو يركض للحاق بابنه وإبعاد يده في اللحظة الأخيرة قبل التوقيع (شكل 8).



شكل 8. توظيف أبعاد الشاشة العريضة وإضاءة الكاميو للتدليل على الحالة النفسية لياقوت.

يأتي المشهد التاسع عشر لاحقا لمشهد يتجسد فيه ونوس على هيئة رجل سكير ويختطف ياقوت في سيارته ثم يفقده الوعي، آخذا إياه إلى شقة مجهولة؛ حيث يظهر ياقوت في هذا المشهد وهو يستعيد وعيه، مؤطرا داخل مستطيل صغير من المرأة (شكل 9)؛ إذ تتكرر مدلولات الحصار داخل العمل عن طريق دال التأطير، فبينما يتكرر حصار انشراح زوجة ياقوت من خلال تأطيرها داخل النوافذ، فإن هذا المشهد يُوطر ياقوت داخل المرأة، كدلالة لحصار الماضي الذي أرجعه ونوس إليه في هذا المشهد والمشاهد التالية؛ حيث يستقطبه ونوس مرة أخرى إلى ذلك الدرب الذي قطعه في الماضي متبعا غوايته، مُظهرا له بعض الجرائم التي ارتكبها في ماضيه، وفتاحا له الباب مرة أخرى ليستعيد ماله من صديق قديم حصلا عليه من إحدى الجرائم قديما بينما فر ونوس من الذنب وقتها ولم يأخذ المال لكنّ ونوس يعيده إليه مرة أخرى؛ إذ يقطع ياقوت لونوس وعدا بأن يوقع معه مرة أخرى على العقد مقابل أن يبتعد عن أبنائه.



شكل 9. توظيف المرأة لخلق دلالة حصار الماضي لياقوت

تنبّدى في هذا المشهد علامة رمزية أخرى وهى طبق التفاح وفوقه سكين لامع النصل، بينما يتحول التركيز البؤري من على الطبق ويظهر خلفه ياقوت ينظر إليه بتمعن؛ حيث يوظف صناع العمل هذه العلامة بتكرار زائد عن الحاجة؛ إذ يشير المؤلف في مواضع كثيرة جدا على لسان ونوس إلى رمزية التفاح والجنة وقصة آدم وحواء وإبليس تارة في حديثه إلى عائلة ياقوت، وتارة في حديثه إلى ياقوت، وتارة في حوار مع انشراح، وهو ظهر في المشهد الثاني عشر بالحلقة الأولى ما بين ونوس وعائلة ياقوت، والمشهد الثاني بالحلقة الثانية بين ونوس وياقوت، ويتكرر ذلك في المشهد الثاني والعشرين بالحلقة الثالثة والعشرين، لحظة إغواء ونوس لانشراح.

ونوس

أنا كنت باطلع فوق الشجرة عشان أجيب

التفاح واديه لياقوت يديهولك



شكل 10. توظيف رمزية التفاحة دلالةً على رجوع ياقوت للخطيئة.

نتائج الدراسة:

من خلال التحليل النصي السيميولوجي لعينة الدراسة، يمكن استخلاص جملة من النتائج العامة التي توصلت إليها الدراسة:

أولاً: نوعية المرجعيات الدلالية التي تستند إليها الدراما التلفزيونية المصرية:

1- استندت العلامات الدرامية بالمسلسلين بعينة الدراسة إلى مرجعيات مختلفة؛ ما بين المرجعية التاريخية ذات البنية الواقعية لمسلسل ليالي الحلمية والتي تدور بفترة حكم الملك فاروق، والمرجعية الدينية والأدبية الشعبية ذات البنية الرمزية لمسلسل ونوس المستلهمة من قصة إبليس وآدم، ومسرحية فاوست لجوته.

ثانياً: نوعية الشفرات التي تعتمد عليها الدرامية التلفزيونية المصرية لخلق

دلالاتها:

2- استطاع صناع المسلسلين خلق شفرات فنية من داخل العمل كالشفرات البصرية ذات الطبيعة الفنية البحتة كشفرات التصوير والإخراج وغيرها وهي شفرات تحتاج إلى تخصص لتأويلها، إضافة إلى شفرات سردية فكرية تعود إلى مرجعيات دينية يسهل على المتلقي تأويلها نظراً لتجربتها في ثقافته ومرجعياته الدينية كالرموز المستلهمة من قصة آدم وحواء، فضلاً عن الشفرات الفكرية ذات المرجعيات الشعبية والأدبية والفنية المتخصصة التي تحتاج إلى خلفية سوسيوثقافية متعمقة من المتلقي لتأويلها.

ثالثاً: خصائص وإشكاليات العلامات الدرامية التلفزيونية المصرية:

3- اتسمت العلامات الدرامية بالمسلسلين بعينة الدراسة بخاصية التضمينية، وهي إعطاء العلامة لأكثر من مدلول في الوقت ذاته.

4- إلا أنها عانت من إشكالية التكرار الزائد للعلامة خاصة في حالة الرموز والاستعارات الفكرية مما يسّطح العلامة، كما أن تكرار الاستعارات والرموز الفكرية شائعة الاستخدام داخل الفن الدرامي أو الفنون والآداب الأخرى قد يخلق علامة مبتذلة "كليشيه".

5- كما عانت العلامات من إشكالية التشويش الدلالي من خلال المفارقة الزمنية التي اعترت بعض الأحداث أو الشخصيات التاريخية ذات المرجعية الواقعية.

رابعاً: مدى تأثير التطور التقني وتوافر الإمكانيات الإنتاجية على نوعية وكفاءة العلامات التي تنتجها الدراما التلفزيونية المصرية:

6- أثر التطور التقني على نوعية العلامات المنتجة بعدة أشكال من بينها التطور التقني في أبعاد الشاشة والاتجاه من أبعاد 4:3 إلى أبعاد الشاشة العريضة 9:16؛ حيث وظف صناع مسلسل ونوس الشاشة العريضة لخلق صراع بصري وتباعد نفسي بين الشخصيات عن طريق استغلال المسافات السطحية الأفقية بين موضع الشخصيات، فيما استغل صناع مسلسل ليالي الحلمية عمق الإطار داخل الشاشة ذات أبعاد 4:3 اعتماداً على ارتفاع الإطار لخلق مسافة في العمق بين الشخصيات عن طريق توزيع الكتل البصرية -وهي الشخصيات- في العمق، كما عوض صناع مسلسل ليالي الحلمية دلالة المسافة السطحية بين الشخصيات، عن طريق التقسيم السطحي للإطار وخلق فاصل مرئي بين الشخصيات يعزز من تباعدهما النفسي.

7- كما أدى التطور التقني للكاميرات والعدسات التلفزيونية إلى خلق دلالات مختلفة، حيث وظف صناع مسلسل ونوس التطور التقني من جهة الكاميرات الرقمية

خفيفة الحجم لخلق دلالات عن طريق حركة الكاميرا المحمولة؛ كدلالة الصدمة أو التشتت النفسي.

8- فيما يتعلق بالإضاءة فإن تطور تقنيات الإضاءة لم يخلق ميزة دلالية إضافية بالنسبة لمسلسل ونوس؛ فالإضاءة الحادة الموجهة التي تم توظيفها بمسلسل ليالي الحلمية تحمّلت بدلالات ثرية وغنية عن طريق توظيف الضوء والظلال، فيما استطاع مدير تصوير مسلسل ونوس توظيف الإضاءة لخلق دلالات عديدة أيضا ما بين الفكرية والنفسية.

6- **خامسا:** ماهية الأساليب الفنية البصرية التي اتبعتها الدراما التلفزيونية المصرية لخلق الدلالات المختلفة على الشاشة.

9- نلاحظ بالمسلسلين عينة الدراسة تباينا بين الأساليب الإخراجية المختلفة التي وُظفت لخلق دلالات متنوعة؛ حيث وظف صناع مسلسل ليالي الحلمية الميزانسين الحركي المعتمد على حركة الشخصيات لخلق دلالات نفسية تعتري الشخصيات أو التعبير عن العلاقة بين شخصيات مختلفة، فيما اتجه صناع مسلسل ونوس إلى توظيف حركة الكاميرا وحركة القطع المونتاجي أكثر من حركة الشخصية، مما أثر بدوره على نوعية المدلولات المتشابهة بين العاملين.

(1) Jason Jacobs, Television Drama. in Manuel Alvarado & Milly Buonanno & Herman Gray & Toby Miller (Eds) The sage handbook of television studies, London: Sage publication, 2015, P.P316-317

(2) يوري لوتمان، مدخل إلى سيميائية الفيلم، تر: نبيل الدبس، دمشق: مطبعة عكرمة، ١٩٨٩، ص 78

(3) Daniel Chandler, Semiotics: the basics, 2nd ed, New York: Routledge, 2007, P xiii

(4) Umberto Eco, Semiotics of theatrical performance, theatre and social action, Cambridge University Press, Vol:21, No:1, March 1977, P108

(5) Sadiq Aminu, A Semiotic Analysis of the Movie “Black Panther”, International Academy Journal of Management, Marketing and Entrepreneurial Studies, Volume:8, Issue:2, June 2021

(6) إلياس بوخموشة، سيميائيات هندسة الصورة الفيلمية، مجلة أيقونات، ع6، الجزائر: مجموعة سيما للبحوث السيميائية، 2018

(7) Fatemi Sepehr, Kindness of strangers: A semiotic analysis of Aki Kaurismaki's Le havre, MA thesis, Finland: University of Oulu, Faculty of education, 2017

(8) فلاح عامر الدهمشي، الرؤية الإخراجية للعروض المرئية دراسة مقارنة بين المسرح والتلفزيون، الكويت أنموذجا، مجلة روافد، مج5، ع1، الجزائر: جامعة عين تموشنت، يونيو 2021

(9) إبراهيم عبدالله خلف الله، التوظيف الإبداعي لتكنولوجيا الاتصال في إخراج الدراما المصرية، رسالة ماجستير، جامعة المنيا: كلية الآداب، 2017

(10) Miriam Berg, Turkish drama serials as a tool for soft power, Journal of audience & reception studies, Vol:14, Turkey, November 2017

(11) آمال سعد محمود، سيميولوجيا تصميم الصورة الدرامية التلفزيونية وتأثيرها على القيم المجتمعية المصرية، مجلة العمارة والفنون والعلوم الإنسانية، ع34، القاهرة: الجمعية العربية للحضارة والفنون الإسلامية، 2002

(12) Muhammad Fajrul Falakh, Religion related violence on television: Study of semiotic analysis of violence in religion on tv series game of thrones, Scientific publication, Indonesia: Muhammadiyah Surakarta university, faculty of communication and informatics, 2017

(13) جمال فراس، الجنريك في المسلسلات التلفزيونية العربية: دراسة سيميولوجية، مجلة العلوم الإنسانية، ع42، الجزائر، 2014

(14) سعد سلمان المشهداني، منهجية البحث العلمي، الأردن: دار أسامة للنشر والتوزيع، 2019، ص126

(15) ليلي بن برغوث، الإعلام المرئي والمشاركة السياسية: تحليل سيميولوجي لخطابات الرئيس عبد العزيز بوتفليقة خلال الحملة الانتخابية 2009، رسالة ماجستير، الجزائر: جامعة الحاج لخضر، كلية الحقوق والعلوم السياسية، 2011، ص 7-220

(16) Sara Ahmed Adham, A semiotic analysis of the iconic representation of women in the middle eastern media, MA thesis, University of Birmingham: Department of English, P5

(17) Jennifer Van Sijll, Cinematic storytelling, New York: Michael Wise production, 2005, P103

(18) محمد الجوادي، علي ماهر باشا ونهاية الليبرالية في مصر، القاهرة: دار الشروق، 2009، ص25

(19) دانتي إيجيري، الكوميديا الإلهية: الجحيم، تر: حسن عثمان، ط3، القاهرة: دار المعارف، 1988، ص145