# الفصل الخامس

# أفلام التليفزيون

إن النجاح المتعدّد المظاهر الذى شمل الأساليب الفنية والحرْفية للفيلم التليفزيونى امتداد للنجاح الذى حققته السينما . وذلك على الرغم من النظرة المسبقة للتليفزيون كمنافس للسينما فى مجال التسلية والترفيه؛الأمر الذى أدّى بالقائمين على صناعة السينما إلى «تنفيذ الأفلام ذات البعد الثالث بسرعة، ونبذها بعد ذلك بنفس السرعة، وألزمتهم هذه الحركة الأولى التى لم تدرس جيدا بإخضاع خططهم لنوع من التمحيص والتروى، وكانت الخطوة الثانية هى الالتجاء إلى الشاشة العريضة، وقد يشك البعض فى أن انتشار الشاشة العريضة سيصبح حتميا، إلا إذا تكشفت عن مزايا جديدة تحققها بفضل النسب الجديدة» (١).

وقد توقفت حركة الكاميرا بعض الوقت نتيجة لدخول الصوت حتى تم تعديل الميكروفونات وتسهيلها لإمكانية حركة الكاميرا بحرية مرة أخرى ، وتم تطوير العجائن الفوتوغرافية بحيث أصبحت سر يعة الحساسية، وبذلك قللت من كمية الإضاءة . وتم تعديل وتطوير استخدام الألوان لإعطاء الإحساس الطبيعى بألوان الأشياء ودخول طريقة «التكنيكلور» منذ عام ١٩١٧(٢).

وسواء كانت السينما طريقة للرواية أو أسلوبا طيعا للتعبير، فإنها كانت قبل أى شئ

(١) د . أ . سبنسر، ه . د . ويلى : السينما اليوم، ترجمة سعد عبدالرحمن،القاهرة، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر١٩٧١،ص ٣٠٧

(٢) Jacobs, L.: The Rise Of the American Film. Acritical History with an essay Experimental cenima in America 1947 Nex York 1921. 433 F.F

آخر أحد أشكال العرض، وبصورة ملموسة كانت ملكة العروض للجماهير طوال النصف الأول بأكمله من القرن العشرين. ولقد كان ظهور السينما الناطقة عام ١٩٢٧ ضربة شديدة لصناعة المسرح الاستعراضى، كما أن نشأة السينما الموسيقية والأفلام الملونة فى الأربعينيات، سببت أضراراً لصالات الموسيقى. ومنذ انتهت الحرب الثانية، كان لانتشار التليفزيون«وهو عرض منزلى» أثر خطير على صناعة السينما. لقد كانت هذه السينما الجديدة هى التى حملت جانبا كبيرا من السينما على التطور، من أجل الاحتفاظ بجمهورها. ونظرا لأن التليفزيون عرض «عائلى» فإن السينما قد استولت على المسائل التى لا يستطيع تناولها؛ فقد اضطرت أن تصنع الجرأة، سواء على المستوى الأخلاقى أو الجمالى أو السياسى. والواقع أنها انتهجت استراتيجية شديدة القرب من استراتيجية المسرح التى اضطر إلى السير فيها فى الثلاثينيات، لكى لا يسقط تحت المنافسة الساحقة للسينما الناطقة(١).

وترتب على المنافسة بين السينما والتليفزيون ابتداء من الخمسينيات أن قل عدد المترددين على قاعات السينما بشكل ملحوظ إلى الحد الذى اعتبر فيه ذلك «أزمة».والواقع أن الأمر لا يعدو كونه أزمة للسينما، بوصفها مكانا للعرض العام، أما السينما باعتبارها وسيلة اتصال اجتماعى، فإن أهميتها قد زادت خلال الأعوام الأخيرة. ويتعين أولا أن ندخل فى الاعتبار أن الأفلام التى صورت خصيصا للتليفزيون، إنما تجىء أغلبيتها نقلا عن الفن السينمائى. وعلى أية حال فإنه فيما يتعلق بإنتاج هذه الأفلام فإنها تتوقف مباشرة على صناعة السينما، وكل ما هنالك أن طريقة إذاعتها خاصة بها، ثم إن أكثر المخرجين فى عصرنا هذا إنما يعملون للتليفزيون والسينما، وهم فى الحالتين يعتبرون من مخرجى السينما(٢)، وإذا قيل إن التليفزيون هو أكبر خطر على السينما، حتى إن المنتجين تضافروا لمواجهة هذا الخطر الداهم؛فالواقع أن السينما استفادت من التليفزيون أكثر مما خسرت . واتضح فى المدة الأخيرة أن ثلاثة أرباع استديوهات هوليود تنتج أفلاما للتليفزيون، بل إن هناك استديوهات جديدة أنشئت خصيصا لإنتاج الأفلام الخاصة

(١) روبير لافون وجرامون : السينما الناطقة ، ترجمة موسي بدوى ، نراد كسيم ١٩٧٧ ، ص ٣٠
(٢) المرجع السابق، ص١٣٢

بالتليفـزيون. ونزيد إلى ذلك أن التليفزيـون بدأ يطالب بالمزيد من الأفلام حـتى التجأ إلى الأفلام القديمة ليعرضها كاملة أو مختصرة.

ولتفسـير التحول الحالـى فى الوظائف الاجتـماعية والثقـافية للسينما ينبغـى اليوم أن ندخل فى الاعتبار، الأثر الحاسم لعامل تكنولوجى جديد، نتج عن تطور التليفزيون، وهذا العامل هو شريط الفيديوvideo-Tape(أو الشريط المغناطيسى ) الذى طرحته فى الأسواق عام ١٩٥٦ شـركة أمـبكـس Ampex فى ريـدوودوبولاية كـليفـورنيـا، إن هذا الشـريط المغناطـيسى الذى يسجـل الصورة بفضل طـريقة كهربائـية مغناطيـسية، يلعب فـي مجال التليفزيون دورا مماثلا لدور شريط التسجيل المغناطيسي فى مجال الراديو، إنه يستخدم فى نفس الوقت لـلتجارب والتسجيل الـنهائى فى البرامج الـتليفزيونية كالمـنوعات والأخبار والريبورتاج، كذلك فإن الحاجة إلى الاحتفاظ بالبرامج المسجلة وإذاعتها عدة مرات تتجه إلى تحويل الشريط المغناطيسى إلي نوع جديد من السينما التقليدية. إن التجديد فى الطرق الفنية لتسجيل الصور يتضمن عدة مزايا ، فعـلى سبيل المثال لا يحتاج الشريط المغناطيسى إلى أية عملية كميائية لكى يجعل الصورة (غيرالمرئية) من الفيلم واضحة[١].

وكلمة video مأخوذة من اللاتينية، ومعناها الحـرفى (أرَى) وهى تعنى التيار الكهربي الذي يخرج من الكاميـرا التليفزيونية والذى ينتشر بواسطـة مراكز الإرسال فى الجو على شكل موجات ، وتقوم أجهزة الاستقبال باستقباله، وبطريقة علمية وفنية دقيقة تتحول هذه الموجات إلى الصورة التى نراها على شاشة التليفزيون [٢].

وتدل كلـمة «فيديو» علـي اصطلاح يتعـلق بعرض النطـاق الترددى Band Width والموضع الطيفى Spectrum position للإشارة التى تنتج عن المسـح التليفزيونى، والتى تستخدم لإنتاج الصورة.

ولا توجد الآن سـوى طريقتين لتـسجيل الصـور المتحركة لـلتليفزيـون، هما: **الفيلم السينمائى**، حيث يـتم الحصول علـى تسجيل مكـانى للصورة، أى تـسجيل تشـغل كل صورة فيه حيزا معينا، **وشريط الفيديو** حيث يتم الحصول على تـسجيل بطريقة المسح التتابعى لشكل الموجة المؤلف لإشارة التليفزيون.

(١) المرجع السابق ، ص ١٣٤

(٢) أحمد كامل مرسى ، مجدى وهبة : معجم الفن السـينمائى ، القاهرة، هيئة الكتاب ١٩٨٠، ص ٣٨٣

ولتحويل التسجيل الفيلمى إلي إشارة تليفزيونية، ينبغى أن يتم مسح كل صورة بدورها، بوسيلة آلية تشبه جهاز العرض السينمائى، وهى تعرف باسم التليسين Tele-cine أو ماسح الفيلم Film Scanner. وجهاز التسجيل على شريط الفيديو يشبه جهاز تسجيل الصوت على الشريط المغناطيسي من حيث كونه آلة منفردة تستخدم فى كل من التسجيل وإعادة الإنتاج (١).

فالفيلم إذن يعتمد على هذا التطور الفنى فى التصوير والإرسال والاستقبال بالفيديو، ويبث أفلامه عن طريق الإرسال التليفزيونى العام، ويطرحها للمشاهدة عن طريق أجهزة الفيديو فى البيوت، وهو الأمر الذي أدى بالسينما- التي تعتمد أساساً على الابتعاد عن البيت لساعات محدودة والمشاركة فى انفعالات جمع من الناس- إلى الإيمان بأن الإقبال يزداد على دور السينما المحتوية على شاشة تليفزيونية كبيرة، وليس هناك ما يحتم أن تكون برامجها مذاعة بالضرورة ؛ إذ يمكن إرسالها على خطوط أرضية أو عن طريق إرسال موجة دقيقة اتجاهية (٢).

فبعدأن دخل التليفزيون كل بيت فى بلاد العالم الثالث، ولم يعد قاصرا على الدول الكبرى، برزت أهمية الدراما التليفزيونية، التى تأخذ أفضل ما فى المسرح من قدرة على التركيز الشديد فى (التيمات) أو الموضوعات والحوار، وأفضل ما فى السينما من حرية الحركة والنقلات التى توفرها الكاميرا المتحركة . إلى جانب هذه المميزات الأساسية ، فإن الدراما التليفزيونية تعانى من بعض القيود الواضحة ، كحرمانها مثلا مما يسمونه بـ (السحر) الذي يتوفر للعرض المسرحي الحى،وتفتقده الشاشة الصغيرة. ولكن خطورة التليفزيون ـ فى حد ذاته ـ كأداة تعليمية تثقيفية تدخل كل بيت، تجعل رسالة الدراما التليفزيونية أخطر بكثير مما يستطيع المسرح أو السينما تحقيقه. هذا ما أدركته الدول

---

(١) ليذلي . ج . هويلر : أسس صناعة السينما - دليل للتكنولوجيا السينمائية ، ترجمة سعد عبد الرحمن قلج ، المجلد الثانى ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٣، ص٣٠

(٢) د. أ. سبنسر ، ٥.د. ويلى السينما اليوم المرجع السابق ، ص ٣٩٠

المتقدمة، مما أدي إلي أن تصبح الدراما التليفزيونية فى الولايات المتحدة مثلا مهنة مربحة، لا تقل أهمية عن صناعة السينما فى هوليود[1].

فلم يختف الروائى، كما كان يظن بعض النقاد فى تصورهم المستقبلى لفن السينما ؛ وإتاحة مشاهدة الأفلام الروائية للمشاهدين أكثر من ذى قبل. فضلا عن إتاحة الفرصة أمام المشاهد لاختيار الفيلم الذى يرغب فى مشاهدته من بين عدد من الأفلام .

ويؤكد الدارسون للفن السينمائى أن الحاجة إلي عدد عظيم من الأفلام القصيرة لسد حاجة البرامج التليفزيونية، قد أدت إلى الاهتمام بإنتاج أفلام قصيرة مناسبة للتليفزيون، ويعتبر هذا شبيها تماما بما حتمته احتياجات المجلات الشعبية من إتاحة الفرصة لكتاب القصة القصيرة.

وإذا كان كتاب القصة القصيرة قد دبروا أمرهم بحيث ينهجون فى الإنتاج سبيلا لا يختلف عن الطرق التقليدية للتأليف بالقدر الكبير ، فإن منتجى الدراما التليفزيونية أصبح فى مقدورهم تحقيق السرعة والتوفير فى النفقات لاستخدامهم التصوير التليفزيونى استخداما فنيا أتاح لهم البعد عن الطرق التقليدية في إنتاج الأفلام السينمائية، ومن ذلك مثلا - أنه بدلا من آلة التصوير السينمائى المنفردة ، تيسر إحلال مجموعة من آلات التصوير التليفزيونية الموزعة على مسافات وزوايا مختلفة والتى تتلقى توجيهاتها من موقع مركزى للمراقبة بحيث يستطيع المخرج أن يرى مجال الرؤية الخاص بكل آلة تصوير على مجموعة واحدة من شاشات المراقبة المناظرة لآلات التصوير. وهذا النظام يجعل المخرج قادرا على القيام بكلتا مهمتى الإخراج والمونتاج فى عملية واحدة. ويمكن وضع آلة تصوير سينمائى أو آلتين فى مكان ما خلف المناظر ، حيث تقوم بنقل الصورة التليفزيونية ذات التباين المرتفع المرسلة من آلات التصوير بواسطة «كابل». ويستطيع المخرج بإدارته أحد المفاتيح أن يقوم بعمليات الاختيار والقطع والمزج، والظهور التدريجى، والاختفاء التدريجى ، ووضع العناوين وتهيئة خلفيات صناعية للممثلين.

---

(١) سيد القطان : الدراما التليفزيونية بين الأزمة والحل ، مجلة الفنون - السنة الأولى - العدد الثانى نوفمبر ١٩٧٩، ص٥١

ويوفر الفن التليفزيونى لهذا الغرض نظامين ، أحدهما الذى يعرف باسم التطعيم INLAY، وهو يشبه طريقة الشاشة المجزأة المستعملة فى الإنتاج السينمائى، وفيه تعامل الشاشة كما لو كانت تتألف من مساحتين لمجموعة واحدة، تقوم آلة تصوير تليفزيونى منفصلة بتغطية كل مساحة منهما ، ومن ثم يمكن اعتبار الواجهة المكتملة لأحد المنازل باستثناء نافذة واحدة منها أحد الأشخاص بمثابة المساحة الأخرى ، ويستطيع أحد الممثلين أن يتحرك بحرية فى المساحة المخصصة للنافذة، ولكنه إذا حدث أن بسط يده خارجها- أى خارج النافذة- فإنها ستختفى ، وبالمثل إذا سار رجل أمام المنزل، فإن رأسه ستختفى عندما يمر أمام النافذة، أى أنه لا يمكن عبور الحد الفاصل بين المساحتين اللتين تظهران فى تبادل سريع جدا له نفس تأثير التزامن ، وينطبق نفس الأمر تماما على الوسيلة الثانية التى تعرف باسم ( التغطية OVER LAY ) والتى تشبه عمليات الحجاب المتحرك السينمائية(١).

وقد استطاع «جريفث» أن يتحكم فى الحركة بقدر لم يسبق له مثيل. والفن السينمائى هو فى جوهره فن الحركة ـ ولذلك فقد تمكن «جريفث» من أن يؤثر فى المتفرجين ويحرك عواطفهم عن طريق إيقاع تصويرى مثير ومحكم البناء معتمدا على تحكمه فى طول اللقطات والعلاقة بين الحركات فى اللقطات المتتابعة.

وقد خالف «جريفث» أيضا القاعدة التى كان يلتزمها من سبقوه فى العمل السينمائى، والتي كانت تقضى بأن يختم كل مشهد قبل أن يبدأ المشهد التالي له، فقد استغرق هو فى التصرف بحرية فجعل لقطات من مشاهد مختلفة تتداخل مع بعضها البعض ليؤكد العلاقة الدرامية بين هذه المشاهد، فاتبع طريقة العودة إلى أحداث ماضية، والنمو المتوازى للحوادث، وغير ذلك من أشكال التقاطع والتداخل(٢) .

إن مقارنة مدى التباين المميز لنظام التليفزيون الملون، بمدى التباين المتاح للصور السينمائية الملونة على شاشة التليفزيون تبين لنا أن الأول محدود جدا ؛ فالفيلم الملون

---

(١) ليزلي . ج . هويلر : أسس صناعة السينما ، المرجع السابق ، ص ٤٨٤

(٢) أرنست ليند جرنا : فن الفيلم ، ترجمة صلاح التهامى ، الألف كتاب، العدد ٢٤٧، القاهرة ١٩٥٩، ص ٦٣.

يستطيع إعادة إنتاج ( نسخ ) مدى تباين فى حدود ١٠٠ : ١، بينما حدود مدى التباين المتاح لصورة التليفزيون الملون على شاشة جهاز الاستقبال المنزلى هى ١٠ : ١، وينبغى وضع هذه الحقيقة فى الاعتبار عند إعداد فيلم ملون من أجل التليفزيون الملون فى النهاية بعيدة تماما عن إمكانيات الجودة التى يستطيع نظام التليفزيون إعادة إنتاجها؛ ولهذا السبب ينبغي فى حالة تصوير الأفلام السينمائية المعدة خصيصا للتليفزيون أن يكون تباين إضاءة الموضوع المصور أقل منه فى حالة الأفلام السينمائية المعدة للعروض السينمائية . ويؤدي إغفال هذه الحقيقة إلى حدوث ضغط حاد فى الدرجات اللونية يؤدي بالتالي إلى إنقاص التفاصيل فى منطقة الظل فى الصورة المرئية على شاشة التليفزيون، وإلى إنقاص جودة الصورة بدرجة خطيرة، ونسبة الإضاءة المثالية هى ٥و١ : ١ أو ٢ : ١ على الأكثر فى حالة عمل المؤثرات الخاصة [١].

ولعل أقرب تحديد لمفهوم الدراما فى أفلام التليفزيون، هو التعبير بالقليل عن الكثير؛ ولذلك يقولون إن كل صورة تروى قصة، فإذا ما رويت القصة بأقل قدر من الإمكانيات والوسائل حق لنا أن نسمى العمل عملا فنيا دراميا متكاملا، ومثال ذلك أو لعله أحسن مثل على ذلك: مسرحيات « أبسن»؛ لأنها تغذى مخيلة المشاهد بمعني عميق واحد تتفرع منه عدة معان أخري [٢] ، ولا يعني ذلك أن كل سطر من التمثيلية يجب أن يحمل فكرة، أو يتقدم بمشكلة؛ لأن النتيجة عندئذ تكون مرهقة للمشاهد، ولكن يجب أن يكون الحوار متسلسلا بما لا يدع مجالا للتغيرات ، وبشكل يسمح بسير الفيلم دراميا إلى ذروته، دون أن يطرأ عليه الملل.والمخرج الناجح هو الذى يظفر باهتمام المشاهد طوال الفيلم، وعليه فى سبيل ذلك أن يلجأ إلى كل أساليب الإخراج من تغيير الزوايا، وتكوين الصورة، والسرعة والمناظر، ويجب أن يتأكد من أن الفيلم التليفزيونى يأخذ بعقل المشاهد على طول الطريق، وأن اهتمامه يزداد مع سيرها[٣].

(١) سعد عبدالرحمن قلج : السينما الملونة، جامعة القاهرة ١٩٧١، ص ٢٦٥

(٢) بان باصل : فن التليفزيون، ترجمة تماضر توفيق، القاهرة، الدار القومية للتأليف ١٩٦٥، ص ٣٠

(٣) Rober L. R : Elements of Film. New Yourk 1969, P. 54.

إن اللقطات الطويلة واللقطات متوسطة الطول والحيل التصويرية يتم فقدها فى الإنتاج التليفزيونى بنفس القدر الذى تضيع به بعض تفاصيل العمل الفنى حينما يتم تصغير لوحة ليتم طبعها فى طابع بريد؛ ففى التليفزيون ليس هناك تأثير إلا للقطات القريبة close-up-shots، وبصرف النظر عن الجهود الإبداعية التي يتم بها علاج الصورة التليفزيونية فإن الناتج النهائى هو صورة صغيرة قليلة التفاصيل، تلك التفاصيل التى تحتويها الصورة التى يتم إنتاجها لشاشة العرض السينمائى [١]. كل هذا يتأتي للمخرج التليفزيوني باستغلال زوايا إلتقاط الصورة وطريقة تكوينها والديكور والإضاءة فكلها آلات طيعة في يد المخرج البارع الذى تتوفر فيه أولا وأخيرا الموهبة الدرامية.

وتأسيسا على ما تقدم يمكن القول إن الفيلم التليفزيونى - بعد اعتماده على الشريط المغناطيسى - أصبح له مكانة متميزة فى مراحل تطور الفن السينمائى ، الأمر الذى يحتم دراسة الأثر الاجتماعى للسينما بعامة، والفيلم التليفزيونى بخاصة، ودوره فى نشر الحضارة بصرف النظر عن الأسلوب الذي يتبع فى إنتاجه وإعداده.

## الفيلم الروائى :

مما تقدم يتضح أن أفلام التليفزيون أفلام روائية، وهى بذلك تشترك مع السينما وتتنافس معها فى الوقت ذاته، ولكن العنصر الروائى يمثل القاسم المشترك بينهما؛ ولهذا يجب على كاتب السيناريو أن يتحاشى تماما القيام بشرح أفكار شخصياته، فلديه بدلا من ذلك فنيات تساعده على الاستدلال عليها، منها اللقطة القريبة والعودةإلى الماضى...وهكذا [٢].

وهناك علاقة أخرى يحتل السيناريو فيها مكانا وسيطا بين الدراما والأدب، وهى معالجة الزمن والمسافة؛ فعندما يصعد رجل فى مسرحية ما درجات سُلّم، لابد أن تكون هنكاك درجات سُلّم حقيقية ليقوم بصعودها فعلا. بينما فى الكتاب ينتقل الرجل بخفة

---

(١) Rober L. R : Elements of Film. New Yourk 1969, P. 54.

(٢) د . أ . سبنسر، ه . د . ويلى : السينما اليوم ، المرجع السابق، ص ١٣١.

وسرعة بالغتين من أدني السلّم إلى أعلاه بكلمتين على الورق : «وصعد السلم» . وفى السيناريو، من المحتمل أن يزود الرجل بسلّم حقيقى مجسّم، ولكنه لم يضطر إلى أن يصعد كل درجة من درجاته على مرأى من جمهوره؛ فإنهم إذا شاهدوا لقطة له وهو يرتقى الدرجات القليلة الأولى تتبعها لقطة له وهو يصل إلى القمة، سوف يسلمون عن طيب خاطر بأنه قد ارتقى الدرجات الوسيطة(١).

فالفيلم يعتمد بشكل أساسى على المصور والمخرج فى تقديم الخبرة المرئية والخبرة المسموعة التى هي مزيج دائم من الموسيقي والصوت والضوضاء أو حتى التشويش، هذا بالطبع بالإضافة إلى السيناريو المكتوب. ورغم أن بعض الأفلام قد لا تحتاج أكثر من المصور والمخرج ، إلا أن الغالبية العظمى يتم خلقها والتفكير فيها وكتابتها بقلم كاتب السيناريو، ويعكس روبرت جيسنر ROBERT GESSNER التحيز للسيناريو حينما يتحدث عن الفيلم كعمل مشترك بين كاتب ومخرج، ويبرز أهمية السيناريو لتصحيح خطأ بعض النقاد الذين تجاهلوا أهميته بشكل كبير (٢).

إن تحرر التأليف السينمائى من قيد الوصف يجعل الاهتمام الأكبر فيه للحياة نفسها، فهناك عنصران لا بد أن يتوافرا فيه وهما المناظر والحركة؛ فالأولى وصف تفاصيل ما يراد إبرازه فى الصورة، والثانية وصف تفاصيل الأوضاع التى يقف فيها الأشخاص حتى تبرز المعانى من حركاتهم؛ وذلك إلى جانب القدرة على رسم الشخصيات، فى التأليف السينمائي(٣).

ويذهب بعض الدارسين إلى أن موضوعات الأفلام العربية لا ينبغى أن تقتصر على ما يؤلفه الأدباء، فإن الأفلام فى جميع بلاد العالم تتناول الموضوعات المؤلفة والمقتبسة

---

(١) المرجع السابق، ص ١٣١.

(٢) Scott. I. F.: Film - The medium and maker. Holt Rienehart and Winston. 1975. p. 167.

(٣) محمد حلمى سليمان: السينما والمجتمع، القاهرة، وزارة الثقافة ١٩٦١، ص ١٥.

معـا، فإذا كان التـأليف لا يسـعف الأفلام الـعربية، فـهناك طـريقة الاقتـباس، وقليـل من التشجيع المادى يدفع الأدباء إلى التنافس والإنتاج الحسن فى هذه الناحية.

على أن التـأليف والاقتباس معـا لا يكفيان،فإن العـمل الأساسى فى الفيـلم هو وضع السيناريو، وهو فن قائم بذاته؛ ذلك أن السيناريو يقوم فعلا بتقديم الأساس الذى يمكن أن ترتكز عليه جميع البيانات المطلوبة فى الفيلم.

فكاتب السيناريو مطالب بأن يتصور كل منظر كما سيبدو مختلفا عن الواقع من حيث اعتبارين مختلفين(١):

فهو يتصوره ـ أولا ـ كشئ يُرى من خلال عدسة معينة بآلة تصوير فى وضع معيَّن.

ثم يتـصوره ـ ثانيا ـ كـتسجيل أُعِـدَّ بواسطة آلـة التصوير يُـرَى من جميع أجـزاء قاعة العرض، وقد تمّ تكبيرُه إلى درجة عظيمة.

والممثـلون بالمثل يـعانون من آلة الـتصوير التـى تحدّ من تحركاتـهم والتى تفـرض على الأداء مظهرا حرْفيا، كما يـعانون أيضا من الافتقار إلى جمهور حقيقـى ليعمل بمثابة مرآة تعكس لهم ـ فى تعاطف ـ مدى نجاحهـم فى أداء أدوارهم. وقد عبر «برناردو مايلز» عن جوهر الأمر جيدا بقوله: «يبدأ الفيلم بتسلسل فى مرحلة إعداد نصه، وينتهى بتسلسل فى حجـرة التوليـف، ويتم الإخلال بـذلك التسـلسل عن عـمد فيمـا بين مرحلـة السينـاريو ومرحلة التقطيع النـهائي، حسبما تقتضيه حرْفية إعداد الفيـلم نفسها، ولا يمارس الممثل ـ لسوء حظه ـ إلا تلك المرحلة المرهقة التى تقع بين مرحلتىْ الابتداء والانتهاء، ولكنه ما إن ينتهى من تنفيذ كـل التفاصيل المتعلقة بدوره، حتى يشرع الدور فى رحـلته نحو التسلسل النهائى للـفيلم المكتمل. وفى السينـما لا يمارس أحد ذلك الرضا العميق الـذى يستشعره الممثل المـسرحى ـ عندما يؤدى دوره بـكيفية صحيـحة من بداية كل عرض مسرحى إلى نهايـته ـ سوى المخرج ومركّـب الفيلـم (المولّف)(١)، ولو أنهـما يمارسانه وقـتئذ بكيـفية

(١) د. أ. سبنسر، هـ د. ويلى : السينما اليوم، المرجع السـابق، ص ١٣٤.

مغايرة تماما، لا مرة واحدة فى اليوم طوال عدة أسابيع، وإنما يمارسانه كتجربة منفردة ومضنية تمتد طوال شهور كثيرة».(١)

فالمونتاج ليس مجرد تنظيم بعض المناظر فى السيناريو وتهذيبها بحيث تتمشى مع بقية المناظر، فيمكن لمسئول المونتاج الجيد أن يتلافى العديد من عيوب العمل فى المراحل الأولى من إنتاج الفيلم وتصويره، كما يمكن أن يضفى نوعا من الحياة والسرعة على مناظر بطيئة ولا يبدو فيها إلا القليل من الحيوية، وأن يفضل بعض المواد ويعيد تنظيمها بحيث يجعل منها كلا متكاملا، فكلما كانت المواد التى تخضع لعملية المونتاج جيدة ومناسبة كلما سهل ذلك عمل «المونتير» على أن مسئول المونتاج السيئ يمكن أن يُفسد أفضل المواد الفيلمية.

ويفهم مما تقدم أن المخرج يساهم فى إعداد الفيلم بدور ذى طبيعة متميزة للغاية، ولكنه لا يستطيع أن يعبر عن أفكاره إلا عن طريق الحرفيات التى يشارك بها الآخرون فى الفيلم؛ كالكاتب السيناريو، والممثلين، ومصمم المناظر، ومدير التصوير، والمشرف على الصوت.

ومما تقدم نخلص إلى أن الفيلم التليفزيونى ، يعتمد على الأسس الجوهرية التى يقوم عليها الفيلم الروائى والذى يستغرق عرضه ساعة ونصف ساعة عادة. وقد تطول مدة عرضه أو تقصر عن هذا، بناء على الموضوع الذى يعالجه، والغرض من إنتاجه، والفيلم الطويل فى العُرْف السينمائى هو كل فيلم يزيد عن ٣٠٠٠ قدم(٢).

والفيلم التليفزيونى يقدم فى هذا المجال الفيلم الروائى Fiction Film الذى يعتمد

(١) التوليف السينمائى: هو عملية (المونتاج)، وهى عملية تقوم أساسا على القطع واللصق، وتركيب اللقطات السينمائية فى سياقها الطبيعى من تتابع الأحداث الفيلمية، وذلك لكى يطابق التوليف السينمائى السرد الفيلمى أو التقطيع الفني، الذى وضعه المخرج مع المؤلف فى أغلب الأحيان، ومن ثم كانت عملية التوليف السينمائى عملية فنية وحرفية فى وقت واحد.

(٢) Sewell. G. H. : Making and Showing your Own Films. London. 1954. p. 227.

موضوعه على القصة الروائية المؤلفة من نسيج الخيال، ولكن من الممكن أن تتشابه وتتلاقى مع مظاهر الحياة، وقد تحدث فعلا، وقد تتشابه بعض شخصيات هذا الفيلم مع بعض الشخصيات التى نعرفها ونسمع عنها، وهو فيلم يعتمد على التمثيل والصناعة الفنية، وكل ما يحاكى الطبيعة فى براعة وجمال وصدق.

ويتجنب الفيلم التليفزيونى ، ما يعرف فى السينما بفيلم (للكبار فقط)، والذى يقتصر عرضه على الكبار فقط، بسبب مواقفه المثيرة أو العنيفة التى تسئ إلى المراهقين والأطفال، ولهذا يحرم عليهم مشاهدته، وقد اصطلح فى مصر على جعل سن ١٦ عاما هو الفاصل بين الكبار والصغار (١).

ذلك أن الفيلم التليفزيونى ، يلتزم أساسا بطبيعة التليفزيون الذى يدخل كل البيوت، ونذكر فى هذا الصدد تقريراً لليونسكو جاء فيه أن عدد الساعات التى يقضيها الأطفال بين سن السادسة والسادسة عشر أسبوعياً أمام الشاشة الصغيرة من ١٢ ـ ١٤ ساعة أسبوعيا فى الدول التى ينتشرفيها التليفزيون بنسبة جهاز لكل بيتين؛ مثل بريطانيا والولايات المتحدة واليابان أى يتراوح بين ٥٠٠ و ١٠٠٠ ساعة فى السنة ، وتوازى ساعات مشاهدة التليفزيون بالنسبة لبعض الأطفال ساعات الجلوس فى الفصل الدراسى أو تزيد عنه، وتكاد هذه النسبة تنطبق على معظم بلاد العالم.

هذا العامل الأساسى الذى تقوم عليه المادة التليفزيونية ، يحتم على الفيلم التليفزيوني، أن يراعى ما يذهب إليه علماء النفس من أن مشاهدة العنف والقتل والمذابح وطرق التعذيب يسجلها عقل الطفل ويختزنها عن وعى أو لا وعى منذ أن يلغ الثلاثين شهرا، ولذلك يجب أن تراعى أفلام التليفزيون، ألا تكون مصدراً للخوف، أو القلق والرعب، كالذى تتضمنه بعض الأفلام البوليسية وأفلام «للكبار فقط»، كما دلت على ذلك التحقيقات . لقد أدخلت مسلسلات «هتشكوك» الرعب فى قلوب ملايين الأطفال؛ كما

---

(١) أحمد كامل مرسى ، مجدى وهبة : معجم الفن السينمائى ، المرجع السابق ، ص١٣١.

أطارت مسلسلات «بلفجور» فى فرنسا النوم من عيونهم. وهناك العديدمن الأفلام التى تعالج موضوعاتها العنف والجاسوسية والرعب بشكل يضر ملايين الأطفال؛ ومن الأمثلة على تلك الأفلام فيلم «بونى وكلايد Bonnie and Clyde » والذى ظهر عام ١٩٦٧، وقد أظهر الفيلم «بونى »و «كلايد» دائما مبتسمين وسعيدين، وهما يقتلان الناس فى حب وعبثية، وتظهر تصرفاتهم بشكل أقرب إلى تصرفات الأطفال، ويظهرهما الفيلم بشكل يحبب المشاهد فيهما، وهنا مكمن الخطر(١).

ومن الأمثلة على أفلام الجواسيس فيلم «دكتور نو Dr. No » تمثيل «شون كونري» وإخراج «تبرنس يونج» ، ومن أفلام التشويق، التى تحمل رسالة سياسية فى مضونها فيلم «زد Z » إخراج «كوستاجا واس» ، وأفلام المطاردة كفيلم «أرابيسك Arabesque » لـ «ستانلى دوفين»، وأفلا الرعب النفسى كفيلم «Psycho» لـ «هتشكوك» وفيلم «ممر الصدمات Shock Corridor » لـ «صوموبل نوللر» (٢).

ولقد غرقت السينما الأمريكية خلال تاريخها فى عروض العنف، ومع ذلك فقد كان هناك دائما نظام للرقابة الرسمية وغيرالرسمية، من داخل صناعة السينما نفسها ومن خارجها، ليعمل كصمام أمان ضد المبالغة فى عرض العنف. على أننا لا ينبغى أن نبالغ فى تقدير قيمة تلك الإجراءات فى وقت عرض مشاهد العنف فى السينما الأمريكية أو حتى إنتاجها. وقد كانت أنشطة جماعات تنمية اللياقة الاجتماعية العديدة فى الثلاثينات من هذا القرن مجرد ردود فعل ومؤشر ثانوى على تغير العلاقات الاجتماعية، فقد عبرت أفلام العصابات عن بعض نتائج الأزمة الاقتصادية العالمية Depression .(٣)

أما فى بداية السبعينيات فالموقف مختلف تماما، حيث أصبح العنف جرعة أساسية فى

---

(١) Toeplitz. J. : Hollyood and after the Changing Face of American Cinema . TR. by B. Sulik, London, 1974, p. 148

(٢) Davis B. : The Thriller. Studio Vista. 1973, P.P.22.36.

(٣) Toeplitz, J.: Hollywood and After the Changing Gace of American. O.P.Cit. P. 137.

السينما بشكل جعل المصلحين ورجال الأخلاق يتعودون على التعايش معه، كما أدى الواقع الإجتماعى لصانعى الأفلام إلى زيادة كثافة العنف فى كل أنواع السينما من أفلام الضرب إلى أفلام الحرب إلى أفلام الإثارة وحتى أفلام الخيال العلمي. هذا الواقع الاجتماعى تمثَّل فى تدهور الموقف السياسى وتطور الصراعات فى أماكن عديدة من الولايات المتحدة والعالم الثالث، فى وقت يموج بالصراعات الاجتماعية، وأصبحت العلامة المميزة للسينما الأمريكية هى العنف (١).

وقد ألفت الحكومة البريطانية لجنة لدراسة أثر التليفزيون على الشباب، وبخاصة أفلام الجرائم، وأعمال العنف. واستطلعت اللجنة رأى «فريدريك ويرثام» (٢) حيث يقول: «إن هناك حقيقتين برزتا بشكل لا يقبل الجدل؛ الأولى هى زيادة بعض أنواع العنف فى واقع حياتنا، تغير نظرتنا للعنف. والثانية هى زيادة لا حد لها فى استعمال العنف فى برامج التليفزيون. وقد سبق لى أن نبهت ـ منذ عشرين عاما ـ إلى زيادة الجرائم التى يرتكبها الأحداث؛ ولكن الأمر أصبح عاديا اليوم، إذ خرجت جرائم الأحداث ـ أقل من ١٤ عاما ـ من الندرة إلى التعميم، بل إنها تتميز الآن بالقسوة الزائدة، والوحشية البالغة. وكذلك الشأن مع الآباء الشبان، فقد أصبحوا يضربون أولادهم بقسوة، وبلغ من انتشار هذه الظاهرة أن سميت علميا (عقدة ضرب الأطفال)، ولابد من إعادة بحث القوانين لمعالجة هذه الآفة».

والفيلم التليفزيونى يقدم أيضا **الفيلم التاريخى** Historical Film ضمن ما يقدمه من ألوان المضمون السينمائى؛ ذلك أن الفيلم التاريخى يصور الأحداث التاريخية التى وقعت فى مرحلة أو أكثر من مراحل التاريخ. وهذا الفيلم الذى يعرض سيرة بطل من أبطال التاريخ، الذين لعبوا دورا خطيرا فى عصر من العصور الماضية كفيلم «الناصر

(١) هو أخصائى أمريكى ـ من أصل ألمانى ـ فى علم النفس، عرف بخبرته الطويلة فى ميادين الجريمة، ودراسته العميقة لمدى تأثر الشباب بقصص رعاة البقر وأفلام التليفزيون ـ د. سامية أحمد : أفلام التليفزيون؛ القاهرة مكتبة مصر، ص ٢٨

صلاح الدين» الذى قدمته السينما. وقد يكون موضوع الفيلم مأخوذا من واقع الحياة أو مؤلفا من وحى الخيال، وقد يتعرض لمرحلة معينة فى عصر من العصور، أو ترجمة حياة عَلَم من أعلام التاريخ، أو قصة من روائع الأدب العالمى التى تعرض صورة من حياة الماضى ـ البعيد أو القريب ـ وقد يعرف باسم Costum Film ، أى الفيلم الذى يعتمد على الأساليب القديمة أو التاريخية فى الأزياء والأثاث مثل فيلم «وا إسلاماه» الذى قدمته السينما.

ويقدم الفيلم التليفزيونى كذلك ما يسمى **بالأفلام الإعلامية** The Informative film؛ وهذا نوع من أفلام المعرفة، التى تستهدف تعبئة الشعور العام وتوعية الرأى العام بقضية من القضايا الاجتماعية، أو بفكرة من الأفكار الجديدة، ولايعنى هذا أن تكون جافة أو غير مفهومة.

**ويتسع مصطلح السينما التليفزيونية، ليشمل الأفلام السينمائية التى تعرض فى دور العرض، ثم عن طريق الشاشة الصغيرة،** عن طريق إعداد نسخة من الفيلم السينمائى Telefilm ، تعد خصيصا للعرض فى التليفزيون ، وذلك بجعل صورها أقل تباينا من صور النسخ المعدة للعروض السينمائية.

ويوجد بالتليفزيون جهاز لعرض الأفلام Telecine Projector يقوم بنقل الأفلام السينمائية عبر القناة التليفزيونية، وذلك بواسطة كاميرا إليكترونية، تقوم بمهمة تحويل الصورة السينمائية إلى صورة تليفزيونية ، عن طريق المعادلة فى السرعة بين ٢٤ صورة فى الثانية و٢٥ صورة فى الثانية، وبذلك تتم مشاهدة الأفلام على شاشة التليفزيون.

أما الأفلام المسجلة مغناطيسيا، فهى من وسائل التسجيل المرئى فى التليفزيون والدراما التليفزيونية، ويعرف فى اللغة الدارجة باسم تسجيل الفيديوتيب Vidio Tape . ومن الممكن إذاعة مثل هذا الشريط أكثر من مائة مرة فى حالة جيدة صالحة للعرض، وفى هذا التطور الفنى ما يميز بين الصور المتحركة Motion Picture والفيلم التليفزيوني.

وتظل سمة الفيلمية عاملا مشتركا بين **أفلام السينما وأفلام التليفزيون**، من حيث **التصوير والإخراج**، وإن كان التصوير فى أفلام التليفزيون يلاحظ الفروق الدقيقة بين الشاشتين الصغيرة والكبيرة. ومقتضيات هذه الفروق؛ ولذلك تعنى أفلام التليفزيون باللقطات المقربة والجمل الحوارية.

ومن حيث المضمون؛ يتفق الفيلم التليفزيونى والصور المتحركة فى تقديم ألوان مختلفة من المضمون التاريخى والروائي، أما **الفيلم الواقعى** Realist Film فهو نوع من الأفلام الروائية، مادته مأخوذة من واقع الحياة ، إما مباشرة أو عن طريق إعادة تمثيل هذا الواقع ، بشرط أن يظهر أقرب ما يكون إلى ذلك الواقع.

أما **أفلام القصص العلمية** Science Fiction Film فهى مجال مشترك أيضا، ولكن بشرط ألا تتناول مشاهد رعب أو عنف فى الفيلم التليفزيوني، الذى يشاهده الأطفال مع الكبار بطبيعة الحال؛ وهذا النوع من الأفلام يقدم معالجة روائية لأحدث مبتكرات العصر العلمية، وذلك فى مجال رحلات الفضاء، أو التغيرات الكيميائية التى يمكن أن تطرأ على الطبيعة، نتيجة لأحداث خارقة مثل القنابل الذرية، التى تبيد الجنس البشري، عن طريق استخدام الابتكارات العلمية. ومعظم هذه الأفلام تعالج أحداثا فى عالم المستقبل، كما يتصورها خيال العلماء، والفنانين؛ ومن أشهر هذه الأفلام قديما فيلم «عالم المستقبل» تأليف «هـ . ج . ويلز H.G. Wells » وفى العصر الحديث فيلم «أوديسا الفضاء عام ٢٠٠١» إنتاج وإخراج «استانلى كوبريك « Stanley Kubrich » .

ومن ذلك يتضح أن **الفيلم التليفزيونى** يجمع بين خصائص وسمات **الفيلم الروائى الطويل، ومتوسط الطول**، ولكنه يلتزم بأخلاقيات التليفزيون مع الحرص على عنصر التشويق Suspense كدعامة رئيسية، يرتكز عليها البناء الدرامى ، من أجل السيطرة على انتباه المشاهد والتأثير فيه: فالتليفزيون حينما يقدم فيلما على الشاشة الصغيرة من إنتاجه، ينحى منحى الصور المتحركة فى تقديم أفلامها على الشاشة الكبيرة،

من حيث تحقيق مزيج من الترقب والقلق الناجمين على خلق شوق مستمر، فى إحساس المشاهد لمعرفة ما سوف يحدث.

والتشويق فى العمل الروائي، يرتبط ارتباطا وثيقا، بخلق عنصر المفاجأة، وعلى ذلك فإن الخط الروائى المشوق، يجب أن يتحرك عبر سلسلة من المفاجآت التى تعمل على رفع درجة من الترقب المستمر لدى المشاهد، وتضعه بالتالى فى حالة شوق دائم لمعرفة ما قد تتطور إليه الأحداث، وقد قال قديما المخرج الأمريكى جريفث David Griffith أبو الفن السينمائى فى العالم عن عنصر التشويق: «دع الجمهور يضحك أو يبكى كما تشاء، لكن دعه ينتظر دائما، ويهتم بالمتابعة».

## التطور الاجتماعى للفيلم التليفزيوني

ظلت السينما على مدى أكثر من نصف قرن تمثل بالقياس إلى الأفراد وسيلة ترفيهية رئيسية أخذت شكل العادة الإسبوعية التى لا سبيل إلى إشباعها إلا بالذهاب إلى دار العرض السينمائي.

وقد بدأت هذه (العادة) الاتصالية فى الاهتزاز بدرجة ما مع نهاية الأربعينات وبداية الخمسينيات على أثر ظهور التليفزيون، ثم بداية انتشاره كوسيلة عرض جديدة للأفلام السينمائية.

وعلى الرغم من أن هذا التغير لم يتخذ شكلا حاسما فى البداية، إلا أنه كان بمثابة النذير لصناعة السينما التى تعتمد بالدرجة الأولى على دار العرض السينمائي، فلأول مرة نجد أن الفيلم السينمائى ـ بمعناه الشائع ـ وقت ذاك مهدّد بأن التليفزيون يمكن أن يضعف من اعتياد المشاهد فى الإقبال عليه.

ومنذ بداية الستينيات بدأ عالم الإنتاج السينمائي، الذى يعتمد على دور العرض بصفة أساسية، يواجه ـ بشكل يكاد يكون قاطعا ـ صعوبات، لأن الموقف بدأ يتحول لصالح التليفزيون.

وعلى ذلك فإن المؤشر الحقيقى الذى يمكن استنباطه من كل ذلك، إنه خلال الخمسة عشر عاما من منتصف الأربعينات تقريبا إلى بداية الستينيات ـ وهى الفترة التى تمثل بداية ظهور التليفزيون واحتدام المنافسة بينه وبين دور العرض السينمائية ـ تناقص عدد هذه الدور تناقصا كبيرا إلى حد يمكن اعتباره مخيفا، إذا وضعنا فى الاعتبار الزيادة الكبيرة فى تعداد السكان خلال هذه الفترة، والتى كان يفترض معها أن تزيد دور العرض بدلا من أن تتناقص ـ فقد تناقص عدد دور العرض إلى ثلث ما كانت عليه منذ عشرين سنة، وهذا مؤشر حقيقى يؤكد أثر التليفزيون على تناقص دور العرض، ويوحى بما سوف يكون عليه الوضع مستقبلا. الأمر الذى يدعونا إلى أن نبدأ من الآن فى توسيع نظرتنا إلى السينما لنتجاوز بها ذلك المفهوم الذى يحصر علاج أزمتها فى زيادة عدد دور العرض وحدها، فالزيادة المرجوة ، مع ما قد يكون لها من تأثير إيجابى على اقتصاديات الإنتاج السينمائي، لا تقطع بأن هذا التأثير يمكن أن يكون وحده حاسما بالنسبة لمستقبل السينما فى مصر. وإلى جانب ظاهرة انتشار التليفزيون هناك ظاهرة جديدة تمثلت فى أجهزة الفيديو كاسيت التى بدأت تتلمس طريقها هى الأخرى فى حياة الإنسان كدار عرض خاصة. فإننا نستطيع أن نتخيل الصورة بالنسبة لما سوف يكون عليه الوضع فى المستقبل. وما تعنيه من تحول كبير فى مفهوم السينما لدى الإنسان مستقبلا.

من هنا تتضح أهمية (أفلام التليفزيون) فى تعويض النقص فى عدد دور العرض فى مصر، من جهة، وفى النهوض بموضوعات الأفلام من جهة أخرى، لتقوم بدور فعال فى خدمة المجتمع؛ ذلك أن النقد الموجه للأفلام السينمائية يتلخص فى أنها لم تغط رقعة عريضة من الموضوعات، لأنها تستهدف التسلية والعائد المادى فقط. ومن ثم فإن الهدف من إنتاج أفلام خاصة بالتليفزيون هو دفع الإنتاج السينمائى إلى مختلف الموضوعات الاجتماعية والتاريخية والدينية والعلمية، ومواصلة الدور الذى لعبه الفيلم المصرى فى ربط المجتمع العربى والتعريف بمصر وأمتها العربية إنساناً وحضارة. ذلك أن السينما المصرية قد ساعدت فى نشر اللجهة العربية المشتركة؛ واستمدت من طاقات الإبداع فى

مصر ما مكن القدرة العربية المصرية من الوقوف فى هذا المجال جنبا إلى جنب مع القدرة الأجنبية(١).

وتعتبر السينما من الوسائل الهامة لنشر الأيديولوجية فى المجتمعات البشرية على اختلاف مذاهبها. فمن خلال الصوت والصورة تمثل الأفلام السينمائية طريقة مثالية من طرق الدعاية، لأن المشاهدين ـ كما توضح بعض الدراسات ـ يكونون واقعين تحت تأثير الأفلام أثناء مشاهدتها . ومن ثم تلعب السينما دورا محوريا فى توجيه سلوك الأفراد، وبث قيم اجتماعية، وهى وسيلة فعالة لضبط اتجاهات الأفراد وتحديد أهدافهم داخل المجتمع وذلك لعدة أسباب قدمها «روسك» نذكر منها ثلاثة: **الأول** ـ عدم إدراك رواد السينما لحقيقة أنهم يتأثرون بالأفكار والقيم التى تقدمها هذه الأفلام ـ **والثانى** يضع الناس أنفسهم فى موضع الأبطال ويتقبلون بطريقة لا شعورية الاتجاهات التى يعبرون عنها والأدوار التى يقومون بها ـ **والثالث** أن الأفراد الذين يعانون من المشاكل المختلفة: يتقبلون بطريقة لا شعورية أو شعورية الحلول التى تقدمها الأفلام كحلول لمشكلاتهم(٢).

ومن الملاحظ أن القطاع الخاص فى الإنتاج السينمائى ، قد اتجه إلى اختيار ألوان الإنتاج التى تدر عائدا كافيا يشجع على الاستثمار فى الانتاج ، وهذه الألوان غالبا ما تكون غنية بعوامل التسلية، سواء فى الكوميديا أو التراجيديا. والواجب أن يتجه الإنتاج السينمائى فى مجموعه إلى ما يكسبه صفة الخدمة الضرورية والجادة للمجتمع، ولا يتحقق ذلك إلا بالالتزام بضرورات هذه الخدمة، بحيث يعايش هذا الإنتاج احتياجات المجتمع، ويساير ما وصل إليه نظيره فى العالم من معالجة الموضوعات والمشاكل الكبرى التى تواجه الإنسانية فى هذا العصر، بحيث تتمكن السينما كوسيلة إعلامية وثقافية من

---

(١) عبد العزيز شرف: المدخل إلى وسائل الإعلام ، بيروت ط ٢، دار الكتاب اللبنانى ، ١٩٨٨، ط ٤١٥

(٢) هاشم النحاس: الإنسان المصرى على الشاشة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الألف كتاب ١٩٨٦،ص١٠٧.

إحداث التأثير والتغيير لصالح التقدم البشري، وتقوية العناصر الإيجابية فى المجتمع، مما يستوجب إحاطتها بكل ألوان الرعاية.

والمتطلع إلى واقع السينما فى مصر ووطنها العربى يجدها فى وضع مثير، فهى من جانب تملأ فراغ الشباب بوسيلة من وسائل التسلية ذات الفعالية والخطر فى تشكيل سلوكه، ومن جانب آخر تعانى من المنافسة مع التليفزيون أو الراديو - بالإضافة إلى الفيديو - ومن ارتفاع تكاليف الإنتاج، وقلة دور العرض، وفداحة الضرائب.

والحل الأمثل لمواجهة هذا الموقف ينبغى أن ينبع من نوعية الإنتاج السينمائى نفسه وارتفاعه إلى المستوى الذى يجعل من الفيلم خدمة جادة تحقق مع مطالب الترفيه معالجة المشاكل التى تواجه المجتمع، وتقدم صورة أمينة لواقعه واحتياجاته وآماله على كافة المستويات. وعندما يحقق الفيلم هذه الأهداف، فإن دعمه يصبح التزاما قوميا يوفر له أسباب التطور والنجاح(١).

وتأسيسا على ما تقدم يمكن القول إن إنتاج أفلام تليفزيونية؛ يمثل خطوة أساسية يتطلبها الواقع السينمائى المصرى، كى ينطلق لتحقيق الأهداف الثقافية والاجتماعية والترفيهية المرجوة منه، ويمكنه من مسايرة التقدم فى الإنتاج السينمائى عالميا.

## المنظور الاجتماعى للفيلم التليفزيوني:

مما تقدم يتضح أن للسينما وظائف اجتماعية هامة، تؤديها فى المجتمع ، ذلك أنها معرض للحياة القريبة والبعيدة؛ يرى المرء فيها الأخلاق والعادات والتقاليد، البيئات، الاختراعات والابتكارات؛ كما ترـ م للمشاهد مقارنات فنية بين القديم والحديث؛ وتحقق الصلة بين الثقافة العربية والثقافات الأجنبية، وتعرض أزياء الأمم وتقاليدها وأسرار حياتها الاجتماعية ؛ بل تصور المعارك والميادين والهزائم والانتصارات «والسينما بعد ذلك مجلس يجمع كل ما فى مجالس الأنس من سمر إلى طرب، ومن غناء إلى تمثيل»(٢).

---

(١) عبد العزيز شرف: المدخل إلى وسائل الإعلام، مرجع سابق ص٧٨.

(٢) محمد حلمى سليمان: السينما والمجتمع، مرجع سابق ص ٥.

لذلك حرصت الحكومات على حماية السينما من طغيان الأدب الرخيص الذى ينخر سوسه فى أوصال الأمم فيهدم كيانها، ويقتل ذوقها الفنيّ، ويطوح بها إلى الوراء.

ويضرب الباحثون فى الفنّ السينمائى الأمثلة على أثر السينما فى تغيير العادات والتقاليد، باليابان، التى عرف عنها أنها أمة محافظة على القديم ، متمسكة بتقاليدها وعاداتها وأزيائها، وكانت ترى فى تمسكها بطابعها الخاص شعيرة من شعائرها المقدسة التى لا تقبل فيها جدلا أو مناقشة: كانت هكذا إلى أن جاءها ساحر مسّها بعصاه فانتقلت من حال إلى حال، وتحولت من وضع إلى وضع .. ولم يكن ذلك الساحر سوى السينما.

انتشرت دور السينما فى ربوع اليابان، فارتادها الشعب، ورأى الأهلون كيف يحيا الأوربيون والأمريكيون، وكيف يتعاملون فى الحياة، وكيف يعيشون، وماذا يلبسون، وما هى طرائقهم فى الجدّ والعمل أو اللهو والعبث، وكيف ينشأ الأطفال ويربى الشباب.

رأوا فى كل هذا شيئا يختلف عما عندهم، وأعجبهم بعض ما فيه فأخذوا به وقلدوهم فيما يفعلون ، والعيب ليس فى التقليد، بل العيب فى الجمود والتعلق بالقديم البالى الذى لم يعد يصلح للعصر والبيئة.

إن السينما لها أثرها العظيم فى الحياة الاجتماعية، وقد قدرها الأوربيون والأمريكيون حق قدرها، فقد أدركوا ما سوف تحدثه من انقلاب كبير فى حياة الأمم ، لذلك أولوها عنايتهم، وشملوها برعايتهم ، ليجنوا منها أطيب الثمرات وجليل الدروس والعظات.

وقد قدمت الحكومات والهيئات إلى رجال السينما المساعدات القيمة، ليتمكنوا من أداء رسالتهم ، فمثلا:

وضع المؤلف الفرنسى (مسيو إفرايا) رواية سينمائية عن حياة «جان دارك» ضمنها أعمالها المجيدة، ومواقفها الخالدة، وشجاعتها الفائقة، ووطنيتها المنقطعة النظير، ثم ختم القصة بمصرعها الدامى المحزن. إنه مؤلف، ولكن لابد للقصة من مخرج، فماذا حدث؟ ومن عاونه؟ والذى حدث أن انتخب للإشراف على الإخراج لجنة مؤلفة من عظماء

فرنسا، ووضعت تلك اللجنة تحت رئاسة (كاردينال باريس الأسقف ديبوا). وليس مفكرو فرنسا ورجال الدين وحدهم هم الذين ساهموا فى إخراج الرواية، إذ أن هناك الجيش الفرنسى أيضا، فقد اشتركت وحدات منه بأمر حكومة باريس فى تمثيل الموقعة التى خاضت (جان دارك) غمارها، ثم لابد من أمر آخر لتخرج الرواية السينمائية طبق ما ورد فى بطون التاريخ، وكيف يتم ذلك إلا إذا ظهر الملك شارل السابع، وإلا إذا أقيمت حفلة تتويجه. والتتويج كان يتم فى الكنيسة، إذن فليذهب الممثلون والممثلات إلى الكنيسة (ريمس) وليقم كل فرد بدوره. وبديهى أن الجيش ورجال الدين ما قدموا تلك المساعدات، وما خرجوا على بعض التقاليد الدينية التى لها حرمتها إلا لعلمهم أن للسينما مكانة جديرة بالاعتبار(١).

إذن لم تعد صناعة السينما قاصرة على الاستديوهات أو الغابات أوالقصور، بل تقدمت إلى الأماكن المقدسة وإلى الاستعانة بوحدات حقيقية من الجيش.

وفى ضوء هذا الفهم، يتسنى لنا التعرف على أفلام التليفزيون من منظور اجتماعي؛ ولاسيما أن هذه الأفلام؛ مثل سائر طرق الترفيه الروائية الأخرى ـ تعمل بمثابة صمام أمان للطموحات المكبوتة التى لا تسمح المهام اليومية العامة إلا بإطلاق سراح القليل منها ـ ولذلك أكدت الرقابة على الأفلام ؛ على ما يجب تحاشيه فيها، ومن ذلك ما وضعه المجلس البريطانى لرقباء الأفلام من قواعد عريضة يعمل على هديها.

١ـ هل من المحتمل أن يلحق الفيلم ضررا بالمعايير الخلقية للجمهور بأن يزين له طريق الرذيلة أو الجريمة ، أوعن طريق الإقلال من شأن المعايير الاجتماعية السائدة؟

٢ـ هل من المحتمل أن يسئ هذا الفيلم إلى قطاع من الجمهور؟

٣ـ ما هو التأثير الذى يحتمل أن يحدثه الفيلم على الأطفال؟

ومشكلة الرقيب هى حماية الأطفال والشباب أثناء الترفيه عنهم ، دون إفساد المرح على البالغين.

(١) محمد حلمى سليمان: مرجع سابق ،ص ٧.

أما فى مصر فقد نشأت الرقابة على المصنفات الفنية قبيل الحرب العالمية الأولي. ثم مرت بأطوار متعددة منذ ذلك الحين، حتى مجئ ثورة يوليو، حيث أنشئت وزارة الإرشاد القومى سنة ١٩٥٣، فأصبح للرقابة دور فى بناء المجتمع الجديد فى ظل مفهوم جديد هو (التوجيه) ومن ثم صدر تشريع يتضمن إحكام الرقابة على المصنفات الفنية. ثم تعاقبت التشريعات والقوانين فى هذا المجال حتى سنة ١٩٦٠.

غير أن التطبيق العملى كشف كثيرا من الثغرات ، وخاصة فى مواجهة التطورات السريعة فى مختلف المجالات. ومن هنا أصبحت الحاجة ماسة إلى تشريع جديد يسد الثغرات التى ظهرت فى التشريعات السابقة ويواكب التطور.

ومن هذا المنطلق بحث المجلس القومى للثقافة موضوع الرقابة، ورأى أن يقوم التشريع على مجموعة من الأسس والمبادئ. وأوصى المجلس بمجموعة من القرارات نذكر منها ما يخص هذا السّياق(١):

- إخضاع جميع المصنفات الفنية للرقابة كالأشرطة السينمائية ومواد الدعاية لها والإعلان عنها، ولوحات الفانوس السحرى والمسرحيات والمشاهد التمثيلية والرقص والمونولوجات والفكاهات والأغانى والأسطوانات بأنواعها، والأشرطة الصوتية وأشرطة الكاسيت والفيديو كاسيت بأنواعها أو ما يماثل هذه المصنفات.(٢)

- أن يتم البت فى طلب الترخيص بالنسبة لنصوص الأفلام والمسرحيات والمشاهد التمثيلية خلال مدة مناسبة، ما بين أسبوع وخمسة عشر يوما ، وخلال أسبوع على الأكثر فيما عدا ذلك من المصنفات، ويعتبر الترخيص ممنوحا إذا لم يصدر قرار من الرقابة عقب إنتهاء المدة المشار إليها بيوم واحد.

- عدم جواز استعمال ما قررت الرقابة استبعاده من المصنف المرخص به فى الدعاية

---

(١) د. أ. سبنسر ، هـ د. ويلي: السينما اليوم ، مرجع سابق ص ٢٤٦.

(٢) تقرير المجلس القومى للثقافة فى ٢٣/ ٥/ ١٩٨٢

له، أو إجراء تعديل جوهرى بالفيلم السينمائي، أو إجراء أى تعديل أو إضافة أو حذف فيما عدا ذلك من المصنفات الفنية، أما بالنسبة لاسم المصنف فلا يجوز تغييره إلا بموافقة الرقابة.

- يجوز للرقابة - إذا طرأت ظروف جديدة تستدعى سحب ترخيص المصنف الفنى - أن تقوم بسحبه على أن تبين أسباب هذا السحب ، ولها أن تعيد الترخيص فى المصنف بعد إجراء ما تراه من حذف أو إضافة أو تعديل دون أية رسوم أو مصروفات.

- يلتزم أصحاب ومستغلو ومدير دور العرض السينمائى أو المسرحى أو الأماكن والنوادى العامة أو ما يماثلها ، بإخطار الرقابة قبل العرض بثمان وأربعين ساعة على الأقل.

- يجب أن يُعاد الفيلم الوافد إلى مصدره عند عدم إجازته من الرقابة، ما لم يكن ماسا بأمن الدولة وأصدرت الرقابة قرارا بمصادرته.

- عدم السماح لمن تقل أعمارهم من الجنسين عن ١٦ سنة بمشاهدة المصنفات التى صرح بعرضها للكبار فقط، ويجب الإعلان عما يفيد حظر العرض على ما هم دون السن المقررة وإخطار الجهات المعنية التى تقع فى دائرة اختصاصها أماكن العرض بما سيعرض فيها من هذه المصنفات.

- يجب تنظيم عرض الأفلام السينمائية ، وأن تُعطى الأولوية لعرض الفيلم المصرى على مدار السنة، وهو الفيلم الناطق أصلا باللغة العربية والمنتج برأس مال مصرى بنسبة لا تقل عن ٥٠٪ ، وبشرط الحصول على شهادة من الجهة المختصة بأن الفيلم مصري.

- حظر عرض أشرطة الفيديو كاسيت عرضا عاما فى الأماكن العامة إلا بقرار من الوزير المختص بالثقافة بعد الرجوع لغرفة صناعة السينما.

- وضع نظام دقيق لإقامة المهرجانات السينمائية أو مهرجان الفيديو كاسيت أو أسابيعها.

## السينما التليفزيونية والتذوق الفيلمي:

يُعدّ التذوق الفيلمى ناحية من نواحى التذوق الفني؛ ذلك أنه يعتبر نقطة انطلاق طيبة تجاه تذوق الفنون الدرامية المرئية، لأن الاهتمام بالأفلام قد ينشأ من تلقاء نفسه دون الحاجة إلى طرق صناعية لاستثارته.

ويمكن معالجة التذوق الفيلمى من أربع زوايا: هى الزوايا: التاريخية، والحرْفية، والأخلاقية، والجمالية.

وتحظى **المعالجة التاريخية** بأهمية خاصة لأنها تجعل من الممكن رؤية الفن الذى ندرسه وهو يتطور فى مراحله الأولى، بينما تمتد معظم الفنون بعيدا فيما وراء الذاكرة البشرية أو التسجيل، وهى على أى حال تهيىء خلفية لتذوق الفن الحديث.

**والسينما التاريخية** فى مصر ـ بما فى ذلك الأفلام التى تعرض سير الشخصيات المقدسة ـ ليست محايدة لا فى اختيارها الواقعة التاريخية التى تتناولها ولا فى محاولة تفسيرها ـ بل تخضع بشكل أو بآخر للأيدلوجية التى كانت وراء إنتاجها. وأول ما يلاحظ على إنتاج السينما فى مصر أنه بدأ مهملا لشأن التاريخ فلم يواكب الفيلم التاريخى تطور الإنتاج السينمائي، وذلك على عكس الحال فى السينما العالمية.

وتعتبر المعالجة الحرْفية مسألة غير مباشرة إلى حد ما. فالإحساس بالفن لا يعتمد إطلاقا على التعرف على الأساليب الحرفية المتبعة فى ذلك الفن. ويجدر بنا أن نتساءل هنا إلى أى مدى تستخدم إمكانيات الفن السينمائى؟. إن من الواضح بجلاء أن الأفلام تستطيع أن تروى لنا القصص بطريقة مقنعة من الاحتفاظ بعنصر التشويق، ولكن مجرد إثارة الاهتمام بالقصة هو عنصر بدائى للغاية. والقصة كما يقول أ.م. فورستر (هى أبسط العناصر وأقلها شأنا) والاهتمام بها قد ينحصر فى مجرد التساؤل (ماذا سيحدث بعد ذلك؟) وعندما يعرف المرء ذلك فإن اهتمامه ينتهى فى الحال. والواقع أن أغلب الأفلام بما فى ذلك عدد كبير من الأفلام ذات المستوى الرفيع تركز اهتماما فى رواية القصة فحسب، وهذا ما يجعل هذه الأفلام لا تثير فينا أى اهتمام لأن نراها مرة ثانية.

ومع ذلك فإنه عندما تنمو القصة وتتعقد أحداثها يبرز سؤال آخر إلى جانب سؤال:

(ماذا سيحدث)؟ وهو: (لماذا يحدث هذا)؟.. فى هذه الحالة لاتكتفى القصة بأن تسرد الحوادث فى تتابعها، وإنما تضيف إلى ذلك تفسير الأسباب والنتائج. ونجد الحوادث تلقى ظلالها على المستقبل، ونلمس أن ما يحدث هنا هو نتيجة مباشرة لشىء آخر حدث هناك. ونحن نرى فى البداية خطوطا لاتتضح معالمها تماما ولكن هذه الخطوة تتفاعل لتبدو واضحة قبيل النهاية. ويمكننا أن نقول إن عقدة الرواية تتجسم تدريجيا، وحينئذ لانحتاج إلى تفسير للحوادث فحسب، بل إننا نطلب أيضا تفسير التصرفات لأولئك الذين يعملون وينفعلون، أولئك الذين يشتركون فى الأحداث. ونتساءل لماذا يقوم هو أو هى بهذا العمل ولماذا يتصرف على هذا النحو؟ وتقدير النوازع والتصرفات مرتبط ارتباطا وثيقا بالشخصيات. ونحن حين نسعى لأن نعرف المزيد من أحداث القصة فإننا نجبر الشخصيات على أن يكشفوا عن أنفسهم بوضوح أكبر وأكثر إقناعا وصدقا، ليتحولوا بذلك من مجرد دمى تتحرك ليصبحوا شخصيات حية تفكر وتحس. ونحن إذ نطالبهم بأن يعبروا عن أنفسهم بوضوح أكبر، فإننا فى الوقت ذاته ننمى العلاقات المترابطة المعقدة بينهم ونتيح لأنفسنا فرصة أكبر، لاستغلال إمكانيات الأسلوب الفنى الذى نستخدمه(١).

والكاتب القصصى يستخدم أسلوب الرواية والوصف فى تحديد الأحداث الرئيسية فى قصته، بينما يلجأ المؤلف المسرحى إلى الحوار كوسيلة للتعبير، أما كاتب السيناريو فلابد أن يفكر فى صور حسّية ملموسة. ولابد له من أن يدرّب خياله وأن ينمى فى نفسه عادة استعراض الأفكار التى تخطر له على شكل صور تتابع على الشاشة. ومن واجبه فوق ذلك أن يعرف كيف يسيطر على هذه الصور ويختار منها الأكثر حيوية ووضوحا. ولابد من أن تبلغ قدرته على انتقاء الصور وسيطرته عليها مبلغ سيطرة الكاتب القصصى على الكلمات التى يعبر بها، والكاتب المسرحى على الحوار الذى يستخدمه.

ولابد أن يتجه كاتب السيناريو دائما نحو الصور الحسية الملموسة، التى هى وسيلته الأخيرة فى التعبير. وأن يراعى دائماً مدى التوتر الذى ينتج عن الحوادث ولابد أن يكون لهذا التوتر صداه فى نفس المتفرج، فيضطر إلى متابعة كل جزء من الفيلم بقدر معين من

---

(١) هاشم النحاس: الإنسان المصرى على الشاشة، مرجع سابق ص١٤١.

الانفعال. وهذا الانفعال لاينشأ من مواقف القصة وحدها، وإنما يمكن خلقه أيضا أو تقويته بواسطة عوامل خارجية. ومن هذه العوامل النمو التدريخى للعناصر الحيوية فى القصة، ووجود مشاهد تعتمد فى بنائها على حركة الشخصيات السريعة. وكذلك وجود مشاهد الجموع. فكل هذه العناصر تضاعف من انفعال جمهور المتفرجين، ومهمة كاتب السيناريو هى أن يبنى قصته بطريقة تجذب الجمهور تدريجيا حتى تستولى عليه، على ألا يبلغ الجمهور أوج انفعاله إلا فى نهاية الفيلم(٢).

ويبدو المخرج حينئذ فى موقف يشبه الى حد كبير موقف الفنان الذى يضع خطة لرسم لوحة زيتية إلا أن المشاكل التى تواجه المخرج مختلفة اختلافا جوهريا عما يواجهه الفنان. وأول الاختلافات وأهمها أن اللقطة التى يضع خطتها ليست قائمة بذاتها فقط مثل لوحة الفنان. وأول الاختلافات وأهمها أن اللقطة التى يضع خطتها ليست قائمة بذاتها فقط مثل لوحة الفنان، كما أنها لا تكون موضع تأمل طويل من المتفرج باعتبارها عملا كاملا إذ أن اللقطة لا تبقى على الشاشة إلا وقتا قصيرا، وهى تمر أمام المتفرج دون أن يستطيع إيقافها أو إطالة زمنها وتسبقها وتلحقها لقطات أخرى، أى أن اللقطة لا تعدو أن تكون عنصرا واحدا من سيل مستمر من الصور، والواقع أن طابعها ومبرر وجودها يتوقف على مدى ما تساهم به فى ذلك السيل المستمر من الصور، ولذلك فإن أهم مايشغل ذهن المخرج هو الدور الذى تؤديه اللقطة فى المشهد بعد المونتاج، والطريقة التى سترتبط بها هذه اللقطة من النواحى الدرامية والمنطقية والتصويرية مع ما يسبقها ويلحقها من لقطات، بحيث تكون مع غيرها وحدة متكاملة.

والاختلاف الجوهرى الثانى بين الرسام والمخرج هو أن الصورة التى ينظمها الأخير متحركة، وهذا فى الواقع يلغى القواعد العادية لتكوين الصورة، وذلك لأن الحركة تصبح هى العامل الجوهرى فى التكوين وتطغى على ماعداها. وإذا أخذنا صورة ثابتة من إحدى اللقطات فقد تبدو هذه الصورة مبهجة للعين لأن فيها مجموعة من الأشجار

---

(١) أرنست لندجرن: فن الفيلم، مرجع سابق ص١٦٩.

(٢) بودوفكين: الفن السينمائى، ترجمة صلاح التهامي، لجنة نشر الثقافة السينمائية، د. ت، ص١٥.

(٣) هاشم النحاس: الإنسان المصرى على الشاشة، مرجع سابق،ص ٢٠٩

بعيدا عـلى اليمين تبـدو متوازنة مع عمـارة على الشمال فـى المقدمة وبين الاثنـين طريق طويل يربـط بينهما فى تـكوين متناسق، إلا أننـا عندما نرى هذه اللـقطة نفسها فـقد تكون هناك قامة إنسان صغيرة بحيث تـفوتنا ملاحظتهـا فى الصورة الثابتة ولا نـحس بأن لها أهمية، ولكن، عندما يتحرك هذا الإنسان علـى الشاشة فإن حركته تصبح أهم شيء يتركز فيه اهتمامنا فى الصورة كلها[1].

وتعتبر المعالجة الأخلاقـية أيضا مسألة غير مباشرة ، ولكن نجد أناسـا تدور اهتماماتهم فى هذا الاتجاه بصورة طبيـعية، حتى أنهم لايستطيعون توجيه عـقولهم إلى موضوع ما إلا باعتبـار محاسنه ومساوئـه. ولا ريب أن الحبكة فى بعـض الأفلام تمثل مشكلات خـلقية على قدر من الصعوبة يكفى لإشبـاع أكثر الأخلاقيين فهما.

إننا فى مصر وعبر أكـثر من ألفى فيلم سينمائى منذ أكثـر من نصف قرن، عرضت فى وقت إنتـاجها، وتعـرض من جديد فى الـتليفـزيون، وسوف تظل تـعرض دائما بـطريق الفيديو، نجد فى الأفلام المـصرية السائدة صورة إنسان مصرى من حيث مـلابسه ولهجته وطريقة حديثه وحركاتـه وسكناته، ولكنه ليس مصريا من حيث تـقاليده وعاداته وسلوكه وأفكـاره وأفعاله وردود أفـعاله. ويـرجع السبب فى ذلك إلى سـيطرة الـنموذج الغـربى للأفـلام السائدة فـى الغرب عـلى صنـاع الأفلام السائـدة فى مصـر. إنهم صـناع سينـما مصريون والسينما مصرية المنشأ لكنها غربية المضمون. والمضمون هنا ليس مضمون قصة الفيلم. وإنما مضمـون الأسلوب الـسينمائى، أى مضمون كل لقـطة، ومضمون العلاقات بين اللـقطات. فأغلـب المصريين فـى المدن لايهربون مـن أحزانهم بالـلجوء إلى احـتساء الخمر، وأغلب الأثرياء مـنهم لايملكون بارا لاحتساء الخمور فى بيوتهم، ومع ذلك، فإن هذا ما نجده ـ على سبيل المثال ـ فى أغلب الأفلام المصرية السائدة[2].

ويطلق بعض النقاد على هذه المشكلـة، (مشكلة الاقتباس) أى تمصير أفلام أو قصص أو مسرحيات أجنبية. ولكن التمصير ليس المشكلة، وإنما المشكلة الحقيقية تكمن فى نوعية الموضـوع التى تتـلاءم مع قيم وعـادات وتقاليـد المجتمع والـتى تسايـر عمليـات التنمية والبناء.

وأخيرا؛ فإن المعالجة الجمالية؛ هى الطريق إلى التذوق الفني.

---

(١) أرنست لندجرن: فن الفيلم، مرجع سابق، ص ١٠٧

(٢) هاشم النحاس: الإنسـان المصرى على الشاشة، مرجع سابق، ص ٢٠٩.