Saba Journal of Humanities and Social Sciences
مجلة سبأ للعلوم الإنسانية والاجتماعية

التقنيات السينمائية في أدب الرحلة التلفزيوني(الصورة أنموذجا)

زهراء سلمان غزواني
باحثة في الأدب والنقد
zahra7891@hotmail.com

Cinematic techniques in the literature of the television journey (picture as a model)

Zahra Salman Ghazouani
Researcher in Literature and Criticism
zahra7891@hotmail.com

تاريخ الاستلام: 10- 3- 2025 تاريخ القبول: 11- 3- 2025
Received: 10 -3- 2025 Accepted: 11- 3- 2025
ISSN (online): 3080-1648
DOI: https://doi.org/ 10.48185/sjhss.v1i2.1546

الملخص:

يهدف هذا البحث إلى دراسة تقنية الصورة السينمائية المتعددة، ودورها الجمالي في أدب الرحلة التلفزيوني؛ وذلك بالنظر إلى أسلوب السرد التصويري السينمائي، وإبراز دوره في تشكيل بنية أدب الرحلة المرئي، المعتمد على تقنيات عديدة إلى جانب الصورة، وإلقاء الضوء عليها من الناحية الأدبية والفنية، كالصوت والمونتاج، والمؤثرات السينمائية المختلفة؛ للكشف عن جماليات هذا الأدب الرحلي المرئي، وتقنيات الفنية، ودلالاتها المتعددة فيه؛ وذلك من خلال تناول البحث مقومات الصورة التلفزيونية: (الحركة، لقطات الكاميرا، زوايا الكاميرا، الإضاءة، اللون). وقد اعتمد البحث المنهج السيميائي لدراسة الصورة، وإلقاء الضوء عليها من الناحية الأدبية والفنية؛ للكشف عن فنيات وتقنيات أدب الرحلة التلفزيوني، مع الاستفادة من أدوات وإجراءات المنهج الوصفي التحليلي، والتي قد تفيد البحث في بعض المواضع.

وقد خلص البحث إلى نتائج عدَّة، منها: أن برامج أدب الرحلة المرئي، اتَّكأت على تقنيات الصوت، والصورة، والمونتاج، واستخدام المؤثرات السينمائية المختلفة؛ مما منحته بعدًا دراميًّا جديدًا، وأن تقنيات الصورة المختلفة قد أحدثت نقلة نوعية في ذلك الأدب الرحلي المرئي – التلفزيوني. وأن هذه الدراسة تميَّزت في تقديمها دليلًا على أنّ استثمار الأدب لمعطيات التكنولوجيا أدى إلى تقديم جنس أدبي جديد يجمع بين الأدبية والتكنولوجيا، وتجلّت معالمه في أدب الرحلة التلفزيوني.

الكلمات المفتاحية: التقنية، السينماء، الأدب المرئي، أدب الرحلة، الصورة، التلفزيون.

Abstract

This research aims to examine the technique of multiple cinematic images, and their aesthetic role in the literature of the television journey; This is due to the cinematic narrative style, highlighting its role in shaping the structure of visual journey literature, based on many techniques besides the image, and shedding light on it in literary and artistic terms, such as sound, montage, and various cinematic effects; To reveal the aesthetics of this visible traveling literature, artistic techniques, and their multiple connotations in it; By addressing the elements of the TV image: (Movement, camera footage, camera angles, lighting, color). The research adopted the semiotic method of studying the image and illuminating it literally and artistically; To uncover the art and techniques of travelogue, making use of analytical descriptive methodology tools and procedures, which may be useful for research in some places.

The research concluded several results, including: That the programs of visual journey literature, leaned on the techniques of sound, image, montage, and the use of various cinematic effects; This gave it a new dramatic dimension, and the different image techniques brought about a paradigm shift in that visual-television travelogue literature. This study was distinguished in providing evidence that the exploitation of literature for technology data led to the introduction of a new literary race combining literature and technology, and its features were reflected in the literature of the television journey.

Keywords: Technique, cinema, visual literature, journey literature, image, television.

للاقتباس: غزواني، زهراء سلمان. (٢٠٢٥). التقنيات السينمائية في أدب الرحلة التلفزيوني، *مجلة سبأ للعلوم الإنسانية والاجتماعية*، مج1، ع(٢): 1- 23

Cite this article as: Ghazouani, Zahra Salman. (2025). Film Techniques in Television Journey Literature, Saba Journal of Humanities and Social Sciences, Mg 1, p 2 : 1- 23

المقدمة:

الحمد لله وحده، والصلاة والسلام على من لا نبي بعده، سيدنا مُحَمَّد ﷺ، أما بعد:

فإن أدّت السينما دورا كبيرا في أدب الرحلة التلفزيوني؛ إذ برزت فيه التقنيات السمعية والبصرية مستندة إلى أسلوب السرد السينمائي في تشكيل البنية الرحلية؛ حيث اتّكأت برامج أدب الرحلة المرئية على تقنيات الصوت، والصورة، والمو نتاج، إضافة الى استخدام المؤثرات السينمائية المختلفة التي منحت أدب الرحلة بعدا دراميا جديدا، يمكن تتبعه بالوقوف على تقنيات الصورة المختلفة التي أحدثت نقلة نوعية في أدب الرحلة المرئي –التلفزيوني، الذي يعدُّ نوعا من الأدب الوثائقي الذي يعتمد على سرد القصص المرئية؛ لتوثيق الرحلات والاستكشافات، سواء كانت جغرافية أو ثقافية أو إنسانية. ومع التقدم العلمي، وتطور التكنولوجيا، وظهور الوسائل التقنية الحديثة، أصبحت التقنيات السينمائية تلعب دورا محوريًّا في تطوير أدب الرحلة التلفزيوني؛ لكونها تسهم في تحويل التجارب الواقعية إلى محتوى مرئي جذاب ومؤثر، إضافة إلى كونها تستخدم لتعزيز السرد القصصي، وإبراز الجوانب الجمالية للرحلات، وإيصال الرسائل الثقافية والاجتماعية بشكل فعال. ومن هنا، يبرز دور التقنيات السينمائية في إثراء أدب الرحلة التلفزيوني؛ مما يجعله موضوعا جديرا بالدراسة.

انطلاقًا من ذلك الدور البارز للتقنيات السينمائية، وأهميتها في إثراء أدب الرحلة التلفزيوني؛ ارتأيت أن يكون موضوع البحث: (التقنيات السينمائية في أدب الرحلة التلفزيوني(الصورة أنموذجا)؛ لما له من أهمية في مجال الدراسات النقدية الحديثة، التي تهتم بالأدب الرقمي، ومن فروعه أدب الرحلة التلفزيوني، والذي تسعى الباحثة من خلاله إلى تأكيد التفاعل بين التكنولوجيا والفن الإبداعي الأدبي، وبيان كيف يمكن لهذا التفاعل أن يثرى التجربة الإنسانية بمزيد من الرؤى والتجارب الإبداعية والثقافية والنقدية.

ويهدف البحث إلى دراسة الآتي:

– دور التقنيات السينمائية، وبالتحديد الصورة التّلفزيونية (خاصة) –والتي تقوم على عناصر التّقنية المختلفة: كالصوت، والصورة، والإضاءة، وزوايا الكاميرا، والألوان– في أدب الرحلة المرئي.

– إبراز جماليات لغة أدب الرحلة التلفزيوني، المشتملة على اللغة الأدبية والبلاغية، والمتمثلة في لغة الصورة، ولغة الجسد، ولغة الأشياء، ودلالاتها المتعددة.

– بيان كيفية إسهام التقنيات السينمائية الحديثة، التي منها الصورة التلفزيونية وتقنياتها المتعددة –مادة البحث– في إعادة تشكيل أدب الرحلة التلفزيوني.

– بيان تأثير تقنيات الصورة السينمائية كالإضاءة، الألوان، والموسيقا على تجربة المشاهد أو المتلقي لهذا النوع من الأدب المرئي.

أما منهج البحث فقد اعتمدت الباحثة المنهج السيميائي لدراسة الصورة، وإلقاء الضّوء عليها من النّاحية الأدبية والفنّية؛ للكشف عن فنّيات وتقنيات أدب الرحلة التلفزيوني، مع الاستفادة من أدوات وإجراءات المنهج الوصفي التحليلي، والتي قد تفيد البحث في بعض المواضع.

وقد اقتضت طبيعة موضوع البحث أن يكون في خمسة مطالب، تسبقها مقدّمة، وتمهيد، وتليها خاتمة، وفهرس للمصادر والمراجع. خصَّص التمهيد للحديث عن أهمية التقنيات السينمائية في أدب الرحلة التلفزيوني، ثم بعد ذلك كان صلب (متن)، الذي تناولت فيه مقومات الصورة التلفزيونية في خمسة مطالب، تطرقت في المطلب الأول إلى الحديث عن الحركة بأنواعها المختلفة، أما المطلب الثّاني فعني بلقطات الكاميرا، وثالثهم خصصته لزوايا الكاميرا، وما تحمله من معان تثري الصورة بدلالات مختلفة، أما المطلب الرابع فركز على الإضاءة ودورها في إيضاح الصورة، وجاء المطلب الخامس ليبرز قيمة اللون في الصورة التلفزيونية والسينمائية.

التمهيد: أهمية التقنيات السينمائية في أدب الرحلة التلفزيوني

فرضت التقنية الإلكترونية الحديثة بكل وسائلها التواصلية الاجتماعية نفسها على المشهد الأدبي فاتصل بها من عقود، فأصبح كل خطاب أدبي ارتبط بالتقنية على أي وجه أدبا رقميًّا (نادية، ٢٠٢١: ٥). والتقنيات السينمائية في تناولها أنواع الإبداع الفني عامة، وفي أدب الرحلة التلفزيوني خاصة، ليست مجرد أدوات تقنية، بل هي عناصر فنية تعمل على تحويل أدب الرحلة التلفزيوني إلى تجربة بصرية وسمعية غنية× إذ يمكن للرحلة التلفزيونية من خلال هذه التقنيات أن تنقل المشاهدَ (المتلقي) إلى عوالم جديدة، وتعكس الثقافات المتنوعة، وتخلق تواصلًا عاطفيًّا مع الجمهور؛ مما يجعلها وسيلة قوية للتعبير عن الجمال والتنوع الثقافي والإبداعي في العالم. ويعدُّ أدب الرحلة التلفزيونية نوعا من الأدب الوثائقي الذي يعتمد على سرد القصص المرئية الوثائقية والدرامية وغيرها؛ من خلال تصوير ذلك بالكاميرا؛ لتقديم تفاصيل دقيقة عن البيئة والشخصيات، وتعزيز الإحساس بالزمان والمكان، ولهذا فإن استخدام التقنيات السينمائية في أدب الرحلة المرئي يضفي عليه عمقًا فنيًّا وجماليًّا، وتفاعلًا جماهيريًّا، إذ إن التركيز البصري بالصورة، يساعد في تسليط الضوء على عناصر محددة في المشهد الرحلي المرئي؛ مما يعمق تجربة المشاهد، ويجعل الرحلة أكثر تفاعلية.

يمثل التلفزيون أهمية بين وسائل الإعلام الجماهيري، فهو ينقل الكلمة مسموعة، والصورة مرئية، فضلًا عن أنه يخاطب جميع الفئات العمرية باختلاف مستوياتهم الثقافية، ويتميز بتقنيات متعددة، تولدت نتيجة للتغيرات النوعية التي شهدتها التقنية يوما بعد يوم، وانعكست هذه التقنيات على جميع البرامج التلفزيونية التي تهدف إلى جذب المتلقي/ المشاهد، وقد أدى تعالق الأدب مع التكنولوجيا وما توفره برامج التواصل للأدب من تقنيات مختلفة إلى ظهور أدب مرئي يستفيد من معطيات السينما والتلفزيون والتقنية، ولا سيما أدب الرحلة المرئي الذي يعدّ جنسا أدبيًّا يقدم لنا صورة حية أو صامتة مصحوبة بتعليق صوتي، يتضمن أثناءه عرض فكرة ما، يستثمر فيه المبدع الخصائص التقنية والسينمائية التي تكسر النمط الخطي الذي يعتمده أدب الرحلة المكتوب.

وقد كان للسينما منذ نشأتها "لغتها الخاصة بها، وقواعدها، وأساليبها التي تكشف المعرفة بها – كما في اللغة المكتوبة– مدى ثقافة أو جهل المنشغلين بها، وتعتبر اللقطات، والمشاهد، وحركات الكاميرا، والعدسات، والمونتاج، هي المعادل السينمائي للكلمات والجمل والفقرات وعلامات الترقيم... وغيرها" (المصري، ٢٠١٠: ٣١٨)، ولكل مفهوم أو تقنية سينمائية وظيفتها الخاصة التي تؤثر في مكونات العملية الإبداعية، فهي مؤثرات بصرية وسمعية، يسخرها منتج العمل؛ لتوصيل ما يريد إلى المتلقي/ المشاهد ببراعة تثير إعجابه، وتمنح أدب الرحلة حيوية وديناميةً، وتسهم في بناء نصوص أدب الرحلة التي أصبحت نصوصا تفاعلية رقمية.

وتأتي العناصر السمعية والبصرية بوصفها مكوناً أساسيا للغة السينمائية، "وهي طريقة توصيل الرسائل والمعلومات إلى الجمهور، بحيث ترى وتسمع في وقت واحد" (مرسي، وهبة، ١٩٧٣: ٩٣)؛ لهذا فإن أدب الرحلة المرئي يخاطب الحواس بلغة سينمائية جيدة؛ لاعتماده على الآلات والأجهزة الخاصة بالسينما، فالعناصر السمعية والبصرية في السينما تأخذ بعدين: أحدهما فني، والآخر تقني، "وتتمثل الميزة المهمة للسينما في مقدرتها على تحويل الحدث إلى مشاهد بصرية شفافة قابلة لاحتواء الصوت والحركة (السمعبصرية) والتعبير عنها بلغة تشبع الحواس، وحياكة الفنون البصرية والسمعية والتعبيرية في نسيج واحد، وتحويل الحدث إلى واقعة رمزية، تتبادل فيها الأماكن صفاتها، والأزمان دلالاتها، عن طريق لغة تقوم على دينامية العلاقة بين الإشارة "الصورة" وإيحاءاتها التي تعتمد على زوايا الصورة والتقطيع واللقطات والألوان والفراغات والصمت والحركة والموسيقا والأصوات والمونتاج ورؤية المخرج" (نشوان، ٢٠٠٧: ٥٥)؛ لذا فلغة السينما تخلق لدى المتلقي/ المشاهد الإثارة والمتعة، فهي تخاطب حواسه عن طريق مزج الصورة بالصوت، وتسلسل الأحداث وحركتها، وما انطوت عليه الرحلة من صور فنية، وألوان، وحوارات، وأصوات مختلفة.

والتقنيات السينمائية هي وسيلة وأداة تواصل بين المبدع والمتلقي/ المشاهد من خلال الصوت، والموسيقا، والصور الثابتة والمتحركة، والمشاهد الفيلمية، وقد أسهمت هذه التقنيات السينمائية في جعل أي إبداع أدبي قابلاً للتلقي والتواصل عبر وسائل الإعلام والتواصل المختلفة.

وتتشابك في أدب الرحلة المرئي العديد من التقنيات السمعية والبصرية، وتتكون مفرداته من لغات متعددة: كلغة الصورة والموسيقا، ولغة الكلام المنطوقة، ولغة المؤثرات الصوتية؛ لذا فإن التقنيات السينمائية في أدب الرحلة المرئي تسهم في تعزيز التعبير عن الأماكن، وعن قيم المجتمعات وفكرها إسهاما جليًّا، ولعلنا نقف على تقنية الصورة كنموذج للتقنيات السينمائية في أدب الرحلة التلفزيوني.

الصورة التلفزيونية

تَعدّ الصورة من المرتكزات الأساسية لبنية الخطاب السينمائي أو التلفزيوني، ومنها يتألق العنصر الجمالي بقيمته الفنية والدلالية التي تمنح المشهد البصري فاعلية وتأثيرا في حواس المتلقي/ المشاهد، وهذا لا يتأتى إلا من خلال الخطاب البصري الذي يتصل بالمشاهد من خلال مجموعة من التقنيات؛ لأن المشاهد يجد في الصورة المتحركة وسيلة شافية لما يشاهده، أو لما قد يدور في نفسه به من تساؤلات، تساعده على فهم الصورة الجمالية وأشكالها، وأوصافها، وبراعتها (أحمد، ٢٠٢٥: ٤٥)، وعليه فالمسألة الجمالية في بعدها الرمزي تتعزز من خلال مجموعة من الدلالات المتمثلة في الحركة، واللون، واللقطات، والإضاءة وغيرها من تقنيات الصورة.

وقد أصبحت الصورة تسيطر على الواقع المعرفي والفني من خلال صياغة الرؤى، والأفكار، وتوثيق المعلومات؛ إذ تعدّ الصورة التلفزيونية من أكثر أنواع الصور انتشارا وتأثيرا في حياة الإنسان؛ لوجودها في كل بيت، ولتأثيرها في الكبير والصغير على حد سواء، ولدورها الكبير في نقل الخبرات والوقائع المختلفة، "ومن المسلم به أن الصورة تملك القدرة على الوصول إلى أعماق النفس البشرية أكثر من الكلمة؛ كونها تملك القدرة على التأثير؛ فهي صورة حية تنقل الواقع كما هو؛ لذا فإن الصورة أكثر انتشارا؛ لـ كونها تشهد تطورا مستمرا خاصة بعد أن قدم لها التطور التكنولوجي والعلمي والتقني مزيداً من إمكانيات انطلاقها، فأصبحت وسيلة للتعبير تنافس في ذلك العديد من وسائل التعبير التقليدية المكتوبة" (البطريق، ١٩٩٥: ٩١).

والصورة من أهم الوسائل في تكوين لغة السينما، فهي تتسم بقدرة التسلل والإقامة الطويلة في الذاكرة، فقد ينسى أحدنا كتابا قرأه قبل سنوات عدة، ولكنه لن ينسى مشهدا بصريًّا علق في ذاكرته، وخاصة تلك الصور التي تتميز بجرعة عالية من الجاذبية، وفي ذلك يقول مارسيل مارتن (بدون تاريخ): "تكون الصورة المادة الأساسية للغة السينما؛ فهي المادة الخام الفيلمية، وإن كانت مع ذلك حقيقة معقدة للغاية، ذلك أن تكوينها يتميز بتراكيب عميقة قادرة على نقل الواقع الذي يعرض عليها نقلاً دقيقاً"(ص١٣)، فعن طريق الصور ة تنقل كل الأفكار والوقائع، فالبرنامج عبارة عن مجموعة من الصور الملتقطة بوساطة الكاميرا.

وقد تطورت الصورة التلفزيونية بتطور الإعلام والتكنولوجيا الرقمية، فأصبحت لها جمالية تكمن في أنها تظهر الأشياء وتبرز جماليتها عن طريق التقنيات التي تمتلكها؛ إذ إنّ للصورة مكونات وتأثيرات عديدة، فهي مثير بصري فعال، يجذب المتلقي/ المشاهد تجاه المادة المعروضة بفعل التأثيرات النفسية للصورة؛ لكونها تنقل الواقع بصورة ذات سمات ساحرة وجذابة بما تملكه من تقنيات مختلفة: كالإضاءة، والألوان، والحركة، وينظر المهتمون للصورة المرئية بأنها الموازن البصري للواقع، ويذهبون إلى وصفها اقتطاعا لجزء من الواقع بأدق تفاصيله، ووضعه أمام المتلقي/ المشاهد، فتجعل العالم مرئيًّا، يمكن استحضاره والإمساك به حتى في أدق تفاصيله (حلبي، ٢٠١٩: ١٢)، وينظر جاك أومون (٢٠١٣: ٢٣) إلى الصورة المرئية بأنها "غر ض مادي من صنع البشر، يهدف إلى نقل جانب من جوانب العالم بشكل مرئي". وقد أخذت الصورة في التلفزيون بعدا جديدا يزيد على الصورة الثابتة، فهي صورة حية تتكلم وتتحرك، وهذا منحها فعلاً تأثيريًّا إضافيًّا؛ بسبب تكوينها التقني، وبلاغتها التكنولوجية، وإشباعها بالألوان، والأصوات، والمؤثرات.

ويتحقق الاشتغال الإبداعي في أدب الرحلة المرئي في تلك الصور التي تسهم في جذب انتباه المتلقي/ المشاهد، وتخلق جوًّا وجدانيًّا وانفعاليًّا، وهذا ما يتعلق بتركيز انتباهه لما يستقبله عن طريق فهمه لسلوك الشخصيات، وإيماءات وجوههم، ومختلف المشاهد والأماكن التي يعرضها أدب الرحلة المرئي عبر الصور التي تحمل مقومات كثيرة يتحد بعضها مع بعض؛ لتقديم دفقات شعورية، فالصورة السينمائية تتحرك، وتتكلم، وتلمع، وتختفي.

ويقوم المفهوم العام للصورة التلفزيونية التي نروم دراستها في هذا البحث على مفهوم الصورة المتحركة التي تجعل العالم مرئيًّا، يمكن استحضاره والإمساك به، وتحمل دلالات مختلفة، وتؤدي إلى خلق رؤية جديدة لدى المتلقي/ المشاهد؛ مما يجعلها أساسا ومنطلقا لدراسة بعض جوانبها الأساسية، وتحليل مضمونها ومحتواها.

- **مقومات الصورة التلفزيونية في أدب الرحلة المرئي:**

أولاً: الحركة:

تبث الحركة إحساسا جماليًّا في الصورة التلفزيونية؛ إذ تصبح الحركة في إطار الصورة وسيلة سينمائية، توظف لخلق إحساس جمالي لدى المتلقي/ المشاهد، فالبرنامج عبارة عن مجموعة صور في حركة دائمة لها تأثيرها العميق في الشاشة. و يجب أن تكون للحركة قيمة تعبيرية، تثير العاطفة، وتجذب انتباه المشاهد/ المتلقي، وتستحوذ على مشاعره؛ لذا فإنّ المخرج هو الذي يقرر أي الحركات يصور، فعادة ما يظهر الحركات ذات القيمة التعبيرية، حيث يختار الحركات التي تعزز المعنى، وينسقها بشكل لائق، "وللمخرج أن يختار أسلوبه الخاص به في اختيار حركاته وتكوينها بالشكل الذي يساعده على نقل المعنى بوضوح" (المصري، ٢٠١٠: ٤١٨)، فالرحال هو من يصوغ الرحلة، ويقدمها لنا، والمخرج هو من يتحكم بآلية

ظهورها على التلفاز، ويتحكم –أيضا– في اختيار طبيعة الحركات، "وكذلك الزمن الذي تستغرقه في الظهور على الشاشة؛ بحسب طبيعة الحدث والحالة النفسية، فيمكن أن يقوم بإبطاء الحركة" (المصري، ٢٠١٠: ٤٢٠)، ويستطيع أن يخلق عليها مؤثرات واضحة، تضفي عليها جمالية أكثر.

وللحركة أنواع يمكن حصرها في أدب الرحلة المرئي في الأشكال الآتية:

١–الحركة الفعلية: ونقصد بها حركة الأشياء، والأشخاص، والحيوانات، وقد تجلت في أدب الرحلة المرئي في أشكال مختلفة، منها:

أ– حركة الأشياء: كالتنقل من مكان لآخر: كحركة السيارات، والطائرات، والقطارات، والدراجات، ووسائل التنقل القديمة، وغيرها... "ولسرعة التحرك، واتجاهه، وأسلوبه، وقوته، أو ضعفه تأثير كبير في معطيات التحرك ومعناه، ولا ننسى في ذلك وضع الكاميرا، وحجم المنظر، وغير ذلك؛ فهي قد تعكس الأوضاع، وتجعل من الحركة الضعيفة حركة قوية" (مهدي، ١٩٨٩: ١٠١)، فعلى سبيل المثال تظهر في برنامج (رحلات بالإذن) حركة السيارات، والشاحنات، والدراجات بحركة سريعة ، تشعر المتلقي/ المشاهد بصخب الحياة في مدينة (بكين)، وسيرورة الحياة فيها، فهذه الشوارع الممتدة من الشرق إلى الغرب، تسير دون انقطاع، وتتمتع بآثار التاريخ، وترسم حضارة الصين العريقة؛ مما يوحي بالتطور العظيم، ويعبر عن مشاهد الازدهار بإيقاع سريع، وحركة متتابعة جعلت الصورة تنبض بالحياة. انظر الشكل(١). (قناة العربية CCTV، برنامج رحلات بالإذن– الصين– بكين. https://youtu.be/MyZex89JZsI).

الشكل (١) حركة التنقل بالوسائل الحديثة

أما حركة التنقل في برنامج (الرحالة الأخير) على الجمال فتوحي بطبيعة الصحراء القاحلة، وعيشتها القاسية، وطبيعة الحياة البدائية في الصحراء المليئة بالهدوء، وأصوات الطبيعة، وأصوات الحيوانات المختلفة تعيدنا إلى الحياة في العصور السالفة؛ لنتعايش معها بخيالنا، وندرك تاريخ الأمم السالفة التي نقرؤها، ونتجاوز الماضي إلى الحاضر الذي كسر كل حواجز الأزمان. انظر الشكل (٢). (قناة العربية، برنامج الرحالة الأخير، الحلقة الأولى. https://youtu.be/52SkgW2KVGQ).

الشكل (٢) حركة التنقل على الجمال

ب– حركة الإنسان: لحركات الإنسان لغة لها بريقها الخاص، فحركاته في الصورة التلفزيونية تحمل دلالات تثري العمل الفني، وحركات الجسد: كالمشي، والجلوس، والحركات، والإيماءات المختلفة تغني الصورة وتثريها بما يتلاءم مع معطيات الصورة الأخرى: كالإضاءة، ولقطات الكاميرا، وغيرها من التقنيات التي تسهم في بناء الصورة كحركة الجسد، وأثرها في إثراء لغة أدب الرحلة المرئي، لكن الدراسة في هذا السياق تتحدث عن أثرها في إثراء الصورة التلفزيونية؛ لأنها ركيزة من ركائز الصورة المرئية، فعلى سبيل المثال في مقدمة برنامج (الرحلة) يظهر المقطع جماليات حركة الإنسان السريعة متناغمة مع الموسيقا: كالمشي، والجلوس، والرقص، ووضع اليد على الوجه، واللعب، وصعود الجبال، وسير الجنود في موكب واحد، ورفعهم للسلاح، وركوب الخيل... كلها حركات تثري الصورة، وتلخص للمشاهد/ المتلقي بعضا من

العادات والتقاليد التي تمارسها بعض البلدان في صورة سريعة، لا تتجاوز الدقيقة، أو الدقيقتين، وهذا من براعة الصورة في الإدلاء بالمعنى في صورة سريعة دون الحاجة إلى التفصيل. انظر الشكل (٣) (قناة العربي، برنامج الرحلة. https://youtu.be/TunCA2qSisI).

الشكل (٣) حركة الإنسان

ت- **حركة الحيوانات:** و تملأ الصورة بالحيوية؛ فلكل كائن حي حركاته التي تكسب الصورة جاذبية أكثر: كحركات الخيول في فلم (الجزائر من علٍ)؛ إذ يرى المتلقي/ المشاهد الخيول فيسترجع تاريخا مليئا بالحروب عبر العصور، فحركتها السريعة التي تركت خلفها غبارا توحي بالقوة والشجاعة والإقدام، وتُذَكّر بتلك الحروب الراسخة في الذاكرة: كحرب داحس والغبراء. انظر الشكل (٤) (قناة الجزائرية، الجزائر من علٍ، الجزء الأول. https://youtu.be/8MRkPqdCTQo).

الشكل (4) حركة الحيوانات

٢-حركة الطبيعة: و تضفي لمسة جمالية، إضافة إلى الواقعية التي تتجلّى فيها، والراحة النفسية التي تبعثها في نفس المتلقي/ المشاهد: كزقزقة العصافير، وسير أسراب الحمام، وحركة أمواج البحار، وهطل الأمطار، وتساقط الثلوج، وجريان الأودية والأنهار، وبزوغ الفجر مع طلوع الشمس، وتمايل أغصان الأشجار وغيرها من عجائب خلق الله في كونه بمكوناتها الساحرة التي تضفي على الصورة جمالية، كما تتجلى في برنامج (رحلات بالإذن) حركة الضباب الذي يعانق الأشجار، ويتراقص حولها، وحركة مياه النهر الذي يتعرج في أحضان الجبال الشامخة، وتنتشر حوله المراعي الخضراء، والأزهار المتمايلة، كل هذه المناظر الخلابة تتناغم في حركات هادئة، تنعش الصورة، وتجعل المتلقي/ المشاهد يستشعر هبة النسيم الباردة، وجريان مياه النهر، وانعكاس السحب الزرقاء والأشجار الخضراء في المياه الصافية في صورة بهية أبدعها الباري، فالتقطتها كاميرات برامج أدب الرحلة المرئي، وقدمتها في صورة تدهش كل من ينظر إليها، وتأسر قلبه. انظر الشكل (٥) (قناة العربية CCTV، برنامج رحلات بالإذن، الصين-ال تاي. https://youtu.be/0hx_jT39iwc).

الشكل (٥) حركة الطبيعة

٣- حركة الكاميرا: تعدّ حركة الكاميرا من الجماليات التي تتميز بها الصوة التلفزيونية، وهي "اللقطة التي تتحرك فيها الكاميرا، لتظهر الصورة، وكأنها تتحرك".(شحادة، ٢٠١٦: ٩٧). فهي تحمل المتلقي/ المشاهد إلى أماكن، وتسافر به إلى أخرى، وتطلعه على أماكن ومعالم وأشياء لا يمكنه الوصول إليها، علما بأن حركة الكاميرا هي التي تشد عين المتلقي/ المشاهد إلى أحداث البرنامج الرحلي، وتبهره وتجعله يتعايش مع الرحلة، وينسجم مع أحداثها، منها على سبيل المثال: حركة إبعاد الكاميرا وتقريبها؛ "فاللقطة القريبة لها معطيات درامية تختلف عن اللقطة العامة"(حلبي، ٢٠١٩: ١٣٠)، ويلحظ ذلك في برنامج (جنان)؛ إذ يراوح المقطع بين اللقطات القريبة والبعيدة، فحركة الكاميرا هنا أظهرت المكان – المنزل وما حوله من طبيعة ساحرة– في لقطة عامة أبرزت جوانبه كاملة، ثم بدأت الكاميرا تتحرك، وتقترب شيئا فشيئا؛ لتظهر تفاصيل المكان وزواياه بدقة؛ مما جعلنا

شكل (٦) حركة الكاميرا

نتعايش مع الرحلة كأننا أتينا إلى المكان ورأيناه من بعيد، ثم أخذنا نقترب إليه شيئًا فشيئًا؛ لنستكشفه ونستمتع بتفاصيله. انظر الشكل (٦). (قناة المجد، برنامج جنان، جنان تركيا، الجزء الثاني، الحلقة(١)، https://youtu.be/CZi3QT6KyO4).

وقد زخرت برامج أدب الرحلة المرئي بالصور المليئة بالحركات المختلفة؛ إذ وجدت بعضها تعجّ بالعديد من الحركات دون الاقتصار على حركة معينة: كما في برنامج (المسافر)؛ إذ يلحظ أن المشهد

شكل (٧) حركات مختلفة

اعتمد على الحركة التي هي أساس العمل السينمائي التي جسّدت بحركة الإنسان: كركوب الخيل، والسير على الأقدام، وحركات اليد المختلفة، والألعاب القتالية، وَصعود الجبال، والرقص والعزف على الآلات الموسيقية، والتصفيق، والطبخ، وحركة الحيوانات: كالزواحف، والحشرات، والطيور، والفراشات، والقطط، وحركة الطبيعة المتمثلة في تمايل الأشجار والأزهار، وتناثر السحب حول الجبال، وحركة الأشياء: كالسيارات، والعربات المعلقة، وحركة الكاميرا: كاللقطات البعيدة والقريبة،

كل هذه الحركات جاءت في مقطع واحد ممزوجة بمؤثرات تقنية مختلفة، تُشعر المتلقي/ المشاهد بصخب الحياة، وبتطور الحياة ونهضتها، وبالطبيعة الآسرة في جورجيا. انظر الشكل(٧). (قناة الجزيرة، برنامج المسافر، الرحلة إلى جورجيا، الحلقة الأولى. https://youtu.be/HOfxs9-vrsg).

ثانيا: لقطات الكاميرا:

تعدّ لقطات الكاميرا من أهم مصادر الصورة التلفزيونية، ومكونًا أساسيًّا للبرامج المرئية، وتعرف بأنها: "الجزء من الشريط السينمائي الذي يتم تصويره دفعة واحدة حين يبدأ محرك آلة التصوير في الدوران وحتى أن يتوقف"(أبو شادي، ٢٠٠٦: ٥٥، ٥٦) ، وتعرف بأنها "جزء من الفيلم الخام الذي يتم تصويره بصفة مستمرة، ودون توقف للمرء أو المنظر أو أي شيء يراد تصويره، وتحدد اللقطة من لحظة إدارة الكاميرا وهي في وضع معين حتى تتوقف أو حتى يتم النقل إلى منظر آخر في السينما أو كاميرا أخرى في التلفزيون، واللقطات تجمع معا لتكون مشاهد..."(عبد النبي، ٢٠٠٩: ٢٥٣)، وتخلق اللقطات بأنواعها المختلفة الإمتاع والتشويق لدى المتلقي/ المشاهد؛ إذ تبعده عن الرتابة المملة، وذلك بتنويع اللقطات بمستوياتها المختلفة، "ولكن المسألة في اختيار اللقطة المناسبة لا تأتي اعتباطا؛ لأن أي خلل في ترتيب اللقطات سوف يخلق تأثيرا بصريا، وجماليا مزعجا بالنسبة للمشاهد، ولذلك يتم ترتيب اللقطات، واختيار بعدها المناسب وفق رؤية وإحساس فني يجب أن يتمتع به المخرج، ويشاركه في ذلك المصور""(المصري، ٢٠١٠: ٤٢٤)؛ لذا فإن تحديد اللقطات وزواياها مسألة مهمة، وتوجد قاعدة أساسية، يجب مراعاتها في تكوين اللقطة أشار إليها فليدمان (١٩٩٦) بقوله: "إن كل ما يظهر في اللقطة –سواء أكان شخصا، أم شيئا، أم حركة– يجب أن ينقل للمشاهد معنى محددا، ويؤكد المضمون الإيديولوجي في هذه اللقطة إن الأدوات واللوازم التي تظهر في كل لقطة يجب أن تختار بعناية، وتوضع بطريقة تحقق هذه الغاية" (٩٥، ٩٦)، ومن هنا يجب على المخرج أن يحدد المعنى المطلوب، ويختار محتوياته، ويضعه أمام المتلقي/ المشاهد بطريقة تُعبّر بوضوح عما يريده، ويجب عليه أن يختار الأدوات والمؤثرات التقنية الأخرى التي تعينه على إبراز المعنى إبرازًا جماليًّا يجذب انتباه المشاهد؛ لذا فإن تحديد اللقطة، ونوعها، والغاية منها من أهم ركائز الصورة التي تهدف إلى إقناع المشاهد، وخلق التأثيرات الدرامية.

تتحد عناصر مشتركة، تسهم في بناء صياغة اللقطة، وتحديد المعاني والمضامين التي تفصح عنها؛ مما يكسبها خاصية تعبيرية مختلفة: كحجم اللقطة، ونوعها، وزوايا التقاطها.

أولًا: أنواع اللقطات وأحجامها:

١-اللقطة البعيدة: وهي لقطة عامة شاملة، وتسمى اللقطة الرئيسة، التي يبدأ " بها أحد فصول العمل، أو مشاهده. وفيها تقدمة للمواقع وجغرافية المكان، والفعل الرئيسي الذي يدور فيه، والعلاقات، والأوضاع في الحيز بين الشخصيات والأشياء، والمزاج النفسي المخيم، وما قد يكون موجودا من رموز، أو معالم توضح العهد الذي تجري فيه الأحداث، كما تمهد اللقطة للفعل أو الأفعال التفصيلية التي تعقبها" (مهدي، ١٩٨٩: ٥٠، ٥١)، وتأتي اللقطة العامة؛ تمهيدا لما بعدها، ومن حيث الحجم دائما ما تكون بعيدة شاملة، وتحتوي على "أكبر كم من المعلومات يمكن أن تصل إلى المتفرج،... ويستخدم هذا الحجم غالبا في الافتتاحية لتقديم معالم المشهد، حيث يكون التعرف على المنظر أهم من التعرف على الشخص أو الأشخاص. فالغرض منه هو معرفة "أين" وليس المطلوب أن نعرف " من"... لأن معظم الكادر يشغله منظر وليس شخص، وتعرف أحيانا بلقطة الجغرافيا أو الموقع "(شحادة، ٢٠١٦: ١١٩)، وهذه اللقطات لا تكشف التفاصيل الدقيقة في الصورة، ولا يمكن تمييزها؛ لبعدها، وقد زخر أدب الرحلة المرئي بهذه اللقطات التي تستعمل لقطات تأسيسية في بداية البرنامج، مثل لقطات تقديم المكان المرتحل إليه، وهذه تعد لقطات عامة تمهد للرحلة، وتعطي فكرة للمتلقي/ المشاهد عن المكان المرتحل إليه قبل الإفصاح عنه؛ لتمنح المتلقي فرصة الكشف عن تلك الأماكن، وتثير اهتمامه، وتدفعه للمتابعة، وذلك بعرض أبرز المعالم الأثرية والسياحية، أو المناظر الطبيعية التي تشتهر بها تلك الأماكن، منها على سبيل المثال: فلم (الجزائر من علٍ) الذي بدأ بلقطة عامة، أعطت المتلقي/ المشاهد فكرة عامة عن المكان المرتحل إليه، بإظهار أبرز المعالم في الجزائر التي توحي للمشاهد بأنه سيرتحل عبر الشاشات إلى ذلك البلد الذي يعج بالعديد من الحضارات التي تعاقبت عليها، وتركت خلفها إرثًا ثقافيًّا ومعماريًّا هائلًا، فضلًا عن طبيعة أرضها الخلابة التي تحظى بتنوع طبيعي في تضاريسها بأشكالها المختلفة: كالجبال الشاهقة، والبحار بشواطئها الساحرة، والهضاب الداخلية، والسهول المتدرجة، والواحات الخضراء، ومزارع النخيل الممتدة، والغابات الكثيفة، والصحراء الشاسعة، والصخور المتحولة. انظر الشكل (٨). (قناة الجزائرية، الجزائر من علٍ، الجزء الأول. https://youtu.be/Ce_lkRUP3wM).

شكل (٨) اللقطة البعيدة العامة

ولا تقتصر اللقطة البعيدة على بداية العمل، فقد تأتي في أول العمل، ووسطه، وآخره، لكنها تظل لقطة عامة، لا تظهر تفاصيل الأماكن، والأشخاص، والأشياء بدقة، وهي تتفاوت في البعد، فقد تكون متوسطة البعد: كما سبق، وقد تأتي اللقطة بعيدة جدًا؛ إذ تأتي متناهية في البعد لا نستطيع من خلالها تمييز الأشياء؛ فهي "تعرض المناظر الطبيعية، أو مكان ما من مسافة بعيدة. وفيها يبدو الشكل صغيرا داخل الكادر" (شحادة، ٢٠١٦: ١١٩)، ومنها ما ورد في هذا المقطع من تقازم الأشخاص والقوارب، واختفاء معالمها حتى لا يكاد يرى منها شيئًا، وعادة ما تأتي هذه اللقطة في نهاية المقطع للانتقال من لقطة إلى أخرى. انظر الشكل (٩). (قناة الجزيرة، برنامج المسافر، الرحلة إلى الفلبين، الحلقة الثالثة. https://youtu.be/nRrbPyeT9IU).

الشكل (٩) اللقطة البعيدة جدًا

٢–اللقطة المتوسطة: تستخدم هذه اللقطات لقطة انتقالية ما بين اللقطات القريبة والبعيدة، وتتضح فيها معالم الأماكن، والأشياء، والأشخاص أكثر من اللقطة البعيدة، فمن ناحية الأشخاص يمكن "تحديد عمر الشخصية ولون الشعر، بل من الممكن أيضا تحديد خامة الملابس" (شحادة، ٢٠١٦: ١٢٢)، فإذا كانت اللقطة العامة تعرض الجسم كاملًا من مسافة بعيدة، فإن اللقطة المتوسطة يعرض فيها الجسم من فوق الركبة فأعلى، أي: لا بد فيها "من وجود مسافة أكبر قليلا من السابقة بين قمة الشعر، والحافة العليا لإطار الصورة بينما تمر حافته السفلى بمنتصف الجسد على وجه التقريب" (هيرمان، ٢٠٠٣: ١٦٥)، أما الأماكن فإنها تدرك معالمها الأساسية وشكلها الخارجي وما يحيط بها دون ملاحظة أدق تفاصيلها، كما في هذا المقطع؛ إذ اتضحت بعض معالم الحضارة المصرية دون إدراك تفاصيلها الدقيقة، فاللقطة ليست قريبة؛ لتمكن من التدقيق في طرازها المعماري، أما الأشخاص فيمكن التمييز بين الذكر والأنثى، وألوان الملابس، وأشكالها دون التركيز على تصاميمها، ودون تمييز الملامح تمييزا دقيقا بخلاف ما يظهر في اللقطة القريبة. انظر الشكل (١٠). (قناة العربيةCCTV، برنامج رحلات بالإذن، مصر. https://youtu.be/7jLTuImWZ9o).

الشكل (١٠) اللقطة المتوسطة

٣–اللقطة القريبة: هي التي تصور الأجزاء التفصيلية من اللقطة البعيدة، واللقطة المتوسطة، وتتميز اللقطة القريبة بأنها تمنح المشاهد التركيز على الحدث المهم؛ إذ يملأ الهدف المراد إيضاحه الشاشة؛ ليساعد على توضيح تفاصيل الأشياء، والأماكن، والأشخاص، ويلفت النظر إلى أشياء محددة، وأما حجمها فهي أشد قربا من اللقطة البعيدة والمتوسطة؛ إذ "يمكن رؤية لون البشرة ونسيجها بوضوح..." (شحادة، ٢٠١٦: ١٢٣)، ويمكن من خلالها تمييز أدق تفاصيل الأشياء، ومعالم الأماكن، وألوان الطبيعة.

وتتفاوت اللقطة القريبة في حجمها، ما بين لقطة قريبة جدًا، ولقطة شديدة القرب، فاللقطة القريبة جدا تصور جزءا من شيء: كالوجه من الجسم، والورقة من الشجرة، ونستطيع من خلالها تمييز لون البشرة للأشخاص، ومعرفة المشاعر التي تعتريهم من فرح أو حزن، يلحظ ذلك في هذه اللقطة من برنامج الرحلة؛ حيث تعتري المتلقي/ المشاهد مشاعر الحزن عند النظر إلى ذلك الطفل؛ لبكائه من الجوع والبرد، ويزداد حزنا لبكاء والده الذي أعياه الفقر، ولا يملك من أمره شيئا، فأي ألم أظهرته هذه اللقطة القريبة، وأبدعت الكاميرا في إيصاله إلينا عبر الشاشات، كما يتضح في هذه اللقطة لون البشرة والعمر. انظر الشكل (١١). (قناة العربي، برنامج الرحلة، الحلقة الثامنة. https://youtu.be/VTBP1lR7TTQ).

الشكل (١١) اللقطة القريبة جدا

أما اللقطة شديدة القرب فتصور "جزءا صغيرا جدا من الشيء المصور، قد تصل إلى مجرد عين أو فم أو العينين والأنف، أو الأنف والفم" (شحادة، ٢٠١٦: ١٢٥)، ونستطيع من خلالها رؤية أدق التفاصيل: كلون العينين، وندبات الوجه، وشكل بشرة الوجه، ويتضح ذلك جليًّا في هذه اللقطة التي تظهر فيها لون عيني الرحال، ومسامات الأنف؛ لقرب اللقطة التي ربما أراد فيها المصور إظهار ردة فعل الرحال، ودهشته مما يرى؛ لينبهر المتلقي/ المشاهد، ويعيش الدهشة معه، ومن ثَمَّ

الشكل (١٢) اللقطة شديدة القرب

ينجذب لمشاهدة تلك الأماكن التي يشاهدها عبر أثير التلفاز. انظر الشكل (١٢) (قناة الجزيرة، برنامج المسافر، الرحلة إلى سلطنة عمان، الحلقة الأولى. https://youtu.be/Fs_F2INFLLI).

من هنا يمكن القول: إنّ برامج أدب الرحلة بنيت على التنوع في الاستخدام ما بين لقطات عامة، ولقطات متوسطة، ولقطات قريبة، توجه عين المتلقي/ المشاهد، وتؤكد الشيء المصور، وبالنظر إلى برامج أدب الرحلة المرئي (عينة الدراسة) وجد أن بعض البرامج: كـ(الجزائر من علٍ)، و(المغرب من أعلى) قد اعتمدت في عرضها على اللقطة البعيدة (العامة) أكثر من غيرها، أما البرامج الأخرى فقد نوعت في استخدام اللقطات، وأبدع مصوروها في استخدام الكاميرات استخداما يجذب المتلقي، ويرتحل به عبر أثير التلفاز مستمتعا بأدقّ التفاصيل، وفي بعض البرامج تتعدد اللقطات في المقطع الواحد من بعيدة إلى بعيدة جدا إلى متوسطة إلى قريبة؛ ويلحظ فيها حسن الانتقال من لقطة إلى لقطة أخرى دون تشتيت انتباه المتلقي/ المشاهد، ويتضح ذلك جليًّا في هذا المقطع حين بدأ بلقطة بعيدة لمشتل الزهور الذي يشد انتباهنا، ويجعلنا نتشوق لماهيته، وما إن تتوسط اللقطة حتى تتضح لنا تلك الخطوط الملونة، وعندما تقترب اللقطة ننبهر بجمال تلك الأزهار المتفتحة بألوانها الجميلة، وأشكالها الآسرة للقلوب، والمفعمة بالحياة، من هنا يلحظ اختلاف الرؤية والمشاعر التي خلقتها بداخلنا كل لقطة من هذه اللقطات. انظر الشكل (١٣). (قناة الجزيرة، برنامج المسافر، الرحلة إلى هولندا، الحلقة الرابعة. https://youtu.be/_H8pW2TajpY).

الشكل (١٣) لقطات متنوعة

ثالثا: زوايا الكاميرا:

أدى تطور التكنولوجيا في مجال الإنتاج التلفزيوني إلى حدوث تطور كاميرات التصوير؛ مما أدى إلى قفزات مهمَّة في إمكاناتها واستخدامها؛ لذا تعددت لقطات الكاميرا بتعدد زوايا الكاميرا؛ فالصورة هي عملية ديناميكية متغيرة، وليست استاتيكية جامدة (ندا، ٢٠٠٤: ٢٠، ٢٥)، فزوايا الكاميرا تجعل الصور حية قابلة للفهم والاستيعاب من المتلقي/ المشاهد، ويدل مصطلح زوايا الكاميرا على المسافة ووجهة النظر التي من خلالها تلتقط آلة التصوير السينمائي اللقطات... فقد يتم تصوير اللقطة من أعلى أو من أسفل، أو من زاوية منحرفة (فليدمان، ١٩٩٦: ١٥٤)، ومع تغيير زوايا التصوير تتغير نقطة الرؤية للأشياء، والأماكن، والأشخاص، ودلالاتها، ولزوايا الكاميرا واختيار المكان المناسب دور مهم في تكوين اللقطات وطبيعتها؛ لذا فإن "تحديد المكان المناسب للكاميرا عند تصوير أية لقطة، أمر يقرره المخرج بناء على المساحة التي يراها المتفرج، ووجهة النظر التي يشاهد منها الحدث. وهو ما يزيد من الرؤية الدرامية لقصة الفيلم. ويؤدي اختيار المكان الخاطئ إلى إرباك المتفرج وتشتيته" (شحادة، ٢٠١٦: ١١٥)؛ لذا فإن المخرج هو المسؤول عن اختيار زوايا الكاميرا، فهو يستطيع أن يختار أيَّة جهة لتوجيه الكاميرا بداية من الأعلى أو من أسفل زاوية، وهي المنخفضة جدا، وكذلك مع بقية الزوايا وإيحاءاتها التعبيرية المختلفة (دانسايجر، ٢٠١٣: ١٢٠) ، وما دام للّقطة وظيفتها في تكوين المشهد؛ فإن لزوايا تصوير تلك اللقطات دلائل تعبيرية مختلفة.

ويمكن حصر زوايا الالتقاط في برامج أدب الرحلة كما يأتي:

١- الزاوية الرأسية: وهي زاوية الكاميرا المركزة من الأعلى للشيء المراد تصويره، وتستخدم هذه الزاوية لتقديم دلالة السيطرة، وسرعة الحركة داخل اللقطة(شحادة، ٢٠١٦: ٨٧)، وتعطي هذه الزاوية المتلقي/ المشاهد فكرة عن أهمية الموضوع المصور، وتوضع الكاميرا في هذه الزاوية "على طائرة هليكوبتر، أو حتى داخل طائرة عادية لتصور مزيد من المساحات"(شحادة، ٢٠١٦: ١٠٩)، وعادة ما تركز اللقطات من هذه الزاوية على شيء محدد؛ لتبرزه إبرازا أدق، لكنها -غالبا- تكون لقطات بعيدة، فمثلاً يلحظ في هذا المقطع الرحال مسترخيا في أحد الينابيع الكبريتية التي يقصدها الناس؛ للاستجمام والاستشفاء؛ إذ جاءت زاوية الكاميرا رأسية مركزة على الرحال الذي يخوض تجربة؛ بغية المتعة والتأمل والاسترخاء. انظر الشكل (١٤). (قناة الجزيرة، برنامج المسافر، الرحلة إلى ألبانيا، الحلقة الثانية. https://youtu.be/p71YyMLGXU4).

شكل (١٤) الزاوية الرأسية

٢- زاوية مستوى النظر: وهي الزاوية التي توضع فيها الكاميرا مقابلة للموضوع المراد تصويره دون أن يعلو أو ينخفض، إذ تضع الزاوية العادية المشاهد مع ما يشاهده في موقف مكافئ (فينتورا، ٢٠١٣: ١١٥)، ويسعى المصور أو المخرج من خلال هذه الزاوية إلى تحقيق رؤية لمعظم المناظر الواقعية، ويجب أن يكون ارتفاع وضع الكاميرا مناسبا ومريحا؛ إذ يكون في مستوى النظر مهما ارتفع أو قل، وفي هذه الزاوية "توضع الكاميرا على أي نوع من المركبات، مثل سيارة أو شاحنة"(شحادة، ٢٠١٦: ١٠٦)؛ لتكون في مستوى النظر دون ارتفاع أو انخفاض، ويلاحظ ذلك في هذا المقطع؛ إذ جاءت الصورة في مستوى نظر المتلقي/ المشاهد، حيث وضعت الكاميرا على السيارة؛ مما يجعل المشاهد يشعر كأنه يتجول مع الرحال من داخل سياراته، متنقلاً معه بين مدن البوسنة والهرسك، مستمتعا بطبيعتها الخلابة. انظر الشكل (١٥). (قناة المجد، برنامج جنان، البوسنة والهرسك، الجزء الثالث، الحلقة الثالثة. https://youtu.be/jyS2Ji8hP90).

الشكل (١٥) زاوية مستوى النظر

٣- الزاوية المرتفعة: وهي التي تعلو فيها الكاميرا فوق الشخصيات والأماكن، وتهتم هذه الزاوية كثيرا بالمكان والشخصية (إبراقن،٢٠١٤: ١٠١)، وتكون الكاميرا فيها أعلى قليلاً من رأس الممثل، ومتجهة إلى أسفل، وعادة ما تأتي هذه اللقطة مائلة، وتُثبَّت فيها الكاميرا على رافعة، يتحكم فيها حسب توجيهات المخرج ومدير التصوير (شحادة، ٢٠١٦: ١٠٨)، وتُحدّد هذه الزاوية الفعل، أو الحدث الذي تقوم به الشخصية، إضافة إلى فضاء الأحداث المخصص لتحَركاتها، وتناسب هذه الزاوية تصو ير المكان المراد إبرازه وطبيعته الجغرافية من خلال علو الكاميرا عن مستوى فضاء التصوير، ويستطيع المخرج من خلال هذه الزاوية تصوير مساحة شاسعة من الفضاء الطبيعي الخارجي بعيدا عن أستوديوهات التصوير المغلقة: كتصوير مساحة كبيرة من الصحراء، أو قمم الجبال، والأودية وغيرها من مظاهر الطبيعة التي يقصد الرحال كشفها، وفي هذه الزاوية نلحظ صغر حجم الأشياء، فهي تعطي نظرة عامة للمكان والشخصيات دون تفصيل، وتتجلى هذه الزاوية في هذه اللقطة؛ حيث وضع الكاميرا في مكان مرتفع؛ ليبرز للمتلقي/ المشاهد أحد أحياء مدينة الرباط الذي أعا د له ذكريات ماضي القراصنة، ووجد في أزقته، وحدائقه ملاذاً ومتنفسا، استرجع فيه

شكل (١٦) الزاوية المرتفعة

ذكريات طفولته. انظر الشكل (١٦). (قناة المغربية 2M، المغرب من أعلى. https://youtu.be/ONLL-fYPB5U).

٤–الزاوية المنخفضة: وهذه الزاوية يعلو فيها الديكور، أو سقف المنازل أو الفضاء الخارجي عن الكاميرا، أو تعلو فيها الشخصيات؛ لكن تركيزها موجه للشخصية(فينتورا، ٢٠١٣: ١٢٠)، وفي هذه الزاوية تكون الكاميرا مثبتة في الأسفل، وتؤدي هذه الزاوية وظيفة معاكسة للزاوية المرتفعة، وتظهر الموضوع المصور أكبر مما هو في الحقيقة، ويمكن لهذه اللقطة إذا تابعت الشخصية أن توحي بقوتها وسلطتها (ديك، ٢٠١٣: ١٠١) ، ويظهر ذلك في هذا المقطع؛ إذ التُقطت صور السقف والطراز المعماري في أحد مساجد سلطنة عمان من زاوية سفلية، تجعل المتلقي/آلشاهد يشعر وكأنه يرفع رأسه مع الرحال، ويتأمل دقة التصميم، والنقوش المختلفة، والخط العربي؛ مما أعطى إحساسا بزيادة حجم الموضوع، وأوحى بالعظمة والجمال والفخر بهذا الطراز الإسلامي العتيق، وظهر الرحال أكثر قوة وطولًا حين التُقطت صورته من الأسفل. انظر الشكل (١٧). (قناة الجزيرة، برنامج المسافر، الرحلة إلى سلطنة عمان، الحلقة الأولى. https://youtu.be/70czVDC2Lec).

شكل (١٧) الزاوية المنخفضة

٥–الزاوية الأمامية: تظهر الشخصية من الأمام؛ إذ يواجه الكاميرا مباشرة، وهذه الزاوية تقترب من الواقعية أكثر، فتشعر المتلقي/ المشاهد بقرب الرحال منه، كأنه يحاوره دون حواجز؛ مما يخلق فيه إحساسا بقربه. انظر الشكل (١٨). (قناة الجزيرة، برنامج المسافر، الرحلة إلى الفلبين، الحلقة الثانية. https://youtu.be/K0k7uI1ATnk).

شكل (١٨) الزاوية الأمامية

٦– الزاوية الخلفية: وهي زاوية تَلتَقِط من الخلف؛ إذ تظهر الشخصية ظهورا مبهما، لا تتضح فيها ملامحه؛ مما يخلق بداخل المتلقي/ المشاهد رغبة السير خلف هذه الشخصية؛ للكشف عنها إن كانت مجهولة، أو البحث عن شيء ما يرغب الرحال بالسير إليه؛ للكشف عنه، أو يقف خلفه؛ ليتأمل معه تلك المناظر التي أبدعها الخالق. انظر الشكل (١٩). (قناة العربي، برنامج الرحلة، الحلقة الأولى. https://youtu.be/7bDwKc6wzrQ).

شكل (١٩) الزاوية الخلفية

وقد يأتي المقطع الواحد زاخرا بزوايا عدة للالتقاط، تدل على براعة الإنتاج والإخراج التلفزيوني في بعض البرامج. انظر الشكل (٢٠) (قناة الجزيرة، برنامج المسافر، الرحلة إلى أذربيجان، الحلقة الأولى. https://youtu.be/dyD6xxX7lSc)؛ لترى الإبداع في التقاط الزوايا المختلفة في مقطع واحد؛ إذ جاءت متتالية؛ لتعطي المتلقي/ المشاهد فكرة، ونبذة مختصرة عن الأماكن والمعالم التي زارها المسافر في تلك الحلقة.

الشكل (٢٠) زوايا متعددة

رابعا: الإضاءة:

تعدُّ الإضاءة من أهم عناصر الإنتاج التلفزيوني، وهي التي تقوم عليها جودة الصورة التلفزيونية، ومن دون الإضاءة لا توجد صورة؛ لأنها تؤثر تأثيرا كبيرا في تكوين الصورة "فبعد أن أصبح التصوير فنا أصبح للإضاءة وظيفة أخرى، وهي ما يعرف الآن باسم الإضاءة الإبداعية، ويطلق عليها "جون آلتون" تعبير (الرسم بالنور)، أي أن أي إضاءة بالنسبة للسينما والتلفزيون أصبحت بمثابة رسم لوحة فنية باستخدام النور" (ستيفنسون& دوبري، ١٩٩٣: ٢١٣)، ومن أهم فوائدها أنها تنير الموضوع؛ إذ إنها تلزم عملية التصوير؛ لتوضيح المرئيات على الشاشة، وتلفت انتباه المشاهد، وتمنح القوة التعبيرية للمرئيات، فهي تستكمل القيم الجمالية للموضوع، وتخدم الهدف الدرامي؛ لذا فإنها تؤدي دورا مهما في خلق الجو النفسي لدى المتلقي/ المشاهد، ومن المهم مراعاة وقت تصوير الحدث، فالحدث في الصباح يختلف في تأثيره عن ذلك الذي يقـ ـع في الظلام؛ لذا نجد علاقة قوية بين الضوء، والظلام والحالة النفسية، فلكلٍ منها أثرها في نفس المتلقي/ المشاهد، فالأماكن المظلمة عادة ما تبعث الرهبة والخوف في النفس، يظهر ذلك في هذا المقطع الذي يصور إحدى الغارات التي بنيت في عهد صلاح الدين الأيوبي في الأردن، فما إن ينزل الرحال في ذلك النفق المظلم إلا وتشعر بأنك تسير خلفه، ولا يوجد لديه سوى إضاءة خافتة، تنبعث من كشاف

صغير فوق رأسه، وكشاف هاتفه المتنقل، فتظل خائفًا مترقبا لما سيواجهك في ذلك النفق العميق إلى أن يطل النور من مخرجه الآخر بعد كيلو مترات، فيتسلل الاطمئنان إلى قلبك، وتتبدد الرهبة، ويزول الخوف، وتشرق الحياة عند النظر لتلك الفتحة التي ينبعث منها النور حامدًا الله أن نجاك من غياهب تلك المغامرة. انظر الشكل (٢١). (قناة الجزيرة، برنامج المسافر، الرحلة إلى الأردن، الحلقة الثانية. https://youtu.be/WArMenRnjXQ).

شكل (٢١) الظلام

وتنقسم الإضاءة في أدب الرحلة إلى ثلاثة أقسام:

أولاً: الإضاءة الطبيعية:

تمثل الإضاءة الطبيعية مصدرا أساسيًّا من المصادر الهامة المستخدمة في التصوير التي لم يتدخل الإنسان في صناعتها: كإضاءة الشمس، وضوء انعكاسات السماء، وتعتبر أشعة الشمس من أهم مصادر الإضاءة الطبيعية التي يعتمد عليها المصور؛ فهي تحقق الوضوح وقوة التحديد والتجسيم فضلا عن جودة الألوان في الصورة، ولعلها تسمى الإضاءة ا لرئيسة في أدب الرحلة المرئي، فهي المصدر الرئيس للإنارة؛ لكونه برنامجا واقعيًّا، يسعى إلى الكشف عن تلك الأماكن التي يرتحل إليها الرحالة؛ بغية اطلا ع المتلقي/ المشاهد عليها؛ لذلك فالتصوير –غالبا– يكون في النهار.

وتختلف الإضاءة الطبيعية للشمس في درجة حرارتها اللونية أثناء الشروق، وفي سطوعها، وأثناء غروبها، فعندما ينبثق نور الشمس فجرا، يتجدد الأمل مع بزوغ نوره؛ فما إن تشرق الشمس، وتطل علينا ببهائها، إلا وتبعث فينا الدفء، وتعم بنورها كل الوجود، حينها تغرد الطيور، وتتفتح الأزهار، وتتساقط قطرات الندى، هكذا يبدو الصباح بإشراقته المنعشة في إحدى مدن الصين، فتبدأ معه الحياة، وتعانق خيوطه كل أرجاء السماء، فهذا ما تستشعره النفس حين تنظر في هذا المقطع، فتأسرك إشراقة الصباح، ونوره الذي يجدد فينا الحياة برؤية الجبال، يعانقها النور مكتسية بالثلوج، متلحفة بالسحب المتناثرة على الجبال والغابات الخضراء، والطيور تخرج من

شكل (٢٢) اضاءة الشمس

أعشاشها محلقة مع أنغام أصواتها العذبة، والكائنات بأشكالها المختلفة تستيقظ مع نور الصباح؛ بحثا عن الحياة، فكل هذا يشعرنا بالحيوية والنشاط، كأننا نبدأ يوما جديدا محلقين في جنان تلك الأراضي الخلابة. انظر الشكل (٢٢). (قناة العربية، CCTV، برنامج رحلات بالإذن، الصين. https://youtu.be/UZ6biR1hFuk). بينما تجد نفسك تشعر بالهدوء وأنت تتأمل في الشمس، وهي تغيب في لوحة بديعة من صنع الخالق حين تنظر للشمس والبحر، كأنهما يتهامسان بالوداع، والشفق الأحمر يبدأ في الاختفاء مع سرعة القارب التي جعلتنا نشعر كأننا نتسابق مع الزمن؛ للاختباء بعيدا عن ضجيج الحياة. انظر الشكل (٢٣). (قناة المجد، برنامج جنان، جنان تركيا، الجزء لثاني، الحلقة الثانية. https://youtu.be/qLIxowv4O1s).

شكل (٢٣) غروب الشمس

ثانيا: الإضاءة الصناعية (الكهربائية):

تتم الإضاءة الكهربائية –غالبا– في الأماكن المغلقة، أو أستوديوهات التصوير، أو أثناء التصوير ليلاً وتشمل قاعدة كبيرة وعريضة من كشافات الإضاءة الصناعية التي يستخدمها المصور وفق احتياجاته الفنية(ستيفنسون& دوبري، ١٩٩٣: ٥٦)، والدراسة هنا لا تقدم دراسة مستقصية حول تقنيات الإضاءة الصناعية، وأدواتها، وإنما تقتصر على حصر أنواع الإضاءة المستخدمة، وتأثيرها في العمل الرحلي. وبالنظر في برامج أدب الرحلة المرئي يلحظ أن استخدام الإضاءة الكهربائية قليل؛ لاعتماده على تصوير الأماكن في الفضاء الخارجي، وذلك يعتمد على الإضاءة الطبيعية، حتى الأماكن المغلقة: كالمعالم السياحية والأثرية (المتاحف والمساجد والقصور) يلحظ أنها صورت في النهار، فتآزرت الإضاءة الطبيعية مع الكهربائية في كثير منها: كما في هذا المقطع؛ إذ اتّحدت إضاءة المصابيح المعلقة مع الإضاءة المنبعثة من النوافذ المتعددة، فشكلت إضاءة كشفت عن معالم المكان الأثرية. انظر الشكل (24). (قناة الجزيرة، برنامج المسافر، الرحلة إلى سلطنة عمان، الحلقة الأولى. https://youtu.be/N9qz_lDSUXs).

الشكل (24) إضاءة طبيعية وصناعية

وتبرز الإضاءة الصناعية في التصوير ليلاً برغم قلة التصوير في هذه المدة، فعلى سبيل المثال: تصوير أطول برجين في كوالالمبور في ماليزيا؛ إذ اتضحت معالمهما ليلاً، وأصبحا مضيئين بصورة لافتة تجذب المشاهد، وقد اختلفت الإضاءات في ألوانها من حولهما اختلافاً جليًّا، وساعدت آلية التصوير في التقاط لوحة فنية، أبرزت لنا طرازها المعماري الفريد، وأوحت بالصخب والضجيج الذي يعلو المكان عند النظر إليها. انظر شكل (٢٥). (قناة المجد، برنامج جنان، جنان ماليزيا، الجزء الأول، الحلقة الرابعة. https://youtu.be/_UgMm5y9RNk).

الشكل (٢٥) الإضاءة الصناعية ليلاً

ومن الملاحظ في الإضاءة الصناعية استخدام الإضاءة الخافتة في المتاحف الأثرية؛ ليتناسب مع طبيعة المكان الأثرية، وما توحي به من ماض عريق، يحمل حضارات إنسانية دفينة، يتجلى ذلك في أحد متاحف ألبانيا الواقع تحت الأرض. انظر الشكل (٢٦). (قناة الجزيرة، برنامج المسافر، الرحلة إلى ألبانيا، الحلقة الأولى. https://youtu.be/LD-bPp-2smE).

الشكل (٢٦) الإضاءة الخافتة

ثالثا: الإضاءة غير الكهربائية:

وهي الإضاءة المشتقة من الطبيعة: كإضاءة النار والشموع والغاز، وقد غلب استخدامها في برنامج (الرحالة الأخير)؛ لكونه برنامجا، يصور في البادية، فقد كان إشعال الحطب والاستنارة بضوئه هو الغالب على البرنامج، فكلما نظر المتلقي/ المشاهد استشعر أجواء الصحراء البدائية التي تستمد حياتها من الطبيعة، فإشعال الحطب ليلًا في الصحراء بعد غياب الشمس يوحي بحياة الصحراء القاسية والبعيدة عن مظاهر الحضارة والتمدن. انظر الشكل (٢٧). (قناة العربية، برنامج الرحالة الأخير، الحلقة الثامنة. https://youtu.be/yxKSYji1pys).

الشكل (٢٧) إضاءة الحطب

أما إضاءة الشموع فعادة تستخدم للاسترخاء؛ لتمنح الهدوء في المكان، وهذا ما نراه في أحد الأماكن السياحية في الصين التي يلجأ إليها الزوار؛ هروبا من الصخب والضجيج؛ للحصول على الراحة والاسترخاء. انظر الشكل (٢٨). (قناة العربيةCCTV، برنامج رحلات بالإذن– الصين– بكين. https://youtu.be/CCRYP8zf0Ec).

الشكل (٢٨) إضاءة الشموع

خامسا: الألوان:

يعدّ اللون من أهم تقنيات الصورة التلفزيونية أو السينمائية، وإن كانت قد بدأت بالأسود والأبيض، إلا أنها ظلت تسعى جاهدة عبر البحوث والاختراعات إلى أن استطاعت أن تظهر اللون بمسحات خفيفة: كاللون الأزرق لأيام الصيف، ويحمل خاصية القداسة، والأخضر لديه خاصية الطبيعة، و الأحمر لديه خاصية الثورة والنيران والدم والحب، والأصفر لديه خاصية الغيرة، والأبيض لديه خاصية الطهارة والعفة، وما دامت السينما نجحت في إدخال الصوت إلى الشريط السينمائي، فقد حاولت توظيف اللون؛ لخدمة الهدف الدرامي، والبعد الجمالي للفيلم (بلاي، ٢٠١٢: ٩٣، والمصري، ٢٠١٠: ٣١٨)، إلى أن وصل اللون إلى تقنيات عالية الجودة تنصهر في الإضاءة؛ ليكون أداة تعبير تمتلك مدلولات نفسية وشعورية، تؤدي دورا مهما في التأثير على تفكير المتلقي/ المشاهد؛ لذلك فإن اللون له خاصية التأثير النفسي المباشر، ومن ثَم يجب أن تكون للألوان "علاقة مع المضمون، شأنها شأن كل العناصر الدالة في الفيلم، كما أنه يجب أن لا يكون للون استقلاله الذاتي غير المعلل ماديا بالنسبة للمشاهد" (قلج، ١٣٩٥هـ: ٩٨)، وما دام اللون يحمل دلالات نفسية مختلفة تترك تأثيرا سيكولوجيًّا على المتلقي/ المشاهد، ويعبر عن حالته النفسة والشعورية؛ فإنه يجب "التعامل مع اللون على أنه لغة، لذلك فإن عدم إجادة اللون لا يجعل المرء يشعر بالإيحاءات التي تشع منه" (نصار، ٢٠٠٨: ٩٧)؛ لذا فاللون لا يكشف لون الطبيعة والأشياء كما تراها العين فحسب، بل يضفي جمالية ودرامية على العمل الفني؛ إذ يعطي قيمة تعبيرية للمشهد، ويخلق جوًّا نفسيًّا خاصًّا، ويمكن "استخدام الألوان بشكل مؤثر انفعالي رمزي أو درامي، إما في مشهد منفرد، أو للمساعدة في إضفاء طابع معين للفيلم بكامله، وقد قال (إيزنشتاين): إن علينا التفكير بمعنى اللون" (مهدي، ١٩٨٩: ٣٠) ، وهذا يُشكّل أهمية خاصة في التعامل مع الألوان، حتى أن شركات الإنتاج والإخراج تتعامل مع مستشارين خاصين باللون، مثل: (نَاتلي كالموس) التي كانت تتحكم في الألوان لكل الأفلام التي تشرف عليها، وتمزج في ذلك بين الواقعية والفن؛ إذ قالت: "عندما نلتقي سيناريو فيلم جديد فنحن نحلل بعناية كل فصل، أو مشهد فيه كي نحقق من المزاج النفسي أو الانفعالي السائد الذي يجب أن يعبر عنه، وبمجرد تقرير الأمر فإننا نخطط لاستعمال اللون، أو مجموعة الألوان التي توحي بهذا المزاج، وبذلك نلائم اللون للمشهد، ونرفع من قيمته الدرامية" (ستيفنسون& دوبري،

١٩٩٣: ٢٠٨)، وهذا ما تتطلبه البرامج التلفزيونية من الانسجام والتوافق بين الألوان والمشاهد؛ لأن إساءة استخدام اللون يشكّل اضطرابا في تحقيق المزج بين العامل النفسي والتأثير الجمالي.

ولا يخلو أدب الرحلة المرئي من المشاهد التي تخاطب حاسة الإبصار لدى المتلقي/ المشاهد، وإشباعها عن طريق الألوان متآزرة مع الأساليب التقنية الأخرى؛ إذ يقدمها للمتلقي/ المشاهد في صورة مليئة بالحياة، ومُشعّة بالفرح، تحكيها تلك الألوان التي ترصدها عدسة الكاميرا، والألوان في أدب الرحلة المرئي غير متكلف في صنعها: كغيَره من البرامج التي تهتم بتزيين الأستوديو بألوان، تتناسب مع طبيعة البرنامج؛ إذ ارتكزت على ألوان الطبيعة التي أبدعها الخالق، وأحسن تصويرها، فهي تخاطب الحس مبرزة عنصر المكان في مشاهد بصرية، تتيح لنا فرصة أكبر للتأمل في عجائب صنع الله، فكم تسهم في نقل الأحداث في صورة حية مباشرة؛ ليشعر المتلقي/ المشاهد بما يشعر به الرحال الذي ينقل لنا تلك الصورة. **ويمكن حصر استخدام الألوان في أدب الرحلة المرئي في الآتي:**

أولًا: استخدام ألوان الطبيعة كما هي في الواقع، دون تدخل في المونتاج والتصوير، ويلحظ ذلك في هذا المقطع؛ إذ تخاطب الطبيعة الحس، مبرزة عنصر المكان من خلال الألوان المتجلية في زرقة السماء، واخضرار الأشجار، وتلك الجبال المخضرة التي تحيط بها، والغيوم المنسدلة عليها؛ مما جعلها تنعكس على مياه البحر، وتبرز لونًا فيروزيًّا جميلًا، يبعث في نفس المتلقي/ المشاهد الراحة والاسترخاء، وتدعو إلى التأمل في تلك الصورة التي أبدعها البارئ دون تدخل من البشرية؛ لذا فإن هذه الصورة بما فيها من ألوان طبيعية، نقلت دون تدخل، أو تعديل من المصور، أو المنتج، فتسللت إلى ذهن المتلقي/ المشاهد دون الحاجة إلى وصفها. انظر الشكل (٢٩). (قناة المجد، برنامج جنان، جنان ماليزيا، الجزء الأول، الحلقة الثالثة. https://youtu.be/O74Bnn-bAgc).

الشكل (٢٩) اللون بدون فلتر

ثانيا: استخدام ألوان الطبيعة وإضافة لمسات قليلة من المصور؛ لإضفاء جمالية على الصور، وهو "أمر يخضع للذوق المسيطر على العمل، سواء أكان للمخرج، أم لمدير التصوير، أو مصمم المناظر، أو لهم ولغيرهم مجتمعين..." (مهدي، ١٩٨٩: ٢/٣٠)، ويتم ذلك عن طريق المرشحات (الفلاتر) والتركيبات الإضافية لعدسات الكاميرا التي تقوم بتصفية الصورة، "ويستفاد من الفلاتر لتصوير المشاهد والصور الفنية والطبيعية، ولتفادي بعض الأخطاء التي قد تحدث عند التصوير، وذلك حسب ظروف الطقس... كما تلعب الفلاتر دورا [مهما] لزيادة جمال الصورة..."(دعيق، ١٩٩٠: ٦٥) ، ويظهر ذلك جليًّا في أغلب برامج أدب الرحلة المرئي منها على سبيل المثال ما يتجلى في هذا المقطع؛ إذ احتفل المشهد بصورة فنية، تعج بألوان الطبيعة التي تحث العقل على رسم صور مختلفة، وتساعد على خلق التواصل بين الرحال والمتلقي/ المشاهد دون عناء؛ إذ تجعله يعيش التجربة معه بأحاسيسه ومشاعره كافة، لكن الملاحظ هنا أن اللون قد ظهر واضحا دون تغيير في درجته، بل في دقة وضوحه وصفاء ألوانه، وذلك بفعل الفلاتر، واستخدام العدسات الملائمة لذلك. انظر شكل (٣٠). (قناة المجد، برنامج جنان، جنان الهند، الجزء الرابع، الحلقة الرابعة. https://youtu.be/m4NZunqmuMA).

الشكل (٣٠) اللون بفلتر

وترى الباحثة أن النوع الثاني يغلب على أدب الرحلة المرئي، وليس الأول كما ذكر سعيد شيمي(٢٠٠٣) أنه الغالب على الأفلام الوثائقية (ص٣٨)، فمن الطبيعي استخدام الأساليب التقنية التي تسهم في إضفاء لمسة فنية، ودقة عالية الوضوح، خاصة في ظل التطور الهائل الذي تشهده وسائل التكنولوجيا المختلفة، وقد قصدت الباحثة في اختيار الشواهد إلى اختيار مقاطع من البرنامج نفسه؛ لاستجلاء أثر التقنية في إظهار اللون، وإبراز جماليته دون الإخلال بهيئته الأساسية، فالمقطع الأول والثاني كلاهما من برنامج (جنان)، فالمقطع الأول من الجزء الأول (جنان ماليزيا)، وأنتج عام (٢٠٠٨)، بينما المقطع الثاني من برنامج (جنان الهند) الجزء الرابع، وأنتج في عام (٢٠١٨)، فمن البدهي والملاحظ أن جودة الصورة، ووضوح ألوانها قد اختلفت؛ بسبب تقدم التقنية؛ ومن ثم استخدام عدسات كاميرا جودتها أعلى، وفلاتر أسهمت في وضوح اللون وضوحا دقيقًا دون الإخلال بماهيته، فاستخدام الفلاتر والتقنيات الحديثة لا يلغي واقعية البرامج الوثائقية، بل يسهم في فاعليتها وإيضاحها إسهاما دقيقًا.

وأخيرا يمكن القول: بالرغم من استعمالات الألوان في السينما والتلفزيون استخداما نفسيًّا سيكولوجيًّا للألوان؛ إذ يطوعون اللون مع الحدث الدرامي إلا أنه لا يلحظ ذلك في أدب الرحلة المرئي؛ لكونها برامج وثائقية واقعية، فالصورة بألوانها الحقيقية لا تحتاج إلى ملاءمة بينها وبين الأحداث؛ لأنها ترصد الأحداث كما هي، وتنقلها دون تغيير.

من هنا يلاحظ أن الصورة المرئية في أدب الرحلة المرئي حظيت بمكانة بارزة؛ لما لها من وقع كبير وأثر بالغ في نفس المتلقي المشاهد؛ فهي تجذب المشاهد، وتستميله نحو المشاهدة والاستكشاف، بما فيها من الجمال والإبداع الذي يدهش العين، ويأسر القلب؛ لذلك انتقلنا من قراءة المضمون إلى مشاهدة شكل المضمون، فأصبح للرحلة المكتوبة حقيقتها المرئية بصفتها صورة حية جذابة بما فيها من حركة وإضاءة، ولون، ولقطات، وزوايا مختلفة.

الخاتمة:

في ختام هذه الورقة البحثية توصل الباحث إلى مجموعة من النتائج أهمها:

- إن هذا البحث قدم إسهاما في دراسة فن من فنون الأدب المرئي، يتجلّى في التقنيات السينمائية في أدب الرحلة التلفزيوني.

- وإن هذا البحث قدم دليلًا على أنّ استثمار الأدب لمعطيات التّكنولوجيا أدى إلى تقديم جنس أدبي جديد يجمع بين الأدبية والتّكنولوجيا، وتجلّت معالمه في أدب الرحلة التلفزيوني.

- إن أدب الرحلة المرئي، اتّكأت برامجه على تقنيات الصوت، والصورة، والمونتاج، واستخدام المؤثرات السينمائية المختلفة؛ مما منحته بعدًا دراميًّا جديدًا، وأن تقنيات الصورة المختلفة قد أحدثت نقلة نوعية في ذلك الأدب الرحلي المرئي –التلفزيوني.

- إنّ برامج أدب الرحلة بنيت على التنوع في الاستخدام ما بين لقطات عامة، ولقطات متوسطة، ولقطات قريبة، توجه عين المتلقي/ المشاهد، وتؤكد الشيء المصور.

– أسهمت الصورة التلفزيونية القائمة على عناصر التّقنية المختلفة: كالصوت، والصورة، والإضاءة، وزوايا الكاميرا، والألوان في توسيع دائرة لغة أدب الرحلة المرئي؛ لتشمل اللّغة الأدبية –بأساليبها اللّغوية، والبلاغية التي عرفت في أدب الرحلة المكتوب– ولغة الصورة، ولغة الجسد، ولغة الأشياء.

– أن الصورة المرئية في أدب الرحلة المرئي حظيت بمكانة بارزة؛ لما لها من وقع كبير وأثر بالغ في نفس المتلقي المشاهد؛ فهي تجذب المشاهد، وتستميله نحو المشاهدة والاستكشاف، بما فيها من الجمال والإبداع الذي يدهش العين، ويأسر القلب؛ لذلك انتقلنا من قراءة المضمون إلى مشاهدة شكل المضمون، فأصبح للرحلة المكتوبة حقيقتها المرئية بصفتها صورة حية جذابة بما فيها من حركة وإضاءة، ولون، ولقطات، وزوايا مختلفة.

المصادر والمراجع

المصادر:

قناة البلاد، رحلة إلى موطن الأسلاف، بدون اسم، ٢٠١٨. https://n9.cl/cmswb0

قناة المجد الفضائية، برنامج جنان، تقديم علي العزازي، ٢٠٠٨. https://n9.cl/idmqy

قناة الجزائرية، فلْم الجزائر من علٍ، تقديم: نبيل حمداش، ٢٠١٦. https://n9.cl/6ldl3

قناة الجزيرة، برنامج المسافر، تقديم حازم وطفة، ٢٠١٨. https://n9.cl/hnemb

قناة العربي، برنامج الرحلة، تقديم أسعد طه، ٢٠١٥. https://n9.cl/d5hc7

قناة العربية CCTV، رحلات بالإذن، تقديم شياو يانغ، ٢٠١٦. https://n9.cl/cte06

قناة العربية، الرحالة الأخير، تقديم بول مارسيل وآخرون، ٢٠١٦. https://n9.cl/4xdgz

قناة المغربيةM2 ، فلْم المغرب من أعلى، تقديم علي بدو، ٢٠١٧. https://n9.cl/vj1ul

المراجع:

أحمد، عبدالفتاح إسماعيل عبدالله. (٢٠٢٥). دراسة أسلوبية لقصيدة:(أَجِدَّكَ شاقَتكَ الحمولُ البواكرُ) للشاعر الأموي رقيع الوالبي، مجلة سبأ للعلوم الإنسانية والاجتماعية، مج١، ع(١).

إبراقن، حمود. (٢٠١٤). ما هي السينما؟ (ج٢، ط١). الجزائر: منشورات المبرق.

أبو شادي، علي. (٢٠٠٦). سحر السينما (د.ط). القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب.

أومون، جاك. (٢٠١٣). الصورة. (ريتا خوري، مترجم). (ط١)، بيروت: المنظمة العربية للترجمة. (العمل الأصلي نشر في ١٩٩٠).

البطريق، نسمة أحمد. (١٩٩٥). نصوص السينما والتلفزيون والمنهج الاجتماعي (ط١). القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب.

بلاي، هيرمان. (٢٠١٢). ألوان شيطانية ومقدسة: اللون والمعنى في العصور الوسطى وما بعدها (د.ط). (صديق محمد جوهر، مترجم). أبو ظبي: هيئة أبو ظبي للثقافة والتراث. (العمل الأصلي نشر في ٢٠٠٠).

حلبي، حنان مالك. (٢٠١٩). التدريب على تقويم الصورة في الأفلام من أجل التربية على التفكير الناقد (ط١). بيروت: دار النهضة العربية.

دانسايجر، كين. (٢٠١٣). فكرة الإخراج السينمائي (د.ط). (أحمد يوسف، مترجم). القاهرة: المركز القومي للترجمة. (العمل الأصلي نشر في ١٩٩١).

دعيق، نبيل. (١٩٩٠). فن التصوير الفوتوغرافي والفيديو (ط١). فلسطين: منشورات مؤسسة غاندي للثقافة والفنون.

ديك، برنارد. (٢٠١٣). تشريح الأفلام (ط٦). (محمد منير الأصبحي، مترجم). دمشق: المؤسسة العامة للسينما. (العمل الأصلي نشر في ١٩٧٤).

ستيفنسون، رالف، & دوبري، جان. (١٩٩٣). السينما فنا (د.ط). (خالد حداد، مترجم). دمشق: المؤسسة العامة للسينما. (العمل الأصلي نشر في ١٩٨٥).

شحادة، خليل. (٢٠١٦). الإخراج التلفزيوني (ط١). الأردن: دار المعتز للنشر والإعلان.

شيمي، سعيد. (بدون تاريخ). اتجاهات الإبداع في الصور السينمائية المصرية (ط١). القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة.

عبد النبي، سليم. (٢٠٠٩). الإعلام التلفزيوني (ط١). الأردن: دار أسامة للنشر والتوزيع.

فليدمان، جوزيف، & فليدمان، هاري. (١٩٩٦). دينامية الفيلم (د.ط). (محمد عبد الفتاح قناوي، مترجم). القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب. (العمل الأصلي نشر في ١٩٨٢).

فينتورا، فران. (٢٠١٣). الخطاب السينمائي: لغة الصورة (د.ط). (علاء شتانة، مترجم). دمشق: المؤسسة العامة للسينما. (العمل الأصلي نشر في ١٩٩٥).

قلج، سعد عبد الرحمن. (١٩٧٥). جماليات اللون في السينما: بحث في الأساليب المختلفة لاستخدام اللون في الأفلام الروائية (ط١). القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب.

مارتن، مارسيل. (بدون تاريخ). اللغة السينمائية (ط١). (سعد مكاوي، مترجم). القاهرة: الدار المصرية العامة. (العمل الأصلي نشر في ١٩٥٥).

مرسي، أحمد كامل، & وهبة، زاهي. (١٩٧٣). معجم الفن السينمائي (ط١). القاهرة: الهيئة العامة للكتاب.

المصري، عز الدين عطية. (٢٠١٠). الدراما التلفزيونية: مقوماتها وضوابطها الفنية (رسالة ماجستير غير منشورة). الجامعة الإسلامية بغزة.

مهدي، حسين حلمي. (١٩٨٩). دراما الشاشة بين النظرية والتطبيق للسينما والتلفزيون (ج٢، د.ط). القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب.

نادية، خميس. (٢٠٢١م). أدب الرحلات في العصر الرقمي. بحث مشارك به في الملتقى الوطني حول (الأدب الرقمي في الجزائر: قضايا وإشكالات)، جامعة باتنة ١، الجزائر، جوان: ٢٦- ٢٧.

ندا، أيمن. (٢٠٠٤). الصورة الذهنية والإعلامية: عوامل التشكيل وإستراتيجية التغيير، كيف يرانا الغرب (ط١). القاهرة: المدينة برس للطباعة والنشر.

نشوان، حسين. (٢٠٠٧). عين ثالثة: تداخل الفنون والأجناس في أعمال إبراهيم نصر الله الإبداعية (ط١). الأردن: وزارة الثقافة.

نصار، أيمن. (٢٠٠٨). إعداد البرامج الوثائقية (ط١). الأردن: دار المناهج للنشر.

هيرمان، لويس. (٢٠٠٣). الأسس العلمية لكتابة السيناريو للسينما والتلفزيون (د.ط). (مصطفى محرم، مترجم). القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب. (العمل الأصلي نشر في ١٩٨٥).

Romanization of references:

Al-Maṣādir :

Qanāt al-bilād, Riḥlat ilá mawṭin al-aslāf, bi-dūn ism, 2018. https://n9.cl/cmswb0

Qanāt al-Majd al-faḍā'īyah, Barnāmaj Jinān, taqdīm ʻAlī al'zāzy, 2008. https://n9.cl/idmqy

Qanāt al-Jazā'irīyah, film al-Jazā'ir min ʻlin, taqdīm : Nabīl ḥmdāsh, 2016. https://n9.cl/6ldl3

Qanāt al-Jazīrah, Barnāmaj al-musāfir, taqdīm Ḥāzim Waṭfah, 2018. https://n9.cl/hnemb

Qanāt al-ʻArabī, Barnāmaj al-Riḥlah, taqdīm As'ad Ṭāhā, 2015. https://n9.cl/d5hc7

Qanāt al-ʻArabīyah CCTV, riḥlāt Bi-al-idhn, taqdīm shyāw yāngh, 2016 https://n9.cl/cte06

Qanāt al-ʻArabīyah, al-raḥḥālah al-akhīr, taqdīm Būl Mārsīl wa-ākharūn, https://n9.cl/4xdgz

Qanāt almghrbytM2, film al-Maghrib min a'lá, taqdīm ʻAlī Badw, 2017. https://n9.cl/vj1ul

Al-Marāji' :

Ahmed, Abdulfattah Esmail Abdullah. (2025). dirāsah uslūbīyah li-qaṣīdat : (ajiddaka shāqatka alḥumūlu albwākiru) lil-shā'ir al-Umawī rqy' al-Wālibī, Saba Journal of Humanities and Social Sciences, Mg 1, p 1

Ibrāqn, Ḥammūd. (2014). mā hiya al-sīnimā? (j2, Ṭ1). al-Jazā'ir : Manshūrāt almbrq.

Abū Shādī, ʻAlī. (2006). Saḥar al-sīnimā (D. Ṭ). al-Qāhirah : al-Hay'ah al-Miṣrīyah al-ʻĀmmah lil-Kitāb.

Awmwn, Jāk. (2013). al-Ṣūrah (Ṭ1). (Rītā Khūrī, mutarjim). Bayrūt : al-Munaẓẓamah al-ʻArabīyah lil-Tarjamah. (al-ʻamal al-aṣlī Nashr fī 1990).

al-Biṭrīq, Nismah Aḥmad. (1995). nuṣūṣ al-sīnimā wa-al-tilīfizyūn wa-al-manhaj al-ijtimā'ī (Ṭ1). al-Qāhirah : al-Hay'ah al-Miṣrīyah al-'Āmmah lil-Kitāb.

Blāy, hyrmān. (2012). Alwān shayṭānīyah wmqdsh : al-lawn wa-al-ma'ná fī al-'uṣūr al-Wusṭá wa-mā ba'dahā (D. Ṭ). (Ṣiddīq Muḥammad Jawhar, mutarjim). Abū Ẓaby : Hay'at Abū Ẓaby lil-Thaqāfah wa-al-Turāth. (al-'amal al-aṣlī Nashr fī 2000).

Ḥalabī, Ḥanān Mālik. (2019). al-Tadrīb 'alá Taqwīm al-Ṣūrah fī al-aflām min ajl al-Tarbiyah 'alá al-tafkīr al-nāqid (Ṭ1). Bayrūt : Dār al-Nahḍah al-'Arabīyah.

Dānsāyjr, kyn. (2013). fikrat al-ikhrāj al-sīnimā'ī (D. Ṭ). (Aḥmad Yūsuf, mutarjim). al-Qāhirah : al-Markaz al-Qawmī lil-Tarjamah. (al-'amal al-aṣlī Nashr fī 1991).

D'yq, Nabīl. (1990). Fann al-Taṣwīr alfwtwghrāfy wālfydyw (Ṭ1). Filasṭīn : Manshūrāt Mu'assasat Ghāndī lil-Thaqāfah wa-al-Funūn.

Dīk, Birnārd. (2013). Tashrīḥ al-aflām (ṭ6). (Muḥammad Munīr al-Aṣbaḥī, mutarjim). Dimashq : al-Mu'assasah al-'Āmmah lil-Sīnimā. (al-'amal al-aṣlī Nashr fī 1974).

Styfnswn, rālf, & dwbry, Jān. (1993). al-sīnimā fannā (D. Ṭ). (Khālid Ḥaddād, mutarjim). Dimashq : al-Mu'assasah al-'Āmmah lil-Sīnimā. (al-'amal al-aṣlī Nashr fī 1985).

Shiḥādah, Khalīl. (2016). al-ikhrāj al-tilifizyūnī (Ṭ1). al-Urdun : Dār al-Mu'tazz lil-Nashr wa-al-I'lān.

Shīmī, Sa'īd. (bi-dūn Tārīkh). Ittijāhāt al-ibdā' fī al-ṣuwar al-sīnimā'īyah al-Miṣrīyah (Ṭ1). al-Qāhirah : al-Majlis al-A'lá lil-Thaqāfah.

'Abd al-Nabī, Salīm. (2009). al-I'lām al-tilifizyūnī (Ṭ1). al-Urdun : Dār Usāmah lil-Nashr wa-al-Tawzī'.

Flydmān, Jūzīf, & flydmān, Hārī. (1996). Dīnāmīyat al-fīlm (D. Ṭ). (Muḥammad 'Abd al-Fattāḥ Qināwī, mutarjim). al-Qāhirah : al-Hay'ah al-Miṣrīyah al-'Āmmah lil-Kitāb. (al-'amal al-aṣlī Nashr fī 1982).

Fyntwrā, Farrān. (2013). al-khiṭāb al-sīnimā'ī : Lughat al-Ṣūrah (D. Ṭ). ('Alā' shtānh, mutarjim). Dimashq : al-Mu'assasah al-'Āmmah lil-Sīnimā. (al-'amal al-aṣlī Nashr fī 1995).

Kılıç, Sa'd 'Abd al-Raḥmān. (1975). Jamālīyāt al-lawn fī al-sīnimā : baḥth fī al-asālīb al-mukhtalifah li-istikhdām al-lawn fī al-aflām al-riwā'īyah (Ṭ1). al-Qāhirah : al-Hay'ah al-Miṣrīyah al-'Āmmah lil-Kitāb.

Mārtin, Mārsīl. (bi-dūn Tārīkh). al-lughah al-sīnimā'īyah (Ṭ1). (Sa'd Makkāwī, mutarjim). al-Qāhirah : al-Dār al-Miṣrīyah al-'Āmmah. (al-'amal al-aṣlī Nashr fī 1955).

Mursī, Aḥmad Kāmil, & Wahbah, Zāhī. (1973). Mu'jam al-fann al-sīnimā'ī (Ṭ1). al-Qāhirah : al-Hay'ah al-'Āmmah lil-Kitāb.

al-Miṣrī, 'Izz al-Dīn 'Aṭīyah. (2010). al-dirāmā al-tilifizyūnīyah : muqawwimātuhā wa-ḍawābiṭuhā al-fannīyah (Risālat mājistīr ghayr manshūrah). al-Jāmi'ah al-Islāmīyah bi-Ghazzah.

Mahdī, Ḥusayn Ḥilmī. (1989). drāmā al-shāshah bayna al-naẓarīyah wa-al-taṭbīq lil-Sīnimā wa-al-tilīfizyūn (j2, D. Ṭ). al-Qāhirah : al-Hay'ah al-Miṣrīyah al-'Āmmah lil-Kitāb.

Nādiyah, Khamīs. (2021m). adab al-riḥlāt fī al-ʻaṣr al-raqmī. baḥth mushārik bi-hi fī al-Multaqá al-Waṭanī ḥawla (al-adab al-raqmī fī al-Jazāʾir : Qaḍāyā wa-ishkālāt), Jāmiʻat Bātnah 1, al-Jazāʾir, Juwān : 26-27.

Nadā, Ayman. (2004). al-Ṣūrah al-dhihnīyah wa-al-iʻlāmīyah : ʻawāmil al-tashkīl wa-istirātījīyat al-taghyīr, Kayfa yrānā al-Gharb (Ṭ1). al-Qāhirah : al-Madīnah Bris lil-Ṭibāʻah wa-al-Nashr.

Nashwān, Ḥusayn. (2007). ʻAyn thālithah : Tadākhul al-Funūn wāl'jnās fī aʻmāl Ibrāhīm Naṣr Allāh al-ibdāʻīyah (Ṭ1). al-Urdun : Wizārat al-Thaqāfah.

Naṣṣār, Ayman. (2008). iʻdād al-barāmij al-wathāʾiqīyah (Ṭ1). al-Urdun : Dār al-Manāhij lil-Nashr.

Hyrmān, Luwīs. (2003). al-Usus al-ʻIlmīyah li-Kitābat al-sīnāriyū lil-Sīnimā wa-al-tilīfizyūn (D. Ṭ). (Muṣṭafá Muḥarram, mutarjim). al-Qāhirah : al-Hayʾah al-Miṣrīyah al-ʻĀmmah lil-Kitāb. (al-ʻamal al-aṣlī Nashr fī 1985).