

جامعة وهران-1- أحمد بن بلة.

كلية الآداب والفنون.

قسم الفنون.

مشروع : دراسات سينمائية.

رسالة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه موسومة بـ:

الفيلم الروائي التاريخي بين حَرْفِية الحادثة التاريخية والمتخيل السينمائي

- أفلام ميل غيبسون أنموذجا -

(القلب الشجاع - آلام المسيح)

إشراف:

اعداد الطالب :

د. شرقي محمد.

مراح مراد.

لجنة المناقشة :

أ.د / حمومي احمد	أستاذ	رئيسا	جامعة وهران 1 أحمد بن بلة
د / شرقي محمد	أستاذ محاضراً	مشرفا ومقررا	جامعة وهران 1 أحمد بن بلة
أ.د / رأس الماء عيسى	أستاذ	مناقشا	جامعة وهران 1 أحمد بن بلة
أ.د / قرقوة ادريس	أستاذ	مناقشا	جامعة سيدي بلعباس
أ.د / شويفر مصطفى	أستاذ	مناقشا	جامعة معسكر
د / مولاي احمد	أستاذ محاضراً	مناقشا	جامعة سعيدة

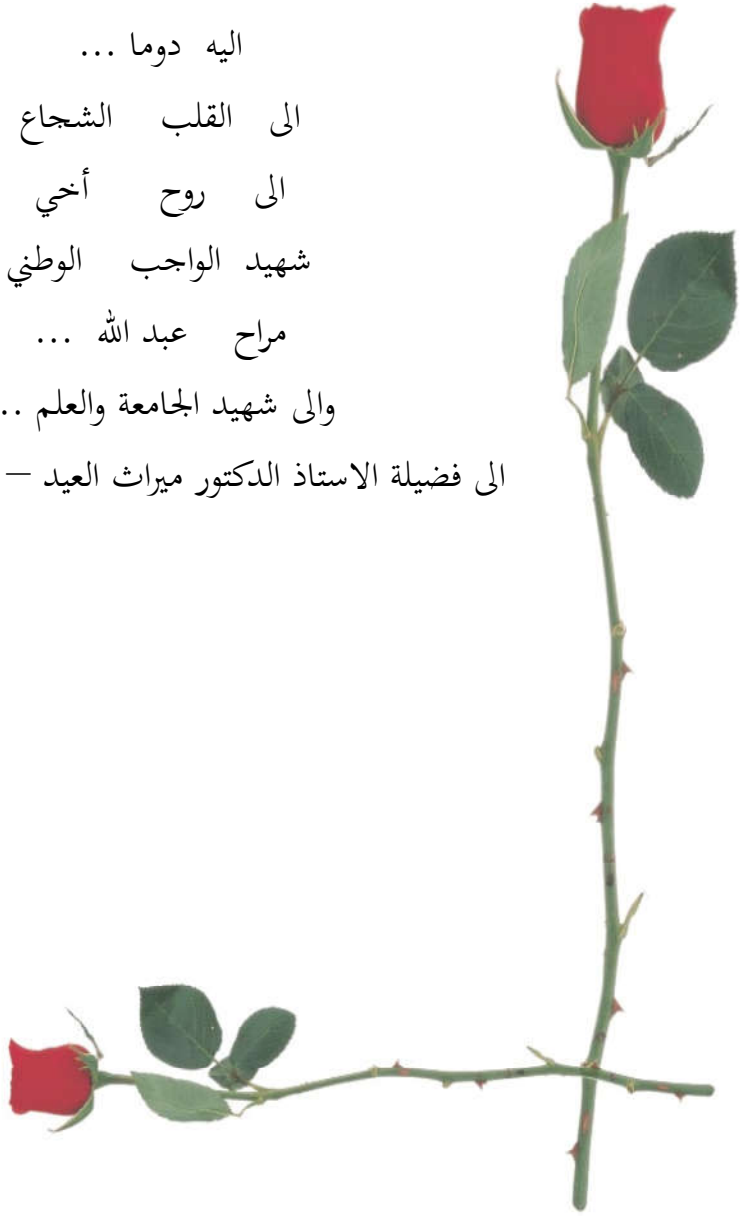
السنة الجامعية : 2018-2019



إهداء

اليه دوما ...
الى القلب الشجاع
الى روح أخي
شهيد الواجب الوطني
مراح عبد الله ...
والى شهيد الجامعة والعلم ...
الى فضيلة الاستاذ الدكتور ميراث العيد - رحمه الله - ...

مراح مراد



كلمة شكر و عرفان

أقدم

باسم معاني الشكر و العرفان الى شخص أستاذي المشرف الدكتور
شرقي محمد الذي احاط هذا البحث برعايته وتبناه منذ كان في البال
فكرة أشكره، و أشكر صبره على عثراته وجهده في تصويب هناته ...
ومن خلال شخصه الكريم انخي اعترافا بالجميل لكل أساتذتي طوال
مشواري الدراسي و الجامعي ، و لزملائي وزميلاتي في قسم الفنون الدرامية
بجامعة وهران 1 احمد بن بلة

على دعمهم و تشجيعهم

الى الجميع أرفع هذا الجهد محبة و اعترافا بالجميل ...

مراح مراد



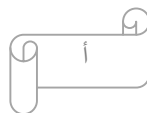
حق دقة

هناك عدة معادلات سينمائية لأحداث التاريخ، وهناك عدة تواريخ للسينما، فالسينما وثيقة الصلة بالتاريخ منذ نشأتها الي يومنا هذا، فولادتها كانت تتغذى من التاريخ ووقائعه وأحداثه، ثم اصبحت بدورها تاريخاً يروى، اي اصبحت السينما تاريخاً منذ المدة التي ظهرت فيها قبل قرن من الزمان.

وقد اصبحت تاريخ السينما بطريقة ما تاريخاً للعلاقات مع (التاريخ العام)، منذ نهاية القرن التاسع عشر حتى نهايات القرن العشرين وما بعده، وفي الصفحات التالية سوف نطرح موضوع العلاقة بين المفهومين (السينما والتاريخ)، من خلال تناول المسائل التي تهم وتمس وتشغل هذين المجالين بالاتفاق والتبادل والتعاون بينهما ومن خلال ذلك سنتطرق الى تعريف وتحديد معنى فيلم التاريخ و الفيلم التاريخي او الفيلم الذي يتكون موضوعه من مادة تاريخية، وذلك بصورة ابعد وأعمق من مجرد تعريف اولي اصبحت متداولاً مفاده ان كل (فيلم تاريخي) يكون مجال وزمن احداثه (الزمان الماضي) بمختلف مراحلها واغفال المواضيع التي تدور في (الزمن الحاضر)، كأنه زمن جامد لن يكون فيما بعد (ماضياً) اي كأنه لن يصبح (تاريخاً) بعد غوره داخل ادغال حركة الزمان التي لا تتوقف.

بديهي اننا سنكتشف ان هناك قراءة سينمائية متميزة احادية الرؤية خاصة وذاتية وقصيرة للتاريخ، لأنها قراءة مقتصرة على المرحلة الزمنية التي ولدت فيها السينما وعاشت كوسيلة للتعبير ميزت هذا القرن الذي اتسم بحضارة الصورة، وبالمقابل هناك قراءة تاريخية للسينما تربط وجودها بأحداث التاريخ التي سجلتها هذه الاداة التعبيرية وفي هذه الحالة ستكون السينما منظور اليها كمادة للدراسة بكل انواعها، سواء أكانت تتعلق بالسينما الروائية - القصصية والوهمية-ام السينما الوثائقية ام التسجيلية ومنها السينما العلمية والانثروبولوجية الخ.. وعلاقتها بمسيرة الاحداث والوقائع وكيفية تناولها لها داخل اطار احد هذه الانواع مارة الذكر.

بعبارة اخرى اصبحت بديهي ان التاريخ كان ومنذ اللحظات الاولى اي منذ اول صورة سينمائية



تم تنفيذها مصدراً لا غنى عنه للمادة السينمائية ثم أصبحت السينما بدورها في نهاية هذا القرن اهم مصدر للمواضيع و الاحداث التاريخية في جميع مناطق العالم بل ولجزء كبير من الوجود الارضي او الفضائي.

وعليه، اخترت موضوع بحثي الموسوم بـ الافلام التاريخية بين حرفية الحادثة التاريخية و المتخيل السينمائي -افلام ميل غيبسون انموذجا - (القلب الشجاع - الام المسيح).

لا شك أنه لكل باحث أسباب ودوافع وراء اختيار موضوع بحثه، ونحن بدورنا لنا أسبابنا التي من أجلها اخترنا موضوع دراستنا، والتي تتمثل فيما يلي:

أ/ الموضوعية :

- 1-ارتباط المخرج ميل جيبسون بهذا النوع من الافلام التاريخية الامريكية.
- 2- تميز تجربة ميل جيبسون عن التجارب السينمائية الأخرى في امريكا.
- 3-نقص الدراسات في مجال العرض السينمائي الامريكي.

ب/ الذاتية :

- 1-شغفنا بفن السينما منذ صغرنا .
- 2-اهتمامنا بتجارب السينما الامريكية وخاصة منها التاريخية .
- 3-مشاركتي كممثل في الفيلم التاريخي حول الشهيد احمد زبانا وهي من نوع سينما السيرة الذاتية.
- 4-مشاهدتنا المكثفة والدورية لكل الاعمال الدرامية التاريخية التاريخية.
- 5-مطالعتنا العديدة في التاريخ .

وهدفنا الذي قادنا الى هذا البحث ، هو التعريف بالسينما التاريخية التي هي مجموع الشرائط التي تعيد إلى الشاشة الكبيرة أحداثاً وقعت في الماضي، القريب أو البعيد، سواء استخدمت في ذلك مجموعات من الشرائط الوثائقية التي سجلت الحدث بالفعل - في القرن العشرين وحده طالما أن السينما لم تكن اخترعت من قبل -، أو بنت ديكورات وأتت بممثلين أوقفهم أمام الكاميرا ليلعبوا أدوار شخصيات تاريخية.

من المتعارف عليه ان كل (فيلم تاريخي) هو لقاء بين خطابين ووسيلتين للحديث، فالخطاب السينمائي ينبغي ان يكون مشهدي الطابع نظرياً قابلاً للعرض يستحق المشاهدة ويجذب او يشد الانتباه، كما يتطلب التقليد الذي نشأ فيه الخطاب التاريخي هو النص الكتابي او الوثيقة المكتوبة في زمن وقوع الحدث او بعده بمدة زمنية طويلة او قصيرة وهو الذي اصطلح علي تسميته بـ(النص التاريخي) او الخطاب التاريخي الذي يطرح نفسه كونه (علمي النزعة) وليس استعراضي النزعة كما هو عليه الخطاب السينمائي.

ان كل واحد من الخطابات لهما عذر وحجة للآخر في الفيلم التاريخي فالملابس والبدلات والازياء والديكورات والعربات او المركبات والخيالة او الفرسان ووسائل النقل كلها عناصر مهمتها تمرير وايصال الرسالة التاريخية للحدث بطريقة اكثر امتاعاً واقناعاً او بطريقة (استعراضية مشهدية مرئية) كما لو انها تحدث من جديد امام ناظرينا بعد ان كانت تقدم بصورة تبعث على الملل وهذا بأسلوب تقريرى، فالشخصيات التي اخذت من المنهج المدرسي وكتاب التاريخ ستلبس او تكتسي عبر السينما وبفضل الصورة السينمائية حقيقة تاريخية اكثر اقناعاً وان كانت مغايرة للواقع الحقيقي للحدث التاريخي او للشخصية التاريخية، ومن هنا برزت إشكاليتنا.

ومنه يمكننا طرح الاشكال التالي:

ما هو الفيلم الروائي التاريخي؟ هل هو فيلم الوثيقة التي تشهد على المرحلة المعاصرة او على مرحلة غابرة من الزمن؟ هل هو كل فيلم يتمحور تيمته او موضوعه ونسيج احداثه في الماضي؟ هل هو الفيلم الذي يحكي او يروي قصص الماضي او ينقل هذا الماضي عبر الصورة كما هو او كما حدث بكل تفصيلاته؟ ام هو وهم ورواية متخيلة لذلك الماضي تستند الى معطيات ذاتية ونظريات بحتة تعاد صياغتها وتكوينها بصورة يفترض انها تطابق الاصل الذي حدث في وقت ما ولا نعرف عنه شيئاً من الناحية التصويرية، اي لا توجد لنا مستندات مرئية عنه لأنه وقع قبل اختراع التسجيل الصوري الفوتوغرافي او السينمائي.

اذ ما حاولنا الاجابة على هذه التساؤلات فمن المفترض ان نتعرف اولاً وبتعمق ما هو التاريخ وكيف دون وما هي السينما وكيف سجلت وخلدت احداث التاريخ خلال قرن هو عمرها الحالي؟

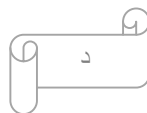
وانطلاقاً من هذه الإشكالية قمنا بطرح التساؤلات الفرعية التالية:

1/ ماهي الكيفيات التي يتشكل من خلالها بناء اللقطة في الفيلم الروائي التاريخي؟

2/ ماهي العناصر الفنية التي يتجسد من خلالها البناء التشكيلي للحدث التاريخي درامياً؟

أما خطة البحث التي تصورتها مناسبة لطرح اشكالية البحث، و الاجابة او محاولة الاجابة عن مختلف التساؤلات التي عرضناها، فتتمثل في تقسيم البحث الى : مدخل و ثلاثة فصول محاولين الاحاطة باشكالية البحث وما تثيره من أسئلة .

في المدخل اردت ان اقدم توطئة تاريخية لفلسفة الصورة، وتاريخها وتطورها عبر العصور، الى غاية ظهور جهاز السينما توغراف، وبينت كيف ان انطلاقا السينما كانت علما (تقنية) ، لتتحول فيما بعد الى فن مستقل بذاته.

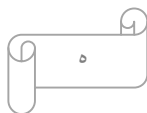


جاء الفصل الأول الذي عنوانه بـ **السينما والتاريخ (نماذج عدة افلام سينما عالمية)**، بالابحار مطولا في كنف التداخل بين كل ما هو درامي وتاريخي، والفرق بين الصدق التاريخي والفني، والمقارنة بين الفيلم التاريخي الوثائقي والروائي، وكيف ان الافلام التاريخية بدأت وثائقية وتحولت الى روائية، لنهي هذا الفصل بتحليل بعض الافلام التاريخية التي شكلت منعرجات في عمر السينما.

انتقلنا بعدها للفصل الثاني الموسوم بـ **بنية الفيلم الروائي التاريخي (دراسة في حدود النوع)**، الذي عاجلنا فيها الطريقة في البناء التشكيلي للقطعة، والتداخل بين كل ما هو سينمائي وتشكيلي، وعلاقة هاذين الفنين مع بعضهما، وكيف ان السينما استفادت من الفن التشكيلي، لنحاول بعدها الحديث عن البطل الفيلمي وكيف يتمظهر في الفيلم الروائي، لنختم الفصل بالحديث عن التصنيف الانواعي للفيلم التاريخي وبالخصوص فيلم السير الذاتية .

في الفصل الثالث والآخر، والذي جاء عنوانه ظاهرة ميل غيبسون والفيلم التاريخي، حاولنا من خلال هذا الفصل تحليل فيلمي القلب الشجاع و الام المسيح، بمقاربة جديدة حول الفيلم التاريخي، ووصلنا الى نتيجة جاءت في شكل خاتمة، وهو ان التاريخ واحداثه تنقصه الدراما، لهذا يلجأ الكتاب لاضافة احداث جانبية وقصص خيالية بعيدا عن الحقيقة، ووصلنا لنتيجة اخرى عند تحليلي لفيلم الام المسيح وهو ان اللوحات التشكيلية تعتبر مرجعية فنية للمخرج لنسج وبناء لقطاته.

يسعى هذا البحث إلى تقديم صورة شاملة تقريبا عن موضوع السينما التاريخية، كما يسعى إلى معالجة العينة المختارة في الجانب التطبيقي معالجة متعددة الجوانب للوصول إلى أهداف البحث، ومن أجل ذلك اضطرنا موضوع البحث إلى استخدام أكثر من منهج، فطبيعة الموضوع هي التي تحدد المنهج المتبع، وتعين علينا أن نستعين في الجانب النظري بعدد المقاربات فمن الوصفي الى التاريخي/الانثروبولوجي، وفي الجانب التطبيقي استعنا بالمنهج السيميولوجي.



تصنف دراستنا ضمن الدراسات التي تعتمد على المقاربة السيميولوجية بما ان هدفنا هو تحليل الصورة الفنية الثابتة والمتحركة وتفكيك مفرداتها من اجل الكشف عما تخفيه من معاني ودلالات، ولكننا مع ذلك وجدنا انفسنا مطالبين بالاستعانة بالمنهج التاريخي في جوانب من هاته الدراسة وفقا لطبيعة المادة التي بين ايدينا والتي تستوجب منا العودة الى الماضي لتقصي حقائق تاريخية معينة سواء تلك المتعلقة بالجانب النظري والتي تطرقنا من خلالها الى تاريخ فن التصوير بصفة عامة وتاريخ السينما التاريخية بصفة خاصة، او تلك المتعلقة بالجانب التطبيقي الذي دفعنا فيها تحليلنا السيميولوجي الى الامداد بالكثير من المعطيات التاريخية الخاصة بالمجتمع الاسكوتلندي و المسيحي في الفترة الزمنية التي تناولتها احداث الفيلم السينمائي من جهة واللوحات التشكيلية من جهة اخرى، وذلك سعيا منا الى تجنب السطحية في التحليل واستنطاق الحقيقة.

كذلك اتبعنا المنهج التاريخي الذي يعرف على انه يقوم على تتبع ظواهر تاريخية انعكست من خلال احداث ووقائع مثبتة في التاريخ ومسجلة في المصادر المختلفة، والغرض من الدراسة التاريخية هو التعرف على جزئياتها وتحليل مدى تناسقها مع حركة التاريخ.

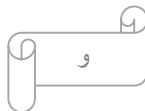
من الدراسات السابقة التي اشتغلت على السينما التاريخية واستعنا بها في الجانب النظري:

1/ابراهيم العريس، السينما التاريخ والعالم

1/Marnie Hughes-warrington, History Goes to the Movies

2/ROBERT BURGOYNE, The hollywood Historical Film Vincent J.Bisson

3/Historical Film RECEPTION, a thesis master of arts , University of Oregon



و لعل أهم الصعوبات التي يواجهها الباحث و طالب العلم في مثل هذه الدراسة تتمثل في صعوبة اقتناء المادة العلمية لتفرقها و تناثرها في ثنايا الكتب و المجلات والمقالات، وكذا التداخل المصطلحي في بعض الاحايين.

و في ختام هذه المقدمة لا يفوتني أن اتقدم بالشكر لأستاذي المشرف شرقي محمد، الذي وقف الى جانبي و أمدني بيد العون و النصح و أرشدني بملاحظاته، و ان اصبحت فبتوفيق من الله عز وجل أما ان اخطأت فمن نفسي و ما الكمال الا لله عليه توكلت و به استعين .

مدخل

1- ظهور السينما توغراف وتلاشي هوس الارشفة (رؤية في تاريخ الصورة) :

سنرجع عبر الزمن من بداية النبع الاول لفن التصوير، الى العصور الحجرية الثلاث :
القديم، الاوسط والحديث، اي ما بين 75.000 سنة الى 4000 سنة (ق.م)، حين كان
الانسان الاول يعيش في الطبيعة ويتخذ كهوفها ماوى له يقيه غضبها، ومن بين اهم هذه المفردات
والتي مازالت شاهدة لحد الان تلك الواقعة في مناطق جغرافية اربع :

المناطق الجبلية الواقعة شمال اسبانيا (franco-cantabrique) ، اسبانيا الشرقية،
الصحراء الكبرى - وما تضمنه من رسومات الطاسيلي - ثم افريقيا الجنوبية : كهوف تحمل جدرانها
تفاصيل حياة الانسان البدائي عبر رسومات بسيطة ورمزية حيناً، ومسرفة الدقة والواقعية حيناً اخر .
فذلك الانسان الذي لم يكن يعرف من وسائل العيش الا الحجارة و العظام التي
استعملها كسلاح يدافع به عن نفسه في مواجهة اعدائه الشرسين الذي يهددونه والنار التي لجأ اليها
لتقيه من البرد وتضيء له سواد الليل الدامس.

ذلك الانسان الذي لم يعرف القراءة ولا الكتابة كان يعرف جيداً كيف يعبر عن ما
يعيشه ويعتقده عبر الرسم على الصفحات الحجرية للكهوف مستعملاً الحجر الطري ، والطين الذي
استغل تعدد انواعه لتعدد الوان رسوماته.

وانه لمن الغريب فعلاً ان نجد اقدم الرسومات والتي تعود الى العصر الحجري القديم
مسرفة في الاتقان والدقة والواقعية بنفس درجة الاسراف في البساطة والبدائية التي يحياها صاحبها .

هذه الرسومات التي قال عنها عفيف بجنس " من اهم الصفات المميزة للفن القديم،
الواقعية (la réalisme) فلم يكن للبدعة محل في اي مجال، فقد كانت الحيوانات ترسم بدقة، لا
يستطيع ان يقدم نظيرها الفن البدائي الحديث، والصفة المميزة الثانية هي التقشف و البساطة،

فليس من تفاصيل لا فائدة منها، حتى ان بعض الرسوم او النقوش التي صور فيها الانسان القديم الحيوانات يمكن ان تكون مشابحة لاجل الرسوم ذات الموضوعات الحيوانية التي يرسمها فنانون حديثون¹.

ولقد حيرت هذه الرسومات، بدقتها المبالغ فيها وبواقعيتها وحيوتها عقول الباحثين في ما قبل التاريخ والفلاسفة ومؤرخي الفن، وكان سؤالهم المحوري هو : ماذا كانت تعني هاته الرسومات، التي خلقها يد الفنان البدائي، هل هي مجرد صورة ام انها تخدم غرضا ابعد من ذلك ؟

2- الكاميرا / الغرفة السوداء عند الحسن بن الهيثم (965م-1032م) :

يعد اختراع الكاميرا من اهم معالم الحضارة الغربية المنبثقة عن عصر النهضة في اوربا، وفي هذا السياق، يحق لنا طرح التساؤلين الاتيين :

1/ ما الرغبة الخفية التي دفعت الاوروبيين فيما بين القرنين السادس والتاسع عشر الى بذل قصارى جهودهم لاختراع آلة التقاط صور ؟

2/ ما رهاناتهم التي كانت وراء اختراع السينما من المنظور التكنولوجي ؟²

بالنظر الى المراجع الغربية يتبين بان اختراع السينما ماهو الا تجسيد للحلم الذي كان يراود ليوناردو دافينشي، والذي حققه في نهاية القرن التاسع عشر الاخوان لومير بابتكراهما السينيماتوغراف Le Cinématographe: بوصفه آلة لالتقاط صور متحركة وجهاز عرض في ان واحد.³

¹ عفيف بهنس، الفن عبر التاريخ، سوريا ، الفن الحديث العالمي، د.ط، د.ت، ص14

² ينظر : محمود ابراق، ماهي السينما ؟ ، منشورات المبرق، الجزائر، 2013، ط1، ص19

³ ينظر: نفسه، ص19

ان الكاميرا caméra هي " آلة التقاط صور فوتوغرافية متعقبة ومتقاربة في الزمان ...
انها الآلة التي كانت تدعى خلال عصر النهضة بسكورة obscura او الغرفة السوداء "¹

3- نظرية الغرفة السوداء :

يقول المخرج السينمائي السويدي انغمر بيرغمان : " ليتني اتمكن مرة اخرى من النوم مبكرا
على الاربكة التي كانت في قاعة اكل جدتي كي انصت على الساعة التاسعة ليلا الى دقات جرس
القصر وانظر الى الظلال المرسومة على السقف بسبب ضوء الانارة العمومية الذي ينفذ من خلال
دانتيل الستائر "²

يقودنا حلم بيرغمان الى اصل السينما ذاته، اذ أن "القاعة التي يتحدث عنها بيرغمان ما
هي - في حقيقة الامر- الا تلك الغرفة السوداء المعروفة في اللغة اللاتينية بـ الكاميرا او بسكورة،
فهي الغرفة التي لا تتمتع الا بثقب ضيق فتح باحد جدرانها على ان تتم في الجدار المقابل لتلك
الفتحة عملية اعادة انتاج دقيقة تكون في شكل مقلوب لكل ما يمكن ان نشاهده في الخارج،
فالفكرة السوداء اذن ماهي الا نموذج للعين المجردة "³

يعود اختراع الغرفة السوداء الى العهد اليوناني، كما عرفت عند المصريين القدماء والرومان
بعدهم، وفي العصور الوسطى التي بلغت فيها الحضارة العربية - الاسلامية اوج عطائها تمكن العالم
الفيزيائي الكبير الحسن بن الهيثم من ابتكار القاعدة الاساسية للتصوير الضوئي، فقد كتب في كتابه
المناظر ما يأتي: " اذا كان في موضع واحد عدة سرج في امكنة متفرقة وكانت جميعها مقابلة لثقب
واحد وكان ذلك الثقب ينفذ الى مكان مظلم (الصندوق الخشبي المظلم) وكان مقابل الثقب ...

¹ Pinel vincent, dictionnaire technique du cinéma, 2ème éd, paris, ed. armand colin, 2008, p38

² Bergman ingmar, cité par collet jean, caméra in lectures du film, op.cit, p38

³ محمود ابراقن، ماهي السينما، مرجع سابق، ص28

جدار فان اضواء تلك السرج تظهر على ذلك الجدار متفرقة بعدد تلك السرج وكل واحد منها مقابلا لواحد من السرج على الخط المستقيم الذي يمر بالثقب"¹

ان تطور الكاميرا كان ينبع كل مرة من مصدر واحد وهو الانسان الغربي، حيث اصبح هذا الاخير انسانا بصريا منذ عصر النهضة، بدليل ان التفكير كان يهيكل حول العين، وفي هذا السياق يمكن اعتبار ليوناردو دا فينشي ابرز وجه لهذا الانسان البصري : انه يعد بحق المخترع الحقيقي للسينما الحديثة.

ان اهتمام دا فينشي بتلك العلوم مجتمعة نابع من احساسه بضرورة تحقيق رغبته في التحكم في الحياة بدقة متناهية، وفي اعادة انتاج صور الى ما لا نهاية تكون صورة طبق الاصل للواقع.

من السهل ان تحدد بداية تاريخ السينما بيوم الثامن والعشرين من شهر ديسمبر سنة 1895، عندما قدم الاخوان لوميير العرض السينمائي الاول لجهازهما المعروف بالسينماتوغراف امام الجمهور، الصورة المتحركة كما نعرفها الان، والتي شكلت السنوات الاولى من عصر هذا الوسيط الفني، كما ان لها اصول قديمة قبل الاخوين لوميير.

لقد ازدهرت وسائل التسلية البصرية بعد ظهور اول جريدة مصورة بالجلترا سنة 1842، فخيال الظل الذي غزا اوربا قادما من الشرق، صار موضوعة السبعينات من القرن الثامن عشر، وبين جميع وسائل التسلية كان الفانوس السحري هو الاكثر شعبية، والحق انه مع الفانوس السحر تبدأ تقنية السينما بالمعنى الضيق للكلمة، تقوم نظرية عمل الفانوس السحري على مبدأ ان الجسم المضاء اضاءة قوية وهو موضوع امام عدسة شبيبة او مكبرة تنعكس صورته مقلوبة على شاشة في حجرة

¹ محمود ابراقن، ماهي السينما، مرجع سابق، ص30

مظلمة، وتكون هاته الصورة مكبرة وفقا للمسافات النسبية بين الجسم والعدسة، ولا يزال هذا المبدأ معمولاً به في جهاز العرض السينمائي.¹



صورة توضيحية للفانوس السحري

من الناحية الفنية وكما رأينا فان الاخوين لوميير هما من فاز في هذا السباق للوصول الى طريقة لدمج مبدأ عمل الكاينتوسكوب مع الفانوس السحر القديم، ولعلها مسألة حظ ربما انهما كانا يتمتعان ببعض المزايا مقارنة بالكثير من منافسيهما نظرا لكونهما رجال صناعة اثرياء ولديهما المصادر الاقتصادية اللازمة لتطوير واستثمار اكتشافاتهما، وكان لويس لوميير و اوجست لوميير،

¹ ينظر: ابراهيم قنديل، جذور السينما قبل الاخوين لوميير، مجلة الثقافة العالمية، العدد 74-75، الكويت، 1 يناير

وبحثا عن طريق لمزيد من التوسع، يقال ان اباهما انطوان لوميير اقترح القيام بتصنيع افلام الكاينتوسكوب اديسون، ثم بدأ الاخوان في محاولة ابتكار كاميرا، وقبل فبراير 1895 تمكنا من تسجيل براءة اختراع جهاز يقوم بتصوير الافلام وعرضها على السواء، وفي مارس سجلا تطويرا اضافيا على الجهاز، الذي عرف باسم السينماتوغراف (cinématographe) وكان عبارة عن ماكينة دقيقة الصنع من الماهوجيني والنحاس، لا تزال الى الان معجزة في الاتقان والجمال.¹

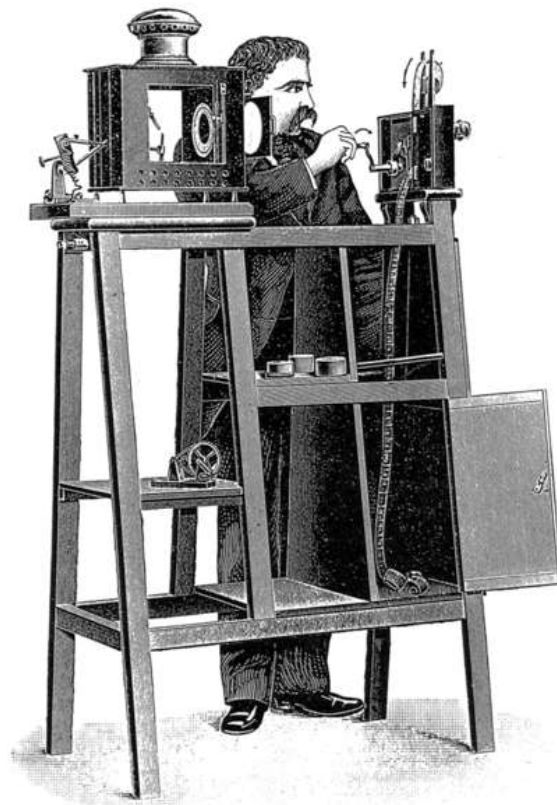
خلال بقية عام 1895 انشغل الاخوان لوميير في تقديم عروض دعائية مدروسة بعناية لجمعيات التصوير الفوتوغرافي، كما قاما بتصوير اعضاء الجمعية الفرنسية للتصوير الفوتوغرافي اثناء اجتماعهم في شهر يونيو، وفي اكتوبر قرر الاخوان انه ان الاون لاستثمار اكتشافهما في عروض عامة، حتى استقرا الاخوان لوميير على قاعة الصالون الهندي.²

وفي 28 ديسمبر 1895 قدم اول عرض سينمائي في التاريخ، الحدث من الناحية العملية مر دون ان يلاحظ، فالصحفيون الذين تمت دعوتهم الى العرض كان لديهم جميعا اشياء افضل يقضونها ليلة السبت هذه، وهكذا لم ترد اشارة بجرائد باريس في الصباح التالي لهذا العرض، ولم يتذكر احد تاريخ عرض الاخوين لوميير.³

¹ ينظر : ابراهيم قنديل، جذور السينما قبل الاخوين لوميير، مرجع سابق

² ينظر : نفسه

³ ينظر : نفسه



Le cinématographe Lumière: projection.

صورة توضيحية لجهاز سينماتوغراف لوميير

وفي غضون اسابيع من عرض الاخوين لوميير نجح المخترعان الانجليزيان بيرت اكريس وروبرت وليم بول في تقديم عروض سينمائية، كان بول صانع اجهزة علمية، وفي 1894 اتصل به يونانيان وطلبا منه ان يقلد لهما كايوماتوغراف اديسون وسرعان ما راح بول ينتج اعدادا كبيرة من هذه الماكينات المزيفة لحسابه الخاص، وعندما رد اديسون على هذا رافضا الحقيقة ان عرضه الجماهيري الاول بجهازه البايسكوب (Bioskop) في وينترجارتن ببرلين كان اسبق زمينا من العرض الاول بالصالون الهندي، وكانت مكائناته دقيقة الصنع التي استخدمها تعمل بشريطي فيلم متوازيين وعدستين، ولذا يصعب اعتبارها جهاز عرض بالمعنى المفهوم.¹

¹ ينظر : ابراهيم قنديل، جذور السينما قبل الاخوين لوميير، مرجع سابق

الفصل الأول : السينما والتاريخ (نماذج عدة أفلام سينمائية)

1- الدراما والتاريخ

2- الفيلم التاريخي من الوثائقي الى الروائي

3- الأفلام الروائية التاريخية والمنعطفات السينمائية الكبرى

1- الدراما والتاريخ

1-1- الفن والتاريخ :

حين يحاول الفنان ان يستلهم التاريخ في ابداعه الفني يتخذ من الاحداث (او الحقائق) التاريخية المجردة نواة اولية لمعالجة رؤاه الابداعية بأسلوب فني، شخصي يختار الحدث التاريخي لكي يفضي به الى ترميز معنوي مثالي.

ان المؤرخ يدرس الماضي بهدف كشف الحقيقة الموضوعية، اما الفنان فهو يستلهم الماضي بهدف تحقيق التواصل الانساني من خلال تجربة فنية، اتصالية يستلهم الماضي بهدف تحقيق التواصل الانساني من خلال تجربة فنية، اتصالية روحية تطرح تساؤلاتها على الواقع المعاصر في محاولة الاستشراف رؤية مستقبلية.

ان وعي الفنان السينمائي، ينحصر بين "الاستغراق في الحدث التاريخي واستعادته في نسق جمالي يدل على الحدث كما وقع في الماضي او تحويره بما لا يخرج عن سياقه الاصلي"¹ حيث يتمكن الفنان من "امتلاك نظرية نقدية تأملية، تتيح له قدرا من الانفصال ومن ثم قدرة الربط الماضي بالحاضر، والوصول الى القوانين الكلية التي تحكم حركة التاريخ فيما نعرفه بفلسفة التاريخ"²، فالفنان لا يعني بالتاريخ مجردا (العادي) وانما بفلسفة التاريخ التي هي "بحث تأويلي للباطن في التاريخ"³ والتي من شأنها معالجة الثغرات وقصور المعرفة التاريخية بكيان فني خاص يجعل من وقائع التاريخ المتراكمة والمتلاحقة دات معنى وهدف، متكامل ومستقل نسبيا، وذلك باظهار ما بين تلك الوقائع والاحداث من علاقات.

¹ اعتدال عثمان، الواقع والتاريخ، مجلة فصول، العدد 3، القاهرة، 1982، ص 42

² مصدر نفسه، ص 42

³ حسين علي هارف، فلسفة التاريخ في الدراما التاريخية، دار الكندي، الاردن، ط 1، 2001، ص 11

وبالرغم من تلك العلاقة المتفاعلة بين الفن والتاريخ واشتراكهما في بعض الجوانب، الا انهما لا يتطابقتان من حيث الوظائف والاهداف والتأثير، ففي حين يتمتع التاريخ بوظيفة معرفية - وربما تربوية - احادية الجانب، يتميز الفن بتعددية وظائفه ومهامه - تربوية/ تنويرية، اخلاقية، جمالية، ترفيهية - تتوافر على ذلك المعنى العميق في اعادة خلق الحياة في كليتها من اجل تعميق تجربة الانسان الحياتية وهي متسامية في عالم من الصور الفنية المتخيلة، والفن يصبح بالنسبة لكل ذات منفردة ليس مجرد وسيلة لمعرفة الناس الاخرين (التاريخ) بل ايضا اداة لمعرفة الانسان نفسه ذلك "ان الفن اذ يكشف امام نظرنا العملياتا الحميمة التي تجرى في وعينا يقدم لنا امكانية معرفة حركة نفسنا الخاصة، وان نفهم من نفسنا، ما لم نستطيع ملاحظته وادراكه، بدو مساعدة صورة الاشعة الفنية"¹

ان التاريخ يقدم لنا معلومات معرفية او تربوية، يسهل علينا الحصول عليها، الا اننا بالفن نستطيع الحصول على نوع اخر من الخبرات المتميزة بكشفه عن العمليات المعقدة التي تجري في النفس البشرية، ومن هنا يشكل الفن مرآة سحرية "لا يرى فيها كل انسان فقط الاخر المتخيل، بل يلتقي في هذا الاخر مع نفسه الاكثر واقعية ويعرف عن نفسه الكثير ضمن اقصى درجات العمق والدلالة"²، ويلغي الفن من هذا الباب امكانية حدوث التقاطع بين البعد المتخيل وبين البعد الواقعي بل الاكثر واقعية ويضعها في مسار واحد باتجاه الخلق الفني المبدع، من هنا تتميز الفن عن التاريخ بقدرته على كشف الواقع التاريخي من زاوية يصعب على التاريخ النفاذ اليها فنحن نلجأ الى الفن لا الى سواه للوصول الى ذلك العالم الداخلي للروح وبعث الاحساس بالمتعة الجمالية داخل الفرد.

¹ حسين علي هارف، فلسفة التاريخ في الدراما التاريخية، مرجع سابق، ص 12

² مرجع نفسه، ص 12-13

1-2- الفن و فلسفة التاريخ :

سبق ان اشرنا في المبحث السابق الى ان الفنان لا يعني بالتاريخ العادي (مجردا)، وانما بفلسفة التاريخ التي لا تخلو من تصورات وتخيلات وتفسيرات رؤيوية تأملية هي في حقيقتها قريبة الصلة الى جوهر الفن ونهجه، ذلك ان فلسفة التاريخ كما يقول كروتشه " تأليف تركيب اكثر منها تسجيل وتقرير"¹.

ومن هنا فان الفن عامة والسينما خاصة تتعامل مع التاريخ من زاوية فلسفية، معتمدا رؤية تفسيرية نقدية معاصرة للحقائق التاريخية واكتشاف عناصر الصدق والتأثر والاقناع فيه والكشف عن اسرارها وخفاياها الكامنة والمستترة، ولذا رأينا من المناسب ان نتحدث بشكل موجز عن التأويل الفلسفي للتاريخ وعن فلسفة التاريخ على وجه التحديد، ذلك الاصطلاح الذي استخدمه وبحث فيه المفكر الفرنسي فولتير، الذي ذهب اليه مذهباً نقدياً عقلياً في تناوله للتاريخ والاحداث التاريخية، كتب لانسون يقول: " ان فولتير كان اول من ادرك الفكرة العصرية عن التاريخ، اي عن التاريخ الذي هو صورة للحضارة وتفسير لها. وفي رأي فولتير ان معنى التاريخ يكمن في العلوم والفنون والادب وتهذيبات الحياة الاجتماعية والتقوى وكذا الطبيعة"².

وهنا تتوجب الاشارة الى ابن خلدون المفكر العربي الذي سبق فولتير في البحث بهذا المضمار قد تضمنت كتاباته نظرة فلسفية واضحة للتاريخ ووقائعه وقد " ابتعد ابن خلدون عن السرد التاريخي واقترب من التنظير التاريخي، واقام بحثه على التمييز بين الظاهر والباطن في التاريخ "³.

¹ حسين علي هارف، فلسفة التاريخ في الدراما التاريخية، مرجع سابق ، ص 13

² مرجع نفسه، ص 14

³ مرجع نفسه، ص 14

فالتاريخ عند ابن خلدون " في ظاهره لا يزيد على اخبار عن الايام والدول والسوابق من القرون الاولى، وفي باطنه نظر وتحقيق وتعليل للكائنات ومبادئها دقيق وعلم بكيفيات الوقائع واسبابها عميق فهو لذلك اصيل في الحكمة عريق جدير بان يعد في علومها وخليق"¹.

لقد ابن خلدون الجانب الاجتماعي للتاريخ فـ" لم يكن التاريخ بالنسبة اليه مجرد تسجيل للحوادث، بل وصفا للعلاقات الاجتماعية الداخلية والخارجية"² وفق موقف فلسفي فاحص للرواية التاريخية ومصادقيتها.

ان فلسفة التاريخ ترفض التسليم بمبدأ الصدفة في تفسير الوقائع التاريخية وترفض النظر اليها على انها مجرد اجزاء متناثرة وتراكمات تفتقر الى الوحدة والترابط بينها، ومن هنا فهي تنشئ " الوحدة العضوية بين هذه الاجزاء، ومن ثم فان نقطة البدء في فلسفة التاريخ تكامل بين الاجزاء وترابط بين الوقائع".³

واذا كان التاريخ يعني بدراسة الماضي الذي يتوقف عند اللحظة الانية الحاضرة فان فلاسفة التاريخ كما يقول كروتشه " قد تجاوزوا نطاقه الى المستقبل، بل جعلوا المستقبل هدفه ومن ثم الغوا واقعية التاريخ واستبدلوا بها جانباً شاعرياً ميتافيزيقياً: الروح التي تعبر عن وعيها بذاتها تماماً كما هو وارد في الملاحم والاساطير من انتصار الخير على الشر والنور على الظلام"⁴، ان فلسفة التاريخ في انشادها للمستقبل وتطلعها اليه تحاول التخلص من التاريخ العبء وتجنب ما يسميه نيتشه بداء التاريخ.

¹ ابن خلدون، المقدمة، المكتبة الكبرى، القاهرة، د.ت، ص 4

² حسين علي هارف، فلسفة التاريخ في الدراما التاريخية، مرجع سابق، ص 15

³ مرجع نفسه، ص 15

⁴ مرجع نفسه، ص 15

وذهب كروتشه في مقارنة عقدها بيت التاريخ وفلسفة التاريخ كشفت عن طبيعة موضوع فلسفة التاريخ الى ان " فلسفة التاريخ بحث عن المطلق اللامحدود فيما هو محصور محدود، وان فلاسفة التاريخ يلتمسون اللانهاية في المتناهي والمفارق في الواقعي اذ يلتمسون العلمية والشمول فيما هو محصور مقصور"¹.

لقد اختلف فلاسفة التاريخ -حسب مذاهبهم- في تفسير التاريخ واحداثه فتعددت النظريات واختلفت الفلسفيات بين (المثالية) و(الوضعية)، وبين نزعة (فلسفية) ونزعة (تاريخية)، ومن بين تلك النظريات برز اتجاه يتميز بـ(تأويل ديني) للتاريخ عند سان اوغسطين، اذ يربط جميع وقائع التاريخ بالارادة الالهية اذ ان مل شيء في التاريخ من تصميم الاله الذي يخطط للانسان وحياته ويدبر امور الكون وفق ارادته الالهية، ولذا فان مستقبل الانسان والتاريخ تحت تصرفه.²

وفيما يتعلق بالارادة البشرية ومسؤولية الانسان فـ"ان حرية الاختيار للفرد ومسؤوليته الخلقية لهما اهميتهما بالنسبة لتصور اوغسطين للتاريخ، وكان اهم سؤال لديه في هذا الصدد يدور حول مدى قدرة الانسان بارادته على بلوغ القيم الروحية وهي السلام والسعادة التي هي المعنى الاسمي في تاريخ الفرد"³.

ومن الفلاسفة التالبيين كالفرن ولوثر اللذان انكرا حرية الاختيار لدى الانسان رغم انهما تحدثا بشكل ما عن مسؤولية البشر عن اعمالهم من جهة اخرى، وكذلك نيبور الذي يفسر التاريخ

¹ حسين علي هارف، فلسفة التاريخ في الدراما التاريخية، مرجع سابق، ص 16

² ينظر: مرجع نفسه، ص 16

³ مرجع نفسه، ص 16

تفسير واعظ مسيحي، وقد تحدد هؤلاء بتفسير الديانة المسيحية المحددة المقيد للتاريخ، الذي يرتبط بدلالة الخلاص البشري او الفداء الروحي البشري.¹

ان فلسفة التاريخ عند هيجل ليست من قبيل التفكير الفلسفي في التاريخ ولكنها التاريخ نفسه في صورة اقوى، التاريخ " لا بوصفه مجرد حقائق تثبت منها، ولكن التاريخ الذي يفهم عن طريق ادراك الاسباب التي من اجلها حدثت هاته الحقائق في الصورة التي حدثت بها".²

ويؤمن هيجل بأن التاريخ الفلسفي الذي هو عنده التاريخ العام للبشرية " لا يعرض امامنا مجرد عملية انسانية (مجرد نشاط انساني) وانما يعرض عملية كونية cosmic process عملية تتيح للدنيا تحقيق اسمى معانيها حين تصبح على بينة من حقيقتها كروح".³

وعموما فان المذاهب المتعددة في فلسفة التاريخ قد اتفقت على عدم التسليم باحداث التاريخ وحقائقها الخارجية وسردها كما وقعت بل عملوا جميعا على تأويل الحدث التاريخي والبحث عن حقيقته الجوهرية بنزعة فلسفية (رؤيوية) .

واذا كانت تلك النزعة قد اخذت عند البعض طريقة (البحث العلمي) فانها قد اقترنت عند اخرين من جوهر الفن وحقيقته كما هو الحال عند (شيللر) فانها قد اقترنت عند اخرين من جوهر الفن وحقيقته كما هو الحال عند (شيللر) الوريث المباشر لـ (كانت)، اذ كان يعتقد ان النزعة الفلسفية نحو دراسة التاريخ " لا تختلف في شيء عن النزعة الرومانتيكية، التي لا بد ان تقحم العاطفة كعنصر اساسي في المعرفة التاريخية، وهو العنصر الذي يمكن المؤرخ في ان ينفذ الى اعماق الحقائق التي يعرض لدراستها"⁴، ومن هنا فان المؤرخ الفيلسوف، الذي يدخل التاريخ كل في

¹ ينظر: حسين علي هارف، فلسفة التاريخ في الدراما التاريخية، مرجع سابق، ص 17

² مرجع نفسه، ص 17

³ مرجع نفسه، ص 17

⁴ مرجع نفسه ، ص 18

اختصاصه، وحسب ما يرى شيللر " يجب ان يدأب وراء البحث عن الارتباط بين الحقائق، والكشف عن القوى التي تحدث الاتساق او الاتزان على نطاق واسع في العملية التاريخية، والمؤرخ الفيلسوف هو الذي يحصل على هذه النتائج عن طريق الاستعانة بعواطفه فيما هو بصدد وضعه من اعمال"¹.

ووفق نظرية شيللر فان موقف المؤرخ الفيلسوف من التاريخ يشبه موقف الفنان الذي لا يمكن ان ينعزل عن الواقع، وكلا الموقفين يتطلبان مساهمة روحية (وجدانية) ومحاولة تمثل التاريخ وشخصياته وتقمص روحها.

ولقد شكلت تلك المسألة نقطة خلاف حقيقية بين الفلسفة (الوضعية) التي اتخذت منهج (الاستقراء) العلمي وبين الفلسفة (المثالية) التي اعتمدت (الحدس).

وقد تركز الخلاف الفكري والمنهجي حول مدى تدخل المؤرخ وتصرفه في (الحقيقة التاريخية) ومنهجه الذي يتبعه في ذلك، مدى مصداقيته، ومعيار تلك المصداقية.

فالوضعيون اصحاب نظرية التطابق مع الوقائع، التي يعتبرونها معيار الحقيقة يرون " ان ما يكتبه المؤرخ يعد صادقا اذا كان ما يذكره قد وقع بالفعل ومن ثم فان عمل المؤرخ ان يسجل في دقة وامانة ما وقع وان يسعى الى هذه الدقة والامانة ما استطاع"².

اما المثاليون الذين اقتربوا من الادب الرومانسي فقد دعوا الى اعادة تمثيل الماضي في زمن المؤرخ الذي "لا يكتفي بمجرد فهم مادته التاريخية وانما يتجاوب معها الى حد ان تعيش في ذاته

¹ حسين علي هارف، فلسفة التاريخ في الدراما التاريخية، مرجع سابق، ص18

² مرجع نفسه، ص19

وبذلك يبعث فيها الحياة، ان ينفخ فيها من روحه ¹، بل لقد ذهبوا الى ان يشترطوا في المؤرخ " ان يمتلك موهبة الفنان في البصيرة النافذة التي تمكنه من ان يعيش في موضوعه" ².

واذا كان ويدجري قد قال في فصله الاخير من كتابه (التاريخ وكيف يفسرونه) " لكأني بفلسفة التاريخ مادة جعلت للفيلسوف لا المؤرخ" ³ فاننا نقول هنا: لكأنا بفلسفة التاريخ مادة جعلت للفنان لا المؤرخ لتمده بموقف فلسفي وجمالي ازاء الحقيقة التاريخية التي يجب ان يصيرها الفنان الى حقيقة فنية شاعرية وانسانية.

1-3- الدراما والتاريخ :

يذهب الكاتب المسرحي جورج بوشنر في تشخيصه لعلاقة المسرح بالتاريخ الى ان الشاعر المسرحي لا يعدو في نظره " ان يكون مؤرخا، ولكنه يحتل مرتبة اعلى من هذا الاخير لانه يخلق التاريخ مرة اخرى، ويغوص بنا في حياة احد العصور بدلا من ان يقدم لنا سردا جافا عنه، ويرينا الطبائع بدلا من الخواص، والوجود بدلا من الوصف" ⁴.

الا ان بوشنر من جهة اخرى يقول : " واسمى واجبات هذا الشاعر هو الاقتراب من التاريخ كما كان فعلا ما امكنه ذلك" ⁵، وبذلك يتقاطع مع المهمة الابداعية الجمالية الموكلة للكاتب المسرحي والمشتقة من احقية الفن في التدخل في الحياة والطبيعة بالاضافة والحذف واعادة تركيب الاشياء وصياغتها لانه يسرد التاريخ الخفي - المهمل - الذي يحتاج الى استبصار ووعي وادراك، وبذلك ينجح النص التاريخي حين يكتشف بذوره من بين الركام الهائل للوقائع التاريخية.

¹ حسين علي هارف، فلسفة التاريخ في الدراما التاريخية، مرجع سابق، ص 19

² مرجع نفسه، ص 19

³ مرجع نفسه، ص 19

⁴ اوديت اصلان، فن المسرح، تر: سامية احمد، مكتبة الانجلو المصرية، القاهرة، ج 1، د.ت، ص 246-247

⁵ مرجع نفسه، ص 247

ان الدراما ككل فن ابداعي يذهب الى تلك المساحات الفارغة في التاريخ لينفذ من خلالها ويسلط الضوء على جوانبها السياسية والفكرية والاجتماعية بلغته الخاصة.

يناقش ليسنغ في كتاباته العلاقة الجدلية بين التاريخ والدراما ويبدو موقفه لأول وهلة معاديا للتاريخ لانه يرى التاريخ (مستودع اسماء) .

ويلخص جورج لوكاش مفهوم ليسنغ في هذا المجال على النحو الاتي : " ان على الشاعر ان يعامل الشخصوص بقدسية اكثر من الحقائق"¹، وهذا ما سيجعلنا نترث كثيرا في حكمنا السابق .

ان ليسنغ يطرح السؤال الاتي : الى اي مدى يجوز للشاعر ان يبتعد عن الحقيقة التاريخية؟ ويجب على ذلك : " في كل ما لا يتعلق بالشخصوص، بقدر ما يشاء، ان عليه ان يعتبر الشخصوص وحدهم مقدسين، او يمكن ان يسمح له ان يضيف فقط ما يعززهم، ويظهرهم في ضوءهم الافضل، والتغيير الجوهرى الاقل سوف يزيل سبب تمسكهم بهذه الاسماء وليس غيرها، وليس من شيء اكثر اثاره للازعاج والكراه من شيء لا نستطيع ان نجد له مبررا"². ذلك ان الانسان عند ليسنغ هو قلب الدراما.

ان ليسنغ حين يرفض كلية اللجوء الى الحرفية التاريخية لغرض ضرورات الشكل الدرامي انما بدافع بذلك عن الحرية الكاتب الدرامي " ضد مجرد صحة وقائع المعطيات التاريخية باسم اجمالى الدراما المكتفى ذاتيا، التي يربط بها المطالبة بان يكون هذا الاجمالى صورة كافية للقوانين العامة للعملية التاريخية، فهو اذن يطالب بان تختلف الحرية عن الحقائق المنفردة باسم اخلاص اعمق لروح الكل"³.

¹ جورج لوكاش، الرواية التاريخية، تر: صالح جواد كاظم، وزارة الثقافة والفنون، بغداد، 1978، ص231

² المرجع نفسه، ص231

³ جورج لوكاش، الرواية التاريخية، مرجع سابق، ص233

وتمثل اراء ليسنغ تلك، وجهة نظر عميقة وناضجة لطبيعة العلاقة بين الدراما والتاريخ بل بين الدراما والواقع عموما وذلك يجعله (الدراما) مسؤولة عن الحركة الداخلية والخارجية للعملية التاريخية.

ان علاقة الفن بالتاريخ هي علاقة حميمة متبادلة، فبقدر استفادة الفن من المادة التاريخية في طرح الافكار و الموضوعات المختلفة، كذلك يستفيد التاريخ من الاساليب والصور الفنية في تناول الاحداث و الوقائع التاريخية وتوظيفها جماهيريا من خلال التعبير عن هموم وحاجات الانسان في المجتمع وربط الحاضر بالماضي، لتشكل حلقة مستمرة نحو المستقبل لان "الفن لا يوجد من اجل مجموعة صغيرة مغلقة من القلة المتمتعة بامتياز الثقافة بل من اجل الامة باكملها وما يصح على أي حال بالنسبة للعمل الفني بصورة عامة ينطبق ايضا على الجانب الخارجي من الواقع التاريخي المطروح كما يجب ان يوضح لنا وان يكون سهل المنال بلا معرفة واسعة بحيث نستطيع نحن المنتمين الى عصرنا نحن وامتنا ان نشعر بالانسجام فيه والا يكون مضطرا الى التوقف امامنا كما لو كان امام علم غريب غامض".¹

واستطاع كبار المبدعين تاكيد هذه العلاقة ما بين الفن والتاريخ عبر اعمالهم المتميزة، وفي مقدمتهم يقف شكسبير الذي اثبت بجدارة اهمية المادة التاريخية في الفن والكشف عن الطريق الصحيح في الاستفادة من التاريخ في العمل الفني عبر مسرحياته التاريخية المميزة مثل الملك لير وريتشارد الثالث، فعندما يتناول شكسبير التاريخ "يحذف منه كل العناصر الوصفية و الحكايات الصغيرة ويكاد يحذف القصة منه انه التاريخ مقطرا نقيا من كل شائبه ... وشكسبير لا يمسرغ التاريخ فحسب بل يمسرغ السايكولوجية ويعطينا شرائح كبيرة منها وفيها نجد انفسنا".²

¹ جورج لوكاش، الرواية والتاريخ، مرجع سابق، ص 63

² يان كوت، شكسبير معاصرنا، تر: جبرا ابراهيم جبرا، بغداد، وزارة الثقافة والفنون، 1979، ص 62

وهكذا اعاد شكسبير بكتابة التاريخ - من وجهة نظر الفن - الحياة الى الشخصيات التاريخية التي تناولها عبر اعماله المختلفة لتعطي العبر والدروس للناس اضافة الى امتاعهم بهذه الاعمال الخالدة.

وجاءت السينما لتمجد الشخصيات والاحداث التاريخية عبر عناصرها المتنوعة، خاصة الصورة المؤثرة التي استطاعت نقل الاحداث والوقائع بشكل يجعل المتلقي معاصرا لذلك العصر حيث استطاعت انتاج اكثر الروايات والقصص التاريخية والتعبير عن الوقائع والاحداث لتلك العصور بشكل واقعي من حيث ازيائها ومناظرها واجوائها المقاربة لذلك العصر.

لقد فتحت السينما بابا جديدا على التاريخ واهداه، حيث تناول موضوعات تاريخية ممتدة على مرحلة زمنية طويلة او مرحلة تاريخية محددة.

ومهما اختلف اسلوب التعبير او التفسير للمادة التاريخية بين العلماء والمؤرخين والفنانين، الا انها تلتقي في نقطة جوهرية واحدة هي ان هدف التاريخ يبقى الحفاظ على الانسان وهو الذي يصور المراحل التي يمر بها الانسان منذ نشأته حتى اليوم في جميع جوانبها الفكرية والروحية والمادية.

فالدراما تمثل الانعكاس الحقيقي للمجتمع الذي ولدت فيه فهي "مرآة المجتمع التي تعبر عن مثله الاعلى في فن الاخلاق والجمال وبمرونة شكلها وعصرية مواضيعها وتنوع اسلوبها فان الدراما قد كانت في كل فترة من فترات تاريخها المتتابعة مسرح الازمنة الحديثة".¹

وبهذا يسهم التاريخ في مواكبة التطور الثقافي والحضاري للانسان، وكانت للدراما حصتها الكبيرة من التاريخ اذ استمدت من الوقائع والاحداث التاريخية والشخصيات البارزة تلك المادة الغنية التي من خلالها نسجت لنفسها الاعمال الدرامية المختلفة وبهذا اصبحت المادة التاريخية ينبوعا لا ينضب للموضوعات التاريخية التي اطلق عليها الدراما التاريخية.

¹ ميشال ليور، الدراما، تر: احمد بهجت، بيروت، منشورات عويدات، 1965، ص 175

واخذ المؤلفون يبحثون في اغوار التاريخ لاستلهم الموضوعات التي يستطيعون توظيفها دراميا، وخاصة الوقائع والاحداث التي تتناسب مع عصرهم في التعبير عنها ضمن الرؤية الدرامية الخاضعة لاتباعهاهم وميولهم التي شكلت نمطين اساسيين للدراما التاريخية " الاول مبني على الاعتقاد بان للتاريخ معنى وانه يحقق مهماته الموضوعية ويقود في اتجاه محدد انه عقلائي او انه على الاقل يمكن جعله مفوما والنمط الاخر الذي يعتقد ان التاريخ لا معنى له وانه واقف او انه يعيد دوراته القاسية وانه قوة عنصرية كاحد عناصر الطبيعة كالبرد، العاصفة والاعصار كالميلاد والموت".¹

ان الاطلاع العميق على التاريخ يجعلنا نعتقد ان الدراما حليف قوي للتاريخ في توظيف احداثه واجوائه ولكنها تختلف عنه في بعض الاحيان، اذ لا يستطيع العمل الدرامي ان يلم بكل الاحداث و التفاصيل اذ يحتاج التاريخ العروض درامية كثيرة لكي تلم في بعض قيمه وتفاصيله المهمة من وجهة نظر الكاتب الدرامي ورؤياه الفكرية، ولهذا تعددت الموضوعات التي تناقش فترة تاريخية واحدة كما في السينما الهوليوودية.

وبما ان السينما التاريخية تتميز بكثرة شخوصها واحداثها، فقد تشمل المعارك البطولية والمواقف الشجاعة للشخصيات التاريخية والقادة العسكريين وسيرة الشعراء والعلماء ورجال الدين والفن والسياسة وبطولات النساء والى غير ذلك من الموضوعات التي تشكل محالا رحبا للمؤلف لينقل لنا تلك الاحداث باجوائها الحقيقية ضمن الزمن والمكان الذي تقع فيه هذه الاحداث مما يشعر المشاهد بانه يعايش العصر الذي عرضت احداثه.

وعليه استنادا الى ما سبق يتوضح لدينا شكلين من اشكال المادة التاريخية الموظفة في السينما

وهي :

¹ يان كوت، شكسبير معاصرنا، المرجع السابق، ص 27

1- يعتمد على الاحداث المشهورة والشخصيات ذات السمات الايجابية الواضحة او التي تحضى باعجاب الجمهور مما يجعل هذه الشخصيات نموذجاً للتقليد من قبل الاخرين والتحلي بصفاته ويبرز هذا الشكل في الشخصيات الدينية او الشخصيات الهامة التي لها تاثيرها الخاص في الجماهير.

2- هو الذي يعتمد في المعالجة الازجائية اساسا على الواقعة التاريخية مثل حادثة بيرل هاربر، بهدف تقديم صورة عن العصر او الحقبة التاريخية وذلك باعتماده على الحدث التاريخي كهيكل عام، من اجل طرح فكرة ما او موضوع برؤية معاصرة وباسلوب درامي مشوق.

1-4- الصدق التاريخي والصدق الفني :

ولنناقش الان - تحديداً - علاقة الكاتب السينمائي بالمادة التاريخية التي يعتمد عليها في تأليف السيناريو الى اي مدى يحق للسيناريست ان يتصرف بالتاريخ ويتدخل في احداثه ؟ و الى اي مدى تحكم الحقيقة التاريخية السيناريست في معالجته للمادة التاريخية ؟

تقول الكاتبة مارجوري بولتون : " في ايامنا هذه يزداد واجب الكاتب اهمية عندما يختار موضوعاً من التاريخ على ان يعرضه عرضاً دقيقاً صادقاً من الناحية التاريخية "¹. وتنتهي الى المطالبة الكاتب بالقيام بشيء من الاطلاع في دور الكتب والمتاحف لتجنب اي تشويه للحوادث واي خطأ في ترتيب الحوادث التاريخية.

وانا لنجد ما ورد ما يكفي لتحجيم المساحة الابداعية التي ينبغي للسيناريست التحرك ضمنها، ولننطلق من عبارة -على ان يعرضه عرضاً دقيقاً من الناحية التاريخية- تلك، ان السيناريست اذا توخى الدقة والصدق في الناحية التاريخية بذلك القدر من الالزامية والتحفظ فانه سيقترّب من مهمة المؤرخ في الوقت الذي يتعد فيه عن مهمته الابداعية بوصفه فناناً، فالابداع هو

¹ مارجوري بولتون، تشريح المسرحية، تر: دريني خشبة، مكتبة الانجلو المصرية، القاهرة، 1962، ص151.

خلق جديد، فاذا كنا نخلق " فمعنى ذلك ان هناك شيئاً جديداً لم يكن في وسع احد التنبؤ به في اللحظة السابقة مباشرة ¹. وهذا يمنحنا تبعاً لذلك قدراً من الحرية في العمل وفق قوانين خاصة بنا ذلك " ان المؤلف الذي تحمل مشقة ابتداء شيء وخلقها وفقاً لخطة سابقة، يطالب بالاعتراف به ككائن حر لانه صاحب خلق جديد حر ² وهذا الخلق يختلف بالضرورة عن الكتابة التاريخية التي تعني كثيراً بتدوين الحقيقة التاريخية كما وقعت بالفعل حرفياً، ما وسعها ذلك.

ويرى محسن اطميش، ان على الكاتب الدرامي الا يقع فريسة تحت ما رواه المؤرخون ومن هنا فهو يميز لكاتب الدراما في ان " يتجاوز ما رواه المؤرخون في بعض المواقف ولكنه لا يخرج عن الحدود العامة ³، وهو هنا لا يحدد بدوره تلك الحدود العامة.

وكذلك يفعل ملتون ماركس في اطلاق يد الكاتب في التلاعب باحداث التاريخ وافترض امور احداث وامور اخرى في نصه الدرامي مشروطاً على الكاتب " ان يكون دائماً على حذر، فلا يتلاعب بالحقائق تلاعباً فادحاً ⁴.

وهو هنا يترك تحديده عائماً، فما الذي يحدد فداحة التلاعب من عدمه وعلى اي اساس يبني الكاتب حذره وهو يحذف الكثير من الادلة والشواهد التي يرى انها غير لازمة له؟

وتنبغي الإشارة الى ان اطلاق يد الكاتب في التصرف بالمادة التاريخية لا يعني اننا بذلك نسمح للكاتب الدرامي ان يضل قارئه ومشاهده تاريخياً، بمعنى ان يسمح لنفسه وفق ذلك بان ينسخ ويبدل وقائع تاريخية خطيرة وهامة يعرفها المتفرج جيداً فيزيّفها خدمة لموضوعه الدرامي، فان

¹ جون بول سارتر، مسؤولية الكاتب في الرؤيا الابداعية، تر: اسعد حليم، مكتبة نهضة مصر، القاهرة، 1966، ص70

² مرجع نفسه، ص234

³ محسن اطميش، الشاعر العربي الحديث مسرحياً، دار الحرية للطباعة، بغداد، 1977، ص70

⁴ حسين علي هارف، فلسفة التاريخ في الدراما التاريخية، مرجع سابق، ص24

بحث الكاتب عن ما يخدم موضوعه ويغنيه لا يشكل مبررا في تزييف احداث تاريخية بما يخل بالمعرفة التاريخية للمشاهد.

واذا عمد المؤلف الى ذلك فاننا سنسأله عندها، ولماذا اخترت الاطار التاريخي وهذا الحدث او الشخصية بالذات لتطرح من خلالها موضوعك اصلا؟ فاذا كانت هذه الشخصية التاريخية او الحدث التاريخي لا يخدم موضوعك مما يضطرك الى التلاعب فيه حد التزييف، فلماذا اخترته اصلا لتصنع في اطاره موضوعا مناقضا له، ربما كان الاجدر هنا اللجوء الى اطار معاصر يمكن التلاعب فيه بحرية مطلقة.

واذن لا تزييف للتاريخية، ولا تنويه للحقائق التاريخية من قبل الكاتب الدرامي، واذا كان السيناريست غير مطالب بالخضوع كليا لحقائق التاريخ فهو في الوقت نفسه " مطالب بعدم مناقضتها او تجاهلها تجاهلا تاما وربما يكفيه ان يغير من درجة اهمية الحدث التاريخي او الشخصي وان يضيف من خياله ما يزيد الحقيقة التاريخية وضوحا واقناعا فيجعلها امام الخواطر وكأنها تشاهد وتذكر بالحس عبر الازمان"¹.

ويذهب جورج لوكاش في التأكيد على الحقيقة التاريخية في عدم السماح للمؤلف الدرامي في ان يغير من المأثورات التاريخية التي تنبئنا عن الحقائق وعن اتجاهات التطور العامة، فليس للكاتب الدرامي كما يقول لوكاش " أي مبرر ليفعل هذا ذلك انه اذا كان يرغب حقا في رسم شخصه كافراد احياء فهو اذن سيجد اهم ادلته ومساعداته في الحقائق التاريخية، وكلما تغلغل الى مسافة اعمق في التاريخ، ازدادت هذه الادلة والمساعدات"².

¹ محمد حسن عبد الله، كليبواترة في الادب والتاريخ، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة، 1971، ص 13

² جورج لوكاش، الرواية التاريخية، مرجع سابق، ص 152

واذن فنحن امام اتفاق على اتاحة قدر من الحرية للكاتب الدرامي في التعامل مع المادة التاريخية رغم الاختلاف في تحديد هذا القدر من دارس لآخر او من باحث لآخر.

ونحن هنا مع اعطاء اكبر قدر من الحرية للكاتب في التعامل مع الحقيقة التاريخية الى الحد الذي نسمح له بالابتكار او بخلق حقيقة فنية جديدة فـ " اذا اريد للحقيقة ان تبقى، وجب مزجها بأكاذيب والحقيقة المطلقة الصرفة لا تطاق، وما من أحد يملكها، وهي ليست جديدة حتى بالكفاح في سبيلها، انها غير انسانية، وليست جديدة بان تعرف "¹.

ويقول برتولد برشت في هذا الصدد أن " الحقيقة نادرا ما تسمح بان تؤخذ على غرة وهي عارية، وهي في هذه الحالة لا تغري غير القليلين "².

واذن فالحقيقة التاريخية بحاجة الى ان يعمل كاتب الدراما فيها ويعيد صنعها بما يجعلها مقنعة، ومؤثرة، وجميلة، اي يجعلها قريبة الى الصدق الفني الذي لا تقل اهميته عن الصدق التاريخي، فالكاتب الدرامي كثيرا ما يجد نفسه مضطرا للتضحية اما بالحقيقة التاريخية لصالح الضرورة الفنية او العكس " واذا ما وقع عالم باحث في مثل هذه الحيرة فان الاختيار امامه سهل، ذلك ان تشويه التاريخ بالنسبة له يمثل مخالفة اعظم من الكتابة البليدة "³، اما بالنسبة للسيناريست فنحن نرى ان مجافاته للصدق الفني يشكل عيبا بل مأخذا اكبر من تقاطعه مع الصدق التاريخي، فلو افتقر عمل السيناريست الى اي طابع و أثر فني مقنع ومؤثر وجميل فانه حينئذ سيحافظ الصدق، حتى وان التزم الصدق التاريخي التزاما حرفيا.

¹ جورج لوكاش، الرواية التاريخية، مرجع سابق، ص 430

² برتولد بريشت، المسرح للمتعة ام للدراسة في الرؤيا الابداعية، تر: اسعد حليم، مكتبة النصر، القاهرة، 1966، ص 219

³ لويس جونشلك، كيف نفهم التاريخ، تر: سليمان عارف، احمد مصطفى ابو حكمة، مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر، نيويورك، 1966، ص 55

وهذا لا يمنع من ان يبحث السيناريست عن الصدق الفني بين طيات الحقيقة التاريخية، وهنا نسجل امكانية الانسجام بين الصدق التاريخي والتفرد الفني الخاص للشخصية او الحدث السينمائي.

فالكاتب دوما يسعى الى التعامل مع احداث التاريخ وشخصياتها بتفاصيلها وجزئياتها بحيث يجعل لهذا الحدث التاريخي اثرا في انفسنا نحن المتلقين، ويجعل فهمنا للحدث التاريخي متداخلا مع فهمنا لناحية من نواحي النفس البشرية التي تحتمل اكثر من تأويل واحد، لذلك ان الدراما كما يقول جبرا ابراهيم جبرا " تحتاج الى التعقيد البشري الذي يكشف الفنان من خلاله عن الجوانب البشرية الخفية للنفس الانسانية "¹. وهذا ما فعله شكسبير الذي كان فهمه للتاريخ مرتبطا بفهمه للنفس البشرية، فشكسبير " لا يمسرح التاريخ فحسب بل يمسرح السايكولوجية ويعطينا شرائح كبيرة منها ونجد انفسنا "².

ولكن هل يزودنا التاريخ بذلك العنصر الانساني، النفسي، الوجداني، العاطفي الذي نحن بحاجة ماسة اليه في الدراما ؟ لا يحدث هذا غالبا، وربما دائما، فماذا يعطينا التاريخ اذن ؟ يجيب جورج لوكاش عن هذا التساؤل قائلا " احداثا هي، ان صح التعبير معروفة من الخارج فقط، ما قام به الناس ولكن ما فكر فيه الناس، الاحاسيس التي رافقت مناقشتهم ومشاريعهم ونجاحاتهم وخيائهم، المحادثات التي فرضوا بها او حاولوا ان يفرضوا بها عواطفهم و ارادتهم على العواطف والارادات الاخرى، والتي باختصار كشفوا بها عن شخصيتهم الفردية : كل هذا يمر به التاريخ بصمت تقريبا "³

¹ حسين علي هارف، فلسفة التاريخ في الدراما التاريخية، مرجع سابق، ص 28

² يان كوت، شكسبير معاصرنا، مرجع سابق، ص 63

³ جورج لوكاش، الرواية التاريخية، مرجع سابق، ص 152-153

ولأن على السينما تسجد كل تلك الاحاسيس والارادات والعواطف وابرزها لتحقيق التأثير الفني المطلوب فان السيناريست الحق في ان يحذف من التاريخ ويضيف - يزيد او ينقص - ولكن ماذا يحذف السيناريست من التاريخ ؟ انه يحذف بعض العناصر الوصفية والسردية وكل الحكايات المتشعبة التي تخدم الحكاية الاساسية ولا تسهم في تطور صراعاها الاساسي، ذلك ان الفيلم بتركيزه، ماهي الا انعكاس الحياة، حين " تعمم مواقف الناس المحتملة تجاه مشاكل حياتهم ويجري تقليص الصورة الى حد التمثيل المألوف لاهم مواقف الانسان واكثرها تميزا والى ما هو غير ممكن الاستغناء عنه في صياغة التصادم (الديناميكي) " ¹ . ووفق ذلك فان " اية شخصية واية سمة نفسية لشخصية ما، تتجاوز الضرورة الجدلية لهذه العلاقة، اي (ديناميكية) التصادم " ² .

واذن فان مدى اسهام حدث او شخصية ما في تقوية (ديناميكية الصراع) الدرامي او اضعافه، هو المقياس في اعتماد ذلك الحدث او الشخصية وتبينها دراميا او اهمالها. غير ان السيناريست لا يستطيع باي حال من الاحوال ان يتجاوز على حقائق تاريخية كبرى ومهمة ومعروفة فيستغني عنها في مسار الحدث التاريخي، وقد تجد قدرا كبيرا من الحرية في التصرف في بعض الاحداث الجزئية وغير المعروفة منها خاصة، وفي خلق بعض الشخصيات المساعدة للشخص الرئيسة التاريخية، غير انه سيجد منفذه الابداعي الكبير، في استنتاج او خلق مشاعر شخصه واحاسيسهم وارادتهم وصراعاتهم وهم يقومون بالفعل التاريخي، على ان لا يتقاطع ذلك مع روح الشخصية اصلا مع روح الواقعة التاريخية وعصرها.

وكل ذلك سيتطلب من السيناريست قبل ان يعمل في المادة التاريخية حذف او اضافة او تحويرا، الامام بتفاصيل الواقعة التاريخية وطبيعة عصرها ومعطياتها وعلاقتها وروحها، واذا استطاع السيناريست بعد كل ذلك ان يوازن بدقة بين حقائق الواقعة التاريخية وشخصها وبين تفسيراتها

¹ جورج لوكاش، الرواية التاريخية، مرجع سابق ، ص 126

² مرجع نفسه، ص 126

وتأويلاته الفكرية والانسانية والفنية (الدرامية) فانه سينجح عندئذ في تقديم الحقيقة الانسانية والفنية الى جانب الحقيقة التاريخية، وتبقى الحقيقة الفنية هي الهدف الاول والاهم في العمل الفني.

فهل يخون الفيلم الروائي التاريخي الموتى ؟ ام انها سينما تاريخية موجهة؟ وهل ثمة مسوغ لتمازج سرديتين احدهما وثائقية والاخرى جمالية؟ ام ان السينما تغطى التاريخ ثراءه المعرفي، فتحول المعرفة الماضوية الى تزيمة معادة التشكيل؟

اذا درجت كثير من الدراسات في هذا الصدد على عقد المقارنة النمطية بين التاريخ والسينما التاريخية للتفريق بين شيئين قضى الامر بينهما باكرا.

وحاول تفر آخر من الدارسين والبحثة التقريب بيت السينما التاريخية والسينما الواقعية وكأن السينمات لم تنبت في تربة واحدة !

في البدء يجب ان نذكر ان السينما التاريخية تنبني حكايا على التاريخ وتقتات عليه وتشكل منه وتضيف عليه وتختزل وتتصرف فيه، ولكنها ليست تاريخا، لانصراف كل لون، بما يسر له، الى مهامه المتفق عليها اصلا.

كما ان السينما التاريخية ليست اعادة كتابة للتاريخ، بل اعادة تدوين الماضي على نحو جمالي لا حيادي يركن الى نص تاريخي تحسبه غير مكتمل، فالتاريخ (دال) والماضي (مدلول) والتاريخ هو رؤية المؤرخ، اما الماضي فهو ما استرعى انتباه المؤرخ فكتبه، وخلب لب السينمائي فاخرجه فيلما بعد ان ثبت وقر في أذهان الناس، ثم سارع هذا الاخير الى استيضاح معالنه او محاكمته او تلخيصه او تصويبه او اتمامه او استحضاره انه الاستشراق لا ريب، سواء أكان نحو الامام ام للخلف؟ ان الفيلم التاريخي هو استثمار للتاريخ.¹

¹ voir :robert Rosenstone, The Historical Film as Real History, *Film-Historia*, vol. V, no. 1, 1995, pp 50-51.

ان الانصراف الى القول بان الفيلم التاريخي جسد منفصل عن التاريخ قول مقضي لا يجب الوقوف عنده، فالتفريق او المقارنة بين التاريخ والفيلم التاريخي امر بات لا يقدم كثيرا في اي قناعة منهجية فاعلة، اما كيف تلهج السينما بالتاريخ؟ وما موقف السينما من التاريخ؟ وكيف يتسردق التاريخ في السينما؟ فهذه تساؤلات باتت في عداد المفقودين، لا تعقد النية في البحث عنها الا في ما ندر، وستحاول الدراسة الاجابة عنها لاحقا.

ان السينما او الفن السابع امست بسحرها سيدة الالوان والاجناس، وهذه السيادة لا تنبع من حلولها في نفوس المتلقين فحسب، ولا تنبع من تفوقها على المسرح في زمننا. بل ان السينما فن ما عاد يوقف نهمه فن اخر، ففي مواقف كثيرة سلبت السينما المسرح ادواته وتسلحت بسلاحه وسرقت ملتقيه ورواده على حد سواء، والسينما نهلت من التاريخ نتائجه، وحققت في مسلماته، واكملت ما سكت التاريخ وصححت ما زيفه.

فقد برع كتاب السيناريو معاصرون في نقل الاحداث التاريخية، والخروج منها بسيناريوهات رائعة، خاصة ان بعضهم نقلوا من التاريخ، ليسقطوا منه على الحاضر، او على القضايا المعاصرة، وبذلك يمثل هذا العمل الناقل من التاريخ، عملا عصريا ناجحا. ومثال ذلك فيلم مملكة السماء للمخرج ريديلي سكوت، والذي كتب السيناريو له ويليام موناغان، فقد ناقش سيناريو الفيلم موضوعا معاصرا، مازلنا بصدد البحث عن حل له، وهو موضوع السلام والخلاف التاريخي على القدس، والدفاع عن حق العرب في هذه السيادة، لان القدس ارض اسلامية، كما ورد نصا في السيناريو.¹

والواقع ان كتابة سيناريوهات منقولة عن احداث تاريخية حقيقية، يعد عملا صعبا للغاية، ويتطلب الامر البحث الطويل في مراجع تاريخية، وقد تختلف بعض هذه المراجع بينها، بشأن حقائق

¹ ينظر: عدي عطا حمادي الياسين، اثر توظيف الحدث التاريخي في صياغة السيناريو وصناعة الفيلم السينمائي، مؤسسة الوراق للنشر والتوزيع عمان، ط1، 2011، ص128

تاريخية جوهريّة، مما يجعل الكاتب، الذي يبحث في ذلك، يقضي وقتاً طويلاً لتحري الحقيقة، ثم يشرع في إعادة صياغة الموضوع من حيث أسلوب السرد، وقد يتخيل بعض الوقائع لعمل الربط للسيناريو، ليصبح نسيجها مترابط، ووجهة نظر الكاتب لها دور كبير، إذ من الضروري أن ينتصر لرأي أو اتجاه، من اتجاهات الصراع.¹

ولعل الجزء الأهم في هذا كله هو أن السينما عرفت كيف تتجاوز، في العلاقة مع التاريخ، كل ما كان الإنسان بنائه في خياله بصدد تصويره لهذا التاريخ، وذلك من خلال إعطاء الأحداث والشخصيات بل حتى الأفكار أحياناً، بعداً بصرياً ولو أنها في أحيان كثيرة اتت متعمدة في شكل أساس على لوحات لفنانين كبار عاصروا تلك الأحداث وحفظوا صورها وملاحمها البصرية لذاكرة البشرية.

والحال أن هذا كله يعيدنا إلى الموضوع الأساسي، وهي علاقة التاريخية بالأدب التاريخي، إذ أننا ينبغي ألا ننسى هنا، أن العدد الأكبر من الأفلام التاريخية اقتبس من نصوص ومسرحيات كما في من روايات تاريخية، كتب بعضها في زمن الأحداث نفسها، وكتب البعض الآخر في أزمان لاحقة.

بل كذلك يمكننا أن نقول أن ثمة أعمال أدبية تخيلية خالصة تنتمي إلى أزمان ماضية، حين تناولتها السينما، أعادت إليها بعدها التاريخي لتبهنها، إلى كونها تنفع أيضاً كوسيط لدراسة المجتمعات القديمة حتى وإن كان نصوصها المكتوبة اتسمت باشتغال خيال كاتبها عليها، وحسبنا كمثال ذلك على هذا أن نذكر ثلاثية بيار باولو بازوليني عن ألف ليلة و حكايات كاتزبري وديكاميرون، حيث أن هذه الأفلام الثلاثة تعطينا فكرة أساسية عن كيفية وقدرة الفن

¹ ينظر: عدي عطا حمادي الياسين، أثر توظيف الحدث التاريخي في صياغة السيناريو وصناعة الفيلم السينمائي، مرجع سابق، ص 129

السابع على الاشتغال بحرية، ليس فقط على النص، بل على التاريخ المروي، بحيث لا يعود النص سورى ذريعة.¹

وطبعا يذكرنا هذا بكل ذلك العدد الكبير من الافلام التي استخدمت التاريخ ورواياته ونصوصه ذريعة، من اشتغال ستانلي كوبريك على شخصية سبارتاكوس من خلال مفلمة رواية هاوارد فاست في الفيلم الذي حققه عام 1960، او اشتغال بازوليني على شخصية السيد المسيح من خلال انجيل متى ، او حتى تفكير كمال الشيخ في تاريخ الثورة المصرية الراهن من خلال رواية نجيب محفوظ ميرامار، او اشتغال الان رينيه على كارثة هيروشيما من خلال نص للكاتبة مرغريت دورا، او حتى استعادة هذه الاخيرة طفولتها، كما لتاريخ الاحتلال الفرنسي للهند الصينية في روايتها العاشق التي مفلمها جان جاك انو، الذي كان هو نفسه، قد حول رواية امبرتو ايكو الاشهر اسم الوردة عن العصور الوسطى والصراع الديني ضد العقل يمثلته ارسطو وكتابه المفقود عن الضحك الى فيلم تاريخي بات اليوم كلاسيكيا، كلاسيكية مئات الافلام التي ما فتئت منذ فجر السينما، تنهل من الروايات والمسرحيات التاريخية، مبدعة متنا هو الاكثر استعراضية وامتاعا بصريا، في الوقت الذي نعرف انه الاكثر تمكينا من التلاعب والادلجة، عبر عمليات اسقاط مدهشة عمادها قدرة السرد التاريخي، والبصري خصوصا، على الايهام بان ما يقوله هو الواقع، بل كل الواقع.²

¹ ينظر : ابراهيم العريس، من الرواية الى الشاشة، منشورات وزارة الثقافة السورية، دمشق، 2010، ص52

² ينظر: مرجع نفسه، ص52

1-5- الحادثة التاريخية

1-5-1- مفهوم الحدث : تأخذ كلمة حدث ابعادا معجمية متعددة، والاستعمالات المختلفة

هي التي تحدد المعاني المقصودة من وراء تناول هذه المادة حدث، وللبحث عن مادة حدث في المعاجم العربية يكاد يكون متشابها من حيث الدلالات المختلفة لمعانيه ومما ورد عن مادة حدث في قاموس " القاموس المحيط :

حدث: حدوثا نقيض قدم وتضم داله اذا ذكر مع قدم وحدثان الامر بالكسر اوله وابتدأؤه كحدثيه ومن نوبه، كحوادثه واحداثه والاحداث امطار اول السنة ورجل حدث الين وحديثها بين الحادثة والحدوثه فتي والحديث الجديد والخبر كالحديثي " جمع " احاديث شاذ وحدثان ويضم ورجل حدث وحديث كثير والحدث محركة الابداء وقد احدث، والمحادثه التحاذذ وجلاء السيف كالاحداث واحداث زنى والاحدوثه ما يتحدث به وحدث الملوك بكسر الحاء صاحب حديثهم¹ .

اما ما ورد بشأن حدث في لسان العرب: " حدث: الحديث، نقيض القديم، والحدوث نقيض القديم حدث الشيء يحدث حدوثا وحادثة واحداثه فهو محدث وحديث وكذلك استحدثه، واخذ من ذلك ما قدم وحدث ولا يقال حدث بالضم الا مع قدم كانه اتباع ومثله كثير وقال الجوهري لا يضم حدث في شيء من الكلام الا في هذا المواضيع وذلك لمكان قدم على الازدواج وفي حديث ابن مسعود: انه سلم عليه وهو يصلي فلم يرد عليه السلام قال: فأخذني ما قدم وما حدث يعني همومه وافكاره القديمة والحديثة، ويقال حدث الشيء، فاذا قرن بقديم ضم الازدواج والحدوث كون شيء لم يكن، واحداثه الله فحدث وحدث امر اي وقع ومحدثات الامور ما ابتدعه اهل الاهواء من الاشياء التي كان السلف الصالح على غيرها، وفي

¹ الفيروز أبادي، قاموس المحيط، درا الجيل، بيروت، ج1، ص170

الحديث: اياكم ومحدثات الامور جمع محدثة بالفتح وهي ما لم يكن معروفا في كتاب ولا سنة ولا اجماع"¹.

القراءة الاولى للتعريفين في قاموس المحيط ولسان العرب تجعلنا نقع على تشابه من حيث المعاني لمادة حدث، ومما دلت عليه حدث:

التجدد- الاول- النوائب- امطار اول السنة- حديث السن- المحادثة - نقيض
القديم. وفي مختلف المعاني تدل على البداية الاولى والتجدد، والمبادرة والحركة، فعندما نقول:
فلان حديث السن اي ليس بكبير، وهو في مقتبل العمر ونقول تاريخ حديث اي ليس بالبعيد
او القديم.

لقد شكل موضوع الحدث منذ القديم محالا لدراسات كثيرة ومختلفة ولعل الحيز
الذي شكله مفهوم الحديث في كتب علم الحديث يبين اهمية المفهوم في الدراسات المختلفة،
وكذلك في الدراسات الكلامية والحضارية (الحداثة) وما بعد الحداثة، ففي مجال تعريفه
للحديث النبوي يقول ابو البقاء : " ان الحديث هو اسم من التحديث وهو الاخبار"².

ومن المعاني الواردة في هذا الباب قولهم: صار احدثا، او صار حديثا اذا ضرب
به المثل، وقد استعمل الشاعر ابو كلدة في بيت واحد المثل والاحدثة كأنما يشير الى ترادفها
فقال:

ولا تصبحوا احدثا مثل قائل به يضرب الامثال من يتمثل

¹ ابن منظور: لسان العرب، دار صادر، بيروت، ج2، ب.ت، ص131-132

² صبحي صالح، علوم الحديث ومصطلحه، دار العلم للملايين، بيروت، ط14، 1985، ص4

وقد استعمل مفهوم حديث بمعنى الجدة عند علماء الحديث والكلام على ما يقابل القديم، وهو يريدون بالقديم كتاب الله¹.

فالحدث بمختلف احوالاته ودلالاته يتمثل في الحركة الجديدة او المتجددة التي تنبثق لملازمات فكرية حياتية وممارسة لمختلف الاشكاليات التي تقف حيال الانسان او هو التجدد الذي يعيد الحدث نفسه من خلاله، وكأنه يريد ان يقطع مسافة الزمن حتى يأخذ مكانه له وسط سيرورة الحياة فيلبس ثوبا جديدا تتم قراءته على عتبة الرصيد المعرفي الذي يتوفر عليه العصر وقارئ العصر.

ان المتأمل لحياة الانسان يجد انها مجموعة من الاحداث المختلفة يصنعها كل يوم من خلال ممارسته لهذه الحياة ويراكم هذه الاحداث ليصنعها التاريخ ضمن تصنيفات متشابهة من حيث وقوعها المكاني ووقوعها المتشابه.

يتمتع هذا الانسان في صنع قراره اليومي لما تراكم من حوادث قد مضت، فيوظفها لمعالجة طوارئه اليومية فينتقي ما يشاء، ليحدد بها حياته ويياشرها في لباس يليق بها وبه.

استغلال الحدث مأخوذ من مختلف التراكمات التاريخية وهو عملية طبيعية يقوم بها الانسان في كل يوم فهو يعالج بعض قضاياها من خلال ايجاد مماثلة بين ما يحدثه وما حدث في الماضي او من خلال عملية الاسقاط التي يقوم بها الانسان. كما استعمل الحدث كمصطلح يفيد الحركة والتغير وما يجري عبر مختلف العلاقات الاجتماعية في كثير من المجالات ففي التاريخ مثلاً كتب : ابو الفضل محمد بن نظيف الحموي كتاباً اسمها " التاريخ المنصوري تلخيص الكشف والبيان في حوادث الزمان " وهو كتاب جدير بان ينظم الى

¹ صبحي صالح، علوم الحديث ومصطلحه، مرجع سابق، ص5

مجموعة المصادر التي تؤرخ للدولة الايوبية وتصف ماكان لها من علاقات الصداقة والود او الخصام والعراك والصخب مع البلدان المجاورة لها، وتحدث عن الصراع الذي نشب بين ملوكها وكاد ان يقضي عليها بعد موت مؤسسها صلاح الدين¹ فهو كتاب يرصد الحدث ويعالجه، يحدد طبيعته ويسعى لتفسيره، فهو تاريخ بني ايوب يصف مختلف الصداقات والتقاربات والخصومات والمعارك والغضب في الداخل والخارج، وهي حوادث تتميز بالحركة تؤديها شخصيات قليلة او كثيرة مختلفة (اسلحة-خيول-البسة-مشاعر- حركات وغيرها وذلك لبناء الحوادث) .

وقد لازم الحدث الكثير من الفنون الادبية بل واصبح عنصرا لا غنى عنه من عناصر هذا العمل وبلورته وطريقة تقديمه.

ففي القصة او الرواية والاعمال السردية فان الحدث هو محور العمل الفني ولا يقل اهمية الحوار في المسرحية او العقدة في الرواية او القصة، بل لا القصة ولا الرواية ولا المسرحية يكون لها قيام ووجود ما لم يكن الحدث محورها وان هذه العناصر خادمة له ولا يكون لها مبرر الا بوجوده، فالمكان والزمان يحددان حيزها، والحبكة والعقدة تحددان تطوره وتقدمه والحوار ينسج تسلسله.

وقد وردت تعريفات كثيرة ومختلفة في المعاملة الخاصة لمصطلح الحدث منها " انه هو الذي يؤدي الى حل عقدة في المسرحية عامة"²

وقد ورد كذلك " أنه نوع من التمثيل المسرحي شاع في الولايات المتحدة الامريكية منذ سنة 1951 يعتمد فيه على التفاعل بين جمهور المسرح والممثلين فوق خشبته، ومن سمات هذا

¹ ابو الفضل بن نظيف الحموي، التاريخ المنصوري، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1990، ص5

² مجدي وهبة، معجم المصطلحات الادبية، مكتبة لبنان، بيروت، د.ت، ص61

النوع السماح بالارتجال والحوار بين الجمهور والممثلين واللجوء الى وسائل الية لخلق جو فني معين ومنها الاجهزة الالكترونية"¹ .

فالحدث متمثل في مختلف مراحل العمل يصنع الفعل الجديد بل ويقدمه بمختلف الوسائل حتى يعطيه طابع الواقعية، ولذلك يلجأ بعضهم الى تقديم مجموعة من الحوادث باجهزة مختلفة وطرق مختلفة كذلك.

ويستغرق المصطلح مجالا اخر من مجالات الاعمال الفنية ويتعلق الامر بالحديث ومن "الحديث الجانبي : وهو الذي يلقيه احد الممثلين على المسرح بصوت منخفض متجها به الى الجمهور ومفترضا ان حديثه لا يصل الى اذان غيره"²

وكذلك : "الحديث الفردي المسرحي، اثر ادبي، عادة من الشعر تكتشف فيه شخصية ما عن حقيقة طبيعتها والموقف المسرحي الذي تجدد نفسها فيه، فهو عبارة عن رسم غير مباشر لشخصية ما، او اثر ادبي مركز على حادثة واحدة تقدمه شخصية اخرى او لجماعة من الناس"³.

لا تخرج هذه التعاريف عن كونها تدور حول التبليغ والاعبار ورسم الصور المختلفة من خلال اقوال وافعال يقوم بها الفرد الممثل في المسرح.

اذن فالحدث محور لكثير من الاعمال الفنية يصنع قوامها ويسند عمودها ويمد روحها ويزين جمالها ويشرح غامضها ويسط عقدتها، ويخاطب العقل والقلب ويدغدغ العواطف ويعصر العيون ويث فيها روح الحيوية والنشاط في نفوس فاعليه.

¹ مجدي وهبة، معجم المصطلحات الادبية، مرجع سابق، ص 205

² مرجع نفسه، ص 33

³ مرجع نفسه، ص 122

المتبع لمفهوم الحدث يجد انه ارتبط بكثير من القرائن التي ميزته وامتصته ومالت به لجهة من الجهات واعطته مفهوما خاصا، فقد وردت عبارات كثيرة من هذا النوع منها على سبيل الذكر لا الحصر: الحدث التاريخي - الحدث السياسي - الحدث الرياضي ... وغيرها.

1-5-2- مفهوم الحدث التاريخي :

يشكل الماضي جزءا هاما من حياة الانسان فهو مستودع حوادثه ومخبر تجاربه يتلذذ بانتصارات اسلافه ويتمتع بمختلف المنجزات التي حققها هذا الانسان على مختلف العوائق الطبيعية والنفسية والاقتصادية، ينجز من خلال هذه الحوادث الجاهزة ما قد يقف امامه من عقبات مختلفة، ان اهتمام الانسان بالحدث التاريخي نابع من كونه حلقة مستوعبة لكل الحلقات المتعاقبة، على الانسان تجمع حوادثه المتنوعة وتمثل المرأة التي يعرض من خلالها مختلف صورته.

فالحادثة التاريخية، هي الحادثة التي ولت ومضى عهدها ولم تعد قائمة، ذهبت بذهاب عناصرها من مكان وزمان واشخاص، وتختلف فيما بينها من حيث تفاعلها وتأثيرها وانتشارها، والاشخاص الذين لهم بها علاقة من بعيد او من قريب.

ولعلنا لن نخطئ اذا قلنا ان اكثرية الابداعات في مختلف الفنون لدى الكثير من الفنانين مصدرها التاريخ بمختلف حوادثه، ذلك ان التاريخ يشكل امتدادا موحدا لمختلف محطات حياة الانسان، والحوادث على اختلافها وتأثيرها في حياة الانسان تشكل المحيط المتكامل الذي يوجد مختلف التحركات التي تصنع ماضي وحاضر ومستقبل الانسان.

1-5-3- خصائص الحادثة التاريخية :

ان معرفة مميزات الحادثة التاريخية مطلب ذو اهمية نستطيع من خلاله تبين طبيعته وحده بحدود تجعله يختص بها دون سواها رغم تداخله مع غيره من محيطه فـ " الحادث مع ذلك لا يمكن

ان يكون شيئاً مجرداً بل هو مظهر من مظاهر النشاط الانساني ونتيجة للسلوك الانساني، النفسي والاجتماعي وعلاقته مع بيئته ومجتمعه¹.

ومن ثمة فان الحدث التاريخي يتميز بمجموعة من الخصائص منها :

- أ/ **الحادثة التاريخية حادثة انسانية:** ذلك لان التاريخ هو ما يحدث للانسان، فالمؤرخ يهتم بالتحويلات المادية و التغيرات الطبيعية وما تحمله من دلالات انسانية مختلفة، فان زلزالاً ماوان كان حادثة طبيعية يدخل مع ذلك في عداد الحوادث التاريخية لانه اثر في مصير مجموعة من السكان اذ فرض عليهم انشغالات جديدة منها التفكير في بناءات جديدة مضادة للزلازل واقامة منشآت انسانية جديدة، فالحدث هو الذي فعل حركية الانسان اتجاه طارئ من الطوارئ.
- ب/ **الحادثة التاريخية حادثة اجتماعية:** ان الانسان بمعزل عن المجتمع وبعيد عن ظروفه الاجتماعية وعلاقاته مع الآخرين ليس سوى تجريد خيالي، وكل ما يحدث في التاريخ هو في الاساس ناتج عن تفاعل الانسان مع الانسان في بناء مصيره المشترك، ولذلك فكل حادثة تحمل في طيتها جواز سفرها الاجتماعي، والمؤرخ لا يستطيع فهم الحادثة ما لم يربطها بالبيئة الاجتماعية، التي يعيش فيها الانسان الذي حدثت له تلك الحادثة، فالفهم لمختلف الحوادث لابد ان يمر من المجتمع وان يصنف في السياق حتى تحلل مختلف العلاقات التي صنعت هذه الحادثة، حتى اذا نظرنا الى تلك المزايم التي تصدر عن المدعين للبطولة والسائرين ضمن فكرة صنع مجد القيادة وبالتالي ظهور ما يسمى بالبطل التاريخي او البطل الاسطوري، هذه مجرد مزايم وادعاءات مستفرغة من حقيقتها ذلك ان الذين صنعوا البطولة كذلك تحت امرة الامير، او سلطة السلطان هم طرف فعال في رسم معالم النصر وتعليق الغار في عنق البطل.

¹ عبد القادر القط، من فنون الادب " المسرحية"، دار النهضة العربية، بيروت، 1987، ص12

ج/ الحادثة التاريخية ذات معنى: حلقات هذا الكون الواسع الذي خلقه الله متماسكة

مع بعضها تربطها علاقات مختلفة ولكن اهم حلقة فيه هي الانسان، فهو القائد المسير لمختلف هذه الحلقات يسخرها له يستفيد منها يفاعلها ليصنع منها واقعه الانساني اذ هو الخليفة الذي يتبوأ عرشه على ارض الله .

ولذلك كان على المؤرخ ان يحيا بنفس الطريقة التي عاش بها الناس تاريخهم وهو يعالج حوادثهم، فالماضي ليس مادة جامدة، فكل ماض كان حاضرا بالنسبة للذين عاشوه، فقد صنعوه بحماس وشوق وتطلع الى غايتهم وشغف في بناء مستقبلهم وتقرير مصيرهم.

وبذلك يصبح التاريخ سلسلة ممتدة متناسقة متماسكة متصلة حوادثها البشرية لتكشف عن ذاتها وتفصح عن معناها.

د/ الحادثة التاريخية حادثة فردية: من طبيعة الحادثة التجدد والمبادرة والانطلاقة من الاول ولذلك فان الحادثة الفردية لا تحدث الا مرة واحدة وسبب ذلك انها مرتبطة بزمان ومكان واشخاص وحتى دوافعها معينة لا يمكنها ان تتكرر، ومثال ذلك الثورة الجزائرية فقد حدثت في زمان ومكان واشخاص ودوافع خاصة بها ولا يمكن ان تتكرر حتى ولو قام بها جزائريون بثورة اخرى في الارض الجزائرية فلا شك فان الزمن قد تغير وتبدل وان الاشخاص يختلفون من حيث الاسماء واللون والبناء الفيزيولوجي والتركيب الفكري وان ظروف الثورتين لاشك مختلفتين.

فالحادثة التاريخية تختلف عن الحادثة الطبيعية ذلك ان هذه الاخيرة حادثة جاهزة يمكننا تناولها متى شئنا، فالماء هو الماء بعنصريه المعروفين في كل مكان وزمان (جزئين هيدروجين وجزء اوكسجين)، وكأن الحدث الطبيعي يقع خارج الزمن بينما الحوادث الانسانية فهي حوادث يحكمها الزمن، وان زماننا البشري لا يسمح بحدوث الحوادث مرتين او لا يسمح بان نعيشه مرتين.

واذا عرضنا هذه الخصائص التي تميز بها الحدث التاريخي على الموضوع التاريخي لوجدنا تباينا من حيث المنطلق وبالتالي النتائج المحصل عليها، لقد شغل الموضوع مكانته في ميدان الدراسات المختلفة منذ القديم فهو عند ارسطو والمناطقة: " الافكار العامة التي يتناولها الكلام بالتعليق او الجدل"¹.

فالموضوع ما اهتم بالقضايا العامة التي تحافظ على استمراريتها والتي قد تتكرر في مختلف الازمنة و الامكنة.

وتعني كلمة موضوعي كذلك ما يختص بموضوع ما او يتحدد به، اما الموضوعية فهي مفهوم يشير الى ظاهرة او فعل او حالة ... الخ، وترتبط بالموضوعات، او هي نفسها موضوع" او تصوير موضوعا، وجود الشيء كموضوع، اي الوجود الحقيقي"².

ومن المفاهيم التي تطلق على الموضوع انه " موضوع او حدث قصصي او فكرة او عبارة تتكرر في ادب ما او مآثورات شعبية، وقد يتكرر الموضوع الدل في عدة اداب: مثال شخصية شهرزاد او قصة دون خوان وقد يتكرر في ادب واحد في عصور مختلفة مثل فكرة الشعر الخالد الذي لا يطويه الزمن في الادب الانجليزي منذ شكسبير حتى اوائل القرن العشرين، وقد تتكرر في الاثر الواحد وذلك مثل عبارة : ثم ادركها الصباح فسكتت عن الكلام المباح في الف ليلة وليلة"³.

يتميز الموضوع بالطابع العمومي الذي يستغرق مجموعة من الحوادث التي تشكلها ظروف معينة مع اختلافها الجزئي.

وان عقد مقارنة بيت الحدث والموضوع تجعلنا نتبين الفوارق بينهما، وتكفي السؤال لماذا الحدث وليس الموضوع ؟

¹ مجدي وهبة، معجم المصطلحات الادبية، مرجع سابق، ص 572

² م/روزنتال-ب/يودين، الموسوعة الفلسفية، تر:سمير كرم، دار الطليعة، بيروت، ط6، 1987، ص 510

³ مجدي وهبة، معجم المصطلحات الادبية، مرجع سابق، ص 303

- 1/ ان الحدث ذو طابع استثنائي تضبطه مجموعة من الخصوصيات الزمكانية والشخصية المندفعة لاغراض نفسية، في حين يتعاطى الموضوع مع العمومي.
 - 2/ الحدث ذاتي بالضرورة لان الانسان يقوم به، يلاحظه بنفسه، يفاعله لصالح جماعته انطلاقا من هوى في نفسه يخضع استمراريته لمنعرجات حياته وزهو يومه، بينما يتجاوز الموضوع الانسان وهو لا يعترف باهوائه ولا ميولاته "فالموضوعية وصف لما هو موضوعي وهي بوجه خاص مسلك الذهن الذي يرى، الاشياء على ما هي عليه، فلا يشوهها بنظرة ضيقة او بتحيز خاص"¹.
- فالموضوع شامل يتجاوز الزمان والمكان والشخصيات ومختلف الحساسيات الضيقة، ويرتبط بالانسان بابعاده المختلفة والاجتماعية والسياسية والنفسية والاقتصادية كالشجاعة والانفة والتضحية والاستقامة وغيرها.
- لقد ارتبطت بالموضوع تسميات انبثقت من يوميات الانسان وفعله في الحياة وصائلا، ينبو ويكبو " وهذه الصفة كثيرا ما تنسب الى الاثر الادبي الذي يبدو فيه المؤلف كأنما يقدم شخصيات سرده او مواقفها بطريقة لا تعثرها مؤثرات شخصية او تحيز، ويلاحظ ان الشعر الحديث بعد الحرب العالمية الاولى قد اتصف بهذه الموضوعية كرد فعل للتعبيرات العاطفية المسرفة التي كانت تميز النزعة الرومانتيكية والمدارس الشعرية الرمزية التي سبقت هذه الحرب كما يلاحظ ان الموضوعية مفهوم صادف رواجاً في فرنسا خاصة منذ ازدهار النزعة الطبيعية والواقعية في اواخر القرن التاسع عشر².

¹ مجدي وهبة، معجم المصطلحات الادبية، مرجع سابق، ص 205

² مرجع نفسه، ص 360

2- الفيلم التاريخي من الوثائقي الى الروائي

لقد كان للسينمائيين الوثائقيين خط يسرون عليه منذ بداياتهم الاولى، مستخدمين في ذلك عناصر اللغة السينمائية من جهة، و تقديم القصة او الحكاية الفلمية من جهة اخرى، فعناصر اللغة السينمائية اقتصرت على عملية النقل المباشر، دون حذف او اضافة مؤثرات بصرية تنتج عنها خدعة او وهم او بناء شكل جمالي يلعب النص البصري دور في اظهاره، اما على مستوى القصة فان التعامل يكون مع الواقع الغير المسيطر عليه، و الاعتماد على كل ما هو حقيقي، والابتعاد عن كل ماهو زائف من شخصيات واماكن ، و هذا ما يختلف عن طروحات منتجي السينما الروائية ان كانوا واقعيين او شكليين، لانهم يعتمدون بالدرجة الاولى على الواقع المسيطر عليه، وهذا لبناء عناصر اللغة السينمائية بما يحقق متعة الابحار الجمالي للشكل والمضمون.¹

ان تيار الوثائقي و الروائي لا يتلقيان، وهذا لان لك واحد منهج وطريقة يتبعها، ولكل فلسفته الخاصة، وعليه "نرى ان الوثائقية تعتمد الوثيقة لا القصة فالوثيقة هي جواز المرور لتحقيق المصادقية ونقل الافكار و المعاني"².

و بحثا عن الصدق والمصادقية، ابت السينما الواقعية عبر افلامها الروائية الاعتماد وبشكل كبير على بعض الاساليب الوثائقية، من بناء للشخصيات بافعالها و احداثها، وعليه يمكن ان يحدث التداخل بينهما بطريقة منسجمة، وبذلك يمكن توظيف الفلم الوثائقي في بنية الفلم الروائي، او يمكن توظيف الوثيقة الواقعية بالسينما الروائية بدون التأثير على الجانب الفكري لها

¹ مساعد بن عبدالله المحيا، الوثيقة السينمائية بين الواقع و المتخيل، مجلة الاكاديمي، العراق، العدد 48، 2008، ص151

² مرجع نفسه، ص151.

* الوثيقة في اللغة كما ورد في مختار الصحاح للرازي، بانها : (وثق) الشيء (توثيقا) فهو موثق، واستوثق اخذ منه الوثيقة.

2-1- الوثيقة السينمائية :

للوثيقة * عدة وظائف، فهي وسيلة معلوماتية ملئية بالافكار، وبنية اساسية في شكل الفيلم اكان وثائقيا ام روائيا، وضرورتها تكمن في ان لها القدرة على تحقيق المصدقية والاقناع والتاثير على المشاهد، ومن هنا لابد لنا بالتفريق بين الفيلم الوثائقي و الوثيقة السينمائية.

للوثيقة حضور قبلي في الفلم الوثائقي، وهذا لوجودها زمانيا قبل وجود الفلم، بل قد تكون هي فكرة وجود وتصوير الفلم الوثائقي، متجاوزة بذلك حدود المواد الارشيفية او الجريدة السينمائية.

لقد ولد الفلم الوثائقي عندما اخذ مادته واقع الحياة مباشرة، اي الطبيعة و الحياة البسيطة والمعقدة للناس، فهي بذلك القصة الحقيقية الواقعة لا التي يمكن ان تحدث.

ومن اشكال وانواع الوثيقة، نجد الوثيقة المصورة سينمائيا*، فاذا وظفت في الفلم الروائي فسيشار اليه بانه اعتمد على الاسلوب الوثائقي، وعليه فالوثيقة حسب تعريف غريسون هي "التناول الخلاق للحقيقة الواقعة"¹، فالوثيقة اذن تتجاوز الحقيقة بالواقع، فالسينما تبحث عن افعالها في ارض الواقع، او كما يقول كراكاور: " الطبيعة وقد ضبطت في الفعل "²، فقد منحها بهذا القول التأثير القوي في بناء الافلام الواقعية بعيدا عن الخيال.

نقصد بمصطلح الوثيقة السينمائية، الافعال والاحداث السينمائية التي يتم تصويرها بطريقة سردية وثائقية .

¹ جون هوارد لوسن، السينما العملية الابداعية، تر: علي ضياء الدين ، بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة، 2002، ص332.

² لوي دي جانيتي، فهم السينما، تر: جعفر علي، بغداد، دار الرشيد، 1981، ص545.

2-2- التداخل بين الصورة الوثائقية والروائية :

لقد عمل فلاهري على اعادة بناء الوثيقة، بعد تصويره لفلمه الوثائقي نانوك رجل الشمال، فمن خلال تصويره لاحداث صيد عجل بحر الميت بنفس الظروف والطريقة التي يتم بها اصطياد عجول البحر قي القطب المتجمد، فتجربته الهمت الكثير لاقتداء به و الحذو حذوه، فقد تم تقليص المسافة بين ماهو وثائقي وماهو روائي، ويختلف فلاهري في تصوير الفيلم الوثائقي عن فيرتوف في عندما طرح الكاميرا-عين¹، اي اعطاء الة التصوير الحرية في التقاط اي شيء تجده في طريقها، دون مخطط او دراسة مسبقة ، وهذا بعد الانتهاء من عملية المونتاج .

تطور مفهوم الواقعي على يد الايطاليين في الواقعية الجديدة، و الموجة الجديدة الفرنسية، فقد عملتا على ايجاد بيئة روائية، بطابع وثائقي، مثل الممثل غير المحترف، او التخلي عن المونتاج، او حتى النزول الى الشارع وتصور الاحداث بشكل مباشر، كما فعل غودار بالكاميرا الخفية²، مستعينا بتقنية اللقطة الطويلة التي منحت المادة المصورة مصداقية الفعل الدرامي، وبذلك تم الجمع بين الوثيقة والخيال.

ظهرت افلام تصور الحروب و الاغتيالات السياسية، وتما عرضها في صالات السينما كافلام الوثيقة الروائية، ففي الفيلم التاريخي اصبحت عملية بناء البيئة (الزمكان)، مرتبط ببحوث تاريخية او الاعتماد على مصادر ومعلومات تاريخية، تؤكد اللباس، الهندسة المعمارية، الاكسسوارات، فلقبت استحسان من طرف المتلقي، لانها احترمت فكره وبذلك طورت افق التوقع عنده، اي طورت اداء التلقي عنده، ففي فلم انقاذ الجندي ريان للمخرج ستيفن سبيلبيرغ، كان التعامل الواقعي مع احداث الحرب العالمية الثانية، سيما مشاهد وصول الجيش الامريكي الى ساحل النورمندي، تاثير

¹ ينظر : عدنان مدانات، بحثا عن السينما، بيروت، دار القدس، 1975، ص151.

² ينظر: بول وارن، السينما بين الوهم و الحقيقة، تر: علي الشواشي، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1972، ص151.

نفسى و بيسيكولوجى مهم على المتلقى، وهذا عند مشاهدته للصور المرعبة التي خلفتها تلك الحرب العالمية، فقد استطاع المخرج ان يقدم عملا قارب الواقع، من ازياء و اسلحة ، وبذلك تصبح بعد ذلك وثيقة يتم الرجوع، يستخدمها المؤرخون عند جمعهم للمعلومات والحقائق التاريخية.

يمكن القول ان التداخل القائم بين الوثيقة والرواية الخيالية، هو من اثار حفيظة العديد من نقاد السينما، وابدوا تخوفهم من امكانية مقارنة الوثيقة الواقعية مع الخيال الروائي، وبذلك يمكن لهذا الاخير ان يهيمن على الفن السينمائي برمته، فظهرت هاته التيارات السينمائية من رواد لهذا الفن المعارضة لهذا الشكل السينمائي، والصقوا به صفة المسرحية، فهم ينطلقون من ان الفن السينمائي فن يقوم على بناء صور مصدرها الضوء، مبتعدة عن التقاليد الروائية او الدرامية، والسينما حسب وجهة نظرهم هي اقرب للموسيقى، فهي موسيقى الضوء، والسينمائيون في نظرهم هم رسامون، يرسمون بالضوء لوحات تشكيلية متحركة زمنيا.¹

لقد طورت السينما الروائية تقنياتها واساليبها الفنية ، فمرة يستعملون اللون الابيض والاسود للدلالة على اعادة بناء الوثيقة في الفلم الروائي، وتارة يستعملون تقنية اللقطة الطويلة، او عدم استخدام المونتاج او ما يعبر عنه بازان بالمونتاج الممنوع.

وبعد، هل يمكن للوثيقة العمل في جميع الافلام السينمائية؟ و الجواب: كلا ، لان ظهور الوثيقة في الحكاية السينمائية لابد ان يكون منطقيا، مرتبطا بالواقع مباشرة، وهذا لتستمد منها حقيقتها، دون ان يخل بمجرى الاحداث .

¹ مساعد بن عبدالله المحيا، الوثيقة السينمائية بين الواقع و المتخيل ، مرجع سابق، ص 159.

فقدّم الوثائق السينمائية وندرتها جعلت لها اهمية تاريخية بالغة،"لقد قام المؤرخون وعلماء الاجتماع باستخدام محدد للمحفوظات الارشيفية السينمائية وعنوا بمسالة قيمتها كشاهد تاريخي قد لا يكون ثمة دور حاسم مقدس بشأن البنية الفوتوغرافية"¹

وهنا تلميح مباشر بقدرة التلاعب بحيث يمكن اضافة ما ينقص الوثيقة، فلوي دو جانتي يعترف ضمناً بان التلفزيون قدم خدمة كبيرة للسينما، من خلال ما توفره من وثائق صورية، وخاصة السينما التسجيلية.²

اما الشكل الثاني من الحكايات السينمائية، التي ترتبط احداثها بالوثيقة، هو ما يعرف بالقصص التاريخية مرتبطة بحادث معين، مثال ذلك ثورة سبارتكوس، الثورة الفرنسية، او تاريخ الحروب، اوسير ذاتية لشخصيات ذات بعد عالمي، بما حققته من انجازات للبشرية جمعاء، فهي قصص تلجأ الى التاريخ هروبا من الرقابة و المنع، والتي لا يمكن اخراجها بطريقة معاصرة، ففلم ايام السادات نرى ان القصة تناولت قصة السيرة الذاتية للرئيس المصري، على اساس جميع ما كتب عنه، او ما ارحه من عاصروه من رفاقه واصدقائه، فجاء الفلم مفصلاً لحياته الخاصة و نقصد بها زوجته و اطفاله، او حياته العامة اي طريقة تعامله بصفته رئيس لجمهورية مصر، ويؤكد ما ذهبنا اليه هو توظيف مخرج الفلم لبعض المواد الارشيفية الموثقة عن السادات او بعض الاحداث التي جرت في زمنه، فاعطتها مصداقية عالية وواقعية للاحداث.

¹ جون هوارد لوسن، السينما العملية الابداعية ، مرجع سابق، ص232.

² ياسر عيسى حسن الياسري/ عذراء محمد حسن، التوظيف الفني للوثيقة التلفزيونية في تعميق المعنى في الفلم السينمائي، مجلة كلية التربية الاساسية ، العراق، العدد 67، 2011، ص52.

2-3- الفيلم الوثائقي التاريخي:

عرفه الفيلسوف الفرنسي "بول ريكور" كآلاتي : (الفيلم الوثائقي التاريخي، كيف يمكن أن أعرفه؟ لو لجأت إلى جان فيغو، الفيلم الوثائقي هو "وجهة نظر موثقة". هل يمكن أن يمس هذا التعريف الفيلم الوثائقي التاريخي) كيف يمكن التفريق بين الوثيقة الصحيحة من المزيفة؟ وكيف يمكن التأكد من أن الانتقاء لم يكن حذفاً لمعطيات هامة يمكن أن تغير معنى الوثيقة؟ تساؤلات عديدة تشوب الوثائقي عموماً والوثائقي التاريخي على وجه الحصر لخطورة ما يمكن أن يقدمه من حقائق صادقة كانت أم مزيفة.¹

يبقى الوثائقي التاريخي نوعاً خالصاً من الأفلام التسجيلية (الفيلم الوثائقي التاريخي هو إذن تركيب ومنتجة لستوكشوت STOCK – SHOT ، أي صور ملتقطة ومحفوظة في حوض الأرشيف – مرفقة بمؤثرات صوتية، وموسيقى وكثيراً ما ترفق بتعليق Commentaire off)²

يبرز الباحث عامر فتحي الغرايبة دور الفيلم الوثائقي في زيادة صدق الفيلم الروائي التاريخي (التمثيل / التخيل) الذي يعتمد على مواد مؤرشفة من خلال الأفلام التسجيلية، ونذهب معه في هذا الطرح، فبعد مشاهدتنا لفيلم العصفور ليوسف شاهين " عندما خرج جمال عبد الناصر على الشاشة ليلقي خطاب التنحي عن المنصب الرئاسي فالرئيس نفسه خرج والقي خطاب التنحي وهو حقيقي فاصبح المشاهد على صلة حقيقية مع الحدث"³.

¹ ينظر: الياس بوخموشة، استراتيجية التحكم بالرأي العام عبر الفيلم " فيهرنهايت 9/11، مذكرة ماجستير قسم الفنون غير منشورة ، كلية الاداب والفنون، جامعة وهران، 2006، ص 159.

² نفسه، ص 78.

³ عامر فتحي الغرايبة، آلية اشتغال المواد الارشيفية في الفيلم الروائي، المجلة الاردنية للفنون، مجلد 6 ، عدد 1، 2013، ص 122

ان الفيلم التاريخي الذي يحتوي على مواد ارشيفية، في الغالب يعتمد عليها لعدة اسباب: منها فنية (كسر الايهام السينمائي) واخرى انتاجية (عدم المقدرة على تنفيذ بعض المشاهد)¹، فمصطلح كسر الايهام عهدناه في المسرح وبتنظير من بريخت، وفعلا استخدام الافلام التسجيلية في الافلام التاريخية اعطاها بعدا واقعيا وجعلنا نفكر بان ما نشاهده امامنا لا يعدو الا ان يكون فيلما خياليا، لهذا يكسر الفيلم التسجيلي حالة الاندماج التي يعيشها المتلقي اثناء العرض ويوقضه من حلمه، ففيلم بيرلرهاربر حادثة تاريخية حقيقية مع وجود قصة حب متخيلة، فيمتزج الخيال بالواقع ليشكل لنا لوحة سينمائية راقية.

يعد الفيلم الوثائقي اداة مهمة في بناء وتقديم المجتمع من خلال الامكانيات الفنية والاعلامية التي يتمتع بها، والتي من خلالها يستطيع اللعب بمشاعر المشاهدين، فهو يتناول موضوعات وظواهر متعلقة بالانسان، فالفلم الوثائقي هو منهج خاص مرتبط بالحالة الذهنية لصانع العمل، لذا تقوم السينما الوثائقية على استخدام العناصر التالية في التعبير عن الواقع وتلك العناصر هي :

1-الممثل غير المحترف

2-الصورة الفوتوغرافية

3-المواد الارشيفية

4- المقابلات و اللقاءات (المباشرة)

5- التصوير (الازاءة، الضوء الطبيعي)

6- العناصر الصوتية (التعليق، الموسيقى، الاغنية، المؤثرات البصرية، الصمت)

7- المخططات التوضيحية والرسوم المتحركة

¹ ينظر: عامر فتحي الغرايبة، آلية اشتغال المواد الارشيفية في الفلم الروائي، مرجع سابق، ص 122-126

وبغية الوقوف على جوهر الفلم وأشكاله المتعددة، نجد ان الفلم الوثائقي قد اتخذ انماطا محددة حسب طبيعة التركيب البنائي للفلم، ويمكن تقسيم الفلم الوثائقي الى :

1-الفلم الوثائقي الارشيفي: وهو الفلم الذي يعتمد على كمية من الوثائق الموجودة في مكتبة الارشيف لبناء الفكرة ولا يعتمد على سيناريو مكتوب سلفا وإنما يعتمد على الفكرة

2-الفلم المركب من مادة (أرشيفية) مع مادة مصورة

3-الفلم الوثائقي المصور بشكل كامل

في فيلم تيتانيك اخراج جيمس كاميرون، الذي يتحدث عن غرق السفينة وسط البحر، نرى ان المخرج اخبره في شكل يقارب الواقع الى حد كبير من ضخامة السفينة الى عدد الكومبارس الى الديكور الى الاكسيسوارات، فهذا ما جعل المتلقي يعيش احداث الفيلم بكل وجدانه، فهذا التعامل الواقعي والحقيقي مع الاحداث وتجسيد مشاهد السفينة على اساس الشهود، اومذكرات الشركة المالكة، منح القصة حقيقة تاريخية، بغض النظر عن القصة المتخيلة لقصة الحب بين جاك وروز. ومنه فالوثيقة ضرورة مهمة وملحة في بناء الافلام السينمائية الواقعية والتاريخية.

اذن فالفيلم الوثائقي هو نتيجة تحصيل مهني جراء تراكمات الممارسة التصويرية في معادلة مفادها: مخرج + كاميرا + مسجل صوت = فيلم. وهذا الفيلم يكون تسجيلا لما يلتقطه المخرج وينسقه بدون اللجوء إلى الرواية.

يبحث النقد السينمائي على اوجه الشبه والاختلاف بين الفيلم الوثائقي والروائي، انطلاقا من اللغة السينمائية لكليهما، فهناك عوامل مشتركة بين النوعين: حركة الصورة والصوت، وهذا ما يجعل الخطاب السينمائي فيهما يخاطب اكثر من حاسة.

لكن نقد الصورة يختلف من نمط الى اخر، كون الروائي يعتمد على الخيال اما الوثائقي فيعتمد على الواقع .

يعمد الوثائقي في كثير من الأحيان إلى استعارت عناصر الدراما من الفيلم الروائي وتطبيقها بطريقة الحكي الوثائقي تلاعبا بالوثائق ترتيبا وتصنيفا ومحاولة لصناعة بطل ونقيضه ، وكذا عقدة وحبكة سردية.

الوثائقي مصطلح يرتبط بالوثيقة أي المعلومة، إذا كانت هذه الأخيرة مزيفة أو محرفة أو مشوهة ويشوبها الكذب تفقد مصداقيتها، ويتحول الوثائقي إلى عمل في لا يوافق مضمونه اسمه. وكى يصير اسما على مسمى نُفضل مصطلح التسجيلي ، حيث أن التسجيل يكون للمُفبرك والصادق معا، ويُضحي الوثائقي فرعاً من هذا الاصطلاح الأشمل والأعم.¹

يعد الفيلم الوثائقي الجنس الذي تأسست من داخله السينما في بدايتها، بصيغة تصوير مباشر للواقع مع المخترعين الأوائل، لكنه انتظر سنوات، ليحقق التراكم الذي سمح بإعادة تعيينه، وتحديد ما يتميز به عن الفيلم الروائي، وهو ما حققه رواد انشغلوا بتأصيل جمالياته وتصويراته بالانطلاق من مداخل المونتاج، أو التصوير ، أو الكتابة النصية كما كان الأمر مع كل من دزيغا فيرتوف، و روبر فلاهيري، وجون غريرسون، أو من مداخل أشكال الاشتغال على مادة الواقع ، وطرائق المعالجة الفنية، وخصوصية الأساليب المعتمدة لذلك ، وصيغ تأصيل إبداعيته وخلق تمايزات و تصنيفات داخله. إنه ما قام به مجموع اللاحقين للرواد الأوائل ، حيث بلوروا إسهامات سمحت بمنح الوثائقي مشروعيته ، وفرضه اختيارا فنيا و سينمائيا يتأسس على تصورات و رؤى متماسكة ، وينفتح على معارف وعلوم عديدة ، ويستفيد مما هو تقني وفني وثقافي لبلورة اتجاهات و أنواع تمثله.

¹ الياس بوخموشة، ستراتيكية التحكم بالرأي العام عبر الفيلم " فيهرنهايت 9/11، مرجع سابق، ص81

اتجاهات تميز بناء على زوايا معالجتها لمادة الواقع، وعلى المنهجيات و الطرائق الموظفة لذلك، وعلى الأسلوب الفني المعتمد فيها. كل هذا سمح ب بروز أنواع فيلمية كبرى و صغرى داخل جنس الوثائقي من قبيل الوثائقي العلمي، و الوثائقي الأنثروبولوجي، والوثائقي الصناعي، والوثائقي الاجتماعي، ووثائقي الأرشيف، ووثائقي الأطروحة، ووثائقي الملاحظة، ووثائقي المدن، والوثائقي التخيلي، والوثائقي الدرامي، والوثائقي الإثنوموسيقي إلخ.

لعبت الأطروحات النظرية التي تبلورت من داخل "سينما العين"، و "سينما الواقع"، و "سينما الحقيقة"، و "السينما المباشرة" ... دورا هاما سمح بتعريف الفيلم الوثائقي، وحصر حدوده، كما سمحت الممارسة الإبداعية لمخرجي الوثائقي باقتراح قوالب فنية عديدة أنعشت الحاجة إلى الفيلم الوثائقي باعتباره جنسا سينمائيا أصيلا، ووضحت وظائفه، وعمقتها حين ربطته بقضايا و انشغالات كبرى كما كان الأمر مع جان روش، وجوريس إيفانس، وجوهان فان داركوكن ، وبارتريشيو غازمان، وإدواردو كوتينهو، وفيم فاندرز، ومايكل مور وغيرهم. على الرغم من أن الفيلم الوثائقي وجد إلى جانب الفيلم الروائي في البلدان الذي عرفت صناعات سينمائية كبيرة كما الحال بالنسبة للولايات المتحدة الأمريكية ودول أوروبا، إلا أن ذلك لم يسمح ببناء مشروعية حقيقية له داخل علاقات السينما العامة سواء تعلق الأمر بالإنتاج، أو التوزيع، أو الاستغلال. ظل الوثائقي الأصيل ممارسة نخوية يعنى بها مثقفو السينما الكبار، و زاد وضعه التباسا في بلدان عديدة بسبب ربط الإبداع السينمائي، والفرجة السينمائية بالفيلم الروائي.

اقترح الفيلم الوثائقي رهاناته الخاصة منذ تبلوره جنسا سينمائيا متميزا، وكان أن برزت هذه الرهانات تدريجيا، وتم إنضاجها حسب احتياجات المرتبطين بالسينما الوثائقية، واحتياجات السينما عامة، واحتياجات المرحلة التاريخية التي تنتسب إليها التجربة الوثائقية. هكذا اقترح الرواد الكبار لهذا الاتجاه تحديد ماهيته إما بإبراز ما يخالفه عن السينما الخيالية، أو بما يعكسه من حقائق الواقع، أو ما يقترحه من قواعد وإضافات تغني شاعريته وأبعاده الفنية والإنسانية. لقد وجد دزيغا فرتوف في

الوثائقي ما يثور المعنى الحقيقي للسينما وذلك بعد أن ارتكز على أساس المونتاج الخلاق، وجعل غريسون من الكتابة والأساس الجمالي والبعد الإنساني مداخل لتمييز اتجاهه التسجيلي، وجاءت السينما الوثائقية صيغة الأمريكيين لرفض الجماليات الهوليودية، وإلى جانب كل هؤلاء كان مؤسس هذه السينما روبرت فلاهيري قد اقترح البعد الشعري و جمالية التصوير منطلقات لإنضاج مسعى المعالجة الإبداعية للوقائع الحقيقية. بنى الرواد وظائف متنوعة لهذه السينما تنوعت بتعدد الأسماء والتجارب، وباختلاف خصوصية السياق التاريخي الذي تنتج فيه هذه السينما. استحضار علاقة الفيلم الوثائقي بالسياق التاريخي هو استحضار لتنوع الرهانات التي حكمت هذا الجنس في هجرته من مواقعه الأولى التي تبلور فيها، إلى بقية بلدان العالم التي منها منطقتنا التي لا زال فيها الوثائقي يبحث عن مشروعياته الفعلية.

لقد عاش الفيلم الوثائقي منافسة غير عادلة من طرف مؤسسات الفيلم الروائي، كما عاش الحصار و المصادرة خاصة حين ارتبط بسينمائيين من ذوي القنوات الفكرية و السياسية، وعد إبداعا فائضا عن حاجة الصناعة السينمائية وما تحتاج إليه من دعم وترويج. أكثر من هذا كان لربطه بوظائف دعائية ومؤسسية ما ساهم في اغترابه أكثر في الواقع السينمائي، وضاعف من وضع اليتيم الذي عاشه في بلدان عديدة، لكن رغم ذلك أغنى الإسهام الإبداعي و النظري و النقدي النوعي الذي ارتبط به الحاجة إليه، بل و النظر إليه باعتباره ضرورة ثقافية واجتماعية لقيمه الوثائقية، ولما يمكن أن ينهض به من رهانات تخدم السينما و المجتمع و التاريخ.

اشتغل الفيلم الوثائقي على مادة خام من طبيعة اجتماعية، وسياسية، وثقافية، وفلسفية، وعلمية ، وطبيعية، وصناعية... كما اقترح لتحويلها أشكالا من المعالجة والرؤى الإخراجية، و الأساليب الفنية، وصيغا من توظيف التقنية، وطرائق في السرد و المونتاج، و التصوير، وأنواعا من الديكور، و الإضاءة، والملابس، والشخصيات... وكل هذا سمح بتشكيل جماليات خاصة للفيلم الوثائقي أفضت باندراجة في تجارب، وحساسيات، و اتجاهات، ومدارس متميزة.

لقد ترجمت موضوعات الوثائقي معاني عديدة، وسمحت جمالياته بتشكيل دلالات لا نهائية استدعى الباحثون و النقاد طرائق مختلفة لكشفها، وإبرازها، وتحليلها، كما وجد فيها المنظرون ما يفي بغرض استخلاص المبادئ العامة للسينما الوثائقية، وحصر حدودها ، وتعيين ماهيتها، وفهم طبيعة علاقتها بالسينما الروائية.

3- الافلام الروائية التاريخية والمنعطفات السينمائية الكبرى

3-1- عصر الافلام الصامتة :

3-1-1- فلم التعصب (دفيد غريفت) :

يعد فيلم التعصب اعظم افلام غريفت بفضل براعته وابتكاراته في اللغة السينمائية¹، وهو اكثر افلام غريفت ميلا الى تناول الدراما كصراع شديد التبسيط بين النور والظلام.

تقول الناقدة والمؤرخة ايريس باري عن الفيلم: بانه موعظة ملحمية، ويقول عنه المؤرخ السينمائي جاي ليدا بمناسبة وفاة غريفت عام 1948 : مزيج فريد من العظة والخفة.

اما المخرج جون دور فيصفه بالقول: التعصب قد نجح كفلم يعتمد على الابحار التاريخي وعلى التعقيد في سرد الاحداث، لكنه لم ينجح لاختفاقه الشديد في عرض افكاره.²

ان مشاهدة فلم التعصب نتيجة للفشل التجاري الذي رافق العمل تتطلب تركيزا يحافظ على التوتر الحاصل بين فكرة العمل والجانب التاريخي لها.

ان هذين العاملين ينبغي ان يتخذا سوية اذا ما اردنا ان الفلم كما ينبغي بغض النظر عن الجانب التجاري، هذه المهمة تتطلب اضافة الى الاشياء سابقة الذكر وضع الفلم محل التساؤلات المشروعة على افتراض كون ذلك النوع من الافلام يشكل كائنا غريبا في ذلك الوقت يصعب معها تحديد تعريف محدد لهويته الذاتية الى أي الانواع ينتمي ؟ طالما انه مزج عنصرين يخضعان التاريخ للتفسير الذاتي.³

¹ ينظر: دافيد أ. كوك، تاريخ السينما الروائية، مرجع سابق، ص 78-79

² ينظر: نفسه، ص 128

³ ينظر: نفسه، ص 129

التعصب اول فلم يتناول الحرب باسلوب درامي يمتاز بتقديمه مشاهد ضخمة

للولقات الحربية.

كانت مهمة الفلم شاقة خارج امريكا، فقد صفق ملك انكلترا له ودعوته الى السلام

جعلته ممنوعا في اوربا (عرض اثناء الحرب العالمية الاولى) وقاطعته الرقابة، فالفرنسيون لا يسمحون

الاجزاء المنفصلة، ولكن الفلم لم يفرض على الجمهور وظل النقد الاوربي محتفيا.¹

الجزء البابلي في الفلم قريب من نسق فلم كابيريا وهو مستوحى من الفلم الايطالي بان فيه

قوة، ولكنه لم يتجنب المساخر دائما²

لم يتوقف غريفت عند الاستمرار في تنقيح النسخة خلال العرض الاول للفلم بسبب ضجر

رد فعل المشاهدين، لكن الاسوأ من ذلك انه قطعه الى جزأين منفصلين عام 1919، تحت عنوانين

مختلفين فكان عنوان الاول

(سقوط بابل) و الفلم الثاني الام والقانون.³

بناء على طلب انكلترا اعد غريفت مونتاج التعصب عام 1922 اعتمادا على ذاكرته

اعتمادا على ذاكرته طالما لم يكن هناك سيناريو تنفيذي، وهذه النسخة المعاد مونتاجها هي نفسها

التي تبرع بها الى متحف الفن الحديث الذي قام بتقديم نسخة اعيد مونتاجها محاولة لتقديمه بالصورة

التي قدم بها الى المشاهد.

¹ ينظر : مريم هانسون، المشاهدة في السينما الامريكية الصامتة، جامعة هارفرد، 1991، ص131

² ينظر : جورج سادول، تاريخ السينما، تر: ابراهيم الكيلاني-فايز كم نقش، منشورات عويدات، بيروت، ط1،

1968، ص111

³ ينظر : مريم هانسون، المشاهدة في السينما الامريكية الصامتة، مرجع سابق، ص133

بلغت نفقات الفيلم الاجمالي 200 الف دولار وقد احتوى الفيلم 115 مشهد في القصة البابلية في ست بكرات، وقد اشتغل في الفيلم 60 الف عامل بين اشخاص ثانويين وعمال وممثلين ونجارين وفنيين مدة 22 شهر و12 يوما طوال مدة اخراج الفيلم¹ ، وقد تم تشييد مدينة بابل القديمة كاملة وبالحجم الطبيعي على مساحة 10 هكتارات وبارتفاع 300 قدم فوق الارض صممه ولترو هول. وتعاقد غريفت مع 60 ممثلا للادوار الرئيسية حتى وصلت تكاليف بعض ايام الانتاج الى 2000 دولار في اليوم².

جاء الطابع القياسي التماثلي لهذا التصور للتاريخ في فلم مولد امة مثلما صدفناه في فلم التعصب لغريفت الذي مزج اربعة حقبة تاريخية او في النسخة الاولى لفلم الوصايا العشر للمخرج سيسيل دي ميل الذي وازى بين حقبتين تاريخيتين تمثل امريكا الحقبة الاخيرة.

اذا ما شكل الفيلم التاريخي* نوعا عظيما من انواع السينما الامريكية فلعل ذلك عائد الى انه ضمن الشروط الخاصة بامريكا فان كافة الانواع الاخرى كانت تاريخية ايا كانت درجة الوهم والخيال فيها، فالجريمة مع السطو والمغامرة مع الويسترن افلام صورت لفترة الرواد الذي استوطنوا الغرب الامريكي وقاموا بابتادة الهنود والاستيلاء على ارضهم³.

¹ ينظر : جورج سادول، تاريخ السينما، مرجع سابق، ص 94

² ينظر : مرجع نفسه، ص 165

* يعرف الفيلم التاريخي بانه فلم يصور الاحداث التاريخية التي وقعت في مرحلة او اكثر من مراحل التاريخ، وهو الفيلم الذي يعرض سيرة بطل من ابطال التاريخ الذين لعبوا دورا خطيرا في عصر من العصور الماضية، وقد يكون موضوع الفيلم مأخوذ من واقع الحياة، او مؤلفا من وحي الخيال ، وقد يتعرض الفيلم لمرحلة معينة في عصر من العصور او ترجمة حياة علم من اعلام التاريخ او قصة من روائع الادب العالمي التي تعرض صورة من حياة الماضي البعيد او القريب، وقد يعرف باسم **costume film** أي الفيلم الذي يعتمد على الاساليب القديمة او التاريخية في الازياء والاثاث، معجم الفن السينمائي، ص 171

³ جيل دولوز، فلسفة الصورة، تر: حسن عودة، منشورات وزارة الثقافة السورية، دمشق، 1997، ص 203

ان الاسلوب الملحمي للفلم اراد فيه غريفت ان يقدم موضوعا ملحميا يحدد فيه طبيعة الصراع بين الخير والشر وطبيعة التعامل الانساني عبر عصور مختلفة، على الرغم من ارتباطها بفكرة واحدة الا وهي انعدام التسامح والتعصب المتوارث عبر العصور وكأنه يريد ان يقول ان بابل وحكامها وشعبها كانت مثالا لانعدام التسامح ورمزا للتعصب عبر التاريخ، وجاء الفرس ليضعوا حدا لهذه النزعة لدى البابليين ¹.

اذن فغريفت (اليهودي) كان متعاطفا مع الفرس استنادا الى الواقعة التاريخية (سقوط بابل) فدجها مع عصور مختلفة كانت من وجهة نظره مثالا لانعدام التسامح وكثرة التعصب وغياب انعدام العدالة واخفاقها ².

تطرح مريم هانسون الاسئلة الاتية عن الفلم :

- 1- كيف على سبيل المثال استطاع التعصب المقارنة بين الفلم الروائي ذات الاسس التقليدية المتعارف عليها عام 1916.
- 2- كيف استطاع الفلم التعامل في تصميم الفضاء من خلال مفهوم الفلم الروائي ؟
- 3- ماهي انواع الهوية وتحدياتها التي تشجع الفلم عليها - او انكاره في بعض الاحيان-؟
- 4- كيف تم تنظيم تلك العملية خلال الخطوط العريضة للعمل، الجانب الطبقي، الجانب القومي؟
- 5- كيف استطاع التعصب الربط بين افق التوقع بالنسبة للمشاهد العادي طالما ان مثل ذلك الافق بناؤه تاريخيا؟

¹ عبد القادر خلف حمادي- عبد القادر عبد الرزاق الجعفري، التوظيف الاعلامي لحضارة العراق القديم في الدراما الاعمال السمعية البصرية، مجلة كلية التربية، العراق، العدد 2، 2008، ص 837

² نفسه، ص 837

ان السؤال المتعلق بالجانب التاريخي يتماهى نحو المضاعفات التي ترتبت على فشل الفلم لكونه فلما تاريخيا نتيجة عدم ادراك احتمالاته الاخرى

أ- ماهي انواع التوليفات الروائية وماهي اهدافها ؟

ب- ماهي العلاقات التي يسعى اليها الفلم مع المشاهد والتي تجاهلت بشكل واضح التاريخ الاثاري للسينما؟¹

يقول جيل دولوز: "ينبغي ان يخضع التاريخ القديم او الحديث للمحاكمة وان يكون الحكم منصفاً من اجل الكشف عما سبب انحطاطا او ادى الى ولادة، وما هي ضمائر الانحطاط وكذلك البذور الجينية للولادة؟ القصف و العريضة، دلالة الصلب، القوة اللامحدودة للاغنياء، البؤس المدقع للفقراء.

لابد من حكم اخلاقي صارم يدين ظلم الاشياء ويحمل الرحمة، يعلن عن الحضارة الجديدة المتقدمة الى الامام، وباختصار يعلن باستمرار عن اعادة اكتشاف امريكا لا سيما انه منذ البداية جرى التخلي عن تفحص الاسباب"² ، وكلام دولوز يخص السينما الامريكية ودورها في توظيف التاريخ القديم خدمة لتاريخها الحديث والتعصب انمودجا لذلك.

ان فشل فلم التعصب ربما يكون اقل لمعانا وسطوة وان محاولات غريفت للانقاذ كانت عبارة عن تجارب مضخمة ولم يكن الامر بنفس الصورة التي شاهدها المشاهد بانقاذ العاهرة (عاهرة بابل) فاذا كان البناء الروائي المستند الى المفهوم المسيحي والذي يقدم تفسيراً بان الانوثة والمال هما ما يصنعان الرغبات قد تبدو مستحيلة في العرف الاجتماعي التقليدي، ان الضغط الاجتماعي والذنب

¹ ينظر : مريم هانسون، المشاهدة في السينما الامريكية الصامتة، مرجع سابق، ص133

² جيل دولوز، فلسفة الصورة، مرجع سابق، ص206

الذي حاول الشكل البابلي بان يتغلب عليه بجانبه الاقتصادي كان طريق وصف ذلك العهر بالنتانة¹.

ان محاولة قراءة تعصب بطريقة وصفية معتمدين على عالمية الاسطورة كلغة، فعلينا عند ذاك ان نتساءل ما هي اللغة التي يتحدث بها الفلم؟ وماهو نوع اللغة التاريخية التي استخدمها الفلم واطرها دراميا؟



صورة توضيحية لمشهد من فيلم التعصب لغريفت

¹ ينظر : مريم هانسون، المشاهدة في السينما الامريكية الصامتة، مرجع سابق، ص 232-233

3-1-2- فلم المدرعة بوتمكنين (سيرجي ايزنشتاين) :

ادخل ايزنشتاين الى السينما بابا جديدا، عند ادخاله اراء ونظريات جديدة، حيث اصبحت السينما عنده رياضة فكرية يحاول من خلالها وضع المعادلات الصورية المختلفة لتكون النتيجة صيغة قوية مكتملة تخاطب العقل قبل كل شيء، وقد انتقلت هذه المعادلات الى السينمائيين في كل انحاء العالم، وسعت افلام ايزنشتاين للوصول الى رمزية صورية تشكل مفردات لغة سينمائية فكرية، وذلك لادراكه انه متى استطاع صناع الفيلم ان يعملوا على اتحاد لغة السينما مع لغة العقل فلن يكون هناك عمل تافه وسطحي، وقامت وجهة نظر ايزنشتاين بداية على مفهومه للقطتين وبطبيعة الحال فان اللقطة الثالثة لن تعرض على الشاشة بل سيخلقها ذهن (عقل) المشاهد ويصنع حدودها في الزمان والمكان وفقا لما هو مطروح في اللقطتين المعروضتين على الشاشة، وبهذا يكون " خلق معنى لا تحويه الصورة بصفة موضوعية بل ينتج من ارتباطها وعلاقتها"¹.

ان كل قيمة صورية في افلام ايزنشتاين اخذت بعدا رمزيا الا ان رمزيته ظلت واقعية لان صورتها مستمدة من المحيط، وان اشراك هذا المحيط يعني اعطائه قيمة تعبيرية لخدمة المضمون (الزهرة، الباب، العين، الحمل)، هذه الاشكال وغيرها لم تكن تعني الشيء الكثير عندما تكون على شكل لقطة منفردة، ولكنها استخدمت استخداما رمزيا لاثارة ما لا تتمكن اثارته الصورة الواحدة للحيز المكاني، ان ايا من هذه اللقطات سيرتبط بوحداث ايقاعية لخدمة الفكرة المركبة، وان القطع سيتم في هذه الحالة بعد ان نحصل على المستوى المطلوب لاستيعاب التأثيرات الصورية التي تخلقها اللقطة في لحظة دخولها مع مجموع اللقطات الاخرى، ان حركة الفيلم في هذه الحالة ستتجه حسب تعبير ايزنشتاين " من الصورة الى الشعور ومن الشعور الى الاطروحة الموضوعية، صحيح اننا

¹ اندريه بازان، ماهي السينما، تر: ريمون فرنسيس، مطبعة الاستقلال الكبرى، القاهرة، 1968، ص 147

باشتغالنا على هذا النحو نحازف بالوقوع في اسر الرمزية، بيد ان السينما هي الفن الوحيد الملموس الذي يرتدي في الوقت نفسه طابعا ديناميكيا ويثير تهيجا في الدماغ"¹.

اننا هنا يجب ان نقدم الى عقل المشاهد شحنات صورية عالية في قيمتها الفكرية لتجسيد الصراع، والذي يهتم به ويقسمه الى مجموعة كبيرة منها: "صراع تخطيطي، وصراع بين اللقطات، وصراع يتعلق بالحجم، وصراع مكاني، وصراع الضوء، وصراع الايقاع"².

وفي حديثنا عن مفهوم اللقطة عند ايزنشتاين حيث كان يعتبر اللقطة اصغر وحدة ضمن كتاباته الاولى، ثم غير هذا الى اهتمامه بقدرات العناصر داخل اطار اللقطة الواحدة، وان تؤدي جاذبيات متعاطفة ومتصارعة. " احس ايزنشتاين اننا يجب ان نجيد اللقطات حتى تصبح عناصر شكلية اساسية يمكن ان تجمع كيفما يراه المخرج مناسبا، وحسب اي مبادئ شكلية يريد، ويجب ان يستشف ملمسها الاصيل بحيث يمكن ان يستخدم خواصها العضوية في خلق معنى جديد وارفع"³

والتحيد عند ايزنشتاين هو عملية تحليل الواقع الى كتل او وحدات قابلة للاستعمال اي انه وسيلة لتفتيت الواقع، والهدف الاساسي لعملية التحيد هو " التحويل والاشتراك في الجماليات "⁴، فبالتحويل يمكن احداث تاثير واحد من عناصر مختلفة.

اما فيما يراه عن اللون فقد رفض بوجه خاص ان لونا ما قد يكون له معنى خاص به، اي ان اللون الاصفر يعني الغيرة والاحمر يعني العاطفة المشوبة، ولكن المعاني عند ايزنشتاين تؤخذ من

¹ هنري اجيل، علم جمال السينما، تر: ابراهيم العريس، دار الطليعة، بيروت، 1980، ص 107

² مرجع نفسه، ص 105

³ ج.دادلي اندرو، نظريات الفيلم الكبرى، مرجع سابق، ص 52

⁴ مرجع نفسه، ص 54

العلاقات المتبادلة بين ذراتها المحايدة، فيأخذ الاخضر معنى معيناً اذا ظهر في نظام علاقات يشمل الوانا اخرى ونظماً رمزية.

" فاذا ما عزونا الى اللون مثل تلك المعاني المستقلة ذات الكفاية الذاتية، واذا ما استخرجنا اللون من الظاهرة المحددة التي كانت المصدر الوحيد للعقدة اللازمة في الافكار والعلاقات، واذا ما استخدمنا تحديدا جامدا للون في نظام الالوان التي تعمل من اجل ذواتها، فاننا لن نصل الى شيء"¹.

ويعد منهج ايزنشتاين في توليف الموسيقى الذي اسماه التوليف العمودي احد اساليب توليف الموسيقى مع الصورة، ويعتقد ان الموسيقى والصورة خطان يسيران باتجاه واحد افقي على ان تكون الموسيقى موضوعة لخدمة الحدث الفيلمي متجاذبة في خط سيره بوحدات ايقاعية متناغمة في سلسلة التراكيب الفنية، وكذلك اصر ايزنشتاين على الغاء التسلسل في الزمان والمكان للسيل الصوري لان لكل لقطة زمانها ومكانها الخاصين بها، مثلاً ربط لقطة العمال الداخلين الى المعمل مع لقطة العجول، وهي تقاد الى المذبح "ان تطبيقات ونظريات ايزنشتاين في المونتاج (التوليف) تمثل التطرف الاقصى فيما يخص تشويه الزمان والمكان الحقيقيين"²، ان كسر الزمن عند ايزنشتاين لا يعني الغاءه بل جاء بالبديل لخدمة الهدف الاسمي عنده، وهو الفكرة، والبديل هو زمن فيلمي جديد يعتمد اي اسلوب لخدمة المضمون، فنجد انه اطال ازمناً بعض اللقطات الى ما هو مخالف لحدوثه في الواقع، كما هو في فيلم اكتوبر، وفي مشهد فتح الكوبري ومشهد فتح الابواب عند دخول كرينسكي، حيث قام ايزنشتاين باطالة ازمناً هذه المشاهد من خلال تكرار بعض اللقطات.

¹ سيرجي ايزنشتاين، الاحساس السينمائي، تر: سهيل جبر، دار الفارابي، بيروت، 1975، ص 129

² لو دي جانيتي، فهم السينما، مرجع سابق، ص 229

3-1-3- الخلق عن طريق المونتاج :

في روسيا وبعد 1917م، اعطت الحكومة الروسية اهتماما استثنائيا للفنون، وخصوصا السينما، وهذا ما شجع السينمائيين الشباب القيام بتجارهم معتبرين ما وصل اليه جريفت ارضية ينطلقون منها الى عوالم جديدة، وبالفعل قد قام السينمائيون الروس باحداث نقلة نوعية في فن السينما العالمي، حيث قدم كوليشوف مبدأ جديد في التوليف " بحيث ان مادة العمل السينمائي هي قطع الفيلم، وان وسيلة استخدامها هي وصل هذه القطع ببعضها حسب ترتيب فني معين، ويبدأ الفن السينمائي من اللحظة التي يبدأ فيها المخرج من وصل جازاء الفيلم ببعضها البعض...¹، واللقطه عند كوليشوف ليست عنصرا توليفيا بل خلية توليفية لا تدرك غرضها المحدد الا من خلال مجموعة اللقطات التي تبني لنا مشهدا ومجموعة المشاهد تعطينا فيلما، وهكذا يتم البناء بعملية تسمى التوليف، وفي الوقت نفسه يقدم ايزنشتاين اراءه واساليبه عن المونتاج حيث كانت اراؤه في البداية " اذا ما وضع جزءان من فيلم من اي نوع الى جانب بعضهما فانهما ينتجان حتما فكرة جديدة"، الا ان هذا المبدأ اعتراه بعض التغيير حيث وسع ايزنشتاين هذا المفهوم واخضع المعنى الى شرط اخر مبتكر وهو نوع اللقطه، واسترط موضحا سبب ذلك قائلا: " ان الخطأ يقع في تأكيدنا الاساسي على امكانيات التقارب والتواجد معا بينما يبدو ان اهتماما اقل قد بذل في مسألة تحليل المادة التي تواجدت معا"²، وهذا الخطأ يؤدي بدوره وعلى حد تعبيره "الى النزول بالتوليف الى مستوى المؤثرات الخاصة او مشاهد التوليف"³، اي مجرد جمع الاجزاء وليس خلق جديد، فمن الطبيعي ان يقود هذا التصور حول اهمية تقدير مضمون اللقطات الموضوعه الى امعان النظر بتحليل هذه العناصر، مما دفع ايزنشتاين الى التاكيد بان عملية اقتناء اللقطات يجب ان تتم "من بين كل السمات الممكنة

¹ ارنست لندجرن، فن الفلم، تر: صلاح النهامي، مؤسسة كامل مهدي للطباعة والنشر، القاهرة، 1959، ص 69

² مرجع نفسه، ص 16

³ سيرجي ايزنشتاين، مذكرات مخرج سينمائي، مرجع سابق، ص 115

داخل الموضوع المكتشف اولاً، ثم يجب ان يتم اختيارها بطريقة تجعل وضعها جنباً الى جنب يثير بصيرة المتفرج ومشاعر اكثر لتصبح الصورة الذهنية اكثر اكتمالا للموضوع نفسه"¹.

كانت امثلة ايزنشتاين مقتبسة عن الهيلوغرافية الصينية، والتي كانت توليفه بين مجموعتين من الصور بطريقة تجعلها قادرتين على توليد دلالة معينة مثلاً :

صورة اذن الى جانب صورة باب تعني يسترق السمع، صورة فم الى جانب عصفور تدل على الغناء، وهذا هو المبدأ نفسه الذي فعله ايزنشتاين حيث كان يرى ان السينما تحتوي على لقطات وصفية نحصل من تقابلها مع بعضها على صور ذهنية تجريدية معينة، فاصبحت السينما لديه نوعاً من الكتابة الفكرية المستمدة من اقدم لغات العالم متوصلاً الى نظريته في التوليف الذهني، ولم يهدف ايزنشتاين من وراء عرض افكاره بهذه الطريقة الى رواية احداث متسلسلة بقدر ما كان يهدف الى التعبير عن افكار اكثر قوة.

وفيما كان بودفكين يرى ان المعاني في تجاوز اللقطات مع بعضها كان نظيره ايزنشتاين يرى ان المعاني تكمن في تصادم اللقطات وقد عارض الاستمرارية الميكانيكية للربط عند بودفكين ووصفها بانها اسلوب بدائي للتركيب السينمائي، فبدلاً من ربط اللقطات وراء بعضها في تتابع كما عند بودفكين، يرى ان ايزنشتاين ان المشهد يجب ان يبنى من مجموعة من الصدمات، وان كل قطع يجب ان يثير خلافاً بين لقطتين وان ينتج قفزة جدلية تولد في الوقت نفسه ردة فعل عنيفة في ذهن المتفرج اذ ان لقطاته كانت مؤسسة على ثنائيات متعددة "لقطات قصيرة واخرى طويلة، لقطات تتوازي مع تخطيطات موجهة باتجاهات مختلفة، لقطات معتمدة تتعاقب مع لقطات مضئية، واخيراً صراعات بين الشيء وابعاده، وصراعات بين الحدث وديمومته الزمنية"²، والانطباعية عند ايزنشتاين لم تكن اعادة ترتيب الاحداث صورياً بل ربط هذه

¹ لو دي جانيتي، فهم السينما، مرجع سابق، ص 225

² هنري اجيل، علم جمال السينما، تر: ابراهيم العريس، مرجع سابق، ص 105

الاحداث بما لها من قيمه فكرية اعمق وينتج ذلك عن اسلوب التركيب الفني، لذا فانه لم يكتف باتباع نمط توليفي واحد بل أدخل الى افلامه مجموعة من النماذج المختلفة، حددها مارسيل مارتين على النحو التالي:

- 1.توليف طولي: (او محرك اولي) مماثل للمازورة الموسيقية ومؤسسة على طول اللقطات.
- 2.توليف ايقاعي: (او محرك اولي) مؤسس على طول اللقطات والحركة داخل الكادر.
- 3.توليف لوني: (او مؤثر لحي) مؤسس على صدى اللقطة الانفعالي.
- 4.توليف هارموني: (او مؤثر متعدد النغمات) مؤسس على الاثر المسيطر على مستوى الفيلم كله كوحدة.
- 5.توليف ذهني: مزج الصوت المسيطر على مستوى الوعي المتمعن.¹

3-1-4- تحليل لقطات ومشاهد الفيلم :

تدور احداث فيلم المدرعة بومكين حول ثورة بحارة المدرعة، وتبدأ برفضهم اكل اللحم الفاسد، ويأمر القبطان باعدام المتمردين، لكن البحارة يرفضون اطلاق الرصاص على زملائهم ويهاجمون الضباط، ويموت احد البحارة فتنتقل جثته الى الشاطئ، حيث تتجاوب الجماهير مع ثورة البحارة، وتحمل اليهم الغذاء، فيتعرض الاهالي الواقفون على سلايم الاوديسا يرحبون بثورة البحارة لرصاص جنود القوزاق، الذين يحصدونهم في مذبحه رهيبة، ويرد البحارة بنسف مقر القيادة بمدافع

¹ مارتين مارسيل، اللغة السينمائية، مرجع سابق، ص 153

المدرعة، ويتوجه الاسطول لاختاد ثورة المدرعة، ولكن بحارة الاسطول يستجيبون في اللحظة الاخيرة لنداء زملائهم على المدرعة، ويرفضون اطلاق النار عليهم، وينظم الاسطول كله الى المدرعة.¹

ان مشهد سلام الاوديسا يمثل اهم المشاهد في فلم المدرعة بوليمكين، وعنه يقول ايزنشتاين مهما كان الامر، فقد اصبح المشهد الذي يدور فوق سلام الاوديسا من اكثر مشاهد الفيلم اهمية.

ان القوارب الراسية في هدوء على ميناء الاوديسا ونعومة حركتها في بداية هذا المشهد مع اتجاه الحركة في خطوط افقية تؤكد الاحساس بالسلام، تعمل كفاصل ايقاعي بين المشهد العاصف السابق لاهالي المدينة الذي اثارهم جثة البحار، والمشهد التالي الاكثر عنفا والذي يصور مجزرة السلام، وهكذا يمهّد هذا المشهد ايقاعيا للانتقال من مشهد عنيف الى مشهد اعنف، ويكون بمثابة لحظة استرداد الانفاس استعداد للعودة الى الصراع من جديد.

في اللقطات (36-40) يجمع ايزنشتاين كل الخيوط ليذكرنا بما سبق وما يمهّد للحدث القادم، فاللقطة 36 تعود بنا الى جموع الناس التي تراقب الموقف على الشاطئ، وفي الوقت نفسه تربط بين هذه الجموع والسيدة التي نراها في وسط اللقطة التالية 37 تحمل اوزة للبحارة ليؤكد انها من الكل، وتكون هذه السيدة اول من نراه من الاهالي على المدرعة تمهيدا لما يأتي فيما بعد من لقطات التحام الناس بالبحارة فوق المدرعة.

كما تما الربط بين الناس على الشاطئ والسيدة على ظهر المدرعة في لقطتي (36 و 37)، ويتم الربط مرة اخرى بين الناس على الشاطئ والناس على ظهر القوارب الملاصقة للمدرعة في لقطتي (39 و 40)، وذلك لتأكيد الرباط بين عناصر الموضوع الثلاثة الناس والقوارب والمدرعة.

¹ احمد عبد سليمان، قراءة اولية في نظرية المخرج السينمائي ايزنشتاين وفلسفته في المونتاج الذهني ، المجلة

الاردنية للفنون، مجلد 6 ، عدد 1، 2013، ص 133-155

كما ان اللقطتين (36 و 39) لجموع الناس على السلام تمهدان من ناحية اخرى للانتقال الى هذه الجموع مرة اخرى في مجموعة من اللقطات تمثل نهاية هذا المشهد وبداية المشهد التالي للمجزرة.¹

تمثل اللقطات (47-60) نهاية المشهد السابق ، وتقوم في نفس الوقت بالتمهيد للمشهد التالي، فهي تعود بنا الى جمهور الناس الذين يراقبون المدرعة على الشاطئ ويلوحون لبحارتها بالتحية، فتغلق بذلك الدائرة حول هذا المشهد، لكنها من خلال عودتها الى الناس تقدم لنا بعض شخصيات الضحايا التي سنها في المشهد التالي لمجزرة السلام مثل الام وطفلها، والرجل المقطوع الساقين، والسيدة ذات الشال والنظارة البيضاء.

تبدأ هذه المجموعة بلقطتين من حجم المنظر العام والباقي لقطات متوسطة للتركيز على بعض الشخصيات التي نعود لبعضها أكثر من مرة عن طريق حيلة تقسيم اللقطات، وكثيرا ما يلجأ ايزنشتاين لهذه الحيلة في المشهد الخاص بمجزرة السلام، وفيه نجد نماذج عديدة من استخدامها حيث تسهم في ضبط الايقاع، واثارة التشويق، والربط بين اللقطات، وخلق الزمان والمكان الفيلمي، فضلا عن اثراء الموضوع ومضاعفة الحركة.

فالرجل المقطوع الساقين في اللقطة 53 نعود اليه في 55، والسيدة وابنتها في 56 نعود اليهما في 58، وهكذا يلجأ ايزنشتاين الى تقسيم لقطاته الهامة بدلا من عرضها دفعة واحدة. تأكيداً لبشاعة العدوان في المشهد التالي يقتصر ايزنشتاين في لقطاته المتوسطة لهذا الجزء على تقديم النساء والاطفال فقط ورجل عاجز مقطوع الساقين، ولتأكيد نفس المعنى يكون اخر الوجوه

¹ ينظر: احمد عبد سليمان، قراءة اولية في نظرية المخرج السينمائي ايزنشتاين وفلسفته في المونتاج الذهني ، مرجع سابق، ص 143

التي نراها في هذا المشهد وجها طفلين يتسمان في نشوة غامرة 59، وينتهي هذا المشهد بعلم المدرعة يرفرف وحده لقطة 60 رمزا للوحدة بين المدرعة واهالي مدينة الاوديسا، ورمزا للثورة.

3-1-5- استنتاج :

1. تعتبر اراء ايزنشتاين ثرية وذات قدرات عالية في انتاح سينما ذهنية واعية.
2. ساعد ايزنشتاين في تطوير نظرياته الجديدة، الاستعانة بافكار المنظرين اللغويين وعلماء النفس والفلاسفة امثال : فرديناند دي سوسير، جان بياجيه وهيكل.
3. الفيلم عند ايزنشتاين تركيب مجموعة من الصدمات بين اللقطات، لذا تعتمد افلام ايزنشتاين بشكل عام على قدرة المشاهد للتوصل الى فهم المعنى الذهني لتصادم هذه اللقطات.



صورة توضيحية لمشهد السلالم من فيلم المدرعة بوتمكنين

3-2- عصر ما قبل الحرب العالمية الثانية :

3-2-1- فلم جان دارك (كارل دراير):

جان دارك هي الشخصية التي أثارت جدلا كبيرا على مر التاريخ منذ سنة إحراقها أي في 30 أيار 1431 وحتى هذه اللحظة لأن النقاش لم يغلق أبدا حتى بعد عام 1922 عندما حاولت الكنيسة أن تغلق صفحة هذه الشخصية بإعادة الاعتبار لها واعتبارها قديسة، وهذا لم ينهي الجدل لقصة تستحق الجدل أصلا.

فجان دارك والتي بدأت حكايتها وهي في سن الخامسة عشرة والتي كانت تسمع أصواتا من قديسين مسيحيين أحدهم القديس بطرس تلميذ السيد المسيح فأمرها بان تقود الجيوش الفرنسية ضد الإنجليز وفعلا قامت هذه الخادمة التي لازالت في سن السابعة عشرة بقيادة الجيش الفرنسي وتحقيق انتصارات مذهلة على الإنجليز وهو الدليل الأقوى على صدقها فكيف لأنتى وخادمة في هذا العمر أن تحقق نصرا على جيش منظم.¹

ولكن الإشكالات لا زالت موجودة ولو ظهرت شخصية على شاكلة جان دارك في هذا العصر لا تهمت بالهوس وحوكمت محاكمة عصرية بطلها فرويد ويونغ وأتباعهما من مدرسة التحليل النفسي.

حقق كارل دراير فيلمه هذا عام 1928 على الرغم من أن السينما الناطقة كانت موجودة، ولكنها كانت لا زالت في بدايتها، فآثر دراير أن يدخل جملا مقروءة تقاطع الأحداث عوضا عن أن يكون الفيلم ناطقا.

¹ ينظر: www.ahewar.org (الام جان دارك لكارل دراير 1928: التحفة الابرز في السينما الناطقة)

هذا الفيلم حققه كارل درير في زمن الذروة للتعبيرية الألمانية وبداية ظهور ملامح السينما الجديدة في فرنسا واعتبر التحفة الأبرز في مجال السينما الصامتة متساويا في ذلك مع سيرجي إيزينشتاين مؤسس البناء لما أصبح يدعى فيما بعد باللقطة القريبة (Close Up) والتي كان الفيلم معتمدا عليها لدرجة كبيرة وخاصة فيما يتعلق بتصوير الوجوه وإبراز ملامحها.¹ فوجوه الرهبان متجهمة قاسية نقرأ فيها اختصارا تاما لما يمكن أن تقوله دقائق طويلة من سينما ناطقة، ولحظات النطق بالأحكام تظهر وجوها قريبة تصرخ في وجه الكاميرا، وتعابير وجه الممثلة (Renee Maria Falcontee) والذي يعتبر هذا الفيلم هو الأول والأخير لها. خدمت هذه التقنية أشياء كثيرة أولها إبراز الروح التي تختفي خلف جسد هذه المرأة المأمورة من الله أن تلبس لباس الصبيان وسيبرز ال (Close Up) شيئا من التصوف والواقعية بل إن البعض قال بأنك لا تستطيع أن تعرف تاريخ السينما الصامتة إلا إذا عرفت وجه (Renee Maria Falcontee).

كارل درير (1887-1968) أحد أعظم المخرجين الأوائل رأى شيئا ما صدمه في وجه هذه الممثلة، هناك روح خلف ذلك الوجه وبعد أن عمل تجربة تصوير دون ماكياج، امرأة تجسد البساطة والمعاناة. الفيلم قام على تصوير أكثر الوثائق استثنائية في القرن العشرين، محاكمة جان دارك والتي انتهت طبعاً بموتها حرقاً بحيث أن أسئلة القضاة وإجابات جان دارك سجلت بحذافيرها في سيناريو صاغه بأمانة (Joseph Delteil) من دقائق المحاكمة، والأمر لا يخفى على المشاهد بأن ال (Close Up) شكل أيضا صيغة تعاطفية مع جان دارك من قبل المخرج والتي ستؤثر على الجمهور أيضا عند مشاهدته لهذه الرائعة الصامتة التاريخية، وليس من باب المبالغة إذا أن يتساوى هذا العمل مع الأعمال العظيمة في فن الرسم وتحفل بنفس

¹ ينظر: الام جان دارك لكارل درير 1928: التحفة الابرز في السينما الناطقة، مرجع سابق .

السر الغامض الذي تتشابه من خلاله معها في بعض لمحاته الجمالية كما يرى أشهر نقاد السينما (أندريه بازان).

السر يكمن في الصمت، فالصمت موجود في فيلم كارل دراير كما إنه موجود في العمال الفنية العظيمة أسرت جان دارك من قبل البورغنديين حلفاء الإنجليز في حربهم ضد فرنسا وسرعان ما باعوها إلى الإنجليز مقابل عشرة آلاف فرنك وأعدمت حرقاً حتى الموت بعد أن رفضت التراجع عن أقوالها من حيث أنها مبعوثة من الرب وابنته والتي اعتبرت أقوالها مهندساً-والتعبير الحرفي صحيح واستخدم في محاكمتها-من قبل الشيطان.



صورة توضيحية للقطعة من فيلم الام جان دارك لكارل دراير

3-2-2- فلم ذهب مع الريح (فيكتور فليمنغ) :

الحكاية تدور أحداثها في ولاية جورجيا الأميركية في العام 1861، وتبدأ عشية وصول الحرب الأهلية بين الجنوب والشمال، إلى تلك الولاية.

الفيلم الحربي، أو لنقل الرومانس التاريخي، يبدأ في مزرعة تارا، مع ابنة صاحب المزرعة، الحسناء سكارليت ذات الستة عشر ربيعاً، والتي تحتفل بعيد ميلادها ويتحلق من حولها جمع من شبان يخطبون ودها، لجمالها وثرائها وشخصيتها. لكن سكارليت مغرمة بآشلي ويلكنز، الذي لا يعير اهتماماً لها بل يعلن خطوبته لابنة عمها ميلاني. وهنا لا يعود أمام سكارليت، إلا أن توقع في غرامها تشارلز، شقيق آشلي، الذي ما إن يتزوجها حتى يجند في الحرب ويقتل. أما هي، التي أضحت أرملة ولا تزال مراهقة تقريباً، فإنها تتوجه إلى مدينة أطلانطا حيث يجذب جمالها كل الشبان. أما هي فإنها تنجذب إلى الوحيد الذي لا يبالي بها: روث باطرل المغامر الشمالي الآفاق، الذي يكتفي بالرقص معها، ثم يرحل تاركاً إياها مغرمة حقاً به. وبعد فترة ينهزم الجنوبيون وتحترق أطلانطا، فيما تكسد الأعمال في مزرعة تارا التي أضحت سكارليت مسؤولة عنها تماماً، ما يدفعها إلى الإقتران - للمرة الثانية - وهذه المرة بتاجر ثري، سرعان ما يموت هو الآخر. وهنا من جديد تعود سكارليت إلى لقاء روث باطرل ليبدو لهما أنهما اتحدا إلى الأبد. لكنها واهمة في الحقيقة... ذلك أن الأحداث سرعان ما تغرقهما من جديد، مبقية سكارليت وحيدة، وإنما غير قابلة بالهزيمة. أو هذا على الأقل ما يقوله لنا المشهد الأخير، الذي يختتم الفيلم كما الرواية، على سكارليت وقد عازمت على خوض الحياة والعمل والنضال من جديد. وللعلم هنا، نذكر أن الكاتبة الكسندرا ريبلاي حققت أواسط الثمانينيات من القرن العشرين، حلماً راود كتّاباً كثيرين: كتابة تنمة لـ"ذهب مع الريح"، والتنمة حملت عنوان "سكارليت"، وفيها أحداث تبدأ بموت ميلاني ودفنها، وتنتهي بسكارليت وقد هاجرت إلى أيرلندا بعد زواج قصير من روث باطرل، الذي يقترن بعدها بامرأة أخرى تنجب له طفلاً ثم يفقداهما، في الوقت الذي كادت فيه سكارليت أن تتزوج من ارستقراطي

إيرلندي... الخ. وغني عن القول هنا أن هذه التهمة على رغم رواجها، لم تقنع أحداً، إذ فقدت الروح الحقيقية التي كانت جوهر رواية مرغريت ميتشل.¹

ونعود هنا إلى "ذهب مع الريح" لنذكر أن سلزنيك أنفق على الفيلم، بين العام 1936- حين اشترى حقوق الرواية- والعام 1939 حين قدم العرض الأول، ما أربى على أربعة ملايين دولار. وكان هذا المبلغ يعتبر ضخماً لا يطاق في مقاييس ذلك الحين. ويومها كان كل شركائه والمستثمرين والمصرفيين الذين أقرضوه تلك الأموال، يضعون أيديهم على قلوبهم. أما هو فكان يعرف أنه سيكسب معركة. لكنه، في الحقيقة، لم يكن يتوقع أن الانتصار سيكون كبيراً إلى الحد الذي كانه حقاً، ذلك أن الفيلم ردّ رأسماله، خلال شهرين أو ثلاثة من بدء عرضه، وخلال العقود الثلاثة التالية، زاد مدخوله الإجمالي عن 8. مليون دولار، ليحتل المرتبة الأولى، قبل دخول "حرب النجوم" و"الفك المفترس" و"العرب" و"صوت الموسيقى"... على الخط.

طبعاً، يمكن القول هنا، أخيراً، أن "ذهب مع الريح" أطلق المسار المهني لفيفيان لي، التي ظلت شخصيتها وحضورها مسيطرين تماماً على الفيلم، وصارت حتى النهاية تعرف باسم "سكارليت"، علماً بأنها، حين وصلت أميركا، لحاقاً بحبيبها لورانس أوليفيه، كانت مجهولة تماماً. أما كلارك غايل، فإنه، على رغم دوره الجميل في الفيلم، ظل يصرح بأنه ندم على التمثيل فيه، لأنه كان اعتاد قبله- وستظل حاله كذلك من بعده- أن يكون هو نجم النجوم في أي فيلم يمثل فيه. ولم يستسغ أبداً أن تكون شريكته في أي فيلم مهيمنة على دوره. والحقيقة أن هيمنة شخصية سكارليت على "ذهب مع الريح" لم تكن مصادفة. إذ أن الرواية بنيت أصلاً من منطلق أنثوي، يعطي المرأة، ولو كانت عاهرة انتهازية، دور البطولة. وهذا الأمر كان جديداً على السينما الأميركية في ذلك الحين، لكنه سيتكرر كثيراً لاحقاً، بحيث أنه، بدءاً من "ذهب مع الريح" لم تعد المرأة، دائماً،

¹ ينظر: ابراهيم العريس، السينما التاريخ والعالم، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، د.ط، 2008، ص150-152

شخصية ثانوية في الفيلم يتحدد موقعها انطلاقاً من موقع الذكر فيه. وكان هذا، بدوره، تجديداً يحسب لصالح الفيلم.¹

فالفيلم بالنسبة إلى الانطباع العام حوله، هو فيلم استعراضي عن الحرب الأهلية الأميركية بين الشمال والجنوب. نظرياً هذا صحيح، لكننا في الفيلم بالكاد نرى مشاهد استعراضية ضخمة أو معارك طاحنة. هناك فقط مشاهدان ضخمان: حريق أطلانطا، وألوف الجرحى الممددين على الأرض فيما سكارليت تجول بينهم وتصول. أما الباقي فمشاهد حميمة وعائلية داخلية تليق بفيلم اجتماعي ضئيل الموازنة. والفيلم يقدم أميركياً، على أساس أنه صاحب مواقف أخلاقية - إلى درجة أن رابطات نسائية ودينية وأخلاقية كانت هي التي حالت دون لعب بوليت غودارد دور سكارليت، "على أساس أنها امرأة ساقطة" بسبب علاقتها بتشارلي شابلن -، لكن النظرة إلى الفيلم كفيلم وعظ أخلاقي نظرة خاطئة تماماً: ذلك أن سكارليت أوهارا وروث باطر، شخصيتان انتهازيان تماماً، وهذا واضح في كل موقف، وصولاً إلى استحالة قيام حالة حب حقيقية بينهما. والفيلم الذي ينتطح لرواية جزء من التاريخ الأميركي، ليس في حقيقته سوى فيلم يدافع عن مواقف الجنوبيين الرجعية والعنصرية. وفي السياق نفسه هل علينا أن نقول أن المتفرج - وعلى عكس الشائع - من المستحيل له أن يتماهى مع أية شخصية من شخصيات الفيلم.²

صحيح أن الفيلم يختتم مشاهده على سكارليت، وحيدة، وقد قررت أن تبني حياتها وحياة مزرعتها من جديد، تقف في شكل ملحمي يليق بمسرحية لبريخت، صارخة: "إن غداً ليوم آخر" لكن "انتصارها" هذا يبدو عقيماً، إذ أن كل من قرأ التاريخ الأميركي يعرف أن انتصار الشماليين في الحرب الأهلية هو الذي وضع حداً لذلك النوع من الحلم الأميركي المبكر.

¹ ينظر: ابراهيم العريس، السينما التاريخ والعالم، مرجع سابق، ص 153

² ينظر : نفسه، ص 150

فهل معنى هذا أننا لسنا هنا أمام واحد من أكثر نتاجات السينما الأميركية تناقضاً بين المظهر والجوهر: الجوهر الذي هو ما نراه على الشاشة أمامنا ونخرج وكلنا يقين منه، والمظهر، الذي هو ما قيل لنا دائماً حول هذا الفيلم وصدقناه؟

مهما يكن من الأمر، يمكن القول أن "عبقرية" سلزنيك ليست هي المسؤولة عن هذا التناقض. فالرجل حين قرر إنتاج "ذهب مع الريح" بعد أن وجد في الرواية - وبالتدرج - كل العناصر التي تؤهل العمل للنجاح، كان في ذهنه أن يحقق فيلماً تجارياً ضخماً... وفيلمًا جميلاً أيضاً. ولم يكن يخطر في باله أنه يحقق عملاً إيديولوجياً من نوع ذلك الذي يكمن خلف "التعصب" أو "الدارعة بولمكين". وسلزنيك حقق في نهاية الأمر حلمه. وكما أراده تماماً: أتى "ذهب مع الريح" تجارياً ناجحاً. وأتى فيلماً جميلاً أيضاً، بألوانه، بملابسه، بديكورات، بالروعة التي تتجلى من أداء ممثليه ومصوريه وكل التقنيين الذين عملوا فيه، وصولاً إلى المؤلفين، الذين تمكنوا، من دون المساس بجوهر الفيلم، من اختصار ثماني الساعات التي كانت زمن أول توليف للفيلم إلى ست ساعات، ثم إلى ثلاث ساعات و45 دقيقة، هي زمنه النهائي.¹

جمال الفيلم أمر لا يمكن التشكيك فيه على الإطلاق، إذ انه، حتى يومنا هذا، لا يزال في الإمكان اعتباره واحداً من أجمل الأفلام في تاريخ السينما، وحتى من دون أن يعتبر فيلماً كبيراً، من طينة "أوديسا الفضاء" أو "التعصب" أو "الهجمة على الذهب". ومن هنا لم يكن غريباً أن تغدق عليه، بعد شهور من بدء عرضه، جوائز الأوسكار، إذ نال 11 جائزة، من بينها أوسكار أفضل فيلم للعام 1939، وأوسكار أفضل ممثلة لفيفيان لي، وأفضل دور نسائي ثانوي لهاقي ماكدانيل... إضافة إلى أوسكارات للإخراج والسيناريو... الخ. أما سلزنيك فلقد نال جائزة كانت في ذلك الحين تعادل الأوسكار أهمية وهي الجائزة التذكارية للإنتاج المعروفة باسم "ارفع تالبرغ".

¹ ينظر: ابراهيم العريس، السينما التاريخ والعالم، مرجع سابق، ص151

لمرة استثنائية في هذا النوع من التأريخ للفن السينمائي، يمكن هنا التوقف عند منتج الفيلم لا عند مخرجه. إذ صحيح أن الفيلم، في شكله النهائي يحمل توقيع فكتور فليمينغ كمخرج، وإن كل الأفلام الكبرى في تاريخ السينما تنسب إلى مخرجيها، ولكن "ذهب مع الريح" يجب أن ينسب إلى منتجه لأنه هو صانعه الحقيقي الذي خلال تصوير الفيلم بدّل المخرج مرات عدة. ففي البداية كان هناك ويليام فنريس، ثم أتى جورج كيوكر، الذي سرعان ما استبعد لصالح فكتور فليمينغ. بل إن هذا الأخير بدّل في بعض الأحيان بسام وود. وفي الأحوال كافة ظل دافيد سلزنيك هو المسيطر على الفيلم.



صورة توضيحية للقطعة من فيلم ذهب مع الريح

3-3- الفيلم الروائي التاريخي المعاصر (قراءة في الزمان والمكان) :

ان حركة الزمن هي شغل الانسان الشاغل، فالماضي شيء انقضى ولن يعود، ولن يستطيع الانسان ان يفعل حيال احداثه شيئا سوى الاستذكار وسرد الحكايات، فالانسان بلا يعيش الا بالحاضر. هذا يتجلى في الواقع، اما في الفيلم "ان تبادل الزمن على المستوى الفني يختلف تماما، فالفن السينمائي من خلال الفيلم يستطيع ان يجمد الزمن في الانية ويوقف سيولته بماضيه وحاضره في اطار متماسك او الفن بخلاف الواقع لديه القدرة على الامساك باللحظة الزمنية، بل ولديه القدرة على التلاعب بالزمن وهكذا تحققت رغبة الانسان في السيطرة على الزمن عبر الهاتف"¹

الا ان تناول الفيلم للزمن ينبع من منظور يختلف عن المنظور الواقعي فالزمن في الواقع يختلف عن الزمن في الفيلم، اذ يعبر الفيلم عن قوة اللحظة المقدمة من خلاله عبر شكل انفعالي مجسد "الزمن الفني هو زمن انتقائي يعتمد على ما وراء تلك اللحظة الزمنية من قوة تعبير وفاعلية"².

ففي الواقع ينال الانسان يوميا عدد من الساعات، هذا الزمن لا يمكن ان يجسد في السينما، ولهذا استوعبت السينما طريقة تقديمها للاحساس الزمني سواء بتمديده، اطالته، تكثيفه، لهذا كان اهتمام صانعي العمل منصبا على التعبير عن الاحساس الداخلي للزمن لدى الانسان اكثر من كونها تعبيرا عن الزمن الواقعي الحقيقي، ولهذا فان الحدث التاريخي لا بد ان يكون له زمان ومكان، لان أي حدث في الفيلم السينمائي واقعا كان ام من نسج الخيال الفني لا بد له من ان يقع في زمان ومكان محددين فالحدث يأخذ ابعادا مكانية مرتبطة بالاطار المنطقي والطبيعي للموضوع كما يأخذ حيزا من الوقت لوقوعه وتحيط به ابعاد زمنية تصفه لنا من خلال:

1. الوقت الذي استغرقه الحدث.

¹ سيرجي ايزنشتاين، مذكرات مخرج سينمائي، مرجع سابق، ص 55

² انديريه تاكوفسكي، النحت في الزمن، تر: امين صالح، وزارة الاعلام والثقافة، البحرين، 1999، ص 113

2. الزمان الوصفي الذي وقع فيه كأن نقول في القرن الماضي، او في زمن الفراغة.

الاحساس النسبي بالزمن والمرتبط غالبا بالوضع النفسي للمتلقي، ذلك مع احتفاظ الصورة الفلمية في ان تغير من ملامح الحدود الزمانية والمكانية والتي قد تحمل رؤى مختلفة تعود على مضمون الصورة بمعان لا تتطابق مع الزمان والمكان الحقيقيين للاحداث وهي من ميزات اطار الصورة الذي يقتطع اشياء ويودعها في قلب الصورة للتركيز على المعنى " لبقى فن الصورة لا مكان ولا زمان ومن ثم يبقى للمشاهد كامل الصلاحية في تأويل ما يرى"¹

ويتوقف الامر على خلفية التجربة الانسانية التي عاشها المشاهد والتي تؤهله لتلمس خصائص المكان والزمان في ذاكرته من وقائع واحداث وصراعات نقلتها السينما في صورة معبرة وطرحت من خلالها مفاهيم عديدة "فنحن نحصل على المعلومة المتعلقة بالمكان من خلال الحواس الخارجية في حين تلج المعلومة المتعلقة بالزمان عبر باب خلفي اضافي الى الازهان مباشرة ويمكن وصف بنية الزمان خلال هذا الباب الخلفي بانها انسياب او تدفق متواصل بين الماضي و المستقبل يحمل معه ضمائرنا وتجاربنا".²

لقد حاولت السينما ان تجسد التاريخ منذ البدايات الاولى للسينما، من اجل اثاره حدث ما، او من اجل اعادة كتابة التاريخ بصورة سينمائية، ففي فيلم مولد امة، اراد ان يستعرض حادثة الحرب الاهلية الامريكية، التي حصلت في فترة ما، وفي هذا الفيلم نقل الحادثة بؤطر مكانية حقيقية محاولا ان يجسد من خلال هذه الاطر الفترة الزمنية التي حدثت فيها هذه الحروب، وسرعان ما تنبه المخرجون الى اهمية العلاقة الوثيقة بين الزمان والمكان، وخصوصا في الفيلم التاريخي لارتباط الزمان والمكان بالحدث، ومن ثم ارتباط ذهن المتلقي باهمية هذا الحدث الذي يحجره الى معايشة الزمكان الفيلمي بصورته الواقعية، ولكن توجه المخرجين المعاصرين في استغلال الموضوعات التاريخية بسبب

¹ اندريه تاكوفسكي، النحت في الزمن، مرجع نفسه، ص114

² سعاد عالمي، مفهوم الصورة عند ريجيس دوبري، الدار البيضاء، المغرب، 2004، ص38

تغير الاراء والنظريات ودخول توجهات جديدة في كل ميادين الفكر، بدأ المخرج يستغل جماليات السينما والتقنيات الحديثة للتعبير عن الزمكان الفيلمي ونقل الاحداث التاريخية لتوائم العصر، لا مجرد نقلها للقص، لقد استخدم المخرج ستيفن سيلبرغ اجواء واقعة محرقة الهولوكوست من خلال التصوير بالاسود والابيض لتعميق الاحساس بالمكان والزمان وما يتخللهما من احداث معبرة عن مرحلة مهمة في تاريخ اليهود والنازيين في اثناء الحرب العالمية الثانية، وان استطلعنا افلام هذا المخرج نجد ان له اهتمام كبير بالموضوعة التاريخية فافلام مثل امبراطورية الشمس و مهمة انقاذ الجندي ريان وغيرها، هي افلام تناولت الاحداث الماضية، وذلك لان الاحداث قابلة للتحدد، ولكن يتخذ الزمان والمكان بعدا اخر.¹

لقد حاول بعض صناع السينما عبر تاريخهم الفني، تحطيم الروابط المنطقية المتعلقة بالبناء الزمني والمكاني للعالم الفيلمي التقليدي الذي يقدم على الشاشة من اجل ان تكون السينما اكثر تعبيرية، وتجلى هذا الفعل البعيد عن المؤلف من خلال محاولاتهم المستمرة في طرح افلام تعبر عن عالم مغاير تماما عن الواقع الانساني الذي كانوا يعيشونه، فرغم التشابه الكبير فيما بينهما في كثير من المكونات الشكلية الا ان العالم يختلف عن الواقع، ويرجع هذا الاختلاف الى طبيعة الامكانيات الفنية الكائنة والخاصة بالفيلم السينمائي، فالانسان يمكنه في الحياة الواقعية ان يستبعد ما لا يدخل في نطاق اهتمامه او تركيزه، بينما في السينما فهو يلبث في مكانه مأسورا مسحورا مركزا انتباهه على التابع السريع للصور، وخاصة عندما تكون هذه الصور وهيمنتها ودرجة سرعتها وسياقها وتسلسلها مركبة ومرسومة بعناية ودقة في سبيل احداث اقصى حد من التأثير بواسطة صانع الفيلم.²

فالفيلم يمثل في حقيقة الامر عالم افتراضي، تقدم لقطاته اجزاء من الحركة ومن الاحداث الدرامية كتمثيل للاحداث الحقيقية بكل امتدادها وتتابعها وتفصيلاتها الزمانية والمكانية، اذ تقوم

¹ ينظر: عبد الله حسين حسن، الزمكان في الفيلم الروائي التاريخي المعاصر فيلم 300 انموذجا، مجلة الاداب،

العراق، 2015، العدد 111، ص230

² ينظر : نفسه، ص231

اذهان المتفرجين حال مشاهدتها للافلام باكمال تلك الاجزاء الناقصة مما يعرض امام انظارهم على الشاشة، فالصورة المرئية مرتبطة بذهنية المتلقي، ومن هذا المنطلق نجد ان المتلقي قد اصبح له دور مهم في استيعاب النصوص الفيلمية التي تعرض امام نظره، من اجل فهم الدلالات التي تطلقها هذه الافلام، والتي تنعكس داخلها ملامح العصر الذي انتجت فيه، فأى فن من الفنون يعبر عن روح العصر الذي ينتمي له.¹

لذا يمكن القول ان كل التاويلات التي يقوم بها المتلقي مرتبطة بقدرة المتلقي على القيام بالتنسيق بين مجمل العناصر المشكلة لنص الصورة، وهو تنسيق لا يستند الى ما تعطيه الصورة، بل يستند الى معاني هذه العناصر خارج الصورة وضمن سياقات الفعل الانساني.

لقد استطاعت الاتجاهات الجديدة ان تطلق سراح كل ما هو مكبوت داخل النفس البشرية، فكانت الافلام التي اخرجها جان لوك تعد البدايات الاولى المعبرة عن انبثاق وتجلي سمات ما بعد الحداثة في مجال الفيلم السينمائي فاستند في بنائه الدراما الملحمية ذات الطابع التغريبي واعتمد اسلوب القطع الحاد بين اللقطات، فوجد قفزات بين اللقطات والاحداث المعروضة على الشاشة، من دون ان يراعي ايا من القواعد المونتاجية المحققة لسلامة السرد الفيلمي، فكان يصل اللقطات عند مواضع تعمل على تخطيط حالة الايهام التي تتحقق عند اتباع اسلوب السلامة في تتابع اللقطات و التي نتج عنها حالة من التوحد بين المتفرج والاحداث المعروضة على الشاشة.²

فكان يبدأ باللقطة او ينهيها بالكادرات التي تحتوي على عيوب ناتجة عن بداية دوران او توقف الكاميرا السينمائية مدمرا بذلك خطية السرد وسلاسة العرض الفيلمي، ومنهيا بذلك فعل المشاهدة السليبي عند المتفرج تجاه ما يراه على الشاشة السينمائية. هذا التحرر في السرد ادخل

¹ ينظر: عبد الله حسين حسن، الزمكان في الفيلم الروائي التاريخي المعاصر فيلم 300 انموذجا، مرجع سابق،

نفحات من هواء العصر واضفى حيوية على اداء السيناريو من خلال اعادة تشكيل الطرح السينمائي.

وفي الافلام التاريخية المعاصرة نجد ان هذا التوجه ترك الزمان والمكان الخاص بالحدث الاصيل ونقل المشاهد الى حالة جديدة يعايشها ويتفاعل معها، في فيلم تيتانيك لجيمس كاميرون نجد ان المخرج اراد ان يدخلنا باسئاجام مع الشخصية البطلة وهي تروي قصتها وبذلك عايشنا الزمان والمكان الحاضر ومن ثم ادخلنا الى زمن الماضي فاصبحنا نعيش الماضي بالحاضر، وان علاقة الحب التي عاشها الحبيبين والتضحية التي قدمها البطل في الوقت الراهن مستمرة الى المستقبل.¹

وفي فيلم الخيط الاحمر الرفيع، عبر المخرج عن ارتباط الحدث وعن انفكاكه عن الحاضر وهو يحاول ان ينتقل بالمكان من احداث الحرب في قمة صراعها وبين زوجة احد المشاركين في القتال، ويجري هذا الانتقال من دون ان يراعي فيها قواعد الانتقال لاحداث هذا الكسر في عملية خطية الزمن، لقد امسى الحدث التاريخي المطروح بزمانه ومكانه في الافلام المعاصرة اكثر تعقيدا من ذلك الزمكان الذي تقدمه الافلام التاريخية التقليدية، واذا كان المنطق الفيلمي ما بعد الحداثي قد استخدم اساليب سردية مغايرة لما كان مستخدما وسائدا في اساليب وطرق سردية في الالام التقليدية هذا نجده واضحا، فالمشاهد الذي يرى فيلم سبارتاكوس للمخرج ستانلي كوبريك، المنتج عام 1970 ، يلحظ الفرق الواضح بينه وبين فيلم سبارتاكوس للمخرج روبرت دورنهيل المنتج حديثا، فان ذلك يرجع الى قدرة هذه الاساليب على تحقيق المواقع المكانية للحدث بدقة او وضوح فلا يمكن القول بان محاولات السينمائيين كانت مجرد رغبة داخلية في التمرد او محاولة لخلق غير المؤلف عن النمط التقليدي في معالجة الزمكان، اذ ان بعضها تعد محاولات جادة، لتقدم عالم فيلمي مميز ومغاير تماما فضلا عن انها تعكس طبيعة التحاولات القائمة داخل عصرهم وداخلهم الفيلمي جزء لا يتجزأ من العصر الذي نعيش به، بمشاكله وتطلعاته وهمومه وثقافته، لقد سعت الافلام التاريخية المعاصرة الى

¹ ينظر: عبد الله حسين حسن، الزمكان في الفيلم الروائي التاريخي المعاصر فيلم 300 انموذجا، مرجع سابق، ص 232

ترابط دقيق بين زمان الحدث وبينما يربطه من دلالات بالزمان يتجسد في الحاضر، وتبقى الطبيعة التي من خلالها يستطيع المتلقي ان يربط هذه العلاقة حتى يخرج بمفهوم جديد للاحداث التي مضت.¹

ويتخذ وجود الزمان والمكان فكريا، بعدا اخر من خلال سرد الاحداث عندما تتحرك اذهاننا لاسترجاع احداث او تصورات، حينما نسمع ما يقال عن هذه الاحداث وتصور المكان، فنقطع زمن ما من زماننا، كي نربط المكان والمكان المتخيل. لذلك حينما نسمع بحكاية عن بطولات عمر المختار مثلا تتبادر في اذهاننا ملامح المكان الذي كان يشغله والفترة التي قضاه، ولكن الصورة السينمائية قد تحتل هذا العناء بعرض لقطات للمكان يجاوره الزمان فينتج الخطاب بشكل واضح ومفهوم.

3-3-1- فلم 300 (زاك شنيدر):

يحكي الفيلم رواية معركة الثرموبايلى عام 480 قبل الميلاد اذ قاد ملك اسبرطة جيشه ضد الفرس يقال بان المعركة الهمت جميع الاغريق الذي توحدا ضد الفرس وساعدوا على بناء اول ديمقراطية في العالم.

في المعركة توحدت ولايات ومدن الاغريق ضد جيوش الفرس التي ارادت غزوهم في معبر الثرموبايلى الجبلية. قاد الملك الفارسي خشاي ارشا الاول اكثر من 100000 رجل، وواجهه 300 من الاسبرطيين و 700 من الثرسبيانيين. انتظر خشاي ارشا لمدة 10 ايام حتى يستسلم او ينسحب الملك ليونيداس استمرت المعركة لمدة ثلاثة ايام وقتل فيها الاسبرطيين الثلاثمائة ماعدا واحدا هو من رجع الى اسبرطة واخبرهم بالقصة والوصية.

¹ ينظر: عبد الله حسين حسن، الزمكان في الفيلم الروائي التاريخي المعاصر فيلم 300 انموذجا، مرجع سابق،

تؤدي التقنيات الحديثة دورا مهما في صناعة الزمان والمكان في الفيلم التاريخي المعاصر، ان استخدام التقنيات الحديثة، تقنيات التصوير والمونتاج والرسم الكمبيوتر والخلفيات، بدا واضحا في هذا الفيلم، فقد اعتمد في كثير من المشاهد على خلق مكان افتراضي، ولكن الوقت نفسه اعتمد على الحدث الاصلي من دون تغيير اسماء الشخصيات ومكان الحوادث من ناحية التسمية، ولكن لم نشاهد ملامح هذا المكان من الناحية الطبيعية لاعتماده كما قلنا على خلق المكان بواسطة التقنيات، ولهذا فقد جسد لنا حادثة تاريخية، وقد حدثت فعلا في مكان وزمان معروف تاريخيا، ولكن بصورة قد بدا لنا وكأن الحدث يجري في كل وقت وزمان، لان اعتماد مكان افتراضي يؤكد لنا بصورة لا تقبل الشك ان الزمن هو خارج نطاق الحدث، في المشهد الذي يأتي فيه رسول ملك الفرس الى ملك اسبارطة ليونيداس مع جماعته، يطالب ملك اسبارطة بان يستسلموا الى ملك الفرس، وان الفرس سوف يحتلون كل البلاد ومن ضمنها اسبارطة، فيفرض ملك اسبارطة ذلك، فيقرر قتل هذا الرسول هو وجماعته، فيركله برجله ويرمي به في حفرة كبيرة، المكان وبسبب انه افتراضي خلق لنا زمن هو غير زمن الحدث، اراد صانع العمل ان يقول ان التهديد الفارسي يهدد العالم في كل وقت وان هذا الصراع بين الشرق والغرب مستمر، فكان الاهتمام ليس بزمان ومكان الحدث التاريخي وانما بتقديم زمان جديد من قبل الشاهد. والامثلة على ذلك كثيرة في كثير من المشاهد، مشهد وداع الملك لزوجته حينما اراد الخروج الى الحرب، مشهد حديثه الى زوجته حينما وصف لها التهديد الذي بنظرهم من قبل جيش الفرس.

3-3-2- طبيعة الموضوع المعالج تاريخيا يرسم ملامح الزمان والمكان :

لكل فيلم طبيعته الخاصة في عرض المادة التي يحتويها، والفيلم التاريخي يستند بشكل كبير الى الموضوعة التاريخية، هذه الموضوعة ترسم لنا طبيعة الزمان الفيلمي، وان حاول المخرج ان يقدم لنا اسلوب معاصر متأثرا بتقنيات العصر، الحدث التاريخي الخاص بقتال الاسبارطيين للفرس، هو حدث معروف ومسجل تاريخيا، فالبقدر الذي يحاول ان يقوم المخرج بموائمة التطور الحاصل في كل

نواحي الحياة من تقنيات ومدارس ادبية ونقدية، يبقى عليه ان يحاول الالتزام بالحدث الاصلي كي لا يفقد في نقله، هذا لا يعني ان يلتزم بشكل نهائي بالموضوع، ولكن يعبر عن الحدث بوسائل مختلفة. فعلى الرغم من استخدام صانع العمل للكثير من العناصر الفيلمية بشكل معاصر من خلفيات واضاءة واشكال مرسومة كومبيوتريا، الا ان طبيعة الموضوع تحتم بشكل او باخر الرجوع الى الحدث الواقعي في الكثير من المشاهد ويمكن تحقيق ذلك من خلال الملابس، والحوار، فملابس الاسبارطيين سواء الرجال ام ملابس النساء ام الاطفال تذكرنا بالفترة الزمنية التي كان يعيشها هؤلاء القوم، والحوار الذي يجري بينهم يذكر لنا الوقائع التي حدثت فعلا، واستخدام التعليق الذي يرجعنا دائما الى الماضي، وفي بداية الفيلم يستخدم التعليق ليخبرنا عن نشأة الطفل وكيف كان يتدرب وكيف اخذوه الى امه، وكذلك حادثة قتل الحيوان الذي هجم عليه، فنحن بين امرين زمكان معاصر مجسد من ناحية الشكل وموضوع وواقعة تاريخية لا انفكاك منها.¹

3-3-3- استخدام المؤثرات الصوتية مع المكان الافتراضي في الفيلم يحيلنا الى

زمن هو خارج الزمن الفيلمي :

لقد استطاع المخرج من خلال استخدامه المؤثرات الصوتية بشكل خاص، كون ان المؤثرات من الانواع المهمة للصوت، مع ما يحمله من دلالات، مع استخدام مكان غير حقيقي في مشاهد الحروب التي حدثت بين الاسبارطيين والفرس، في ان ينقلنا الى زمكان مغاير للزمكان الفعلي الذي هو خاص بالحدث، الجيوش الضخمة التي امتلئ بها المكان مع وقع السيوف وتطاير الرؤوس والدماء، اصبح لدينا زمكان متغيرا متجددا، فالحرب هي الحرب، تعني الدمار والاقتتال والابادة في كل العصور فالزمن الفيلمي لم يعد بقدر الاهمية التي تنطوي عليها اهمية الزمن الخاص بالمتلقي الذي يفهم هذه الاحداث على انها حاضرة ومستقبلية ولا تتعلق بالماضي فقط وان حدثت وفي المشهد

¹ ينظر: عبد الله حسين حسن، الزمكان في الفيلم الروائي التاريخي المعاصر فيلم 300 انموذجا، مرجع سابق،

الذي يقتل فيه الملك فان المؤثرات قد استخدمت بشكل مؤثر مع الجو العام للفضاء خلق لنا حالة من الشعور الخاص، لقد حاول الفيلم ان يخرجنا من زمن الفيلم ويكون لدينا زمنا خاصا، وبالتأكيد فان الشعور لا يتجسد عند كل مشاهد بالدرجة نفسها، وانما متفاوتة، وفي مشهد ذهاب الملك الى اخذ المشروعية في القتال فان المخرج عمد على وضع الفتاة التي تنبئهم بما سيحدث في مكان هو مكان افتراضي مع استخدام لمؤثرات صوتية، نقلنا الى اجواء هي غير اجواء الفيلم.¹

3-3-4- المونتاج عنصر مهم في طرح علاقة جديدة للزمان:

للمونتاج دور مهم في عملية اعادة وترتيب اللقطات، ومن تم تهشيم الزمان الواقعي ومن تم خلق زمان جديد، ولكن النقطة الجوهرية في الموضوع، هو انك كيف تستطيع من خلال هذا الخلق للزمان ان تقنع المشاهد ان ما يراه ان لم يكن مطابقا للحدث التاريخي، ولكن على الاقل فهو يمثل هذا للحدث، أي ان هناك قدرا معيننا من الصدق في تناول الحدث. في الفيلم لم يكن هنا اهتمام بالوسائل المونتاجية والاساليب، كما ان الانتقالات كانت بدرجة من الذكاء، حتى انه استخدم القطع الحاد في تمرير فترات زمنية معينة في حياة الملك من الطفولة الى اصبح ملكا.

كما ان استخدام اللقطة الكبيرة بكثرة في هذه الانتقالات، قد جعلت من شخصية البطل شخصية معزولة عن المكان حتى لا نكاد نعرف مكان هذه الشخصية. فضلا عن استخدام الحركة البطيئة، وقد استخدمها في الفيلم، وهي لخلق زمكانية معينة في الفيلم لها مدلولات كثيرة وخاصة مشاهد الحروب، هو يريد ان يبرز بطولة الاسبارطيين، وانهمزام الفرس، واراد ان ينقل هذا الحدث، وان يركز مضامينه من خلال الحركة البطيئة.

كما ان التركيز على الحركة البطيئة في المشاهد التي تتطير فيها الدماء، للتأكيد على ما تنتجه

¹ ينظر: عبد الله حسين حسن، الزمان في الفيلم الروائي التاريخي المعاصر فيلم 300 انموذجا، مرجع سابق،

الحروب من دمار وقتل . ان البنية المونتاجية في هذا الفيلم اهتمت بتوالي الاحداث وتدفعها من دون ان تهتم بتبيان الوضعية الخاصة بالزمان والمكان، فمبدأ التعاقب الزماني، لم يعد ذا اهمية، لان الحدث الذي يدور لم يعد خاضعا لتعاقبية الزمن وانما يخضع لتغيرات المكان الفيلمي، وبذلك لم يعد المونتاج قاصرا على تكثيف او اطالة للزمان والمكان، وانما وسيلة لاطهار المعنى الممكنون وراء الاحداث.¹

3-3-5- طبيعة السرد الفيلمية تؤثر على العلاقة التبادلية للزمان:

لقد استخدم الفيلم مستويات عديدة من ناحية السرد، ففي بداية الفيلم استخدم التعليق من خارج الكادر في المشاهد التي رأينا فيها الملك ليوننداس وهو في عمر الطفولة ليقوم بتعريفنا بهذه الشخصية من جهة، كونه سيصبح ملكا، وكيف يتم تدريبه وتدريب الصغار في اسبارطة حتى يصبحوا رجالا اقوياء ومن جهة اخرى فهو يريد ان يمرر فترة زمنية معينة من حياة هذه الشخصية حتى يصل الى الحدث الذي يريد ان يبرزه في الفيلم وهي حادثة الحرب الذي جرت بين الاسبارطيين والفرس والتي تعرف بمعركة الثرموبايلي، كما ان سياق السرد الفيلمي لم يعد كافيا في حد ذاته من اجل ان يتعرف المتلقي على التتابع الزمني والمكاني للاحداث الفيلمية الجارية على الشاشة. ولهذا يستخدم التعليق كما قلنا من اجل توضيح بعض الامور التي قد تغيب عن ادراك المشاهد، ولم يكن هذا في بداية الفيلم بل ان الفيلم استخدم عملية سرد الاحداث بشكل ملفت للنظر، فالحرب قائمة وهو ينتقل بنا الى مكان اخر وهو اسبارطة، حيث زوجته تدعو الجميع الى نصرته وهم يمتنعون، ثم يرجع بنا الى الحرب.

ان التزام الفيلم بعملية سرد الحدث بشكله الواقعي، او فنقل ان الملك لكي نبرزه وهو منتصر في المعركة، يجب ان نعرف تاريخه والظروف التي مرت به، ولهذا اضطر صانع العمل الى ان

¹ ينظر: عبد الله حسين حسن، الزمكان في الفيلم الروائي التاريخي المعاصر فيلم 300 انموذجا، مرجع سابق،

يسرد بطريقة ما قصته من البداية، وركز على اهم الحوادث التي مرت بحياة البطل لا سيما حادثة الحيوان المفترس الذي تعرض له.¹

3-3-6- خلاصة :

استنادا الى ما تم بحثه توصل الباحث الى النتائج التالية :

- 1-اهتم المخرجون في معالجتهم لاحداث التاريخية على الزمن النفسي الخاص بالمتلقي، وطبيعة تلقيه للاحداث.
- 2-اعتمد الفيلم التاريخي المعاصر على الانتقال المكاني بعيدا على التتابع الزمني للاحداث.
- 3- لم يهمل الفيلم التاريخي المعاصر زمان ومكان الحدث، ولكنه قدمه برؤية جديدة.
- 4-استثمر الفيلم التاريخي المعاصر التقنيات الحديثة في تجسيد الزمان والمكان.

¹ ينظر: عبد الله حسين حسن، الزمكان في الفيلم الروائي التاريخي المعاصر فيلم 300 انموذجا، مرجع سابق،

الفصل الثاني : بنية الفيلم الروائي التاريخي

(دراسة في حدود النوع)

1- المعمارية التشكيلية داخل اللقطة في الفيلم الروائي التاريخي

2- البطل الفيلمي

3- النوع بين التاريخ والسير (BIOPIC)

1- المعمارية التشكيلية داخل اللقطة في الفيلم الروائي التاريخي

ان مقدرة مخرج العمل الفني على اختيار الصورة الحسية المعبرة التي تحقق هدفه ضمن رؤيته الفلسفية ومرجعياته في تحليل وتركيب الصور الحسية المتخيلة ذات التكوين الجمالي المعبر عن التشكيل المرئي خلال بناء الاحداث الدرامية والية اشتغال البناء التشكيلي في الفيلم الروائي التاريخي لما يتميز به السرد الدرامي من خصوصية في تشكيل الاحداث وما تتطلبه من تفاعل كافة العناصر الفنية والوسائل التقنية من اجل بناء تشكيل اللقطة على ضوء الفيلم التاريخي، اذ يشكل البناء الدرامي للاحداث اهمية كبيرة في الكشف عن مجمل الخصائص الفنية من اجل ابراز الحقائق التكوينية للحدث التاريخي ووضع الحلول الازعاجية المناسبة للابعد التاريخية للقطعة و الطريقة التي تتم فيها معالجة الموضوع التاريخية دراميا اذ تكون خصوصية في الية السرد ونقل الحقائق التاريخية وهذا ما يتطلب من مخرج العمل المعرفة والدراية الكاملة في الاحداث التاريخية من اجل الوصول أي مصداقية الحدث الدرامي و القصصية المبتغاة من خلال البناء التشكيلي للقطعة كاساس ابتداء وانتهاء بالمشاهد الاخرى والعمل ككل وليست ان تكون مجرد احداث دخيلة ليست لها رابط بينها وبين ما يطرح على الشاشة السينمائية وبين الحقائق الموثقة.¹

ان الفنان يقطع جزءا من المكان في الطبيعة، هو المكان الفني، حسب طبيعة الموضوع ومن ثم ليصبح هذا الجزء هو الكل، وهذا ما يحدد ان السينما فن قائم بذاته، وأن " عالم السينما هو عالمنا المرئي ذاته لكن مضافا اليه عنصر التجزئة ... عالم متقطع الى اجزاء متفرقة، يكتسب فيه كل

¹ ينظر : علي زيد منهل، البناء التشكيلي للقطعة في الدراما التاريخية، مجلة كلية التربية الاساسية، العدد 76، العراق،

منها بعض الاستقلالية مما يتيح عددا كبيرا من التالفات والتركيبات لا نجدها في عالم الواقع هكذا يصبح العالم الذي نطلق عليه اسم العالم الفني المرئي¹.

ان البناء التشكيلي داخل اللقطة هي مجموعة من البنى الجزئية التي تمثل في مجموعها كليا الخطاب الفني، وتكون " الكادرات المظهر الاخير لمساهمة الكاميرا الخلاقة في تسجيل الواقع الخارجي لتحويله الى مادة فنية، ومهمتها هي تكوين مضمون الصورة، أي الطريقة التي يقطع بها المخرج وينظم شريحة الواقع التي يقدمها للعدسة والتي تظهر مطابقة للحقيقة على الشاشة².

وبما ان التشكيل في السينما هو متجدد باستمرار، غير متقطع ودائم التشكيل، أي بنية تشكيلية متحركة لذا يعتمد البناء التشكيلي داخل اللقطة على القدرة على ايجاد علاقات شكلية ودلالية من عناصر التكوين، لانه عملية توليف لعدة عناصر من خلال تنغمها، وتراكيبها مع بعضها البعض، كذلك لا بد من تعريف بأهمية اللون والخط والكتلة والحركة والمساحة والفراغ والشكل لايجاد بنية تعتمد على الخيال، فعملية تحقيق البناء التشكيلي في اللقطة تعتمد بالدرجة الاساس على ايجاد العلاقة بين عناصر التكوين، فضلا عن التوازن، سوى كان متماثلا او غير متماثل، والمهم في بناء تشكيل داخل اللقطة هو " قابلية اللقطات على التحول الى علامات اصطلاحية والانتقال من صور بسيطة للواقع الى مفردات للغة السينمائية، ثم ان حصر المكان الفني وتحديد في اطار (كادر cader) مادي، يولد ايضا احساسا فنيا مركبا بالكل، خصوصا مع استخدام عمق الحقل³، فان حدود الاطار يؤدي دورا بارزا في تحديد الشكل الخارجي للقطة فضلا عن تشكيل لمحتويات اللقطة داخل الاطار، ويمثل الاطار احد الاسس المهمة في اظهار العلاقات التشكيلية داخل اللقطة السينمائية، ولا سيما ان الاطار يقطع جزءا من الكل عند تصويره للطبيعة، او الواقع، ليصبح هذا

¹ يوري لوتمان، قضايا علم الجمال السينمائي، مدخل الى سيميائية الفلم، مرجع سابق، ص 37-38

² مارسيل مارتن، اللغة السينمائية، مرجع سابق، ص 53

³ يوري لوتمان، قضايا علم الجمال السينمائي، مدخل الى سيميائية الفلم، مرجع سابق، ص 45-46

الجزء هو الكل لذا " يبرز تفكيك العنصر المكاني في السينما عن طريق تقييد شاشة السينما ضمن اطارها المحدد بدقة يمتاز الاطار في السينما بخصائص فنية مهمة، اولها، انه يسمح لصانع الفيلم باختيار الموضوع وعزله، وتحييده، والاقتصار على اظهار ما هو بالغ الاهمية من الناحية الفكرية والانفعالية. ثانيا، يشكل الاطار اساسا لتكوين اللقطات، لانه يمنحها البناء والتوازن والمعنى، ومركزا للحدث الدرامي. ثالثا ان أي صورة يتم عزلها بحدود واضحة المعالم يمكن ان تحمل خاصية لفت الانتباه.¹

فالبناء التشكيلي داخل اللقطة يأتي في الدرجة الاساس لايجاد علاقات شكلية ودلالية من عناصر التكوين من خلال ترتيبها، وتركيبها، بعضها مع بعض لتنتج المعنى وتنتج الوظيفة الدلالية ومعناها الاول هو معنى الاشياء الممثلة في الصورة، اما حجم اللقطة وزاويتها، فلكل حجم للقطة او زاوية منسوب ارتفاع الة التصوير لها علامات لتنتج دلالات ومن ثم انتاج تصوره، فهناك ثلاثة احجام رئيسية (عامة، متوسطة، قريبة) تتخللها سلسلة من المقاسات الاخرى " وكلما زاد فقدان العلاقة المكانية للصورة بالنسبة لاطارها الاكبر"²، وتختلف حجم اللقطات حسب اتجاهات المخرجين سواء كانوا واقعيين ام انطباعيين، أي اللقطات العامة للحفاظ على الاستمرارية المكانية للمشاهد او الى لقطات و اجزاء تفصيلية لكل للمكان الحقيقي.

1-1- عناصر البناء التشكيلي للقطة :

من الثابت ان لكل فنان اسلوبه في عالم الابداع الفني الذي يمكن للمتلقي ان يميزه من خلاله عن سائر اقرانه وهذا ما يتأتى من خلال اختيار للموضوعات وتقديمها في منجزه الفني بسمه تشكيلية ينفرد بها عن الاخرين غير مبتعد عن حكم طبيعته الحالية الى هكذا مواضيع والبيئة التي تنشأ وتربى بها والتي فسحت له الطريق للتعرف على حيثيات

¹ رالف ستيفنسون، جان (ر. دوبري) ، السينما فنا، مرجع سابق، ص 96-98

² لوي دي جانيتي، فهم السينما، مرجع سابق، ص 25

وتفاصيل بصرية تبرز فيها السمة التشكيلية في اللقطة لخلق حس جمالي معبر في العمل الفني من خلال رؤية مبدعة قادرة على صياغة بناء تشكيلي غني للقطة التي هي اصغر وحدة في العمل الفني السينمائي منطلقا بذلك الى تأسيس صحيح يتناءى فيما بعد ليكون قادرا على خلق الصورة المملوكة لخصائص متناغمة مع بعضها في بناء يبرز السمة التشكيلية في اللقطة للمتلقي فعلى الرغم من الاختلافات الدائمة للفنانين في الافكار و الرؤى و الموضوعات التي يتناولونها في اعمالهم فإنهم متفقون حتما على ان الصورة المرئية وجمالياتها وتراثها الابداعي والدلالي يتم عن طريق التكوين وعناصره البصرية المرئية وجمالياتها و تراثها الابداعي والدلالي يتم عن طريق التكوين وعناصره البصرية التي من خلالها يتم البناء التشكيلي للقطة المعبرة عن مخيلة وإحساس الفنان، لذا فان توظيف العناصر المرئية يمثل البنية الاساسية للقطة عن طريق رؤية محسوسة يستطيع مبدعها ان يصوغها مع بعضها في بناء التشكيلي للقطة.¹

وبذلك يكون العمل الدرامي ومن خلال علاقات كل عناصره المرئية بدءا من اللقطة و العناصر في بنائها وسمتها التشكيلية وانتهاء بالعمل ككل باعتبار منجز ابداعي مرئي تتفاعل فيه التكوينات لدعم الاحداث الدرامية في العمل لكي تخلق استجابات جمالية تثيرها السمة التشكيلية للقطات المعبرة ومن هذه العناصر :

1-1-1- النقطة:

النقطة بداية والنقطة نهاية لكنها في ذاتها لا قيمة لها فهي تكتسب اهميتها من وجودها في اطار تنظيمي كلي "فمجموعة من النقاط قد تعطي شكلا اقرب الى الصفوف و مجموعة

¹ ينظر : علي زيد منهل، البناء التشكيلي للقطة في الدراما التاريخية، مرجع سابق، ص 355

اخرى قد تعطي شكلا اقرب الى البناء او المبنى المائل"¹، كما قد "تدل النقطة على المكان وحده وعلى الرغم من ذلك فهي قد تثير الاحساس بميلها الى الحركة"²، اذ تأخذ النقطة موقعا في الفضاء وتقسم من ناحية المفهوم بعدم امتلاكها للطول والعرض والعمق فهي ساكنة ومستقرة ومن دون اتجاه اما كمولد اولي للشكل فهي تمكننا ان نعين نهايات الخطوط ونقاط التقاطع و الزوايا.

1-1-2- الخطوط:

تنشأ اغلب الخطوط في التكوين من خلال وضعية اجسام الشخصيات، ويمكن للمخرج ان يحصل على الخط الافقي للتغلب على وضعيات الجلوس، اما الخط العمودي فيحصل عليه من اوضاع الوقوف واستعمال المرتفعات والشخصيات طويلة القامة وما شابه اذ "انه من الممكن وضع الناس والاشياء والمباني والاشجار والعربات والاثاث في خطوط مستقيمة او منحنية او راسية او افقية او مائلة او في مجموعة متنوعة من الخطوط"³.

ويمكن ان تصنف الخطوط في البناء التشكيلي للنقطة في الاعمال الدرامية الى الافقي والعمودي والمائل، ويمكن ان تكون هذه الخطوط مستقيمة او منحنية او متكسرة لاعطاء تأثير مضاعف حيث ان الخط الافقي يخلق لدى الناظر شعورا بالراحة والضغط او الاقباض والهدوء والبعد والوهن والترهل ويعبر الخط عن الاستقرار والثقل فضلا عن ذلك فان الخط يرتبط مع الحركة من خلال متابعة العين البشرية.⁴

¹ شاكر عبد الحميد، التفصيل الجمالي، سلسلة عالم المعرفة، العدد 267، مطابع الوطن، الكويت، 2001، ص 252

² مرجع نفسه، ص 253

³ جوزيف ماشيللي، التكوين في الصورة السينمائية، تر: هاشم النحاس، الهيئة العربية المصرية العامة للكتاب، القاهرة،

1983، ص 33

⁴ ينظر : علي زيد منهل، البناء التشكيلي للنقطة في الدراما التاريخية، مرجع سابق، ص 355

1-1-3- الشكل:

الشكل ضروري للتعبير عن تأثير جو الموضوع من خلال ارتباط الاشكال المختلفة كالمربع والدائرة والمثلث والمستطيل بعلاقات مع وسائل التكوين ومن السهل جدا معرفة هذه الاشكال ولكن من الصعب فهم ما تعنيه هذه الاشكال حيث ان الذي يحس بهذه الاشكال هي عين المشاهد التي يمكن " التعرف على الاشكال التي عمقها حركة عين المشاهد في انتقالها من جسم لآخر"¹ اذن مدلولات الشكل هي الشكل المتماثل والاعتيادي يعبر عن الرسمية والاصطناعية (غير متماثل) عن صفات المصادفة وغير الرسمية وغير الشخصية و الواقعية، وهناك ايضا الشكل المتعدد الابعاد يعبر عن الدفء والغنى والاخلاص اما الشكل والبعد الواحد فانه يعبر عن الاناقة والاصطناع والمفاجئة، وشكل المثلث يوحي بالقوة والصلابة وهو "شكل محكم ومغلق يدفع الى الانتقال داخله من نقطة الى اخرى دون ان تشرذ خارجه"²، اما الشكل الدائري فيوحي باللانهاية واللامحدودية والشكل الحلزوني يوحي بالدوران ومن خلال ترابط الاشكال مع بعضها وعناصر التكوين الاخرى مع بعضها يتيح تفسير المعنى للمشاهد.

1-1-4- الكتلة :

تعرف الكتلة على انها "الوزن الصوري للجسم او المساحة او الشخصية او المجموعة المكونة من هذه العناصر جميعا"³، وتمثل الكتلة العنصر الهام من عناصر التكوين في تشكيل اللقطة فهي تعني الممثلين والديكور والاكسسوار ومن جهة اخرى تشكل مع الفراغ عنصرين متلازمين يكسب كل منها معناه من الاخر ومن شان الكتلة ان تجذب انتباه المتلقي بثقلها

¹ جوزيف ماشيللي، التكوين في الصورة السينمائية، مرجع سابق، ص 39

² مرجع نفسه، ص 20

³ مرجع نفسه، ص 42

ومن هنا تتبع ضرورة الانتباه الى العاملين الجوهريتين اللذين يتم على اساسها توزيع الكتل في تشكيل اللقطة وهما:

أ- ارتباط الكتل بمحتوى الحدث الدرامي.

ب- مراعاة قواعد التكوين والدلالات للوصول الى اقصى حالات الجمال في البناء التشكيلي للقطعة.

1-1-5- الفراغ :

يكسب الفراغ اهميته في البناء التشكيلي للقطعة من خلال علاقته المباشرة وتأثير في عناصر ووسائل التكوين الاخرى فعلى ضوءه يتم قياس الكتل وازانها الصورية وبه تكتمل ملامح التكوين في الصورة كما ان " الفراغ قد يكون وسيلة لتسجيل الحقائق"¹

و الفراغ في التكوين يحدد باطار الشاشة، فاطار الشاشة هو الحيز الفراغي الذي تتوزع بداخله الكتل ويتم التعبير عن الفراغ من خلال:

1-التغير بالحجم بالنسبة لكتلة الى اخرى.

2-التغير في الدرجات اللونية الفاتحة و الغامقة من مساحة لاخرى.

3-تراكب الاشكال (أي اخفاء جزء من كتلة تقع خلف اخرى، أي الحجب)

1-1-6- الاطار:

اختيار الاطار يرتبط ارتباطا مباشرا مع الرؤية الابداعية التي يتعامل على اساسها المخرج مع العالم الواقعي حيث ان الاطار وسيلة انتقاء الاشياء التي تقع في داخله نوعا من

¹ عبد الفتاح رياض، التكوين في الفنون التشكيلية، دارالنهضة العربية، القاهرة، 1973، ص 95

التأكيد والاهمية على اعتبارها تمثل الاشياء المطلوبة في الحدث دون غيرها" ذلك لان الذي يحدد وضع العنصر البصري هو الحدود المقررة للمساهمة التي يقع عليها هذا العنصر أي هو اطار هذه المساحة"¹، وتخضع الاشياء (المنتقاة) الى تأكيد اخر داخل الاطار يتحدد من خلال (حجم اللقطة وزاوية الكاميرا) أي أن وضع هذه الاشياء وعلاقتها بالاطار يؤكد مستويات اهميتها في الحدث الدرامي، فعلى سبيل المثال ان وسط الصورة يمثل مركزا مهما وله ثقل خاص بينما تكون اطراف الصورة توفيره لنفس الجسم.

1-1-7- الوحدة:

يعتمد البناء التشكيلي داخل اللقطة على المقدرة والمعرفة على ايجاد وحدة علاقة شكلية دلالية بين عناصر التكوين حيث يجب ان " تتميز الصورة بالوحدة عندما تتكامل العناصر السينمائية التي يضمها المنظر تماما"².

وذلك لان عملية توليف عدة عناصر من خلال تناغمها وتراكبها مع بعضها البعض ولا بد هنا من معرفة اهمية اللون والخط والكتلة والمساحة والفراغ لايجاد بنية فنية تعتمد على الخيال من اجل ابداع العلاقة بين عناصر التكوين للتعبير عن دلالات معينة.

1-1-8- التوازن:

وهو تعادل القوى، يأتي عن طريق توزيع للمساحات والكتل والفراغات والألوان والإضاءة ويمكن تحقيق مبدأ التوازن من خلال التماثل بين العمل الفني وتقسم التوازن على النحو الاتي:

أ-التوازن السيمتري(الذي جاء به هيغل وهو الذي ينشأ من التماثل بين الاجزاء الجانبية تماثلا متشابها).

¹ لوي دي جانيتي، فهم السينما، مرجع سابق، ص78

² جوزيف ماشيللي، التكوين في الصورة السينمائية، مرجع سابق، ص69

ب- التوازن غير السيمتري وهو توظيف اللون في تحقيق العلاقة بين الاجزاء الجانبية المتوازنة فلكل جزء لون خاص به.

ج- التوازن المركزي: ويتحقق من خلال تماثل عنصرين او اكثر في العمل الفني فيكون العنصر المهم في المركز وتوازن باقي العناصر حوله.

1-2- الحركة :

يعتمد الفن السينمائي أساسا على الحركة، لتحقيق الايهام، ومعنى ذلك ان الصورة الفوتوغرافية الساكنة تكتسب من خلال حركة الشريط في آلة التصوير بمنح الايهام بالصورة بحركة الموجودات والفن السينمائي هو فن الصور المتحركة، والحركة في الفن السينمائي هي حركة الشريط الخام داخل آلة التصوير، الحركة في آلة العرض، وفي هذا المستوى تكون الحركة متشابهة لما تم تصويره، الحركة داخل الشريط (الفلم)، أي المادة المصورة من خلال حركة المرئيات، مثل حركة الشخصيات او حركة الاشياء... وغيرها.

حركة الكاميرا، حركة ايهامية وهي حركة العدسة، ويتم انتاجها من خلال التلاعب بالبعد البؤري، سواء المقربة او المبعدة، وكذلك حركية المونتاج، ومثال ذلك التماثيل الثلاثة للاسد في فلم (المدرعة بومكين) 1925 للمخرج سيرجي ايزنشتاين وهي ثلاث منحوتات للاسد، وعند العرض يظهر للمتلقي نوع الحركة، فان حركة الموضوع (المرئيات مثل الاشخاص والاشياء)، اما آلة التصوير وهي ثابتة، او حركة آلة التصوير والموضوع ثابت او حركة آلة التصوير والموضوع معا، يستطيع المخرج ان يستغل الفضاء بما يلائم والسياق الدرامي والسيكولوجي من خلال " استغلال كمية الفضاء المسموح به ضمن بقعة الاطار"¹ لتخلق الموازنة باستمرار داخل فضاء الاطار. وتكون حقا القيمة الاجمالية الاولى للصورة على الشاشة،

¹ لوي دي جانتي، فهم السينما، مرجع سابق، ص 112

وان اطلاق الحرية لحركة آلة التصوير لها اهمية قصوى في السينما، والفن السينمائي يكتسب من خلال التحرك مع النقل بشكل متابع ومتوازي للموضوع، كذلك الاقتراب او الابتعاد من الشخصية او الفعل بطريقة تدريجية يولد الانزياح في المكان، وتعمل الحركات في السينما على احداث تفاعل مكاني مع الشخصية او الفعل من خلال تأثير الاطر.

1-3- الصوت :

الصوت ظاهرة ازلية قدم الوجود، ومنذ تكوين الطبيعة وهي تتحرك، وتعبر عن نفسها من خلال اصوات الرعد، الزوابع، البراكين او من خلال صفير العواصف وهدير المياه، وكن ادخال الصوت على الفلم هو احد الوسائل المتاحة امام السينما لتبقى و تنافي، وتنتمي للعالم الفيلمي، على الرغم من ان " آلة التصوير كانت مقيدة في موقع واحد ولم يكن الممثل يستطيع ان يتعد علة اللقطة وكان المونتاج محدد بالحد الادنى لوظيفته وهو بالدرجة الاولى تغير المشاهد"¹.

وبعد ذلك اصبح الوصت متوجها للصورة اساسا ويدعمها، وليس شيئا قائما بذاته، حيث ان " ظهور الصوت قد قلب جمالية السينما قلبا عميقا "²، وبدخول الصوت الى الفلم اعطى الحوار دورا اكبر في السرد وبناء الفلم، واستطاعت حركة الكاميرا واختيار الزوايا التنوع باحجام اللقطات، كلها زادت من جمالية الصوت، وان تقدم معلومات دون ان يعيق تدفق الصورة وانسيابية القصة فقد " أثبت استعمال الصوت بما فيه الكفاية انه لم يات لهدم والغاء العهد القديم السينمائي، بل جاء ليتمه ... تناسق كامل بين الصورة والصوت نشعر بوجود فن

¹ لوي دي جانيتي، فهم السينما، مرجع سابق، ص 250

² مارسيل مارتن، اللغة السينمائية، مرجع سابق، ص 103

وجد توازنه الكامل¹، وهناك مجرى صوتي غير متزامن مع الصورة، لذا " لكل نوع من المرئيات مقابلا صوتيا²، فالصوت يعمل على تدعيم الصورة المرئية.

أما المؤثرات، فعلى الرغم من أن الوظيفة الاولى للمؤثرات الصوتية هي خلق الجو، الا انها يمكن ان تكون بصورة مدهشة مصادر وثيقة للمعنى في الفيلم، فالصوت العنيف في شدته مثل الاحداث الدرامية للفلم في افلام الجريمة والعنف، ولا سيما في مشاهد التوقع في الافلام حيث تبدأ الاصوات بالتزايد تدريجيا في الذبذبة، كلما تصاعد المشهد، وكلما اسرع الايقاع الصوتي كلما زاد التوتر لدى المستمع، كذلك الاصوات التي تأتي من خارج الشاشة ضمن المشاركة تجلب عادة المكان الذي يقع خارج الشاشة، لذا يميل الصوت الى توسيع الصورة خارج نطاق حدود الاطار³.

ان الاصوات في الفلم لها سماتها الوظيفية والتعبيرية، كالاشارة الى زمان ومكان الحدث المرئي، فمن خلال هذا الصوت علامة على نزول مطر في الخارج او الرياح، او تدل على وقت الصلاة، كعلامة عند السماع لصوت الاذان، والمؤثرات الصوتية يمكن ان تؤدي وظائف رمزية من خلال ما يقرره الاطار الدرامي للحدث، والموسيقى يمكن من خلالها ان يتم الايحاء لتحديد معالم الشخصية من خلال الالحان الموسيقية المكررة، وتستطيع الموسيقى ان تعبر عن الموضوع الرئيس للفلم، ففي فلم (المواطن كين) اخراج (ارسون ويلز) ففي احد المشاهد (كين) يرتاد الى سوزان الكسندر المغنية في شقتها المبعثرة والقدرة، وهو يستمع الى اغنية تستمر الاغنية في المجرى الصوتي، حيث تتداخل الصورة تدريجيا، وهو يستمع الى لقطة موازية من الشقة القدرة علامة للحالة الاجتماعية للمغنية المتواضعة، ويظهر كين في شقة فخمة بانتقالة الى (مشهد

¹ اندريه بازان، ماهي السينما، مرجع سابق، ص 145-147

² لوي دي جانيتي، فهم السينما، مرجع سابق، ص 258

³ ينظر: لوي دي جانيتي، فهم السينما، مرجع سابق، ص 264-266

اخر) مباشرة، وسوزان المغنية تبدل منظرها، وقد لبست بشكل مبالغ فيه وهي تنهي اغنيتها الى جانب الة بيانو ضخمة، وخلال الثوان المعدودة يحقق ويلز العلاقة بين كين وعشيقته باستخدام الاغنية لوصول الفجوة الكبيرة في الزمان والمكان، فان مفهوم الموسيقى " مفهوم تركيبى يهدف الى تركيز (المتفرج- المستمع) على الموقف في جملة ككل، وللموسيقى مفهومان :

1- موسيقى تصور الجو. 2- وموسيقى تشرح المعاني"¹.

للموسيقى دور مهم في السينما الناطقة، فهي تستحضر الشخصية ذهنيا، وهي تعبيرية لمصاحبة وجود الشخصية ضمن الحدث الدرامي، وفي كل الاحوال تستند الى الحدث المرئي، وفي احيان اخرى تتناقض من الناحية الدلالية على مستوى الصورة.

وبعد دخول الصوت الى الفيلم (السينما الناطقة) اصبح للصمت في بعض المواقف المعينة التي يغيب فيها الصوت تماما الاثر الفعال كمؤثر وكدلالة لحدث قادم، وذلك، لان العالم الخالي من الصوت غير حقيقي من عدة وجوه " فالصمت المطلق في الفيلم الناطق يجذب النظر الى نفسه مثل الوقوف المطلق للفلم، أي تمدد مهم للصمت يوجد تخلخلا معلقا واحساسا بشيء معلق على وشك الانفجار، كذلك استغل بعض المخرجين الصمت كوسيلة سريرية للايحاء بحالات الغرابة والحلم"².

فالصمت المطلق في افلام الجريمة والمطاردة والعنف يكون له الاثر الفعال بالايحاء بالقلق والترقب، لموت او حياة جديدة او احداث قد تقلب سير الحدث الدرامي، لذا يستخدم كمؤثر درامي في الفلم الناطق، فالصمت له دور وظيفي علامي في الفلم الناطق للتعبير عن دلالات معينة وحسب سير الحدث الدرامي.

¹ مارسيل مارتن، اللغة السينمائية، مرجع سابق، ص121-125

² لوي دي جانيتي، فهم السينما، مرجع سابق، ص270

1-4- المونتاج :

المونتاج هو عملية تنظيم لقطات فلم طبقا لشروط معينة في التسلسل والزمن، فالامر يتعلق بالمونتاج الروائي أو التعبيري، فالروائي يتكون طبقا لتسلسل منطقي أو تاريخي، القصد منه سرد القصة من لقطات، تحمل كل منها مضمونا حديثا تسهم في دفع الحدث الى الامام اما من وجهة نظر الدرامية طبقا لعلاقة سببية، او من وجهة نظر السيكلوجية طبقا لفهم المشاهد لاحداث الدرامية المعروضة، اما المونتاج التعبيري، فهو مؤسس على تراكم اللقطات تراكبا هدفه احداث تأثير مباشر دقيق، نتيجة لصدمة صورتين، وهو يرمي التعبير بذاته من عاطفة او فكرة، وهو يشتغل على المستوى الاستبدالي، يربط صورة بصورة اخرى بعيدة عنها شكلا ومضمونا، لتحقيق أغراض فكرية أو سيكلوجية، فالمدلولات يستحضرها المشاهد من سياق الحالة المعروضة عن هذا التجاوز.¹

وعن اول من اعطى للسينما مفهوم المونتاج بمعنى التعبير والدلالة الرمزية، فان " غريفت كان الاول على الاقل في معرفة تنظيمها وجعلها وسيلة تعبير، فمعنى الفضاء وزوايا النظر - اللقطات وزوايا التصوير قد ولد مع أفلامه برهن على ان الصور بما تظهره، وايا ما كانت القيمة الدلالية والدرامية لما تظهره، هي اقل دلالة مما يدل عليها تنظيمها وتنسيقها، وان تركيب الفلم في حدود معينة فهو فن التعبير والدلالة يضمن اولا استمرارية الفلم، فهو بتنظيمه سلسلة من اللقطات، انما يمنح كل لقطة معنى لا يكون لها لو انها جرى ترتيبها على نحو مختلف.²

ان مفهوم المونتاج ليس الا خاصة لواحد من القوانين العامة التي تحكم تشكل الدلالات الفنية، وهو قانون التجاور (التعارض والتكامل) لعناصر غير متجانسة، فهي واحدة من

¹ ينظر: مارسيل مارتن، اللغة السينمائية، مرجع سابق، ص129

² ينظر: ميتري جان، مدخل الى علم الجمال وعلم نفس السينما، تر: عبد الله عويشق، منشورات وزارة الثقافة - المؤسسة العامة للسينما، دمشق، 2009، ص212-274

الرسائل الشائعة جدا في الفن والمونتاج الذي يشكل حالة خاصة لهذه العملية، انه مجاورة عناصر مختلفة من عناصر اللغة السينمائية¹.

2- البطل الفيلمي

2-1- البطل في ضوء النظرية البنائية الشكلانية :

احدثت الشكلانية الروسية التي ولدت في العشرة اعوام الاولى من القرن العشرين انقلابات نظرية مهمة، ليس على مستوى المناخ الثقافي الروسي فحسب، وانما في جزء كبير من اوربا وامريكا، والتي جاءت على درجة واضحة من الدقة حسب ما قام به منظروها، من خلال فهمهم الواضح والمميز لاجناس النشاط الابداعي البشري، فميزوا بين فنون الادب، كعلم انساني والدراسات الاخرى سواء اكان منها ما يرتقي الى مستوى ان يكون علما، مثل التاريخ وعلم النفس والاجتماع، ام ما كان متفرعا من علم.

وقد جاءت مفاهيم الشكلانية الروسية على اساس الانتقال النظري، من قوالب النظرية الارسطية ومبادئها في محاكاة الواقع، والفن هو الاداة التي تنقل لنا الحياة مثلما هي تقريبا بتدخل ذات الفنان بهذه الحياة ورؤية الخاصة لها، او مثلما ينبغي ان تكون عليه، وجاءت ثورة الشكلانيين على النظرية الارسطية المحاكاتية، ربما بسبب ان نظرية ارسطو اعتمدت في جل ما تعتمد عليه، المضمون، والمضمون بنظر الشكلانيين او حتى بنظر ارسطو نفسه، ما هو الا شكل من اشكال التمثل الفني/ الادبي لمنظومة الاخلاق التي اراد ارسطو ان يكرس النشاط البشري/ الفني لنشرها والدعوة اليها، وذلك بتأثيرات المناخ الثقافي الذي كان يحكم عمليات انتاج الفن وشروط تلقيه في الان نفسه، والدليل تركيز ارسطو على الفني كجسد له توازن وتكامل مستقل في ذاته والقيم الجمالية

¹ ينظر: يوري لوتمان، قضايا علم الجمال السينمائي، مدخل الى سيميائية الفلم، مرجع سابق، ص 68-89

التي يتمتع بها متأية من الحجم ومن التناسب والتناسق بين اجزائه من الناحية التنظيمية والفنية، "فجمال العمل الفني - كجمال أي كائن حي - يتوقف على حجمه وعلى تنظيم أجزائه"¹.

وبناء على ذلك توجهت الشكلائية الى دراسة البنى الداخلية التي تحكم عملية حركة النص او الخطاب، وذلك للتعلم في فهم المستويات الدالة لذلك الخطاب، وحتى تنمو طرائق تحليل ونظريات دراسة واعية ومنظمة اكثر من تلك التي اعتمدت على حركة المضمون في النظرية الارسطية، ويبحث الشكلائيون على (أدبية الادب) اي ما يجعل الادب ادبا، في نفس الوقت الذي اكدت فيه مدرسة براغ متمثلة برومان ياكبسون على عزل (الادبية) كصفة مميزة وملمح مضاف الى اللغة الاعتيادية، حيث عرفوا (الادبية) بانها " لغة تدعو الى الانتباه لذاتها، او هي نوع من الرسائل التي يتم التأكيد على شكل المنطوق - او المرئي - اكثر من صفاته المرجعية"²، وان اضافة اي تظاهر اضافي لأي خطاب يؤدي بالنتيجة الى زيادة وتكثيف الادبية الموجودة في ذلك الخطاب، اي تجعل منه خطابا متميزا له تشكلاته وبنائياته الدلالية والعلامية الخاصة³. وهذا ما ينطبق على الخطاب الفلمي الذي يمتاز بكثرة وتنوع تظاهراته الفنية على عكس بقية الخطابات التي تتوافر فيها مثل تلك التظاهرات، وعليه فيمكن تصور تظاهرات خطاب الفلم مكونة على النحو الاتي:

لغة المؤلف - الممثل - الافعال - بنائية الصورة - المونتاج - عناصر الصوت

وقد استخلص بروب من مجموع الحكايات الشعبية التي حللها في دراسته، ما اسماه فيما بعد (النموذج الوظائفى) أي البنية الشكلية الوحيدة، التي تتفرع فيما بعد منها عدد لا يحصى من الحكايات مختلفة الشكل والبناء، وطبقا لبروب فان الوظيفة هي فعل الشخصية، من وجهة دلالة في توجه وسير الحكاية، حيث ابعاد (بروب) ما يتعلق بالمرجعيات النفسية بوصفها وحدات خاضعة

¹ ارسطو، فن الشعر، تر: ابراهيم حمادة، مكتبة الانجلو المصرية، 1983، ص31

² روبرت شولز، السيمياء والتأويل، تر: سعيد الغانمي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1984، ص104

³ مرجع نفسه، ص105

للتغير والتبدل من وقت الى اخر فهي لا تسهم في استنتاج القيمة الوظيفية، واقتصرت نظرية بروب الوظيفية على الافعال التي تمتاز بدرجة عالية من الثبات حتى مع تغير اي من وحدات بناء الشخصية الاخرى، وحصر بروب هذه الوظائف باحدى وثلاثين وظيفة تتفاوت في درجة اهميتها ونشاطها حسب الموقف الذي توضع فيه الشخصية.

وبعد تطور المفاهيم الشكلانية فيما يخص بنية الفاعل وطبيعة المنظومة الوظيفية التي تؤهله للقيام بدور المحرك الرئيس للفعل داخل الخطاب، نرى بداية لطروحات اخرى استمدت قوتها من الطروحات الشكلانية التي صارت فيما بعد نظرية ذات خصوصية مميزة، اذ نرى رولان بارت وغريماس وليفي شتراوس، قد طبقوا كل على طريقته، مبادئ جديدة اتسمت بكونها بنائية وسميائية مستمدين من السنية فرديناند دي سوسير اهم مبادئها، اذ عا بارت الى تطبيق تلك المبادئ البنيوية والسميائية في الادب، وتوسع الى الحد الذي دعا فيه الى تطبيق ذلك الى التراث الفلسفي والثقافي، وشتراوس وما جاء به من البنائية الاجتماعية وغريماس ودراسته في بنية النص والتفاعل السيميائي لعناصره

والبطل (المحرك للفعل الاساسي) هو شخصية في الخطاب اللغوي/القبولي (رواية، قصة، شعر، السيناريو الادبي) عبارة عن نص لغوي، موصوف بمجموعة من الكلمات داخل النص السردية، في البنية السطحية.

حيث الكلمات وحدات قائمة على الترتيب والتبادل والاستبدال، او في الخطاب الصوري (فلم)، يكون البطل ايضا شخصية، لكنه عبارة عن علامة ايقونية متجسدة، ممثلة للانسان الحياتي الواقعي، ومختلفة عنه بمجموعة من ادوات التعبير المصاحبة التي تشكل منظومة تشفير قصدية، لا توجد مع الانسان العادي، فالبطل يكسب صفته الاساسية لكونه فاعلا حقيقيا، من خلال ما يحمله من دلالة الفاعلية التي يحرك من خلالها بقية الخطوط السردية والدلالية والجمالية لمنظومة

الخطاب، والكامنة في المستوى العميق منه، وطبقا لمفاهيم ارسطو حول الشخصية والذي يعدها في المستوى الثاني من الاهمية فان ارسطو، يعد " سعادة الانسان وشقاءه يتخذان صورة الفعل، وغاية ما نسعى اليه في الحياة، هو ضرب معين من الفعل"¹.

ولأن المستويات النفسية (مزاج، طباع، مكروهات، ميول ... الخ) هي وحدات متغيرة، ومن ثم تؤدي - فيما لو اعتمدها التحليل البنيوي - الى نتائج غير مستقرة، وغير مستندة الى قوى نظرية محددة، وكذلك المستويات التاريخية لشخصية البطل، لان هذه المستويات هي مستويات تتأثر بالتزامن والتعاقب، لذلك فان البنائية السيميائية تتجنب الاستناد الى هذين المستويين عندما تدرس الشخصية الفاعلة في الخطاب السردى (القولى، الصوري) وتذهب للبحث " عن وسائل اخرى للرصد والحديث عن مشتركين وفاعلين، وقد تلجأ الى استخدام مقولات سيميولوجية، مثل المرسل والمرسل اليه والمعاون والمضاد والمنافع والعائق وتحلل مراتبهم في بنية القصة او الخطاب "².

و الجانب المهم من الجوانب الشخصية، والتي اعتمدتها البنيوية والسيميائية على أسس ثباتها، بمقابل الاسماء والصفات النفسية والفيزيولوجية المتغيرة هي :

1. الوظائف او الوحدات المركزية، التي تماثل النواة للخلية، هذه الوحدات تتوزع تباعا وفق

سياق معين حتى تكون " وظيفة اساسية، يكفي ان يكون العمل الذي ترجع يفتح (او يثبت او يخلق) مبادرة منطقية للتابع التاريخ، او بايجاز ان يفتح او ينهي ترددا اذا ورد في النص السردى قطعة تالية"³.

وتتفاعل وظائف البطل مع بقية عناصر المنظومة الفلمية، لتوصل الدلالة المبتغاة من الصياغة الفلمية المعينة، كون تلك العناصر المتحدة ما هي الا مجموعة من الرسائل التي تلتقي

¹ ارسطو، فن الشعر، مصدر سابق، ص 97

² صلاح فضل، نظرية البنائية في الادب، دار الافاق الجديدة، بيروت، ط3، 1985، ص 426

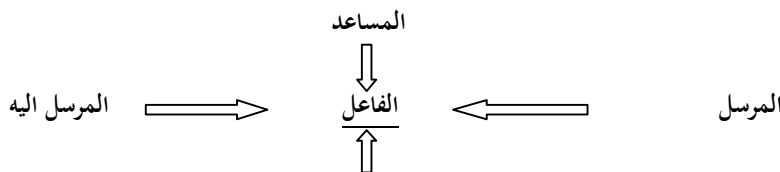
³ رولان بارت ، النقد البنيوي للقصة القصيرة، تر: انطوان ابو زيد، منشورات عويدات، بيروت، ط3، 1983، ص 426

في مكان واحد، هو الخطاب النهائي حيث يؤكد ذلك ما قاله ميتز من أن " المفردات تلك ما هي الا عبارة عن مجموعة من الرسائل، حيث يصبح الخطاب هو المكان الذي تلتقي فيه رسائل لا حصر لها"¹.

2. وحدات الفئة الثانية: وهي الوظائف الثانوية التكميلية، وهي عبارة عن حوافز او مؤشرات او عوامل اخبارية غير مرتبطة باحداث القصة، فهي عبارة عن توسعات، تؤطر مكانتها من خلال مدى تفاعلها مع (النواة) فالخيز الذي يفصل بين (رنين الهاتف ورفع السماعه) من قبل البطل، يمكن اتباعه بجملة من الاحداث الدقيقة (صور او فعل في الفيلم) او مجموعة من الجمل الوصفية و التعابير اللغوية (كما في الرواية او القصة) .

2-2- بنية البطل وفق المفهوم العاملي :

يعد هذا المستوى واحدا من مستويات التحليل السيميائي للخطابات التي تحوي وحدات العامل (البطل)، حيث يعد التحليل، وفق هذا المستوى هو ابتعادا عن التزامن بين مكونات الشخصية المختلفة، واقتربا من الافعال كونها تجريدات لذاتها، حيث ان النظام السردى الفلمي أو اللغوي، يعتمد ثنائيات الاستقرار والحركة والثبات والتحول، فعندما تتغير مضامين الافعال يظل الحامل لها ثابتا، وفق غريغاس فان النظام التحليلي لشخصية البطل، بكونه عاملا، يتشكل على النحو الاتي :



¹ اندرو دادلي، نظريات الفلم الكبرى، مرجع سابق، ص214

المعارض

يتكون هذا النظام ، من ثلاث ثنائيات، يتفاعل بعضها مع بعض، وهي :

المرسل / المرسل اليه البطل / الموضوع المساعد / المعارض

فكل خطاب تحوي بنيته على بطل متشكل مع بقية عناصر الخطاب، هذا البطل (الشخصية) يتشكل من خلال العوامل التي بدورها تنتج الفعل الذي يمارسه البطل لتحقيق عمله بايصال دلالات العناصر المجتمعة، حيث ميز غريماس بين البطل الرئيس وبقية الشخصيات الاخرى التي تقسم فيما بينها وظائف مختلفة، حيث أكد " غريماس على التمييز بين الفاعل اي الشخصية الواحدة القائمة بالفعل ومجموعة الفاعلين الذين تربط بينهم وحدة التصرف الوظيفي " ¹.

وهناك حسب غريماس ثمة نقاط رئيسة يمكن تحديدها في نظام السرد المكون لشخصية البطل وهي ² :

- وحدتا المساعد والمعارض، تنتظم في سياق العلاقة بين الفاعل وموضوع القيمة.
- تحدد وظيفة المساعد في تقديم العون للفاعل، بغية انجاح المهام المنوطة به.
- يكون المعارض حائلا دون تحقيق الفاعل موضوعه وعائقا في طريقه.
- وتتكون المنظومة السردية من وحدة كاملة وموحدة، التي بدورها تتكون من :
- المهمة التأهيلية (المناورة)// المهمة الاساسية (الانجازية) // المهمة التمجيدية (الجزء).
- المهمة التأهيلية: تنتظم في مستوى العلاقة بين المرسل والمرسل اليه، وتأثير الاول في الثاني بالفعل الاقناعي (فعل الفعل) ويتم في هذه المرحلة، التعريف بموضوع المشروع المعترزم القيام به وابرام العقد

¹ سمير المرزوقي، مدخل الى نظرية القصة، الدار التونسية للنشر، تونس، د.ت، ص71

² مرجع نفسه، ص75-77

بين المرسل والمرسل اليه، بعد توفر جانب الكفاية المتمثل في الرغبة بالفعل والشعور بوجوب الفعل او القدرة على الفعل والمعرفة بالفعل.

- المهمة الاساسية : وهي مهمة انجاز الفعل او المشروع الذي يتم ابرام العقد على أساسه بين المرسل والمرسل اليه، حيث يسعى هنا الفاعل (البطل) الى انجاز القيمة المراد والمخطط لانجازها سلفا مثل: محاربة الشر (فلم القلب الشجاع) ... او انقاذ الحبيبة (فلم تاي تانك)، وفي هذه المرحلة، قد نرى حالة من التحول في النتيجة الغائية لفعل البطل سواء أكان تحولا ايجابيا ام سلبيا بالنسبة لهدفه المعلن ابتداء ... حيث :

- ينتقل البطل من الانفصال الى الاتصال بالموضوع، اذا كان نصيبه النجاح في مهمته.

- ينتقل البطل من الاتصال الى الانفصال عن الموضوع، اذا كان نصيبه الاخفاق في مهمته.

- المهمة التمجيديّة: وهنا يتم الجزء بعد مرحلة من النشاط الفعلي وحسب نتيجة التي توصل اليها البطل فيما يخص الموضوع او القيمة الى النهوض بمهام تحقيقها (ايصال معنى الحرية و عدم التنازل كما في فلم القلب الشجاع).

2-3- وظائف البطل واشتغال الدلالة الفلمية :

اذا تحدثنا عن الخطاب الفلمي، فاننا طبيعيا لابد ان نذكر التعالق، والتعالق بدوره يأخذنا الى مفهوم البنية، لذا فان الخطاب الفلمي في حقيقة الامر ماهو الا بنية من مجموعة العناصر الصورية والصوتية التي اتحدت وفق اشتراطات دلالية وجمالية لتوصيل معنى ما ... حيث ان عناصر هذه البنية متعلقة فيما بينها في انتظام وظائفها لا يسمح بالتضارب العكسي على مستوى الدلالة والاشتغال، الا اذا كان ذلك التضارب هو المقصود لا يصال دلالة معينة، مثل ان يستخدم البطل نظارة فاقد البصر، في حين هو يتمتع بقوة ابصار عالية.

فالعلاقات التي تحكم بنية الخطاب الفلمي سواء اكانت سياقية ام ايجائية، هي تنظم حركة العناصر على اساس دور كل عنصر في تحريك ودفع الفعل الدلالي العام، فالعناصر هي علامات مترابطة بعضها مع البعض حيث " لا يحمل كل جزء من اجزاء الخطاب سمة التحديد - القطعية - في ذاته بل يحصل عليها من علاقته بالاجزاء الاخرى " ¹.

وخطاب الفلم، حيث هو لغة منتجة من لغات اخرى، يكون له :

1. وحدات تركيبية : وهي عناصر ذات معنى، هذه العناصر تتألف وتدخل في تكوين انساق لقطات (مشاهد) تسمى بالعناصر الفعالة.

2. وحدات تدعيمية: هي داعمة لمستويات التركيب، وتحتوي على عناصر ليست بذات معنى صريح، اي لا تقوم لها دلالة عندما تتمظهر خارج السياق العام لحركة الخطاب، تستعمل هذه العناصر لتحديد دلالة المستوى الاول، وتسمى بالعناصر المجردة.

فالسيارة الفارحة في معرض السيارات، هي عنصر مشتغل على المستوى التفكيكي، اي انه لا يملك دلالة اكثر من الدلالة على الذات وحدها، لعدم دخوله في سياق دال، نفس العنصر (السيارة الفارحة) يركب بها شخص بملابس رثة جدا في هذه الحالة ثمة سياق جديد، ونسق دلالي نتج عن تعانق السيارة مع الرجل بملابس رثة ... وتتوغل عناصر لغة الخطاب الفلمي ما بين الصورية والصوتية والعناصر الدالة الرابطة (المونتاج) لكنها تتفاوت في مدى علاقتها مع الشخصية الرئيسية (البطل) او القائم بمهام الفعل الرئيس، ويأتي هذا التباين طبقا لدور البطل في السياق التتابعي للسرد الفلمي من جهة، وقابلية العنصر ذاته على الدلالة وحمل المعنى والقيام بدور المساعدة او المظهر لدلالة الفعل القائم على صعيد البطل من جهة ثانية، حيث يبقى الصراع قائما بين العناصر الدالة للقيام بوظائفها، فيعزز لنا هذا الصراع انسجاما اشتغاليا يصاحب تراجعا وتقدما في حركة هذا

¹ وليم راي، المعنى الادبي، تر: د. يوتيل يوسف عزيز، دار المأمون للترجمة، بغداد، 1990، ص 47

العنصر أو ذاك، فيحدث على المستوى الكلي، "تضاعف الحركة بسبب انتقال متوازن بين مجموعة الانفعالات التي تولد الشخصيات، والتفكير الانتقالي حول الآثار التي تتركها تلك الشخصيات"¹.

فاذا كانت نمطية الفيلم تتجه نحو الاتجاه الفكري والايديولوجي البحث. نرى الشخصية النواة تقوم بمهام ايصال تلك البنية الفكرية، كذلك تساهم مع بقية العناصر التي تقوم بنفس المهمة، كما كان يحدث في افلام ايزنشتاين التي تسعى الى ايصال افكار معينة، كما كان يحدث عندما يستخدم الاستعارة والكناية الصورية ... وعلى العكس من ذلك اذا كانت نمطية الفيلم تنحو لأن تكون في أغلبها، نمطية صورية شكلية، حيث تنبثق جمالياتها من ادائها الشكلي في أغلبه، نرى الشخصية تتراجع في فعلها الدلالي لتسمح للبناء الشكلي بالتعبير عن نفسه كما في الافلام التي حاكت حياة الرسامين الكبار مثل : موندريان، مونيه، بيكاسو أو كما في افلام الاساطير أو الحكايات الخيالية كما في سلسلة افلام سيد الخواتم وهاري بوتر.... لكن نجد في جانب آخر " في الفيلم ذي الطابع السايكولوجي تنقلص اهمية المهنة لحساب المكانة التي تحتلها الشخصية في كنف البنية العائلية التي ينبغي بالتالي القيام بوصفها بشكل مؤول"².

اما في الفيلم الملحمي فثمة شخصية رئيسة تنوء بحمل المهام والقيمة (كما عند غريغاس) نرى بالتوازي معها نوعيا وجود المساعدين، حيث المجاميع الضخمة (جيوش، تجمعات، مدن، عامة الناس) تشاطر البطل عملية الاداء، مع الاتفاق بالهدف، (المهمة التمجيدية) كما في فيلم (اماديوس) و (طروادة) و (مملكة الجنة) و (300)، حيث تشتغل عناصر بنية خطاب الفيلم بالتوازي ما بين البطل والمساعدين (سواء أكانوا افراد ام جماعة)، اما في افلام الخيال العلمي والافلام التي تناقش الحروقات الفذة المقترحة والتي تقوم بها الانسان للطبيعة، نجد ان دور الالة والمخترعات التقنية لها الغلبة من ناحية جذب منظومة الخطاب الفلمي للعمل للصالحها بأغلب

¹ بيري مايو، الكتابة السينمائية، تر: قاسم المقداد، وزارة الثقافة السورية، دمشق، 1997، ص 43

² مرجع نفسه، ص 49

النسب ويبقى للبطل والشخصيات الحصة ذات المستوى الثاني من الغلبة كما في فلم (حديقة الجوراسيه) ... وهكذا حيث السياق العام هو محدد رئيس لطبيعة العنصر والمنظومة ككل، لان منظومة الفيلم هي " التجاوز بين العناصر اللامتجانسة وشرح لالية تصادمها واتحادها في مستوى اعلى بحيث يمتلك كل عنصر في سياق الكل صفة اللاتوقع والنظامية معا " ¹.

2-4- البطل في الفيلم الحربي التاريخي (مهمة انقاذ الجندي ريان)

2-4-1- الاستهلال :

يبدأ الاستهلال وهو ما قبل تايتل الفيلم، لقطة قريبة لجندي امريكي يرتدي الخوذة، ثم Zoom in حتى تصبح لقطة B.C. up لعينة ثم mix الى L.S جنود يتوجهون من اليمين الى اليسار وهم من البعج لدرجة يبدوون مثل حجم الانسان بالنسبة لجبل مرتفع مع اصوات قصف مدفعي وبرق الانفجارات.

وفي سياق لاحق نجد ان هذا الجندي هو الكابتن (جون ميلر)، وما رأيناه كان من خلال وجهة نظره للاحداث التي عاشها مع مجموعة من جنوده.

بعد هذه اللقطة، يدخل تايتل الفيلم، وثم لقطة c.up للعلم الامريكي وهو يحلق بقوة، وهذا يعني :

الجندي ← المارك التي تمثل وجهة نظره ← لها علاقة بالعلم والدولة الامريكية.
الجندي ⇌ العلم .

¹ يوري لوتمان، مدخل الى سينمائية الفيلم، مرجع سابق، ص 45-48

2-4-2- المتالية الاولى :

تخبرنا زيارة رايان العجوز الى المقبرة بمعلومة مهمة اتجاه التوطئة والتمهيد لما لنفكر باهمية صاحب القبر من خلال ما جاء في التتابع الاول، فمع صعوبة حركته فهو مجد في زيارة القبر بدون انقطاع منذ سنين، كذلك عدم مشاركة عائلته زيارة القبر وبقاءهم في مكان بعيد نسبيا كان علامة على ان صاحب القبر ليس من افراد العائلة حيث جاءت المسافة الجغرافية باتجاهين :

الاول (بعيدة) : بين عائلة ريان وبين القبر (القبر لا يهمهم).

الثاني (قريبة) : بين رايان نفسه والقبر (القبر مهم بالنسبة له فقط).

ثم نرى كيف تشتغل وجهة النظر مع المونتاج لخلق دلالة، وفق ما جاء في تتابع اللقطات التالية

L.s : يقف رايان وسط المقبرة.

M.c : ينظر باتجاه معين (اتجاه مرتفع).

L.s : وجهة نظره، حيث يرفرف علم امريكا على مشارف المقبرة.

فبناء الصورة نتج عنه بناء دلالة، فثمة تضحيات كبيرة جدا بالارواح (القتلى المقبورون هنا)،

في سبيل بقاء علم امريكا يرفرف عاليا، وهنا تأكيد على العلم (تضحيات كل الجنود) يقصد به

التأكيد الخاص (تضحيات الكابتن ميلر ورفاقه)، بدليل علاقة محرك الموضوع (رايان) ب (ميلر)

ورفاقه هي اوضح واكثر تمثلا من علاقته ببقية اصحاب القبور.

اما اللقطة العامة التي نرى فيها (رايان) يسير وسط كتلة من القبور بعد ان توقفت عائلته في

نقطة معينة وظل لوحده يتابع السير، حيث تبدو القبور مرتبة بخطوط غاية في الانسجام والنظام

(علامة على التنظيم في الحياة عندما كانوا جنودا، والتنظيم في الممات وهم قتلى)، ويكون (رايان

(الوحيد الحي الذي يسير وسط هذا الكم الهائل من الاموات، فهذه اللقطة تشير الى اهمية هؤلاء وتضحياتهم التي ادت الى احساس (رايان) بالامتنان لانقاذهم له وبقائه حيا في حين مات كل الذين شاركوا في انقاذه.¹

واشتغلت هنا دلالة الايجاء باهمية الغائب بدلالة الحاضر فثمة دال حاضر ومدلول غائب، لكن سرعان ما جاء نظام السرد، ليدمج خطوط العلامات، ويكون الغائب حاضرا، بدلالة السياق، ليشكل تكثيف العلامة، ويؤثر حضور الدال وحضور المدلول في جسد الخطاب لكنه حضور مرهون برؤية جمالية فلسفية في تفسير الصانع لمضامين العلامة ومدلولاتها.

2-4-3- المتتالية الثانية :

استطيع ان اقول ان هذا التابع بما يحويه من مشاهد ذات لقطات بموضوعات غاية التأثير والموضوعية، حيث ينقل لنا هذا التابع ما في الحرب من قسوة ودمار، وما فيها من قتل واصابات وما فيها من اقدام وخوف ... شجاعة وجبن، وقد يكون صانع الفلم تقصد ام يبدأ الفلم، كاحداث حرب بهذه المشاهد كونها المعبر الواضح عما في الحرب من بشاعة ودمار، ولم يتم هذا اعتباطا بل ليضع تصورات اولية عن اهمية البطل (الكابتن ميلر) عندما نجح في انقاذ الجندي (رايان) من هذه الحرب الذي لا ينجو منها - لقساوتها وضراوتها - احد.

وعموما ثمة بعض العلامات التي اعطت اهمية خاصة للكابتن دون غيره، منها:

1. كل الاوامر كانت تصدر منه وتنفذ رغم الفوضى الدامية.
2. ارتفاع صوته عندما يأمر، وسيطرة هذا الصوت على اصوات المدافع والصراخ.
3. اقدامه على القتال وشجاعته في التحرك.

¹ Voir: Marnie Hughes-warrington, History Goes to the Movies, Routledge, New York, 2007, p65

4. سيطرته على زمام المعركة حتى مع قوة وشراسة جنود والة الالمان العسكرية.

فاهمية البطل متحققة في الصفة السردية التي اوضحت تكليفه بسرد الاحداث كما يراها هو، حيث صار المشاهد لا يرى لقطات اعتباطية كيفما يريد، وانما فقط يرى اللقطات التي يراها (وجهة نظر) البطل حيث الدموية وتقطع الاطراف، واختراق الرصاص لرأس الجندي، والشاطئ المليء بالجثث، ومياه الشاطئ التي صارت حمراء ... اما اللقطات التي تمثل وجهة نظر المشاهد (الذي يكتشف) فكانت اكثر عمومية، وكأن الدلالة وفق السرد الصوري تجعل البطل اكثر دقة وأعمق فيما يخص اختيار لقطات مؤثرة وتنقل البشاعة الحقيقية للحرب، على العكس من المشاهد الذي يرى اللقطات (يكتشفها او يختارها) الاقل اثارة والاقل شد للانتباه .

ويتزامن هذا التفعيل عن طريق وجهة النظر مع تفعيل اخر له نفس المعنى التكريزي حيث يصاحب وجهة النظر الصمت الناجم عن فقدان الكابتن لسمعه وقتيا نتيجة الصدمة فيكون المشاهد امام وقفة حقيقية للتركيز على ما يراه الكابتن (وما نراه من خلاله) من مناظر حرب بشعة

2-4-4- المتتالية الثالثة :

في هذا التابع تشتغل الدالات الحاضرة للايجاء بالمدلولات الغائبة التي لا تشير منظومة العلامة الداخلة في صياغة هذا التابع الى جنسها، حيث تقف على منظومة علامية رمزية لا يشير الدال الى مدلول من نفس جنسه وانما تكون الدلالة هنا على اهمية رايان بالنسبة لادارة الجيش الامريكي، في نفس الوقت اهميته الانسانية بالنسبة لوضعية امه التي فقدت ثلاثة اولادها في المعارك، وعليه فان هاتين الاهميتين تشتغلان كدال جديد على مدلول غائب وهو اهمية الكابتن ميلر وما سيقوم به لاحقا من مهمة لانقاذ الجندي رايان.

2-4-5- المتتالية الرابعة :

مدلول العلامة اللسانية (الحوار) التي يبدأ بها هذا التابع هو أهمية انقاذ الجندي رايان، كذلك المواصفات التي يتمتع بها الكابتن ميلر والتي يعترف له بها كل القادة العسكريين، وقبل ان تتحرك المجموعة نرى شاطئ اوماها المسيطر عليه يبدو لنا في لقطة عامة استعراضية من فوق تل انه شاطئ صار امناً وقد ملأته الاليات العسكرية الامريكية والجنود والمعدات، كذلك نرى الشاطئ مع وصول اعداد كبيرة من الجنود بأمان الى ذلك الشاطئ الذي كانت القوات الالمانية تسيطر عليه، وهذه اللقطة العامة هي (دال) لمدلول غائب هو أهمية المعركة التي قادها الكابتن ميلر لتحرير الشاطئ من القوات الالمانية.

وبعد تحرك المجموعة التي اختارها (ميلر) وهي ثمانية جنود في لقطة عامة للمجموعة عند الغروب وهي تتجه نحو الكاميرا التي صارت في موقع تحت مستوى الارض، بحيث تتقدم المجموعة وكأنها تخرج من الارض مع اضاءة (Slowd) في تكوين بشري مثلث، على رأسه (الكابتن ميلر) يتقدمون وقد شغلوا النصف العلوي من الكادر وفي هذا الدال (التكوين المثلث + الاضاءة المعتمة + الحركة + الاتجاه) مدلول على اهمية المجموعة ككل واهمية وقوة رأس المثلث (ميلر).

2-4-6- المتتالية الخامسة :

ونجد هنا اشتغالا واضحا للمكان كونه علامة ذات دلالة واضحة، ان يلجأ الانسان الى ايمانه بالله فهو الذي ينجيه ويساعده على تحمل المشاق والمصاعب، وفي حديث الجنود مع بعض عندما شاهدوا الجندي جاكسن نائما بهدوء... وقالوا (انه يقول ان الله معي وهو يحميني) ...ويرد الاخر (ولن يصل الاعداء لي ما دمت معي) وفي مكان اخر من الكنيسة نجد الكابتن وقد خلع لأول مرة خوذته العسكرية وهي علامة شعوره - الان فقط - بالامان في هذا المكان حيث يبدأ بالحديث عن نكتة قديمة يعرفها هو والعريف مارك ويضحك - لأول مرة - ضحكة حقيقية، لكنه

لا ينسى وضعه داخل المجموعة، فيحاول جاهدا ان لا يسمعه احد يضحك او يراه وهو في هذه الحالة.

وفي حديث مع الجندي (افلم) نرى اندماجا في قابليات العلامة اللسانية والعلامة البصرية على التدليل حيث نرى التكوين الصوري الاتي :

-الجندي (افلم) يجلس في يسار الكادر في المستوى الثاني للعمق ووجهه للامام.

-الكابتن (ميلر) يجلس في يمين الكادر في المستوى الاول للعمق ووجهه لأمام الكادر profile باستقامة واحدة لا تتغير.

اما العلامة اللسانية فكانت حديث عن الماضي :

الجندي افلم (يسأل) من اين انت وماذا كنت تفعل قبل الحرب ...؟

الكابتن ميلر (بحزم) : ساخذ 320.

الجندي يلح على الجواب

الكابتن ميلر: عندما تصل الى 500 سنتقاسم المال .

حيث ان الدال المتحد (العلامة القولية+ العلامة البصرية) ذهب للتحقيق مدلول واحد وهو السرية والصرامة التي يريد الضابط ان يتعلمها الجنود لان في نظره اي تعاطف او نشوء علاقات انسانية بين الجنود في الحرب سيؤدي الى خسارة عاطفية اكيدة لان الجميع معرض للموت في اية لحظة.

يبدأ التابع بمشهد حوارى يدور بين الكابتن (ميلر) والجندي اودين:

الجندي اودين، سيدي هذه ليست مهمتنا ... فلنتركها

الكابتن ميلر (بقسوة): هل تريد ان يوقعوا بالسرية الثانية ؟

اودين: انها مخاطرة لهدف ليس مهمتنا.

الكابتن ميلر (ينزعج): مهمتنا ان نربح الحرب.

الجندي جاكسون : سيد انا لست مرتاحا لذلك.

الكابتن ميلر: ليس مهما ...

هذه العلامة والعلامة الاخرى في نفس التابع بعد ان يأمر باطلاق سراح الجندي الالماني

الاسير في حين كان المفروض قتله حفاظا على المجموعة ... يأتي اشتغال هاتين العلامتين على

مستوى الفعل كدال على مدلول امتلاك السلطة بانزال الموت ومنح الحياة في نفس الوقت.

فالدال السلوكي لمدلول معنوي يتحد فيما بعد لمدلول في ظاهر الامر متناقض ... يسلب

حياة صديقه ويمنح الحياة لعدوه، لكن الدلالة الايحائية او الضمنية تقرر بوجود توحد كون (الرحمة)

هي مدلول كل من الدالين المتناقضين، وهذا التناقض في الدوال والتوحد في المدلول سبب

خلافا حاضرا داخل بنية السرد الفلمي لمجموعة الكابتن فانشق عن المجموع احد الجنود، وطالب

المغادرة وترك المهمة والعريف (مارك) يسحب المسدس بوجهه، وتحدث ضجة وفوضى يقف

الكابتن (ميلر) بهدوء وهو يراقب ما سيحدث.

وبعدا احتدام الفوضى يتدخل بهدوء ليعلم عن احد اسراره التي كان يجاهد للاحتفاظ بها:

الكابتن ميلر: كنت مدرس انشاء في احد المدارس ...

وكنت احدث الناس عما ارى ...

لكني لا استطيع اخبارهم عما حدث الان ...

فيصاب الجميع بالذهول لما لم يتوقعوه ... حتى يقفوا بحدوء كل في موقعه، يبدأ هو بالحركة بينهم والحديث، فثمة اشتغال للعلامة الحركية، للدلالة على اهمية بالقياس الى المجموعة وتفوقه عليهم بوظيفته، وبما يملكه من اسلوب عالي في القيادة و التحكم ... فنراه وهو المتحرك الوحيد وسط مجموعة كادت تكون اشبه بالتماثيل، والمتحرك اكثر جذبا للنظر كم الساكن واهم منه ...

كذلك في نفس الموقع والمجموعة منهمكة في دفن جثث الموتى باتجاه العلامة البصرية (الاضاءة) مع التكوين (اسلاك شائكة على ثلاث ارباع الكادر العلوية) والجنود الذين يبدوون من الصغر ما يجعل الاسلاك الشائكة تبدو بحجم السماء التي تظللهم والاضاءة (Slowd) فلا ترى الا اشباحا سوداء صغيرة محاطين بسماء كالاسلاك يدفنون جثث اصحابهم ... وهذه هي علامة الحرب التي تحيط بالآخرين ولا تفرق بينهم.

2-4-8- المتتالية السابعة :

يبدأ هذا التابع عندما يجلس الكابتن (ميلر) والجندي (رايان) على حطام المدينة التي دمرتها الحرب وهجرها الناس، ويكون كادر الصورة واضح الدلالة على اهمية الكابتن (المنقذ) بالقياس الى الجندي (المنقذ).

2-4-9- المتتالية الثامنة :

بعد توزيع الجنود، كل في موقعه واحدهم على سطح برج عال من ابراج المدينة المحطمة يعمل كرسد بالاشارات لبعده المسافة بينه وبين المجموعة، يكون الكابتن هو مصدر استقبال الاشارات وتفسيرها فيما يخص تحركات العدو الالماني على مسافة بعيدة ...

فجاء التكوين الصوري ذا دلالة قوية، عندما جاء وفق ما يأتي :

اننا لا نرى اين هو ينظر بالضبط، مجرد اننا نعرف انه ينظر الى الاعلى، ثم يستدير جهة العريف، ويخبره بالمعلومات المتسلمة عن طريق الاشارات، من هذا التكوين تصلنا معلومة انه ينظر الى السماء ليأخذ منها معلوماته، وذلك دال لمعلومة ان الله يساعده والمجموعة في مهمتهم لانقاذ الجندي رايان من اجل امه المفجوعة ... وبعد ان تصل هذه الدلالة يرينا المخرج من خلال لقطة Over Sholder للكابتن، الجندي في أعلى البرج وهو يرسل اشارته الى الكابتن.

وبعد معركة دامية يصاب الكابتن وهو يحاول تفجير احدى الدبابات وبعد اصابته يحاول ان يواصل القتال، لكن قواه لا تسعفه فيسلك مسدسه ويصوب باتجاه الدبابة المتجهة نحوه بقسوة حيث لا يستطيع التحرك يطلق العيارات النارية من مسدسه الصغير باتجاه الدبابة (هنا المفارقة الدلالية- الجمالية الكبيرة)، فباحدى الطلقات من هذا المسدس تنفجر الدبابة وهذا الدال الاخير على قوة الكابتن ميلر واهميته داخل المنظومة الفلمية، وبعد ان نستشف هذا المعنى، يتم ادھاشنا سوريا وتغيير قناعتنا من خلال لقطة نطالع فيها حضور طائرات (مدمرة الناقلات) فيحصل لدينا يقين ان الدبابات الالمانية دمرتها طلقات الكابتن ميلر قبل ان تساعد الطائرات على هزيمتها ...

بعدها يموت الكابتن (ميلر) وقربه يقف الجندي (رايان) الذي نراه وهو عجوز عندما حدث mix صوري، له وهو في المقبرة يقف امام قبر الكابتن (جون ميلر) وزوجته قربه هي الان فقط اكتشف ما معنى هذا القبر الذي يبكي زوجها قربه ...

- 1- اذا اشتغل البطل - على المستوى السردى - كمحور للاحداث ومحرك لها، فان ذلك يحتم بالضرورة اشتغال جميع علامات النظام الفلمى لخدمة مجمل حركته الشكلية والمضمونية.
- 2- لا تستطيع مواصفات البطل الذاتية (الفكرية والجسدية والاجتماعية) ان تعمل وفق الدلالة الكبرى والدقيقة في الخطاب الفلمى الا من خلال التفاعل بين تلك المواصفات وعناصر الفلم الاخرى.
- 3- تنقل الدالات النشطة في الخطاب الفلمى المستويات الوظيفية في زمن ما قبل الفلم وتعيد ربطها وتشغيلها مع تلك التي نراها من بداية الفلم حتى نهايته.
- 4- للبطل الفلمى وظائف متوحدة، في نفس الان له دلالة مزدوجة، احدهما حضورية تشتغل في السياق المادى للفلم والاخرى غيائية تشتغل في ذهن المتلقى بوساطة ما يثيره السياق الحاضر.

3- النوع بين التاريخ والسير (biopic)

يدور موضوع بحثي في الدكتوراه حول علاقة بين السينما والتاريخ، وقد يكون واو العطف، احيانا، مشروعا، الا انه يكون في احيان اخرى مدعاة تساؤل.

وانطلاقا من موضوع بحثي هذا نطرح السؤال التالي : ماهي القصصية التي تحملها السينما من جهة والتاريخ من جهة اخرى؟ فاذا اردنا ان نعرف هذه القصصية نجد منذ البداية، زعزعة في المعنى.

فالتاريخ، من الناحية الابستمولوجية، يرغب في الوصول الى المعرفة العلمية، فهو علم اذن، اما الفيلم (او السينما بصفة عامة) فهو نص لا يقدم نفسه كعلم، بل كطريق / وسيلة للوصول الى اللذة لانه فن، اذن نحن امام علاقة صعبة : علاقة ما يرجى ان يكون علما (التاريخ) وبين ما يمنع نفسه، بالفعل، ان يكون علما وليست له الوسائل الميدانية لكي يكون كذلك (السينما).

لكننا، لكي نعطي تبريرا منطقيا وداخليا لواو العطف تلك الموجودة بين كلمتي سينما وتاريخ، يمكن ان نبتعد عن النص - الذي شكل كلا منهما - من اجل معرفة موضوع كل من السينمائي والمؤرخ.

تتم كل من السينما والتاريخ بالواقع، ولا يهمنا هنا ما اذا كان الواقع ماضيا، انيا او مستقبليا، فهذا الواقع هو مجموعة من العلامات التي نجدها مؤرخة فعلا، اي مكتوبة، او التي يمكن للسينمائي، اما ان يقتطفها عن الحاضر - فتصبح تاريخا فيما بعد - او يستخرها على حقيقتها التصويرية، اي على شكل علامات، وسواء كان هذا الواقع هو الواقع المعيش الذي يصوره السينمائي حاضرا او يستخرجه من نص تاريخي قديم، فالمهم انه ينقل الى السينما يصل على شكل ما يمكن ان يصور ويقترح كعرض.

من هذه الزاوية يمكن ان ندخل الى صلب الموضوع لنجد ان كثيرا من التصورات المسبقة تجعل المؤرخ والسينمائي يعملان، في بعض الاحيان، بنفس الكيفية، وفي احيان اخرى نجد تنافرا عميقا يسلترم تحديدات دقيقة جدا لمكانة كل منهما في التعامل مع الواقع.

وفر المؤرخون أرضية للالتقاء بين عملية التاريخ، وبين ابداعية الفن السينمائي، وذلك بعد ان انتبه البعض الى قيمة الصورة في توثيق الوقائع والاحداث والقضايا المرتبطة بلحظة تاريخية ما، وقد راكم الانتاج السينمائي اعمالا كثيرة في الفيلموغرافيا الانسانية تيجل محطات ورجالات، وذاكرة ومحطات من التاريخ الانساني، او تمثل التاريخ بصفة عامة لبناء متخيلها¹.

هكذا رأينا كيف نهلت السينما الامريكية مثالا من تاريخ الهنود الحمر وصراهم المرير للحفاظ على اراضيهم وعلى هويتهم ولو بكثير من التطويع والتحامل المسيء لحضارتهم وخصوصيتهم الثقافية والحضارية، وكيف استلهمت السينما نفسها من تاريخها المعاصر قصصا خلدت افلامها، كتلك المتعلقة بالصيرورة النضالية لتثبيت الحقائق المدنية للزواج، او حادثة اغتيال كينيدي بخلفياتها وتداعياتها، او استقالة نيكسون، وغيرها من الوقائع والاحداث التي كرسها السينما كقصص خالدة لن يمحوها الزمن مهما طال.

ورأينا كيف استغلت السينما الفرنسية تاريخ ثورتها من جميع الواجه والنواحي، وكيف تطرقت السينما الاسبانية الى مراحل حكم فرانكو، او الحرب الاهلية التي شهدتها البلاد في ثلاثينات القرن الماضي، وكيف اصبح التاريخ المصري ورموزه في متناول المتفرج العادي، ولا ننسى التجربة الجزائرية في جعل الفترة الاستعمارية موضوعا لافلامها، الم يصبح عمر المختار بليبيا مرتبطا في الذاكرة الجماعية لجمهور السينما بوجه الممثل العالمي انطوني كوين؟ الم يصبح الممثل احمد زكي تمثالا حيا للرئيس جمال عبد الناصر وفيما بعد انور السادات وهو الذي لا

¹ ينظر: جلال زين العابدين، التاريخ في السينما المغربية، مجلة السينما العربية، العددان 3-4، 2015، ص 130

يخفي وجهه على الناس؟ والامثلة في هذا المجال كثيرة ومتعددة اظهرت كيف يمكن للسينما التأثير فعليا في الذاكرة الجماعية للافراد والمجتمعات، بل في الحقائق التاريخية التي تتمكن من تطويرها واعادة انتاجها بما يخدم الهواجس الايديولوجية للحاضر والمستقبل ايضا.

تعمل السينما على نقل التاريخ من المكتوب الى المرئي الناطق، وبذلك تتمكن من نقله واخراجه من ثقافة النخب المثقفة العاملة الى ثقافة وتربية الجمهور العريض، غير ان استلهاام التاريخ في السينما لا يعني بالضرورة اعادة سرده، بل المهم توظيفه ليعكس بعض القضايا التي تهم انسان اليوم، او كما يقول جان كوكتو بقوله : يتمثل فعل السينما في السماح لبقايا الماضي بان يجد مكانها في الحاضر.¹

الفيلم كتكثيف للحظة تاريخية واجتماعية وكنظام رمزي ودلالي، يمكنه ان يشكل انفتاحا لاسئلة وقضايا تشغل المفكر المهتم بتطور الحساسية الجمالية او بدرجة الصراع السياسي او الحضاري لمجتمع من المجتمعات، ومن هنا فان استلهاام التاريخ في السينما لا يعني اعادة سرده او تبسيطه، وانما يمثل جوهره ودلالته وتشكيل مادة جديدة تغني الزمن المعاصر، عبر افلام سينمائية يمكن ان تتسم بخصائص او هوية وطنية تميزها اسلوبيا عن السينمات الاخرى في العالم.

هكذا، وعلى الرغم من ارضية الالتقاء بين التاريخ وبين ابداعية الفن السينمائي، فان العلاقة بينهما يشوبها كثير من الالتباس، وما يدعم هذا الغموض والالتباس اكثر هو اختلاف خلفيات، ورهانات، وغايات كل من التاريخ والسينما على الرغم من تقاطعهما في مستويات معينة.

¹ ينظر : جلال زين العابدين، التاريخ في السينما المغربية، مرجع سابق، ص131

ان قياس درجة الاتصال والانفصال بين التاريخ والسينما، تطرح مسألة التمييز بين القراءة التاريخية للفيلم، والقراءة السينمائية للتاريخ، وهما المحوران اللذان يسعفان في فهم العلاقة بين التاريخ والسينما، فالقراءة السينمائية للتاريخ تطرح للمؤرخ مشكل القراءة الذاتية للتاريخ، والقراءة التاريخية والاجتماعية للفيلم تمكننا من التوصل الى مواقع خفية من ماضي المجتمعات، تكشف مثلاً عن رقابات ذاتية وفلتات المجتمع.¹

3-1- علاقة السينما بالتاريخ (دور المؤرخ):

لكن حينما يكون الرهان المطروح لدى المؤرخ انتشار التاريخ بكل مكوناته من الهيمنة المؤسساتية عليه، وفسح المجال لكتابة تاريخ المهمشين، عندئذ يطرح المؤرخ عدة تساؤلات حول الاستفادة من الوثيقة المصورة التي أصبحت منطلقاً لطرح أسئلة جديدة لم تكن تسمح بآثارها الوثيقة المكتوبة أو الرواية الشفوية، وبالتوجه نفسه يطرح السينمائي من جهة مجموعة من الأسئلة تتعلق بطريقة التعامل مع التاريخ وسبل استحضار الماضي في المجال السينمائي.

يطرح كل علاقة بين السينما والتاريخ ثلاثة أسئلة أساسية، يرتبط الأول منها بميدان الاستطيقا (علم الجمال) والثاني بالمجال الأديولوجي، أما الثالث فيهم ما يمكن ان نطلق عليه المجال التقني-المعرفي.

1-السؤال الجمالي : هو مشترك بين السينما وفنون أخرى غيرها، بحيث ينطرح على الذهن بالصيغة التقريبية التالية : ما طريقة تمثيل (أو تصوير) الزمن الواقعي في الزمن التخيلي (أو الروائي) ؟

وعموماً، هناك ثلاثة أجوبة ممكنة على هذا السؤال :

¹ ينظر: جلال زين العابدين، التاريخ في السينما المغربية، مرجع سابق، ص 131

(أ) ان يكون الزمن التخيلي مطابقا للزمن الواقعي : كأن يكون الزمن الذي تدور فيه احداث الرواية، مثلا ، هو نفس الزمن الذي يستغرقه قارئ متوسط في قرائتها، او زمن احداث الفيلم هو نفس الزمن الذي تستغرقه مشاهدته، ومن الامثلة التي يمكن ان ذكرها بهذا الصدد فيلم High Noon الذي اخرجته الامريكى فريد زينمان عام 1953، وتدور وقائعه في 85 دقيقة هي الفترة التي تتطلبها مشاهدته كاملا، وكذا فيلم بعد التمرين الذي اخرجته السويدي انغمار بيرغمان عام 1984 في 72 دقيقة.

ما تجدر الاشارة اليه هنا ان مطابقة الزمن التخيلي للزمن الواقعي امر نادر في السينما، والنماذج التي حققت ذلك تعد على الاصابع.

(ب) ان يكون الزمن التخيلي اكبر من الزمن الواقعي، وهذه حالة معروفة في نماذج ادبية روائية شهيرة، منها مثلا : رواية اوليس للارلندي جيمس جويس التي نشرت عام 1922، والتي تدور احداثها في 24 ساعة (يوم الخميس 16 اكتوبر 1904) ضمن فضاء محدد هو مدينة دبلن، الا ان هذه الساعات الاربع والعشرين الحقيقية التي تستغرق، تخيليا ثلاثة اضعاف على الاقل، هو الزمن الذي يلزم قارئاً متوسطاً كي ينهي من متابعتها، اما في السينما فالنماذج المعروفة لهذا النوع من طغيان الزمن التخيلي على الزمن الواقعي، هي تلك المتعلقة بالاسترجاع الذهني (flash back)، حيث نشاهد على الشاشة في وقت طويل نسبيا ما تذكرته احدى الشخصيات الفيلم في وقت كلمح البصر، وقد يستغرق لمح البصر هذا احيانا الفيلم بمجمله، ذلك الفيلم الذي يبدأ بالشخصية وهي تتذكر ويعود اليها في نفس اللحظة عند النهاية، بعد ان يكون المتفرج قد عبر، على امتداد ساعة ونصف على الاقل، ما يفترض المخرج ان تلك الشخصية قد استرجعته من احداث الماضي ووقائعه المتعلقة به.

(ج) واخيرا، هناك جواب ثالث، وهو ان يكون الزمن المتخيل اقل من الزمن الواقعي، وهذا الاختيار الذي تلجأ اليه مختلف الاعمال الفنية بصفة عامة، نشاهد في فيلم تستغرق مدة عرضه ساعة ونصف، او ساعتين، احداثا جرت، واقعيا، على امتداد يوم بكامله، او ايام او اسابيع او سنوات الشيء الذي يكشف عن الاستحالة العملية لانجاز عمل سينمائي روائي يتطابق فيه الزمان، مادام من النادر ان يحصل في ساعة او ساعتين على صعيد الزمن الواقعي ما يمكنه ان يشكل مادة درامية، او روائية، ذات وحدة ومعنى، ذات بداية ووسط ونهاية، بالنسبة لفيلم من الافلام، مثلما يكشف - وهذا ما يهمنا اكثر بهذا الخصوص - عن ان المبدع يلجأ الى عملية اختيار لوقائع معينة تدور ضمن الزمن الواقعي، معيدا تركيبها بحيث تؤدي الى اثر درامي معين، وتوصل الى المتلقي مجموعة من الاحاسيس والافكار مغلفة بقالب في معين، بهذا المعنى يصبح الحديث عن فيلم واقعي، مثلا كلاما لا معنى له، مثلما يحيلنا الحديث عن الفيلم التاريخي الى الجهة المقابلة لوقائع التاريخ، الى عين المخرج نفسه، الى اسباب اختيار لموضوعه، والى الكيفية التي عاجله بها.¹

وهذا ما سيقودنا الى السؤال الثاني .

2-السؤال الايديولوجي: الى جانب السؤال الجمالي، ينطرح علينا سؤال ثان يمكن ان ندعوه ايديولوجيا، وهو ذاك المتعلق بالاسباب التي دفعت بهذا المخرج او ذاك الى اختيار التاريخ موضوعا لفيلمه من جهة، ومن جهة اخرى الكيفية التي تناول بها ذلك التاريخ (الذي عايش بعض احداثه او قرأ عنها في كتابات المؤرخين) معيدا بناءه في لقطات ومشاهد سينمائية معينة.

¹ ينظر: مصطفى المنساوي، السينما والتاريخ : 44 او اسطورة الليل نموذجاً، اشغال الندوة المنظمة من 16 الى 24 فبراير، منشورات كلية الاداب والعلوم الانسانية، الدار البيضاء، 1993، ص171-172

ليست ثمة قراءة بريئة او محايدة للتاريخ، ولا يمكن سوى ان يكون مغرضاً، واذا كان مفروغا منه لدى المؤرخين وعموم المشتغلين بالتاريخ ان الواقعة التاريخية، الماضية لا تنفصل عن روايتها

(معنى ان الواقعة لا وجود لها خارج رواية المؤرخ لها)، فان بمستطاعتنا قول الشيء نفسه عن الفيلم التاريخي: لا وجود لوقائع تاريخية منفصلة عن الكيفية التي تعرض بها ضمن فيلم من الافلام، بعبارة اخرى، فان الفيلم التاريخ لا وجود له خارج الفيلم واقعياً (في احداث معينة، او في كتب تاريخية محددة) وداخله خيالاً، وانما يوجد داخله فحسب، واقعياً وخيالاً معاً.

ان الفيلم التاريخي اذ يحيل، ظاهرياً، على وقائع تاريخية، لا يحيل في العمق، سوى على نفسه هو بالذات، او اذا نحن اردنا تناول المسالة من جانب اخر. لا يحيل سوى الى اللحظة التاريخية التي ظهر فيها، والى المكان الذي ظهر به، والى الموقع الذي يحتله مخرجه ضمن هذا المكان وتلك اللحظة.

بهذا المعنى، مثلاً، ليس فيلم الناصر صلاح الدين الذي اخرجه المصري يوسف شاهين عام 1963 احالة على صلاح الدين الايوبي (في النصف الثاني من القرن 12 ميلادي) ولا على الحروب الصليبية، بقدر ما يحيلنا على جمال عبد الناصر وصراعه ضد القوى الاستعمارية الخارجية، القديمة منها (فرنسا، إنجلترا) والحديثة (امريكا واسرائيل)، وليس شريط القادسية الذي اخرجه المصري صلاح ابوسيف بانتاج عراقي في اوائل الثمانينات معنيا بتلك المعركة التاريخية القديمة التي خاضها العرب وانتصروا فيها ضد الفرس، قدر ما تهمه الاشارة الى الحرب الجبارة التي كانت قائمة آنذاك بين العراق وايران، والشيء نفسه يمكن ان نقوله عن فيلم عمر المختار الذي اخرجه السوري مصطفى العقاد بانتاج ليبي اواخر السبعينات، حيث يمكن

للمتفرج بسهولة ان يكتشف خلف ملامح الممثل الذي لعب دور عمر المختار، قسّمات الرئيس الليبي بالذات.

هو الحاضر اذن، يقرأ الماضي، لا لكي يفهم هذا الماضي، بل ليجمّله - خارج كل محاولة فهم للحاضر - رسالة ايديولوجية معينة، تتوجه الى ذاكرة مجموعة بشرية محددة، موحية اليها بان دعائم حاضرها راسخة متينة في ماضيها، وبأن ما حصل بالامس، هاهو ذا يعاود الحصول مجددا اليوم، ومن ذلك الامس علينا ان نستمد العزم على مواجهة الحاضر وبناء المستقبل، في اطار قائم الموجود، لا في اطر ما يمكن ان يقوم او يوجد من مؤسسات وهياكل.

ومن الشروط التي تعطي لهذه الرسالة كامل مصداقيتها وفعاليتها - وتعطي للفيلم التاريخي كل قيمة بالتالي - الا تصرح، وان تلميحاً، بعلاقتها بالحاضر، الشيء الذي يتناولها، مما يعني ان هاجس هذا الفيلم ليس جمالياً - ايديولوجيا فحسب، ولكنه معرفي كذلك، الشيء الذي يضعنا مباشرة امام السؤال الثالث الذي تطرحه علينا كل علاقة، قائمة او ممكنة بين السينما والتاريخ.¹

(3) السؤال المعرفي: ويتعلق هذا تحديداً، بكيفية تجسيد الماضي بصرياً-حركياً في الحاضر، صحيح ان بإمكان المخرج، في نطاق تحضيره لتصوير فيلمه، الاعتماد على وثائق مكتوبة او مرسومة او مصورة ان وجدت تعود الى الفترة التي يود تناولها، لكن هذه الوثائق، كما سبق القول، ليست سوى شهادة، من بين الاف الشهادات الممكنة حول تلك الفترة، اي انها ليست التاريخ (مادام هذا لا وجود له بذاته بعد انقضائه) بل شهادات ضمن التاريخ، الشيء الذي يجعل الفيلم، في حال اعتماده عليها، وثيقة - ان صح التعبير - من الدرجة الثانية، يضاف الى ذلك ان الوثائق جامدة، والسينما فن الحركة الذي لا يناعز، الحركة بمختلف اشكالها

¹ ينظر: مصطفى المنساوي، السينما والتاريخ : 44 او اسطورة الليل نموذجاً، مجلة السينما العربية، العدد 5، 2016،

ومستوياتها، مما يجعل المخرج مضطرا الى تخيل ايقاع الفترة التي يود تصويرها، بحركات الناس ضمنها، وإيماءاتهم، وطرق كلامهم، وضحكهم وصراخهم وابتسامهم، وحوارهم مع بعضهم البعض، بل ان هذا المشكل يطرح حتى في حالة الفيلم التاريخي الذي يتناول فترة تتوفر حولها على وثائق مصورة، (اوائل القرن مثلا)، حيث ان افلام هذه الفترة التي صورت بسرعة اقل من 24 صورة في الثانية، تجعل حركات الاشخاص المنتمين اليها اسرع مما هي عليه في الواقع، وتجعلنا بعيدين عن لمس الايقاع الحقيقي لها: وهو امر يزداد صعوبة اذ نحن اضعفنا الى ذلك جوانب اخرى وطيدة العلاقة بالفن السينمائي من قبيل : الضوء، اللون، اللباس... الخ.¹

3-2- أفلمة التاريخ :

"وهي الافلام التي تجسد احداثا وقعت في الماضي، وفي جو مماثل لظروف العصر، الذي فيه الحوادث، فتساعد على فهم الامور التاريخية، فهما اكثر حياة، واغزر في التفاصيل، وادق في التعبير".²

اذن الفيلم التاريخي يعالج الاحداث التاريخية، ويحاول ان يصوغها بطرق مختلفة، طبقا للطريقة التي يريد تقديم الاحداث بها، فهناك من يجسد الحادثة بما هي واقعة، هناك من يحاول ان يسلط الضوء على شخصية معينة ليظهر انجازاتها وهناك من يريد ان يطعن بحضارة ما او بشعب من الشعوب، ولهذا اكتسب الفيلم التاريخي اهمية بالغة كونه يمثل وثيقة سمعية بصرية يمكن الاحتفاظ بها واستخدامها في أي وقت، يقول سيرجي ازنشتاين "اذ كانت الوثيقة التاريخية تكتسب اهميتها من

¹ ينظر: مصطفى المنساوي، السينما والتاريخ : 44 او اسطورة الليل نموذجاً، مرجع سابق، ص 40

² لو دي جانيتي، فهم السينما، مرجع سابق، ص 36

كونها شاهدا مكتوبا على ما يجري من أحداث في العالم، فان للوثيقة السينمائية أهميتها من كونها شاهدا بالصوت والصورة والكتابة معا".¹

من بين مواضيعها المفضلة، وهي عادة كثيرة وتشمل تقريباً كل شيء من حكايات الحب إلى الحضارات إلى المواضيع البوليسية إلى الخيال العلمي والميلودراما وصولاً إلى السياسة وغيرها، يحلو للسينما أن تعود بين الحين والآخر إلى نوع سينمائي يعرف في أغلب الأحيان، كيف يستقطب جمهوراً واسعاً، خاصة وأن استعراضية الشاشة السينمائية والضخامة المطلوبة لمثل هذا النوع، تجعلان السينما من دون منافس تقريباً، حتى وإن زعمت الشاشة الصغيرة (التلفزة) القدرة على خوض النوع نفسه: وهذا النوع الذي نعنيه هو السينما التاريخية، وبالمعنى الحرفي للكلمة، طالما أن في إمكان كل فيلم أن يزعم لنفسه أنه يمكن أن يكون تاريخياً بمعنى أنه يعيد تركيب أحداث حصلت بالفعل أو يمكن أن تكون حصلت، أو يتوقع حصولها في المستقبل.

ما نعنيه هنا بالسينما التاريخية هو، بالتحديد، مجموع الشرائط التي تعيد إلى الشاشة الكبيرة أحداثاً وقعت في الماضي، القريب أو البعيد، سواء استخدمت في ذلك مجموعات من الشرائط الوثائقية التي سجلت الحدث بالفعل - في القرن العشرين وحده طالما أن السينما لم تكن اخترعت قبل ذلك -، أو بنت ديكورات وأتت بممثلين أوقفتهم أمام الكاميرا ليلعبوا أدوار شخصيات تاريخية. وهذه السينما التاريخية، على تفاوت جودة أفلامها، كان لها دائماً جمهور عريض ما جعل هذا النوع يعيش أكثر من غيره وجعل أفلامه موجودة ويعاد عرضها على الدوام. كما جعل المنتجين والمخرجين يضيفون دائماً شرائط جديدة عن أحداث كان سبق لها أن قدمت على الشاشات مراراً، وعن شخصيات اهتمت بها السينما منذ بداياتها. وحسبنا أن نذكر مثلاً أن العام 2005 وحده، بدءاً من مهرجان "كان" في الجنوب الفرنسي، شهد عرض شرائط عديدة تتصدى للتاريخ: من تاريخ "طروادة" إلى سيرة "الاسكندر" إلى حكاية "الملك

¹ سيرجي ازنشتاين، مذكرات مخرج سينمائي، مرجع سابق، ص 200

آرثر" إلى الحروب الصليبية (في فيلم "مملكة السماء" لردلي سكوت)، حتى ندرك كم أن هذا النوع يلقي القبول، بل الإقبال، فهل علينا أن نضيف هنا متسائلين عما إذا لم يكن اهتمام كبير بتاريخ الدين وعذابات السيد المسيح، هو ما وقف وراء النجاح الأسطوري الذي حققه فيلم "آلام المسيح" لميل غيبسون، وهل ننطلق من هذا لتساءل عما يجعل الجمهور العريض مهتماً كل هذا الاهتمام بمعرفة "ما حدث في التاريخ" عن طريق السينما؟¹

من الصعب، طبعاً، إدراك كل الأسباب التي تشد المتفرج إلى صالة السينما لمشاهدة فيلم تاريخي. بل إن ثمة من الدوافع هنا ما قد يوازي عدداً، عدد أفراد الجمهور المتفرج. ولكن في شكل عام يمكن اختصار بعض الدوافع الرئيسية في ثلاثة: الفضول، الرغبة في الهرب من الحاضر، واستخلاص دروس التاريخ التي يمكن أن يحملها الفيلم في طياته.

والحقيقة أن بحوث علم اجتماع السينما، تصدت كثيراً وفي كتب عديدة لدراسة كل دافع من هذه الدوافع، من دون أن يغرب عن بالها في الوقت نفسه، واقع جمالي بحت، طالما أن الفيلم التاريخي، ومهما كان شأنه وموضوعه، يكون عادة استعراضياً، حافلاً بالألوان والأحداث والشخصيات، عابقاً بالأزياء والإكسسوارات، بحيث يمكن لكل مشهد أن يساوي ألف لوحة تشكيلية.

وهذا البعد الجمالي، أدركته السينما منذ بداياتها، بل قبل أعوام من بدايتها، إذ يذكر لنا تاريخ السينما أن توماس أديسون، المخترع الأمريكي، قام في العام 1894، أي قبل عامين من الولادة الرسمية لفن السينما على يد الأخوين الفرنسيين لوميير، بتحقيق فيلم رسوم متحركة حول إعدام "ماري ستوارث، ملكة أسكتلندا" وعرضه في آلة سحرية كان اخترعها قبل ذلك،

¹ Voir : ROBERT BURGOYNE, The hollywood Historical Film, BLACKWELL PUBLISHING , USA, 2008, p22-49

وللإنصاف التاريخي لا بد من القول أن شريط أديسون هذا هو الرحم الشرعي الذي منه ولدت السينما التاريخية ككل.

ومنذ ذلك الحين، بدءاً من الأخوين لومبار ومواطنهما جورج ميلياس، وصولاً إلى مخرجنا العربي يوسف شاهين وتلميذه يسري نصر الله - الذي عرض في "كان" ذات عام، فيلماً طويلاً عن تاريخ المأساة الفلسطينية عنوانه "باب الشمس" - لم يتوقف فن السينما عن سبر أغوار التاريخ، سواء أكان تاريخ الأمم والأحداث الكبرى أم تاريخ الأفراد الكبار أو العاديين، وصولاً إلى تاريخ الذات عبر أفلام تحمل من السيرة الذاتية لأصحابها ما تحمل.

وكل هذا يفتح الباب مشرعاً على سؤال إضافي لا بد من طرحه دائماً: هل يمكن اعتماد كل هذه الشرائط كوئائق يكتب تاريخ ما على أساسها؟

كما يمكننا أن نتوقع، يفتح هذا السؤال سجلاً طويلاً لم يتوقف الباحثون عن خوضه، ولكن ثمة ما يشبه الإجماع على استحالة أن تقدم هذه الأفلام - في معظمها على الأقل - إمكانية للاعتماد عليها، طالما أن الكاميرا التي تصور الأحداث - أكانت تسجيلية وقعت حقاً، أم أحداثاً ممثلة - لا يمكنها أن تكون محايدة، بل حتى حين يصور مشهد ما كما كان التاريخ قد وثّقه كتابة، فإن السينما - كما سائر الفنون - يمكنها أن تمارس في لحظة ما، تدخلاً من المستحيل عليه أن يكون بريئاً، وهنا للدلالة على هذا لتأمل المشهد التالي:

في فيلم "وداعاً يا بونايرت" الذي حققه يوسف شاهين في العام 1994، ثمة مشهد كبير مستقى في جوهره من التاريخ الموثق، وهو مشهد بونايرت يخطب في قواته أمام الأهرامات قائلاً لها: "إن أربعين قرناً من التاريخ تتأملنا من أعلى هذه الأهرامات..." حتى هنا، تبدو اللقطة محايدة وأمينية للواقع التاريخي، لكن الذي يحدث في الفيلم بعد ذلك، هو أن الصورة تنتقل إلى العالم الفرنسي كافاريللي، المتنور الذي يرافق بونايرت في حملته، وسنجد طوال الفيلم

ذا نزعة علمية يعارض نزعة قائده العسكرية الاحتلالية، وكافاريللي اذ يسمع عبارة بونابرت، يدمدم أمام الكاميرا، أي أمامنا نحن الجمهور قائلاً: "هاهو الأحق يقع في الفخ"، ليس ثمة في الحقيقة توثيق تاريخي يؤكد لنا أن كافاريللي قال هذه العبارة، لكن شاهين يوضعها هنا، ما يجعل فيلمه ينتقل من حيز التاريخ إلى حيز الإيديولوجيا أو في عبارة أكثر بساطة حيز التاريخ النقدي. والحقيقة أن مؤرخي السينما، وغيرهم من المؤرخين الأكاديميين الذين اهتموا دائماً بالكيفية التي بها قدمت السينما التاريخ، قسموا تعامل الفن السابع مع التاريخ إلى ثلاثة أقسام:

- التاريخ الجمالي - التاريخ البراغماتي - التاريخ النقدي

وطبعاً ليس هنا مجال التشعب الأكاديمي في بحث مثل هذه التقسيمات، ولكن يمكن أن نقول باختصار، إن ألوف الأفلام التي حققتها كل سينمات العالم، أميركية كانت أو أوروبية أو عربية أو غيرها، لتتناول فيها كل أحداث التاريخ وشخصياته، حملت دائماً واحداً من هذه الأبعاد الثلاثة، إن لم تحملها معاً، في أفلام كبيرة، صارت بدورها جزءاً من التاريخ، تماماً كما هي جزء من تاريخ السينما.

لقد أشرنا إلى هذا أعلاه: إن الإنتاج السينمائي في العالم اجمع لم يتوقف عن تقديم التاريخ من خلال السينما منذ أول أيامه، غير أن التاريخ النقدي (أو الإيديولوجي) لم يظهر إلا في وقت متأخر نسبياً، وبالتحديد مع ولادة فن التوليف الفكري الحقيقي مع المخرج الروسي سيرجي ايزنشتاين، إذ قبل تلك الولادة كان من المتعارف عليه أن الصورة يمكن أن تكون أقرب إلى الحياد، طالما أنها في حد ذاتها، ومهما كانت وجهة النظر، تظل صماء حتى تعطى دلالة ما، ولقد كان إعطاء هذه الدلالة المهمة الرئيسية مرتبطاً بفن التوليف، أي فن ربط صورتين أو أكثر وراء بعضها البعض، ولسوف يكون فيلم "الدارعة بوتمكين" (1925) لايزنشتاين واحداً من أول وأعظم الأفلام التي أعطت الصورة معناها هذا، غير أن الأميركي د. و. غريفيث كان قد سبقه إلى التاريخ، ولكن

في بعده البراغماتي حين حقق "مولد أمة" ومن قبله فيلم "التعصب" أواسط العقد الثاني من القرن العشرين، متبعاً في هذا خطى الإيطالي باستروني الذي حقق منذ العام 1914 واحداً من أول الأفلام الضخمة في تاريخ السينما "كابيريا"، والواقع أن هذا الفيلم الأخير، وفيلمي غريفيت ثم "الدارعة بومكين" تحمل معاً مجتمعة أو متفرقة، كل الأبعاد الجمالية والبراغماتية والنقدية التي أشرنا إليها. فـ "كابيريا" اعتمد ضخامة الاستعراض والأساليب الجمالية الجاذبة للمتفرجين، أما غريفيت، فإنه تبدى براغماتياً، أي مقدماً للتاريخ كما تتصوره العقلية الأميركية المبكرة: تاريخاً وصفيّاً ظاهريّاً يحمل دلالة قبلياً، عبر التوافق المسبق على رؤية التاريخ بين المخرج ومتفرجه، أما آيزنشتاين فإنه حول التاريخ إلى درس سياسي يخدم أفكاره الاشتراكية الثورية في ذلك الحين.¹

ومن الصعب علينا أن نقول اليوم إن السينما قد تمكنت بعد ذلك، وفي ألوف أفلامها التاريخية، من مبارحة تلك الأبعاد الثلاثة.

ونحن حين نتحدث هنا عن آلاف الأفلام فإننا نعني ما نقول، إذ على خارطة الإنتاج السينمائي العالمي طوال قرن وأكثر، ومن هوليوود إلى موسكو وبرلين، ومن بومباي إلى القاهرة وروما وباريس ولندن والمكسيك وغيرها، عرفت السينما كيف تقول أحداث التاريخ كلها ومرات لا متناهية بالنسبة إلى كل حدث، فمن فيلم أميركي عنوانه "مليون سنة قبل المسيح" إلى "حروب النار" إلى كل ذلك الرهط من الأفلام عن الإمبراطورية الرومانية وشعوب سهوب آسيا والحروب الصليبية وثورة كرومويل وعصر النهضة وأيام الفراعنة والحروب الدينية ثم القومية ثم الأهلية ثم العالمية، وصولاً إلى تدخلات نهاية القرن العشرين العسكرية، فغزوات نابليون والثورات الفرنسية والروسية، عرفت السينما كيف "تؤرخ" للبشرية وكيف تضع متفرجها على تماس مباشر مع كل حدث سمع به الإنسان تقريباً.

¹ Voir : Vincent J.Bisson, Historical Film RECEPTION, a thesis master of arts , University of Oregon, JUNE 2010, p26-45

وفي هذه الإطارات كلها كان للسينما التاريخية أبطالها المفضلون، من هرقل إلى نابليون، ومن جاك دارك إلى توماس بيكيت، ومن نيرون إلى سبارتاكوس، وصولاً إلى هتلر وستالين وأبراهام لنكولن ولينين ولم لا نضيف: مدام دي بومبادور وليوناردو دافنشي وفان غوغ وسقراط وانبادوقلس وتشارلز لندبرغ؟

ترى أفليس في إمكاننا أن نقول انطلاقاً من هذا أن السينما تكاد تكون اليوم "الوعاء" الأكثر حضوراً في احتوائه تاريخ البشرية؟

حسناً قد يذكرنا قارئ هنا بما قلناه أعلاه، من أن من الصعب، بل من المستحيل، اعتماد السينما كوسيط صادق ونزيه في رواية التاريخ، هذا صحيح... ولكن هل حقاً كان في إمكاننا أن نعتبر كتب التاريخ نفسها، السلف الحقيقي للسينما التاريخية، كمصدر صادق ونهائي لرواية التاريخ؟

كان الكاتب الفرنسي غوستاف لوبون يقول: "لو كانت الحجارة تنطق لبدا التاريخ كله كذبة كبرى"، وهذا القول ينطبق على التاريخ مكتوباً تماماً كما ينطبق عليه مرسوماً (في لوحات كبار الفنانين) واليوم ينطبق عليه حضوراً، حتى في أروع الأفلام وأكثرها صدقاً.

فما الذي يمكننا أن نقوله هنا؟

بكل بساطة، إن ثمة - بعد كل شيء - صدقاً تاريخياً في هذا كله، ولكن ليس في المكان الذي يمكن توقعه، ولعل الحكاية التالية تصلح مدخلاً لتوضيح هذا الأمر.

خلال النصف الثاني من عشرينيات القرن العشرين، كانت السلطات السوفياتية كلفت المخرج سيرغاي إيزنشتاين، نفسه بتحقيق فيلم للاحتفال بذكرى ثورة أكتوبر البلشفية، في البداية، رغب إيزنشتاين في أن يستخدم في الفيلم مشاهد توثيقية كانت صورت حقاً هجوم الشوار على قصر الشتاء في بطرسبرغ، وهو الهجوم الذي كان نجاحه الانتصار الحاسم للبولشفيين،

لكن السلطات رفضت إعطاءه الشرائط التوثيقية، فما كان منه إلا أن أتى بألوف الكومبارس، وأعاد تصوير مشهد هجوم "العمال والفلاحين" الثوريين، على القصر، وأنجز الفيلم وحقق نجاحاً كبيراً واعتبر تحفة من تحف السينما التاريخية والثورية، ولكن ظل ثمة على الدوام باحثون ومؤرخون حيّرهم موقف السلطات: لماذا رفضت استخدام المشاهد الحقيقية مفضلة دفع تكاليف باهظة فيما ظلت الشرائط الحقيقية محبّاة في صناديق سرية؟ فما الذي حملته تلك المشاهد؟ هو الهجوم نفسه، ولكن تبين للمدققين أن الذين يهاجمون كانوا يرتدون أزياء عسكرية موحدة، إذاً لم تكن المسألة في حقيقتها مسألة هجوم عمال وفلاحين، بل جنود منظمين، ما يشير إلى أن المسألة كانت مسألة انقلاب عسكري قاده تروتسكي، لا مسألة ثورة شعبية.

لقد فطنت السلطات إلى خطورة "انكشاف" تلك الحقيقة، فأخفت الشرائط وتلاعبت في الواقع التاريخي، وهذا التلاعب سيظل، وهو لا يزال حتى الآن، سمة من السمات الرئيسية لـ "فن التأريخ" عن طريق السينما. ومع هذا نصر هنا على أن كل هذه الشرائط على ما فيها من تلاعب، تبقى صادقة ومعبرة، ولكن ليس عن الواقع التاريخي الذي ترويّه، بل عن واقع الرواة أنفسهم، أي صانعي الفيلم، وفي زمن صنعهم للفيلم، لا في الزمن الذي يروي الفيلم أحداثه.

3-3- التصنيف الانواعي للفيلم التاريخي :

لطالما لاقى مفهوم النوع genre قبولا واسعا لدى مشاهدي السينما في العالم، والنوع هو الترتيب الواضح لقوالب الحكى (narrative patterns) بهدف انتاج خبرات معينة ترتبط بها من فيلم الى اخر، والشعبية المتواصلة لانواع سينمائية معينة، كالويسترن والموسيقية والحربية لعقود عديدة، وعبر اشكال متغيرة واحساسات جديدة، أمر يوحي بأن هذه القوالب نفسها

تعتمد على أحداث أو أنشطة حركية متميزة الخصائص وذات تميز أزلي، وذلك في نظر انماط عديدة من الجمهور العريض.¹

لا عجب اذن ان من يحاولون ان يكتبوا عن الافلام في السنوات الاخيرة، يعللون الاقبال الكبير على هاته الانواع الفيلمية بما تحقق نجاحات لدى الجمهور العريضة، وذلك من خلال مسحهم الشامل لتفاصيل الرموز والصور، والمحتوى السوسيولوجي والسيكولوجي والتطورات التاريخية للافلام الانواعية.

بالقدر الذي كانت به هذه الدراسات مثيرة للاهتمام في اغلب الاحايين، فاني وجدت بها كل اصناف العوائق التي تحول دون التقدير الحقيقي للمادة الجوهرية للنوع، اذ حين اجد لدى بيانات مطولة عن جميع العناصر النمطية التي يجب ان اتوقع وجودها في الافلام النمطية، فاني ابدأ التساؤل: لماذا يشغل اي انسان نفسه بالتفكير فقط في تلك الوفرة من التفصيلات المبتذلة، حيث يتم اعادة صياغة القوالب القديمة برؤى جديدة، وهذا هربا من النماذج الروتينية القديمة².

ليست السيرة الذاتية مصدر الصعوبات، بل الظروف التي تروى فيها هذه السيرة الذاتية، فعندما تنتقل من اللغة الى السينما التي لها معطيات فرضية قاعدية مغايرة، فالسينما تقلب كل الثوابت (قيمة الحقيقة - قيمة الفعل - قيمة التطابق) التي تمثلها عادة مع الفعل السير ذاتي، الى درجة ان محاولات مقصودة لاعادة خلق النوع بالمعنى السينمائي تجدد نفسها ايضا مهدمة بشكل مشوه، وبناء عليه، تصبح الانا السير ذاتية اقل مشابهة لوجود مستقل.

¹ Voir: Marnie Hughes-warrington, O.P, p65

² ينظر: ستانلي جيه سولومون، انواع الفيلم الامريكي، تر: مدحت محفوظ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2007، ص 15

3-3-1- افلام السيرة الذاتية (BIOPIC) :

من بين كل الانواع السينمائية التي يمكن حسابها ضمن اطار السينما التاريخية، يبرز نوع افلام السيرة الذاتية، ولكن الكتاب عادة ما يقعون في مشاكل، وذلك بسبب انهم احرار في كتاب افلام الحروب او تاريخية، لان نظرتهم لاحداث نظرة حرة غير قابلة للنقاش والتأويل، عكس حياة البشر، التي تحمل مثل هذا، حيث ثمة قوانين وحقوق فردية او عائلية ورفاء واصحاب مصالح عملهم الدائم ان يسهروا على عدم تمتع المبدع باية حرية، ولو هامشية، حين يقدم على مقلمة حياة شخص ما، سواء أكان سياسيا او فنانا او مبدعا، او حتى مجرما.¹

في عالم النشر، يوجد ما يسمى بالسيرة المأذونة، اي التي نالت قبل نشرها، رضى اصحاب المصلحة او الحق وموافقتهم، فان من الصعب وجود هاته الصيغة في السينما، وعليه جرت العادة ان تتم صياغة الفيلم انطلاقا من كتاب سابق الصدور، ونال ذلك القبول، مع الحرص على الا يبدل السيناريو الذي سيمفلم، امورا جوهرية مما جاء في الكتاب الاصيلي، اي اتباع الحرفية، ومنه السينما السيرة هي سينما مرتبطة ارتباطا وثيقا بالكتاب.²

وكتاب السير هو نوعين : سيرة كتبت لحياة شخص استثنائي ستتقل حياته هذه الى الشاشة، او هو مذكرات ذلك الشخص، او ما يجمع من ثنايا كتب التاريخ، وهو احيانا يكون على شكل عمل روائي كتب انطلاقا مما هو متعارف عليه (او المعلن في حياة الشخص)، وفي هاته الاحوال كافة، يتعين على الفيلم ان يكون امينا لحياة صاحب العلاقة والا فان المحاكم والقضايا في انتظاره، وهنا اذكر حادثة وقعت للطاغم الفني والانتاجي لمسلسل نزار قباني ذات يوم، حيث عارضت ابنة نزار قباني ما جاء في حلقات المسلسل، استدعى حذف وتقليص وتغيب المعارك الادبية التي كانت ضمن احداث المسلسل.

¹ ينظر : ابراهيم العريس، من الرواية الى الشاشة، مرجع سابق، ص55

² ينظر: مرجع نفسه، ص55

ومن هنا يبقى الأكثر امانا، هو ان تستقي حياة الشخص من نصوصه، ولا سيما مذكراته، كما حال جافيد لين حين مفلم حياة لورانس العرب انطلاقا من كتابه الاخير اعمدة الحكمة السبعة، وريتشارد اتنبور حين مفلم حياة شابلق انطلاقا من مذكرات هذا الاخير، في المقابل نجد، مثلا جون فورد يلجأ الى سيناريو كتبه خصيصا له لامار تروتي حين حقق فيلما عن شباب ابراهام لنكولن سنة 1939، والحال ان هذه الامثلة الثلاث تعتبر الاشهر في عالم سينما السيرة، علما بان هذا النوع بات يضم اليوم الوف الافلام التي ارخت بصريا بخاصة لحياة معظم السياسيين والفنانين والادباء والمفكرين الذين عرفتهم البشرية من فلاسفة اليونان مثل امبادوقلس لجان ماري ستوب، الى الرؤساء الامريكيين، وكما صور اوليفر ستون بعضهم، من نيكسون الى بوش، هو نفسه الذي حقق ايضا من اقوى الافلام التاريخية المعاصرة لنا عن المقدوني الاسكندر، مرورا بالفنانين ككلميت او شكسبير، فرمير او فان غوغ والادباء سيلفيا بليث او ايريس، فرجينيا وولف او الاخوات برونتي، دون ان ننسى عشرات الافلام التي حققت عن لينين وستالين وهتلر وموسوليني تتناول حياتهم كلهم او جزئيا.¹

ان سينما السير الذاتية تطرح بدورها اشكاليات عديدة، ونعثر فيها خليط من الاسئلة المتعددة، كتصوراتنا للمؤلف والاختلاف بين السرد والادراك او التبئير من جهة ثانية، وشروط التمثل الواقعي، فلا احد ينكر ان للسينما قدرة هائلة على تصوير اهم مظاهر الشخصية، كملا نلاحظ جيدا كيف انها تستطيع ان تعيد مقطعا سرديا مثل اللغة تماما.²

يبقى عامل اخر وأخير يكشف كيف ان الذات السينمائية اكثر تلاشيا من ذات الخطاب هو : الغياب الكلي لـ قمية التطابق في السينما، فعندما اتكلم فاني انصهر بسهولة وامتزج تقريبا مع

¹ ينظر : ابراهيم العريس، من الرواية الى الشاشة، مرجع سابق، ص 56

² ينظر: اليزابيث بروس، الذات والدواة السيرة الذاتية في الادب والسينما، تر: عمر حلي، دار القرويين، دار البيضاء، ط1، 2003، ص 40

ضمير متكلم اخر، اتبنى طابعه ومغامراته باعتبارها تنتمي الي، لكن في فيلم ما، يكون المتفرج دائما خارج الاطار، نظرا لوجود حاجز يتعذر عبوره بين الشخص الذي يرى والشخص الذي يرى، وسيؤدي صهرها في صورة واحدة الى قبول امكانية الحضور في مكانين في الوقت نفسه.¹

ان لا شخصية الرؤية السينمائية وغياب الكثافة والتفردية فيها وكذا سلبيتها النسبية والتفريق الابدائي بين ما يرى وما يتم النظر اليه، تخلق كلها الاحساس بذاتية اكثر من اللازم للسيرة الذاتية، وكما يوضح ذلك كريستيان ميتز : " فالمدرك يقع كله في جانب الموضوع، ولم يعد هناك شيء يعادل الصورة الذاتية، يعادل ذلك الخليط المفرد للمدرك وللذات (الاخر والانا) في السينما، الاخر هو الذي يكون دائما على الشاشة، اما انا فاوجد هنا من اجل مشاهدته، لا اساهم باي شيء في المدرك بل انني على العكس من ذلك عبارة عن كل مدرك، فالتفرج اجمالا يتطابق مع نفسه، باعتباره فعلا خالصا للدراك (بوصف يقضا وحذرا) "².

يمنع على كل من يدرك ان يرى نفسه بنفسه، ولو خفية: فالظل الذي يراه امامه على الشاشة لا يمكن له لانه في مكان اخر منشغل بالنظر اليه، مثل اطار اللوحة، ليست عي الا تجلي مجسد للحاجز الذي يفصل مكان المؤشر المدرك ومكان الاستجابة لذلك المؤشر، ويسجل حضورها ما تلقنه لنا السينما : أي ان الموضوعية تنتهي حيث تبتدئ الذاتية، فالسينما توحى لنا بالرغبة في النقل المباشر فهي بصمة حقيقية للشخصية، دون توسط او فعل للابداع، والحال انه ممنوع، في الوقت نفسه، بسخرية ان تكون الشخصية نفسها هي الفرد الحاضر على الشاشة والفرد الذي يسجل وعيه حضوره في الوقت نفسه.

وبالمقابل، توجد حالات يعترف فيها المخرج بانه المبدع الوحيد في الفيلم مع ظهوره شخصيا فيه هكذا، نحفظ خصائص السيرة الذاتية، اذ لم يكن هناك أي عنصر تفكك كامن وفي اغلب

¹ ينظر: اليزابيث بروس، الذات والدواة السيرة الذاتية في الادب والسينما، مرجع سابق، ص51

² ينظر: مرجع نفسه، ص51

الاحيان لا يزعمنا أي شيء في كون شخص ما يسير تصوير مشهد ما ، ثم يشرف على المونتاج النهائي، ولكن عندما يظهر الشخص نفسه على المكشوف ويزعم انه يقدم وجوده من جانب الشيء.¹

ان للمخرج قدرة على اكتشاف الممثل الذي يؤدي دور شخصية فيلم السيرة الذاتية، اذ يشترط ان يكون شبةا الى الشخصية البطلة، وبما اننا نعرف ان للشبه اربعين، فيستطيع المخرج عن طريق عملية الكاستينغ، ان يختار بروفيل لوجه الممثل الذي سيؤدي سيرة الشخصية الفيلمية، وعليه يجب ان يكون البعد الفيزيولوجي مطابقا للشخصية، او مقاربا لها وكذلك بالنسبة للبعد النفسي والسوسيولوجي، فطريقة كلامه ولباسه تكون مقاربة للشخصية البطلة، وسلوكه وانفعالاته الممثلة للبعد النفسي تكون مشابهة له ايضا.²

وان كانت الفترة التاريخية المجسدة لصاحب السيرة الذاتية، متكونة من فترتين او ثلاثة فترات او ما يسمى بدراما الاجيال، فانه عليه الاختيار الدقيق للممثلين، فالمقاربة التاريخية تكون مدروسة، اي ان يكون شبه بين الممثلين من فترة الطفولة الى الشباب الى الشيخوخة، ونعطي على سبيل المثال مسلسل نزار قباني الذي اخرج به باسل الخطيب، فكان ابن المخرج الممثل الذي ادى فترة طفولة الشاعر نزار قباني ثم اخذ الدور الممثل تيم حسن، لينتقل الدور الى الممثل سلوم حداد.

اذن المظهر الخارجي للشخصية مهم جدا، فان كانت الشخصية تنتمي الى الماضي القريب فيمكن الاستعانة بالافلام التسجيلية للشخصية، مثل ما قام به الممثل احمد زكي في شخصية جمال عبد الناصر وبشكل دقيق في شخصية انور السادات حيث استطاع المخرج بمعية الممثل من تقليد حركة الفم الذي كان يتميز بها الرئيس المصري انور السادات، فالمظهر الخارجي من جسد (حتى طريقة حلاقة الشعر واللحية والشارب تدخل في التفاصيل) و سلوك وصوت وانفعالات وحتى لباس

¹ ينظر: اليزابيث بروس، الذات والدواء السيرة الذاتية في الادب والسينما، مرجع سابق، ص52

² ينظر: مرجع نفسه، ص55

الشخصية و مهم في عملية الصدق الفني، اما ان كانت سيرة الشخصية تنتمي الى التاريخ البعيد اي قبل اختراع الكاميرا فان خيال الممثل والمخرج هو الذي يحدد بناء الشخصية، وهنا يكون الاعتماد على كل الارث البصري القديم، من لوحات زيتية او تماثيل او غيرها، وهي في النهاية رؤية المخرج هي الفصيل في طريقة معالجة الشخصية.

هناك مجموعة من الافلام تعوض المبرر بالسارد، اي بصوت مفصول بدل صورة الشخصية المصاحبة لمشاهد الفيلم اولا بأول حسب تسلسلها، وتقرب النتيجة بوضوح اكثر من السرد بضمير المتكلم، من خلال تقديمها لنا لرؤية شخص ما للعالم مع تمريرها في الوقت نفسه عبر كل تلك الثوابت الخاصة، فلا يكفي صوت السارد بمفرده لتهيئتنا من اجل اعتبار فيلم ما سيرة ذاتية ففي فيلم سيرة انطونيا Antonia نسمع صوت البطلة تصف مشاهد من ماضيها الخاص، غير انها لم تشرف لا على التصوير ولا على مونتاج الفيلم فهي ترتبط بصنف الفيلم الوثائقي السيري، اي انه بورترية ذاتي.¹

3-2-3- الفيلم الحربي :

الحرب كموضوع سينمائي عوملت كتكتل لعدة انواع، تغطي أية فترة تاريخية لأي حضارة، سبارتاكوس 1960 لستانلي كوبرك، الخروج 1960 لآوتو بريمنجر، الحرب والسلام 1956 لكينج فيدور .

ان التجسيد الفعلي لمعركة لا يبدو امرا حاسما في الفيلم الحربي كما لم تضيق التركيز لينحصر في ذلك التصنيف الوحيد الذي يشكل فيه الاشتباك الحبكة المركزية، فالفيلم الحربي قد تكون المعركة فيه في مكان بعيد، او قد يكون موضوعه رحيل احد الجنود، او جراء عيش مجتمع تحت احتلال العدو، في التصنيف الذي يتعامل مع سجناء الحرب، عادة لا يحدث اي اطلاق لاعيرة نارية، وقد

¹ ينظر: اليزابيث بروس، الذات والدواة السيرة الذاتية في الادب والسينما، مرجع سابق، ص 57

نسميها الحرب غير المعلنة، فعمليات التجسس تعتبر داخل نوع الفيلم الحربي ككل، ففي عملية المخابرات تستدعى القوة للتحكم في اقدار امم اخرى.¹

ومن ثم فان الفيلم الحربي هو اكثر الانواع الفيلمية صعوبة، من حيث وضع تعريف دقيق ومحدد له، بالرغم من ان كلمة حرب جليلة بما فيه الكفاية، فعملية تمثيل المعارك تلقى صعوبة لدى مخرجيها عند تصوير مشاهدتها.

منذ كانت السينما مع نهايات القرن التاسع عشر، كانت الحرب من مواضيعها الأثيرة، ولنتذكر هنا "كابيريا" و"مولد أمة" و"تعصب" والروائع الروسية مثل "الدارعة بومكين" ثم "الكسندر نفسكي"، و"إنقاذ الجندي رايان" و"يوم القيامة الآن"، مروراً بـ "حروب النار" و"الوهم الكبير" و"أفضل سنوات حياتنا" و"ثلاثة ملوك" و"بلاتون" وصولاً إلى "بيرل هاربر"، لنكتشف كيف أن كل الأزمان، وكل حروب الأزمان، عرفت كيف يكون لها صدى في السينما، ولا سيما في السينما الأميركية، التي ستظل، الأكثر قدرة جمالياً، ولكن أيضاً فكرياً، وبخاصة في مجال النقد الذاتي، على تقديم هذا النوع السينمائي المرغوب بكثرة.²

اليوم هناك حروب جديدة تندلع، والسؤال: في خضم الصورة الغامضة للحروب الجديدة، هل سيقبض لهذه أن تكون لها أفلامها؟ لعله من المبكر طرح هذا السؤال، ولكن ذلك لا يخرج عن سياق التاريخ الطويل، الذي نستعرض في بعضه هنا، العلاقة بين السينما والحرب.

اليوم من الصعب تصور القدرة على تصوير هذه الحرب سينمائياً، فهي حتى اليوم، تبدو من دون وجه، من دون موضوع، من دون دراما أو إثارة، هل ستبقى كذلك لفترة طويلة؟ لا أحد يمكنه أن يجد جواباً، ولكن الأمر الوحيد المؤكد، هو أن السينما سوف تنتهي إلى أن تعثر على موضوعها،

¹ ينظر: السينما التاريخ والعالم، ابراهيم العريس، مرجع سابق، ص 16

² ينظر: مرجع نفسه، ص 21

ذلك أن الحرب هي أولاً، صورة، ثم موضوع، ونعرف أن السينما عرفت دائماً كيف تعثر على ما تحتاج إليه من صور ومواضيع، وإن بصعوبة، وسينما الحرب أكفأ من غيرها في هذا المجال.

إذا استثنينا موضوعه الحب، التي تهيمن عادة، أو تطل برأسها أحياناً من خلال الغالبية العظمى من أفلام السينما، يمكننا أن نقول أن موضوعه الحرب كانت - ولا تزال - الشغل الشاغل لنسبة كبيرة من آلاف الأفلام التي حققت طوال القرن العشرين، عصر السينما بامتياز، بل ليس من المبالغة القول إن السينما، الأميركية وغير الأميركية، تبدو وكأنها سجلت الحروب كلها، منذ أقدم الأزمنة، وحتى اليوم، وأكثر من هذا لم يفتها أن تتحدث عن حروب المستقبل، والمهم في هذا كله هو أن الجمهور تبع دائماً ذلك الدفق، وأفلام الحرب تبدت دائماً ناجحة، دموية ولكن ناجحة، مؤلمة ولكن ناجحة، وليس من الصعب طبعاً، إدراك الأسباب السيكولوجية العميقة التي تكمن وراء تلك الرغبات الجامحة التي تدفع المتفرجين، بعشرات الملايين إلى صالات السينما لمشاهدة أفلام الحرب، في تنوعها التاريخي والإيديولوجي، فمن ناحية هناك فكرة التعويذة (أشاهد الحرب على الشاشة لكي أنفادى مشاهدتها في الواقع)، وفكرة التلصص (أشاهد الدماء والقتل والخراب وأنا آمن في مقعدي)، إضافة إلى عناصر أخرى أقل سيكولوجية، كحب التعرف والفضول والنزعة الوطنية وما إلى ذلك.

في هذا الإطار، وعلى عكس ما هي الحال بالنسبة إلى أنواع سينمائية أخرى (البوليسية، التشويقية، الرومانطيقية، الميلودرامية، الكوميديا الموسيقية، رعاة البقر، التاريخية... الخ)، من الواضح أن أفلام الحرب ليس لها موسم معين، كل المواسم مواسمها، ولا فائدة هنا عن البحث في أي سياق تسلسلي.¹

¹ ينظر: السينما التاريخ والعالم، ابراهيم العريس، مرجع سابق، ص 22-23

ولئن كانت الحرب شكلت موضوعاً أثيراً في شتى السينمات القومية في معظم بلدان العالم ومناطقه، وكانت أفلامها أبرز أفلام تلك السينمات (سواء كانت حروباً معاصرة، أو حروباً تاريخية)، فمن المؤكد أن "السينما الأميركية تظل في هذا المجال السينما الأكثر بروزاً، إلى جانب بعض السينمات الأوروبية. بل الأكثر أهمية أيضاً، وذلك لسبب قد يبدو هنا غامضاً بعض الشيء هو قدرة السينما الأميركية، أكثر من أي سينما قومية أخرى، على أن تنظر إلى الحرب، حتى ولو كانت "حرباً وطنية" تشكل جزءاً من التاريخ الرسمي للبلد، نظرة محايدة موضوعية، إن لم يكن نظرة ناقدة، وبعنف، كما سنرى.¹

السينما الأميركية - والأنكلوساكسونية في شكل عام، إكسسوارياً (مع صعوبة التفريق أحياناً بين السينما الأميركية والإنكليزية في هذا المجال) - واكبت الحروب كلها وأرخت لها، ولكن غالباً انطلاقاً من العنصر الفردي، الحرب كما ينظر إليها الفرد، كما يعاني منها الفرد. وعموماً، كما يخوضها الفرد، حتى إذا كانت الحرب حرباً عامة وجماعية، فإن السينما الأميركية عرفت دائماً - وهنا يكمن سحرها - كيف تحولها إلى قضية فردية، وفي هذا التحويل نفسه، كمن القسم الأكبر من حس النقد الذي به جابهت السينما الأميركية مفهوم الحرب وواقعها، فهل نحن في حاجة هنا حقاً إلى التذكير بأن آخر الأفلام الحربية الكبيرة زمنياً في تاريخ السينما الأميركية - وقبل ان يقدم كلينت إيستوود تحفته المتكاملتين عن الحرب العالمية الثانية في جنوب شرق آسيا - كان "إنقاذ المجد رايان" لستيفن سبيلبرغ، هذا الفيلم الذي أوصل النظرة الفردية إلى الحرب، إلى الذروة، حين حول جزءاً قاسياً وعنيفاً من الحرب، إلى مجرد مهمة هدفها إنقاذ مجند فرد من أتون الحرب، لمجرد أن أمه كانت فقدت أبناءها الآخرين؟²

¹ ينظر: السينما التاريخ والعالم، ابراهيم العريس، مرجع سابق، ص 23

² ينظر: مرجع نفسه، ص 23

"إنقاذ المجدد راين" فيلم حربي، لكنه أيضاً فيلم إيديولوجي، ونزعته في الدرجة الأولى إنسانية، المتفرج العادي قد يصعب عليه أن يصدق هذا الجانب من أحداث الفيلم، ولكن ألم يحدث هذا حقاً في الواقع؟ أولم يستق سبيلبرغ أحداث الفيلم من حكاية حصلت حقاً؟ في جانبه الآخر، الأقل إيديولوجية وإنسانية، ينظر الآن إلى فيلم سبيلبرغ هذا باعتباره من أفضل الأفلام الحربية في تاريخ السينما، وكأفضل فيلم أنجز عن الحرب العالمية الثانية، وتمكن من التعبير - ولو فقط خلال ثلث الساعة الأول منه - عن الحرب كمجزرة تختلط فيها الدماء والأجساد والضحايا بحيث يصبح من الصعب البقاء عند القسمة "المانيكية" بين الصديق والعدو، الطيب والشرير، فالحرب، خلال تلك الدقائق القاسية مجزرة عامة، لا وجه لها، لا لون لها، لا طعم لها سوى الموت، وفي يقيننا أن سبيلبرغ قال في تلك المشاهد ما كان يجب عليه أن يقوله ضد الحرب، وضد الموت الذي لطالما صرخ المبدعون في وجهه.

لا يمكن القول طبعاً، أن هذا الوعي الإنساني بلا جدوى الحرب، وبأنها مجرد حفلة قتل، لم يولد إلا بعد حرب فيتنام، التي رأى فيها المبدعون الأمريكيون بخاصة، فرصة سانحة للتشديد بالحروب كلها، غير أن حرب فيتنام، لأنها كانت عبثية، وحرب هزيمة - بالنسبة إلى الأمريكيين - أطلقت من عقلاها كل تلك المشاعر المناهضة للحرب، التي كانت تطل برأسها، سواء بشيء من الخجل، أو وسط رفض قومي عام، في أفلام رواد رأوا باكراً - من دون أن ينتظروا الهزيمة - أن عليهم أن يرفضوا الحرب، ومن هؤلاء ستانلي كوبريك، الذي منع فيلمه "دروب المجدد" في فرنسا، لأنه "جرؤ" على إدانة النزعة العسكرية الفرنسية خلال الحرب العالمية الأولى، وويليام وايلر في "أفضل سنوات حياتنا" الذي يرسم بسخرية وقلق مصير جنود أمريكيين يعودون إلى الوطن بعد انقضاء الحرب العالمية الثانية ليجدوا أن حياتهم وشبابهم ولياً، وإنه لم يعد لهم مكان حقيقي في المجتمع، ومن هؤلاء أيضاً لويس مايلستون الذي اقتبس بنجاح، واحدة من أعظم روايات مناهضة الحرب: "كل شيء هادئ على الجبهة الغربية" لاريك ماريا ريماركي... الخ.

لقد كان هؤلاء وعشرات غيرهم، جزءاً من موقف المبدعين ضد الحرب. فهل نحن في حاجة إلى أن نذكر بأن المبدعين - ولا سيما السينمائيين منهم - قد وقفوا دائماً ضد الحرب؟

إن القول أن عدد الأفلام السينمائية المتحدثة عن الحرب يفوق -قطعاً- عدد الأفلام المتحدثة عن أي موضوع آخر، لا يعني بالطبع أن السينما مجدت الحرب، يعني إلى حد كبير وقفت ضدها، أو على الأقل، صورت قسوتها وعبثيتها، ولئن كان من الصعب هنا التوقف عند الأفلام كلها، لأن مجرد تعدادها قد يحتاج إلى مجلدات، يمكن التركيز على الكثير من الأعمال النموذجية، على الأقل، ولعل النماذج الأهم في تاريخ سينما الحرب، هي تلك التي قد لا تشكل المعارك جزءاً أساسياً منها، هنا تكون الأفلام أكثر قسوة وفضحاً للحرب، لجنونها ولعبثيتها، لما تتركه من آثار سيئة على إنسانية الإنسان، وحسبنا هنا أن نفكر في أفلام مثل "هيروشيما يا حيي" لان رينيه، و"دكتور ستراجنلاف" لستانلي كوبريك، و"الساموراي السبعة" لأكيرو كوروساوا و"لورانس العرب" لدايفيد لين، و"معركة الجزائر" لجيلو بونتكورفو، وصولاً إلى "الخيوط الأحمر الرفيع" لتيرنس مالك¹.

ولو تحرينا اللائحة كاملة، سنجد أن هناك عدداً كبيراً جداً من أفلام الحروب، التي صنعت في شكل جيد، سواء أكانت مناهضة للحرب، حيادية تجاهها، أو داعية إليها. وسيبقى طبعاً، من قبيل الأسرار الغامضة ذلك الدافع الذي يجعل المبدعين السينمائيين يصلون إلى قمة أدائهم حين يحققون فيلماً عن الحرب، وكذلك يفعل الممثلون، الذين يعطون عادة هنا، أفضل ما لديهم كممثلين هنا اتذكر توم هانكز في "إنقاذ المجدد راين" ولكن أيضاً في بيتر أوتول في "لورانس" ودايفيد نيفن في "جسر على نهر كواي" وإريك فون شتروهايم في "الوهم الكبير" وفريدريك مارش في "أفضل سنوات حياتنا"، وحتى في فرانك سيناترا في "من هنا إلى الأبدية"، وأفكر كيف أن جوائز الأوسكار كانت دائماً في الانتظار، واللافت أنه من هؤلاء إلى بيرت لانكاستر وكيرك دوغلاس وشين بن وعشرات غيرهم، ما من ممثل إلا وجرب حظه في سينما الحرب، وما يقال هنا عن الممثلين الذكور، لا يمكن أن

¹ السينما التاريخ والعالم، ابراهيم العريس، مرجع سابق، ص 25-26

يقال طبعاً عن الممثلات الإناث، وذلك طبيعي لأن الحروب وقذارتها مسألة رجالية، نادراً ما كان للنساء دخل فيها، إلا إذا كنّ ممرضات جولييت بينوش في "المريض الإنكليزي"، أو ملحقات بالرجال (ديورا كير في "من هنا إلى الأبدية") أو ضحية للحرب (سكارليت أوهارا / فيفيان لي في "ذهب مع الريح")... الخ.¹

قلنا إن هناك عدداً كبيراً جداً من الأفلام الحربية الجيدة، وهذا ما يحول طبعاً دون التمكن من القيام بوضع جردة حقيقية ترسم سلم أفضلية، ومع هذا يجرؤ البعض أحياناً على هذا وفي هذا السياق مثلاً نذكر أن مجلة "توتال فيلم" البريطانية الشعبية، عمدت منذ فترة إلى إصدار ملحق، أوردت فيه - من وجهة نظرها، التي يمكن إلى حد ما تبنيها - قائمة بـ "أعظم أفلام المعارك في تاريخ السينما"، وقد يكون من المفيد إيراد هذه اللائحة هنا، وقد رتبت زمنياً، لتحدث عن الأفلام كما تناولت تبعاً، الحروب منذ أقدم التاريخ وحتى الزمن الراهن فالمستقبل.²

هناك أولاً الفيلم الذي يتحدث عن حرب لا زمن لها، حرب تقف خارج كل زمن وتاريخ: "الإمبراطورية تشن هجوماً معاكساً" (1980)، بعد ذلك يأتي فيلم "سبارتاكوس" (1990) لستانلي كوبريك، ومن إنتاج وبطولة كيرك دوغلاس، وهو فيلم تدور أحداثه في روما في العام 71 ب.م. أيام حروب العبيد ضد الإمبراطورية، وتقفز اللائحة بعد ذلك نحو 12 قرناً لتصل عبر "القلب الشجاع" (1995) إلى حروب الاسكتلنديين ضد سيطرة الإنكليز، كما تصورها ميل غيبسون، ممثلاً ومخرجاً ومنتجاً في الوقت نفسه، وهذا يقودنا إلى شكسبير الذي اقتبس عنه كينيث براناه، وأيضاً مخرجاً وممثلاً ومنتجاً، مسرحيته الرائعة "هنري الخامس" ليحولها إلى فيلم (1989) يتناول حروب أوائل القرن الخامس عشر في بريطانيا، وخيانات تلك الحروب ودمويتها، قفزة أخرى في الزمن مقدارها قرنان تقريباً، ونجد أنفسنا في خضم الحروب، داخل القارة الأميركية، في فيلم "آخر الموهيكان"

¹ السينما التاريخ والعالم، ابراهيم العريس، مرجع سابق، ص 26

² مرجع نفسه، ص 26

المقتبس عن رواية فينيمور كوبر الشهيرة، التي همها أن تعيد الاعتبار الإنساني إلى هنود حمر لطالما ظلموا في التاريخ الواقعي، كما في السينما والأدب، وبعد أقل من ثلاثة أرباع القرن تطل معركة واترلو، الشهيرة التي وضعت حداً لتطلعات نابليون إذ هزمه الإنكليز، والفيلم الذي بين أفلام عدة عن المعركة نفسها، تحدث بأفضل ما يمكن عنها كان - بحسب اللائحة "واترلو" الذي قام فيه رود ستيجر بدور نابليون، وحقق في العام 1970، أخرجه الروسي سيرغاي بوندارتشوك، واللافت هنا أن هذه اللائحة اختارت لفترة الحرب الأهلية الأميركية وما سبقها فيلمين ليس بينهما "ذهب مع الريح"، الذي يعتبر عادة من أنجح أفلام تاريخ السينما، وسينما الحروب، والفيلمان هما "آلامو" (1960) الذي أخرجه جون واين بنفسه، أما الفيلم الثاني، فهو "المجد" (1989) الذي أخرجه ادوارد زفايك، وتكمن خصوصيته الأساسية في كونه يركز على المعارك التي خاضتها أول فرقة سوداء في الجيش الاتحادي الشمالي، خلال الحرب الأهلية الأميركية، ومع هذا الفيلم الذي ينتمي إلى نوع من التجديد في العقلية السينمائية الأميركية، لم يعد الأسود، خادمة طيبة (كما في "ذهب مع الريح") بل صار قوة فاعلة، ولعل هذا ما يضفي على هذا الفيلم أهميته، ويفسر سبب عدم نجاحه لدى المشاهد الأميركي بما فيه الكفاية! بعد ذلك، من داخل أميركا الشمالية - إذ انتهت حروبها الداخلية وبدأت حروبها الخارجية، منذ الحرب العالمية الأولى وما تلا ذلك - إلى القارة الإفريقية في فيلم "زولو" (1964) الذي يصور فيه المخرج الإنكليزي ساي اند فيلد معارك جنوب إفريقيا، خلال بدايات الربع الأخير من القرن التاسع عشر، وقفزة بعد ذلك إلى الحرب العالمية الأولى حيث نجد عشرات الأفلام عن تلك الحرب، ومعظمها يتبنى مواقف ناقدة منها: من "دروب المجد" لكوبريك، إلى "كل شيء هادئ على الجبهة الغربية" للويس مايلستون، ولكن بخاصة: "الوهم الكبير" لجان رينوار، غير أن اللائحة اختارت هنا فيلم "لورانس العرب" لدافيد لين، الذي تدور أحداثه في الشرق الأوسط، ومحوره إزاحة الوجود

العثماني في المنطقة، ونعرف أن هذا الفيلم شهد بدايات عمر الشريف العالمية، ولا يزال حتى يومنا هذا، من أكثر الأفلام إثارة وإقناعاً¹.

3-3-3- السينما السياسية :

يمكن اعتبار السينما السياسية جزءا من السينما التاريخية، طالما اننا نعرف ان من مهمات الفيلم السياسي ان يتناول حدثا او موقفا تاريخيا، او صار جزءا من التاريخ او هو مرشح لان يصير، غير ان ما هو جدير بالذكر هنا، هو ان الفيلم السياسي بالمعنى الحرفي للكلمة، صار له منذ عدة سنوات استقلالية لم يكن له في السابق، اذ صار ولدى كثير من السينمائيين، فعلا سياسيا في حد ذاته، وليس في الضرورة بالمعنى الذي كان يتحدث عنه مناضلو الستينات عن طريق الكاميرا: استخدام السينما سلاحا في المعارك، فهذا المعنى هو شعار الحد الاقصى، اما السينما السياسية الاخف وطأة والتي لا تصنع نخبة المناضلين، فانها بدت دائما اكثر فعالية وجمهورية، ولا سيما من خلال اشتغالها على الوعي و الفضح ومساعدة المتفرجين على تحليل الابعاد الخفية للرؤية السياسية، وهكذا اذا كانت افلام مثل التعصب لغريفت، او الدارعة بوتمكنين واكتوبر لايزنشتاين، او انتصار الارادة لليني ريفنشتهال، او حتى متروبوليس لفريتزن لانغ، وشيبون الافريقي وغيرها كانت كلها افلاما سياسية، فانها كانت في الوقت نفسه افلاما دعاوية، حيث سخر صانعوها عبقريتهم لخدمة انظمة سياسية، ما ينفي عن هذه الافلام صفة سياسية.²

من الافلام السياسية ايضا، نجد فيلم الديكتاتور لشابلن، وفهرنهايت 9/11 لمايكل مور، والمانيا في الخريف لفاسبندر، والايدي فوق المدينة لفرانشيسكو روزي، والجندي الصغير لغودار، وحتى روما مدينة مفتوحة لروسليني، فالقاسم المشترك بين هؤلاء هو قدرتها على التعبئة الايديولوجية³

¹ السينما التاريخ والعالم، ابراهيم العريس، مرجع سابق، ص 27

² ينظر: مرجع نفسه، ص 53

³ ينظر: مرجع نفسه، ص 53

وعليه، اين نصنف الافلام المعارضة للحرب، هل هي افلام تاريخية ام سياسية ؟، حيث انتجت اعمال مثل : كل شيء هادئ على الجبهة الغربية عن رواية اريك ماريا ريمارك، والوهم الكبير لجان رينوار، وقد ازدهرت ووجدت طريقها بعد هزيمة الولايات المتحدة في الحرب الفيتنامية، مع افلام مثل يوم القيامة الان لفرنسيس فورد كوبولا (المأخوذ عن رواية في قلب الظلمات للروائي جوزيف كونراد) وسترة معدنية كاملة لستانلي كوبريك (المأخوذ عن رواية غوستاف هاسفورد الاوقات القصيرة)، وهي افلم مأخوذة من التاريخ الحقيقي كفيلم عن الحرب العالمية الثانية اجمل سنوات حياتنا.¹

¹ ينظر : السينما التاريخ والعالم، ابراهيم العريس، مرجع سابق، ص54

الفصل الثالث التطبيقي : ظاهرة ميل غيبسون والفيلم التاريخي

1- عينة البحث

2- العينة الأولى الفيلم التاريخي الحربي القلب الشجاع

(Braveheart)

3- الأبعاد الدرامية والنفسية للصوت في الفيلم

4- دراسة شريط الصوت في فيلم القلب الشجاع

(braveheart)

5- السينما التاريخية وعصر ما بعد الحداثة (القلب الشجاع

انموذجا)

6- العينة الثانية فيلم السيرة الام المسيح

1- عينة البحث

ان عينة البحث هنا تتركز في نموذجين اثنين الا وهما فيلم القلب الشجاع Braveheart / الام المسيح The Passion of the Christ لميل غيبسون Mel Gibson،

وان اختيار هذه العينة ليس لانها الافضل، وليس تماشيا مع منهجية البحث فحسب، بل لان لها القدرة على ايفاء حاجات البحث و تحقيق هدفه من خلال ما يحتويه من استخدامات علمية وجمالية تفيد وتغني موضوعة البحث وكذلك لانها:

أ-استقطب وامتلك حضورا جماهيريا واسعا عند اطلاق الافلام على صالات العرض العالمية، ومن ثم يمكن اسقاط نتائج هذه الدراسة على هذه العينة او غيرها من الافلام لاجل تعميم الفائدة للدارسين والباحثة السينمائيون.

ب-ملاءمتها وتوافقها مع المادة البحثية كونها من احدث الافلام السينمائية التاريخية التي انتجت مؤخرا، وهذا لبيان مدى التطور الحاصل في مجال الاخراج السينمائي لمشاهد المعارك.

2- العينة الاولى الفيلم التاريخي الحربي القلب الشجاع (Braveheart)**1-2- ملخص الفيلم :**

يصور فلم القلب الشجاع ملحمة وليام والاس الصبي اليافع الذي قتل أبوه وأخوه في معركة سابقة مع البريطانيين، بعدما احتل ملك بريطانيا ادوارد الأول اسكتلندا عام 1280م، ويكبر الطفل وليام في رعاية عمه الذي يريه ويعلمه ليعود إلى بلده الأصيلة بعدها بحوالي خمسة عشر عاما ليزرع أرضه ويتزوج ويكون عائلة، حيث يلتقي ويليام الشاب بصديقة الطفولة، فيحبها ويعرض عليها الزواج، ومن هنا تبدأ الأحداث بالتصاعد، وخصوصا بعد مقتلها على يد الانجليز، فيقرر أن يأخذ بثأرها، ويتحول هذا الانتقام الفردي إلى انتقام جماعي، ثم تبدأ من هنا قصة وليام والاس، الذي قاد المقاومة ضد الانجليز المحتلين إبان حروب استقلال اسكتلندا.

2-2- البطاقة الفنية للفيلم :

عنوان الفيلم: Brave Haeart

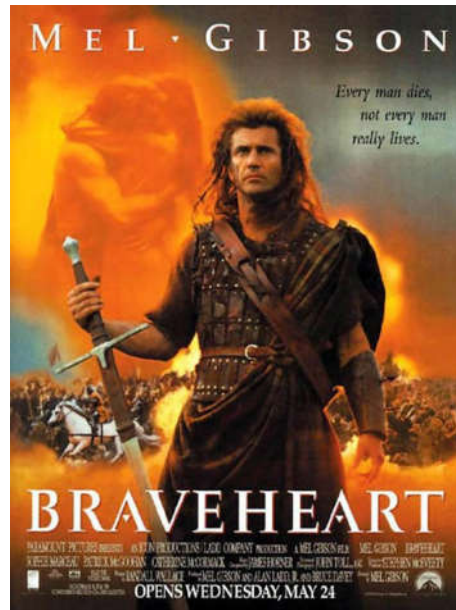
اسم المخرج: ميل جيبسون

سنة الإخراج: 1995

البطولة: ميل جيبسون، صوفي مارصو، كاثرين ماكومارك، باتريك ماكجوهان، انجس ماكفادين، بريندن جليسون.

الموسيقى التصويرية: جيمس هورنر

تصوير: جون تول



2-3- الخصائص الفنية في فيلم "القلب الشجاع" التصوير والرؤية الإخراجية :

أهم ما يميز هذا العمل هو مشاهد المعارك التي تميزت بمعالجات إخراجية مميزة درامياً وجمالياً، وذلك لما لهذه المعارك من دور مهم في سير أحداث الفيلم لأن بعض هذه المعارك كانت

تمثل انعطافه مهمة في مسيرة حياة القائد الاسكتلندي ويليام والاس، ومركز اهتمام المتلقي الذي يتطلع الى معرفة قوة وشجاعة هذا القائد الذي حرر اسكتلندا من الاحتلال الانجليزي وكيف يخطط ويقاوم فاصبح المخرج/ الممثل امام موضوع مهم وهو اقناع المتلقي بقوة وذكاء هذا البطل.

2-3-1- دلالة الحركة البطيئة في الفيلم :

لجأ المخرج في احيان كثيرة من مشاهد المعارك الى الاعتماد على اللقطات او المشاهد المصورة بالحركة البطيئة slow-motion ، وذلك لمبررات اخراجية منها ما هو جمالي او درامي او حتى انتاجي فالحركة البطيئة اعطت الفرصة للمشاهد كي يلم ويدرك كافة التفاصيل الموجودة في المشهد ، وكذلك فهي تزيد من زمن الادراك وزمن الحدث الدرامي فتغني عن غيرها من اللقطات، وكذلك فان للحركة البطيئة في حد ذاتها ابعادا جمالية في التصوير وخصوصا عندما استخدمها المخرج في الموضع المناسب (مشاهد المعارك) حيث التوقيت المناسب وهي قد منحت المتلقي فرصة زمنية لادراك الفعل الدرامي الدائر ووسعت من نطاق الفضاء الذهني الذي تدور فيه الاحداث نتيجة للتأويل الذي قد تحدثه وتسبغه على الحدث مما وسع من دائرة مساحة المعنى المنبثق من المشهد الصوري، اذ يستخدم المخرج الحركة البطيئة (السلو موشن) في مشاهد المعارك لانها "تميل الى اسباغ الكرامة والكبرياء على الحركة والشخصية ولذلك فهي قرينة للحدث التراجيدي"¹.

2-3-2- عناصر التكوين في الفيلم :

عمد المخرج الى استخدام (الضباب او الدخان) في المعارك وذلك للغطية على نقص اعداد الجيوش المتقابلة احيانا، وحيانا اخرى للتركيز على حدث واحد يدور في مقدمة (الكادر)، ويعزله عن بقية المراتب الموجودة في مؤخرة (الكادر)، وهذه معالجة اخراجية على قدر كبير من الاهمية وذلك لان ازدحام وتشابك المراتب والاحداث داخل اللقطة الواحدة من شأنه ان يقلل من

¹ لوي دي جانتي، فهم السينما، مرجع سابق، ص 179

تركيز المتلقي ويعتبر اهتمامه بالحدث الدائر امامه وعليه فان فصل الحدث الاهم عن باقي الاحداث بواسطة الدخان او الضباب من شأنه ان يزيد في تعبيرية الحدث ويعمق تأثيره في المتلقي وكذلك فان هذه المعالجة الاخراجية تبدو وكأنها نابعة بصورة طبيعية وتلقائية من صميم الحدث او الفعل الدرامي المتمثل في المعركة، كان يكون هنالك ضباب في الجو او عاصفة ثلجية او انها نتيجة حتمية لتطايير الغبار والأتربة من ساحة المعركة نتيجة حركة الفرسان او العربات او الخيول، او نتيجة تصاعد السنة النار والدخان من احدى ادوات المعركة كالمنجنيق، او نتيجة استخدام نار في احدى الخيم او من احتراق شيء ما، حتى يكون مقنع لدى المتلقي كما ان اللجوء الى استخدام الادخنة والضباب قد يجعل من الصعوبة بمكان رؤية احداث المعركة بصورة دقيقة وكذلك يبقى مصير المعركة او احداثها او انتصار احد الطرفين غامضا حتى نهاية المعركة وهذا من العوامل التي ساعدت على شد انتباه المتلقي وخلق حالة من التواصل بينه وبين الفيلم وكذلك خلق حالة من الترقب والتشويق والاثارة لدى المتلقي.¹

وفي مشاهد معركة ستيرلينغ، نلاحظ لجوء المخرج الى استخدام المكثف للالوان والازياء نتيجة مشاركة اعداد كبيرة من المقاتلين والدروع في هذه المعركة و لأجل فرز التداخل بين الجيشين كما ان لاستخدام الالوان في المعركة دلالات فكرية وسيكولوجية كبيرة ومهمة، اذ يعمل اللون مع بعض العناصر المجاورة على اضعاف قيم رمزية اذ "يلعب دورا اساسيا في بعض الحالات التي يصبح فيها رمزا وعلامة ذات دلالة خاصة"²، فهي قد تعبر عن الحالة النفسية للجيشين او تعبر عن الاتجاه الفلسفي او الديني او الذوقي لدى افراد كل جيش كما انها توضح موقف الطرفين اثناء احتدام المعركة فضلا عن جمالياتها الكبيرة ضمن فضاء الصورة وتعالق مرئياتها كما يمكن للالوان المتضادة اذا

¹ ينظر: علي صباح سليمان، المعالجة الاخراجية لمشاهد المعارك في الدراما التاريخية مسلسل هولاكو نموذجا، مجلة كلية التربية، العراق، العدد 2، 2009، ص 1083

² حسين حلمي المهندس، دراما الشاشة بين النظرية والتطبيق، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ج1، القاهرة، 1990، ص53.

ما سمحت برؤية اخراجية متميزة ان تحاكي الصراع الحدتي الدائر وتعبر وبصورة دقيقة عن حالة الصراع الموجود في المتن الحكائي للقصة المروية حيث ان الصراع اللوني حل محل الصراع الحدتي ، وتلك معالجة اخراجية متميزة تعبر عن سعة افق المخرج وما يمتلكه من حلول اخراجية متنوعة تضيف التشويق والمتعة و التجدد على خطابه المرئي.

ونلاحظ في هذا المشهد معالجة اخراجية جديدة اقدم عليها المخرج تمثلت في ميله لاستخدام الازياء كاحد الحلول الاخراجية لان الزي "يحدد هوية لابس" ¹، وقد اعطى مدلولات ذهنية كبيرة وعميقة في ذهن المتلقي فالازياء تعطي مدلولات عن ماهية الجيش ودرجة استعداداته وجاهزيته ومدى استقرار حالته النفسية، فقد تبين مدى وحشية الجيش الانجليزي وذلك من خلال من يرتدونه من ازياء عسكرية، فكانت تشير الى ما يتمتع به هذا الجيش من صفات ما يلبسه وقد مهد هذا الموضوع الى ما سيلبي من احداث ومنها الاطاحة برأس والاس، كما انها لا بد ان توحى بمدى الانضباط الذي يتمتع به ذلك الجيش كما انها قد توحى بالقوة والشدة والبأس الذي يكون عليه الجيش النظامي من خلال الازياء والاكسسوار، كما انها قد توضح مدى الاهتمام الذي يولده المخرج للطاقة التعبيرية التي تتمتع بها الازياء وتأثيرها في المحمول الفكري للمتلقي، كما انها قد توضح الفرق في درجة الاستعداد بين جيشي الطرفين وتوضح ايضا حالة الجيشين اثناء المعركة وقد نرى سيطرة زي على اخر ضمن فضاء الصورة الواحدة، وهذا دلالة على انتصار جيش على اخر دون الحاجة الى نقل ذلك الخبر او الواقعة عن طريق الحوار.

وفي هذه المعركة نرى بان المخرج قد عمد الى الاستخدام المكثف للعناصر التصويرية لتحقيق رؤيته الاخراجية وتحقيق الاسلوبية الخاصة به، وذلك لما لهذه العناصر النوعية من قدرة كبيرة وطاقة متميزة في التعبير عن الافكار والايحاء بالافعال وكذلك قد تكون عملية الاعتماد على هذه العناصر

¹ صلاح ابو سيف، ماهي السينما، سلسلة المعارف الانسانية، مركز الحضارة العربية للاعلام والنشر، ط2، الجيزة، 1990، ص53.

نوعا من التغيير في المعالجات الاخراجية للخروج من دائرة التقليدية والكلاسيكية في الحلول الاخراجية ولعدم الاستمرار في معالجة واحدة لجميع مشاهد المعارك في هذا الفيلم لكي لا تبدو صور المعارك ولقطاتها ذات افكار واحدة وطبيعة تقليدية ومرئيات متشابهة ومعالجات مكررة وتوضح للمشاهد وكأن المخرج لا يملك غير هذه المعالجات والتي غالبا ما تعتمد التقنية والتكنولوجيا التي يقدمها الحاسوب او جهاز المؤثرات البصرية.

2-3-3- رمزية التأطير في الفيلم :

واذا ما عدنا الى مشاهد المعركة الثانية فالكيرك نرى بان المخرج قد اعتمد بشكل كبير على اللقطات القريبة ولقطات الفعل ورد الفعل، كونها ذات تعبيرية عالية كما انها تنبئ عن المخفي والمتوقع حدوثه مستقبلا وفضلا عن ذلك فهي تركز على التفاصيل والاحداث المهمة عسكريا او التفاصيل والعناصر التي تملك تأثيرا في احداث المعركة كقطعة سلاح مهمة او راية تسقط او جريح ينزف او مقاتل يهرب او بطل يسقط او خائن ملثم يفتح لثامه او جاسوس يدخل خيمة القائد او غيرها من التفاصيل المهمة والكثيرة والتي لا يمكن تغطيتها سوريا او السيطرة عليها ضمن لقطة عامة او بعيدة وحتى لو تمت تغطيتها سوريا بلقطة بعيدة فهي قد لا تعطي نفس المدلول او الايحاء الفكري و الذهني الذي تحدثه متى ما عدت حلا اخراجيا اوليا او رئيسيا وجرى التركيز عليها وعندها سوف تصبح هي المعلومة الرئيسة والمهمة التي ترسل باتجاه المشاهد والذي سيصبح في هذه الحالة منتبها لها بشكل كامل تقريبا لانها هي ما يبحث عنه وسوف تثير لديه ما تثير وذلك اعتمادا على ما تضمنته من معلومات حديثة او صورية وكذلك اعتمادا على السياق الفكري- الصوري و المعلوماتي الذي جاء فيه واعتمدت عليه سواء على ما سبقها من لقطات او ما يتبعها من لقطات وكذلك فان اللقطة القريبة بقدر ما فيها من تفاصيل مهمة وواضحة المعالم فانها قد تبدو ذو ألفة و حميمية من قبل المتلقي وقد يجلبها المتلقي في احيان كثيرة لانها قد تبدو قريبة منه واليه خصوصا اذا كانت صورة بصرية لطيفة تحمل وجهها انشويا جميلا او بطلا عسكريا محبا، فاللقطات

القريبة تشعره بالدخول الى الصورة والمشاركة مع الشخصيات او تقمص ادوارها بينما تدفعه اللقطات العامة خارج الموضوع او قد تدفعه الى الحياد فعندما تكون اللقطة كبيرة فاننا نحس بحميمية المشاهد مع موضوع اللقطة، وقد يتقمص الشخصية اذا كانت طيبة او يشمئز منها عندما تكون شريرة لانها تغزو فراغه وفضاءه الخاص وعموما كلما ابتعدت الكاميرا عن الموضوع واتسع حجم اللقطة كلما ابتعد المشاهد عن تعاطفه مع الموضوع او اصبح محايدا والعكس يمكن ان يكون صحيحا، والباحث هاهنا لا يقصد التعاطف او التأييد بل التواصل والتأثير بينهما فمثلا طفل يبكي في لقطة عامة بعيدة هي بالتأكيد اقل تأثيرا من منظر سقوط دمعه في لقطة قريبة او راس يقطع او سيف يدخل في جسد مقاتل ويقول شابن "ان اللقطة البعيدة للكوميديا واللقطة القريبة للتراجيديا"¹.

والمخرج باعتماده على هذه العناصر (الصورية) يكون قد اوجد معالجات صورية لمشاهد المعارك الحربية تتوافق ولب اختصاصه وكانت معالجاته الاخراجية متوافقة تماما ومادته البصرية، وذلك لانه يستخدم هذه العناصر ضمينا في كل لقطاته ومشاهده المصورة ولكن بصورة تقليدية ولكنه والحالة هذه اي لجوئه الى جعلها حلولا اخراجية فانه استخدم ما لديه من ادوات وهذه من مميزات المخرج الناجح والمميز كونه قد لا يستطيع دائما ايجاد منتج قادر على توفير كل الوسائل التكنولوجية ومنها الحاسوب وغيرها من التقنيات الصورية كما ان هذه الاخيرة قد تبدو و كأنها مفروضة قسرا على المعالجة الاخراجية للمخرج او ان بعض المشاهدين من المختصين او الحرفيين في مجال الحاسوب قد يكتشفون ذلك فينفرون من الفيلم، كما ان اللجوء الى هذه المعالجة الاخراجية قد تسيء الى امكانيات المخرج وسمعته كونها تقلل من موهبته وتسقط من يده بعض الحلول ولا تعينه على التفكير

¹ لوي دي جانيتي، فهم السينما، مرجع سابق، ص 117

في ايجاد بدائل اخراجية او معالجات صورية جديدة وذلك لما للحاسوب من قدرة على الايفاء بمعظم متطلبات الاخراج السينمائي من خدع و تغيير وتوسيع وايهام وغيرها من الامكانيات البصرية.¹

2-3-4- غايات الرؤية الإخراجية (حركة الكاميرا) :

في مشهد معركة فالكيرك نرى معالجات جديدة ومختلفة عن بقية الاخراجات السابقة اذ عمد المخرج الى ايجاد بدائل صورية ضمن نسيج المرئيات الموجودة في اللقطة بدلا من نقل الحدث الرئيسي عن طريق التشخيص والتمثيل وذلك محاولة لكسر الرتابة والتقليدية في مشاهد المعارك من حيث تقابل الجيوش والاليات و المعدات ولحظات المبارزة ومناظر الدماء والقتل حيث يلجأ المخرج الى توظيف هذه المعادلات الصورية كمعالجات اخراجية بدلا من المعالجات التقليدية لسببين اولهما جمالي كونها توسع من مساحة التأويل الذي يضيفه المتلقي على الصورة المرئية وثانيهما درامي لان المخرج قد لا يريد ان يفجع المتلقي بمصرع بطل او بانكسار جيش او هزيمة الطرف الذي يؤيده فالمخرج مثلا بدلا من ان يصور قائد الجيش الانجليزي وهو يقتل اثناء المبارزة مع والاس، فانه يقطع سلسلة لقطات المبارزة الى لقطة تصور سيف والاس وهو يقطر دما نقياً، وبدلا من ان يصور ضخامة الجيش فانه يصور عدد الرايات المرفوعة للدلالة على عدد الجيش وعدته.

و مما يحسب للمخرج في معالجته الاخراجية هنا هو ان هذه التوظيفات و الحلول الاخراجية انما هي مستمدة من الواقع الحي للمعركة وليس قسرا عليها، اي انه لم يلجأ الى معادلات صورية من خارج الحدث الدائر او يسقطه عليه بطريقة ميكانيكية عديمة التأثير في المتلقي او انها قد تبدو صعبة الفهم والاستيعاب على الاخير والذي يبدو وكأنه لا يستجيب لمثل هذه المعالجات لأنها قد

¹ ينظر: علي صباح سليمان، المعالجة الاخراجية لمشاهد المعارك في الدراما التاريخية مسلسل هولاكو نموذجا، مرجع

تشئت انتباهه وتبعده عن مركزية الاحداث ونقطة تبؤرها و المتمثلة هنا في هذه المشاهد بأحداث هذه المعركة الفاصلة ومدى تأثيرها في الاحداث اللاحقة من خيانة للقائد والس ثم القبض عليه.

وفي معركة فالكيرك نرى ان المخرج قد لجأ الى الاستخدام المكثف للمونتاج كاحد المعالجات الاخراجية المتوفرة لديه وذلك لاجل زيادة سرعة الايقاع المرتبط بسرعة القطع من لقطة الى اخرى والانتقال من حدث الى اخر او من مكان الى اخر ولبيان حركة الجيشين المتخاصمين او ردود الافعال على وجوه القادة وخصوصا القائد والاس الذي كان مرتبكا وقلقا من تقدم الجيش الانجليزي، كما ان لجوء المخرج لتوظيف المونتاج هنا لنقل المشاعر والاحاسيس التي انتابت المقاتلين الاسكتلنديين.

وفي مشاهد معركة سترلينغ نرى ميل المخرج الى استخدام الاطار المغلق لضغط المرئيات وعدم ترك فضاء حول الشخصيات والموجودات المادية ضمن اللقطة وذلك لتعميق الاحساس بالضغط والشدة وحتمية القدر وقرب ساعة منية المقاتلين وكذلك لاجل زيادة الاحساس بكثافة الجند و المعدات، كما نلاحظ ميل المخرج الى التكوينات المكعبة و المتقاطعة كحركة السيوف وحلقة المبارزة وحركة الخيول والفرسان.

والفضاء يوحد مرئيات وتكوينات الصورة ويربطها معا بنسيج كما انه قد يقرر اهمية وقوة العناصر الاخرى انطلاقا منه كالحركة مثلا فوجود فضاء كبير امام الشخصية يعطي الانطباع بتطلعها نحو المستقبل وعلى سيطرتها الواضحة على الامور نتيجة اتساع المساحة امامها فعندما ينظر والاس في الفضاء المترامي الاطراف يولد احساس لدى المشاهد بقدرته على مقارعة القوى الطبيعية و الظواهر الفيزيائية لقوته وبطولته الخارقة، وفي معظم اللقطات كان المخرج يترك امامه فضاء يتناسب وموضع اللقطة ويتمدد ويتوسع هذا الفضاء في مشاهد التصارع و القتال مع خصومه، فمن خلال معرفة كمية ما تشغله الشخصية من الفضاء في مشاهد التصارع و القتال مع خصومه، فمن خلال معرفة كمية ما تشغله الشخصية من الفضاء نستطيع ان ندرك مدى تأثيرها الدرامي

حيث "تعطي الشخصيات المسيطرة في الفيلم دائما تقريبا فضاء اكبر او اكثر مما يشغله الآخرون ... ان كمية الفضاء الذي تشغله الشخصية في الفيلم لا يرتبط بالضرورة مع سيطرتها الاجتماعية الفعلية ولكن اهميتها الدرامية".¹

و استطاع المخرج توظيف عمق المجال لايجاد حلول اخراجية جديدة، اذ نلاحظ تعدد مستويات الرؤية ضمن فضاء الصورة ومن البديهيات ان مرئيات الصورة توزع على ثلاثة مستويات بصرية هي : الامامية، الوسط، الخلفية.

وهي ما يعرف سينمائيا بالتصوير في عمق المجال وهي تعطينا الاحساس بالعمق وتعدد المستويات الصورية فضلا عن انها تحدد مستويات الالهية الدرامية للعناصر والمرئيات، فكل من المقدمة و المؤخرة تقوم بالتعليق وشرح الموضوع الذي يتوسط الصورة ونتيجة لهذا المستويات الثلاثة وتداخلها و تعقيدها تبرز الحاجة الى تكوين دال ذو موحيات درامية وذهنية عالية حتى نلاحظ في بعض اللقطات اشتغال حوالي اربع مستويات في ان واحد، فنلاحظ في المستوى الاول منازل بين بطلين وياتي في المستوى الثاني مجموعة من الفرسان وهم يتقاتلون بضراوة وفي المستوى الثالث نلاحظ حركة الفرسان وهم يتقدمون نحو الامام وفي الخلفية نلاحظ وصول المدد، وهو يبدو في الافق البعيد ومما يساعد على فرز هذه المستويات هو نجاح المخرج في خلق تباين طاغي على مستوى اللون او الازياء او الاكسسوار وهذا ما يساعد المتلقي على التمييز بين اطراف الصراع.

كانت حركة الكاميرا في مشاهد المعارك تتحرك بحركة معاكسة لحركة المجاميع المتقاتلة وذلك لزيادة الاحساس بالحركة وفي احيان اخرى تكون مصاحبة لحركة الفرسان وعلى خط واحد مع الجيوش لبيان مدى سرعة وشجاعة المقاتلين، واستخدم المخرج في هذه المعركة زاوية الكاميرا المنخفضة لتضخيم وعملاقة المقاتلين المنتصرين واستخدام الزاوية المرتفعة للخاسرين، اذ ان حركة الكاميرا يمكن ان توحى بالاهمية والسيادة للشخصيات الدرامية، كما تقترن وتميل للافلام الاجتماعية

¹ لوي دي جانتي، فهم السينما، مرجع سابق، ص 108

والسايكولوجية أكثر من افلام الحركة والاثارة كونها تستغرق وقتا للدخول والخروج من المشهد عكس النوع الثاني الذي يميل للمونتاج كونه أكثر احساسا بالسرعة والحركة وهناك دائما علاقة عكسية بين حركة الكاميرا والمونتاج فالكثارة من الاول يعني التقليل من الثاني والعكس صحيح، وما يوحي به الاول يلغيه الثاني وما يؤكد الثاني ينفيه الاول.

2-3-5- إطالة الحدث في فيلم القلب الشجاع :

يعطي المشهد الأخير، عند إعدام وليام والاس ضرب رقبة (والاس) بالفأس، مدلولاً واضحاً عن إطالة الأحداث القصصية، ليلقي المخرج بذلك جانباً قدسياً على هذه العملية كون البطل يمثل رمزاً للتحرر من الاستبداد والاحتلال وكذلك بذل حياته من أجل قضية وطن. لو لاحظنا أن عملية الضربة استغرقت على الشاشة من عمر العرض الفيلمي كفعل واقع (دقيقة وعشر ثوان) في حين من المفترض أن لا تستغرق الضربة إلا (ثلاث ثوان) كفعل واقع على شاشة العرض، أي أن هناك اختلافاً شاسعاً بين الموت السينمائي وبين الموت الحقيقي، إذ إن التصوير البانورامي الفوقي هو من اختصاص السينما دونما غيرها. الغايات التعبيرية هي التي استدعت هذه الإطالة من حيث آلية العرض البطيء لمشهد الضربة مع بقاء اللقطات الأخرى التي تمثل (وجهة نظر والاس ولقطات مختلفة لمناوئيه ولقطة للأميرة عشيقته والملك المحتضر ولقطات لبعض الفرسان ولقطات وهو يحلم بعشيقته المقتولة تشق الجموع نحوه)، فهذه اللقطات تخللت عملية الإعدام والتي كانت بمثابة لقطات دخيلة على اللقطة الأساسية وهي عملية الإعدام والتي اتسمت بمجملها بإيقاع بطيء حتى تعزز من قيمة مشهد الإعدام، وتخلع عليه نوعاً من القدسية والتبجيل تماشياً مع الموقف.

2-3-6- وظيفة الميكساج في الفيلم :

في فيلم (القلب الشجاع) عندما يرحل البطل (وليام) مع عمه بعد مقتل أبيه وأخيه مع عمه بالعربة بلقطة عامة ثم مزج الى الكنيسة وفيها حفل زفاف (الملك ادورد) في لندن وبعد عشر سنوات

. فكان هنا المزج قد برر لنا الانتقال عبر حيز الزمان والمكان بشكل سلس ومبرر لتكون هذه الانتقالة حدا فاصل ما بين نهاية مرحلة وبداية مرحلة أخرى جديدة بنفس الطريقة من الاستخدام للمزج تمكن المخرج (مل جبسن) من خلق الإحساس بالتداعي والتذكر في فيلم (القلب الشجاع)، فعندما يدخل الطفل (وليام) إلى قريته التي شهدت مجزرة من قبل الانكليز يدخل أحد الأكواخ ليجد الأجساد معلقة بالحبال، ومن بينها طفل قتيل وبلقطة قريبة تمزج صورة الطفل (وليام) إلى صورة الطفل القتيل وبتمائل من نفس الزاوية والحجم والتكوين، وبعدها نرى (وليام) في مكان لا يمت للقرية بصله إنما هو تذكر لما شاهده من جرائم بحق سكان القرية .

2-3-7- خلاصة:

- 1-اعتمد المخرج في معالجة المعارك في العينة المختارة الى استخدام الحركة البطيئة (سلو موشن) لزيادة مأساوية الحدث وزيادة زمن الادراك.
- 2-استخدام الحاسوب في معالجة بعض مشاهد المعارك وذلك لتضخيم عدد الجيوش او لاضفاء واقعية على بعض اللقطات مثل قطع رأس او يد او جرح بليغ.
- 3-اعتمد المخرج اللقطات القريبة لتوضيح الفعل ورد الفعل بين المتقاتلين.
- 4-استخدم المخرج بعض المؤثرات البصرية مثل الضباب(الدخان) في مشاهد المعارك وذلك للتعطية على نقص اعدادالجيوش او للتركيز على حدث واحد يدور في مقدمة الكادر واعطائه اولية في السرد الصوري.
- 5-ايجاد المعادل الرمزي لبعض الاحداث وبمساندة المونتاج مثل مشاهد القتل العنيفة ولاسباب جمالية او اجتماعية او درامية.

- 6- استخدام المونتاج لزيادة ايقاع احداث المعركة كونه حدث غير اعتيادي ولزيادة الشد لدى المتلقي.
- 7- توظيف عمق المجال في مشاهد المعارك وذلك لتغطية اكبر مساحة ممكنة من المعركة فضلا عن جمالياتها.
- 8- استخدام الاطار المغلق وعدم ترك فضاء حول الشخصيات وذلك لتعميق الاحساس بالضغط النفسي الموجود لدى كل من المتلقي والمقاتلين.
- 9- الاستخدام المكثف للازياء واللون وذلك للتمييز بين اطراف الصراع او للتركيز على شخصية او حدث ما.
- 10- تبين ضعف استخدام حركة الكاميرا بشكل واسع وذلك كي لا يفقد المتلقي التواصل مع الحدث.
- 11- استخدام المخرج زاوية الكاميرا المنخفضة بشكل كبير وخاصة في مشاهد انتصار والاس.

3- الأبعاد الدرامية و النفسية للصوت في الفيلم

بداية يجب ان نقر حقيقة ان شريط الصوت في الفيلم التاريخي يحتاج الى اسلوب خاص في المعالجة والتناول، حيث لا يعد - فقط - جزءا من البنية السمعية والبصرية للفيلم، ولكن مساهما في خصوصية نقل المتلقي الى روح المرحلة التاريخية التي يتناولها بالدرجة التي تجعله مشاركا اكثر من فعال في البناء الدرامي والنفسي للفيلم التاريخي، وهنا يعد التكوين الصوتي بالغ التأثير، خاصة في ظل التطورات التقنية والابتكارات المستخدمة في اساليب العمل على شريط الصوت.

ونحاول من خلال تحليلنا للعينة - عينة البحث - ان نكشف عن الدور الدرامي والنفسي لشريط الصوت في الفيلم التاريخي، ورصد هذا الدور من حيث نوعية التناول الدرامي، والتوظيف الابداعي لعناصر شريط الصوت في هذه النوعية من الافلام وتزداد اهمية البحث، عندما نثبت للصوت والموسيقى التصويرية تاثيرات درامية ونفسية على المتلقي.

ومن هنا فان الباحث في هذا البحث يهدف الى توضيح انه في الفيلم التاريخي ياخذ رصد وتحليل لشريط الصوت طرقا مختلفة، ووسائل مختلفة تتماشى مع الطبيعة التاريخية للاحداث من جهة، ومع التناول الفني لمثل هذه الاحداث من جهة اخرى فعادة يمتلئ الفيلم التاريخي باحداث جسام، او قد توجد به حروب او قد تكون به مغامرات او مجاميع وحشود ضخمة ويلعب بالتالي الخيال الجامح من صناع الفيلم دورا حيويا في محاولات احياء الماضي البعيد حتى يصير مجسدا امام عيني المشاهد فيصدق، لان معظم الناس لم يعاصروا الماضي، فما بالك بالتاريخ البائد ؟

اذا لا مفر من اللجوء الى الخيال المستند الى الدراسة والعلم من اجل احياء التاريخ على الشاشة.

وفي سبيل ذلك فان المبدع في شريط الصوت يسعى بكل ما اوتي من موهبة وتكنولوجيا ومؤثرات صوتية بين يديه الى توظيفها من اجل خلق هذه الحالة النفسية لدى المتفرج، ويعني بها الباحث العبور بالمتلقي وكأنه يعيش ذلك التاريخ، او كأنه موجودا فيه.

صاحب الصوت افلام السينما حتى في الفترة التي سبقت اختراع شريط الصوت، فقد كانت السينما الاولى في بداياتها مصحوبة بمقطوعات موسيقية معبرة عن الحدث و المشهد، فمثلا كانت موسيقا ناعمة وهادئة في المشاهد الرومانسية، لكنها سرعان ما تلاشت، حيث بدت وكأنها عرض مسرحي عادي، " وفي عام 1927م دخل فلم مغني الجاز (jazz singer) عصر الفلم الناطق، حيث شعر الكثيرون بان الصوت سيكيل ضربة مميتة لفن الفلم الذي سيكتفي بان يكون مجرد

تصوير مسرحيات، الا ان المعوقات كانت في الواقع مؤقتة، واصبح الصوت اليوم واحدا من اغنى مصادر المعنى في فن الفلم"¹

ومع الوقت تزايدت اهمية الموسيقى والصوت المرافق للعمل، وبخاصة بعد تحول السينما الصامتة الى الناطقة، عام 1927 م، فاضحى الشريط الصوتي واحدا من المسائل الرئيسية التي تقوم على رسم تمييزات واضحة ووظائف متعددة، فهو اولا بالقياس مع شريط الصورة يتضمن مادة غير مكانية اكثر منه بكثير، كذلك فان موسيقا الفلم هي بصورة رئيسة خارج المكان²، فهي ايضا تضيفي عوالم جديدة، وتعطي المتلقي مساحة كبيرة من التخيل والخروج خارج حدود الكادر الدرامي.

لا يعتبر الفلم ناجحا الا اذا استطاع مخرجه ان يجعل المشاهد مرتبطا ومندمجا عاطفيا مع الفلم، مع بقائه في حالة من المتابعة الواعية لكي يصل الى حالة الارتباط العاطفي باحداث الفلم، ينمدج كليا معه وبصدق، فالمشاهد يتوقع ان يشاهد فلما ذا قصة قوية وجودة عالية في التمثيل والايخراج والتصوير، واذا لم يصل العمل الفني بالمشاهد الى الاشباع، فانه سيرفض العمل تماما، لذا وجب على المخرج ان يجذب المشاهد نحو المساحة الالهة في الكادر، وفي صناعة السينما العديد من الاساليب التي تحقق هذه الغاية، ولعل الموسيقى التصويرية والمؤثرات الصوتية من اهم الاساليب اثاره وتوجيهها لانتباه المشاهد.

لقد ادرك صناع السينما ان عليهم انتقاء الاصوات المستخدمة في الفلم وتسجيلها طبقا لوظيفتها في كل مشهد، كذلك الاصوات البشرية، والتعليق الصوتي، والموسيقا، والمؤثرات الصوتية، وحتى الصمت، وكل ذلك تبعا لضرورتها ومبرراتها الدرامية في كل لقطة ومشهد، مع حذف واستبدال

¹ لودي جاني، فهم السينما، مرجع سابق، ص 250

² ينظر : جاك امون، تحليل الافلام، تر: انطون حمصي، المؤسسة العامة للسينما، وزارة الثقافة، دمشق، سوريا،

كل صوت لا ينطبق عليه هذا الامر اثناء عملية مونتاج الصوت وتصميمه، فصانعو الافلام قادرون ايضا على خلق نوع خاص من الحقيقة او الصدق ببراعتهم الفنية ومهاراتهم التقنية، من خلال توظيف الصوت والمؤثرات الصوتية الخاصة، وهذه البراعة تمكنهم من ان يخلقوا عالما خياليا قابلا للتصديق.

السينما هي فن الصورة المتحركة، ومنذ بداية اكتشاف هذا الفن اتجهت الدراسات الى طرق صياغة الصورة، اما الصوت فقد اغفلته، اي انها ركزت على البناء الدرامي للفلم السينمائي والتمثيل والتكوين في الصورة السينمائية، مما يؤثر سلبا على الجودة النهائية للفلم، ويقلل من الاحساس بالصورة الفلمية، وان كانت الصورة تغني عن الف كلمة فان الصوت ان كان كلمة او موسيقا قد يغني عن مجموعة كبيرة من الصور التي تشغل عاطفة المشاهد وتولد لديه احساسا بالمعاني " ولن تكون هناك مشاهدة جادة ان لم ينجح العمل في اثارة اهتمام المشاهد من بدايته"¹.

ان من اولى اثار الموسيقى التصويرية والمؤثرات الصوتية مضاعفة امكانية التعبير عن مضمون الفلم، فالصوت يعبر عن المضمون الداخلي للصورة، والاسلوب السينمائي يعتمد على توالي مجموعة من الصور المتحركة ومجموعة من الاصوات المسجلة التي تتجمع مع بعضها بحيث يمكن ان يعيها العقل، علما بان وسائل تسجيل الصوت لا تضع عقبات في طريق الاختيار الحر للاصوات، بل انها على العكس من ذلك معدة خصيصا لتناسب ذلك الاستخدام غير المقيد للاصوات.

وتعتبر امكانيات التنوع الصوتي في الفلم السينمائي لا نهايته، حيث يمكن تسجيل كل من : "الحوار، و التعليق، والموسيقا، والمؤثرات الصوتية كل حده، ثم مزجها معا عبر برامج الصوت الخاصة في صناعة الفلم، وعليه فان مونتاج الصوت ومعالجته وتوقيته واختياره يعتبر عملية ابداعية تساهم في جعل المتفرج يصدق ان ما يراه على الشاشة حقيقي ويحقق التعاطف"²

¹ حسين حلمي المهندس، دراما الشاشة بين النظرية والتطبيق، مرجع سابق، ص 14

² سعد صالح، فن الاخراج وكتابة السيناريو، المؤسسة العامة للسينما، وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، 2010، ص 370

4- دراسة شريط الصوت في فيلم القلب الشجاع (braveheart)

يمثل فيلم القلب الشجاع التجربة الاخراجية الثانية للاستراي ميل جيبسون، فقد اخرج هذا الفيلم بعد تجربته الطويلة كممثل امام الكاميرا في افلام كثيرة، وقد تميز هذا الفيلم بروعة التصوير التي ابدع فيها المصور جون تول، فالتكوينات في المشهد الواحد تنوعت الى حد كبير، وانتمت الى انواع محددة ثم اختيارها بعناية، بحيث تولد مزاجا معيناً يدخل فيه المشاهد دون ان يشعر، وتحدث تناغماً عجباً بين المشاهد وبين الفيلم وصورته البصرية التي يراها، ومن خلال الموسيقى التي ابدعها جيمس هورنر وضع الفيلم المشاهد في حالة من مشاعر الحب والتعاطف مع المقاومين، وفي نفس الوقت جعل المشاهد يحس بالغضب تجاه المستعمرين، كما جعله يشعر بالتوتر في اتون حالة من التشويق والتربقّب تجاه الاحداث المتواترة التي قدمتها مشاهد الفيلم، بالاضافة الى ذلك فقد اهتم فلم القلب الشجاع بالجمالية والشكل و عمق المضمون، لا سيما من خلال نزعتة الواضحة نحو استعمال الرموز.

4-1- المشهد :

تم التركيز على دراسة المشهد الواقع بين الدقيقة 46.04 إلى 54.00 من زمن فلم القلب الشجاع و تحليله بالتفصيل من خلال مجموعة من ادوات التحليل، باعتباره المشهد الاجمل و الأكثر كثافة من خلال توافر كل عناصر العمل السينمائي فيه بما فيها من : شخصيات بشرية، وحيوانية وطيور، وحوارات، وحركة، وادوات واسلحة، وموسيقا ومؤثرات صوتية وبصرية، واصوات فردية وجماعية، وساحات وغيرها.

حيث يعتبر هذا المشهد الافضل والاوسع للتحليل الذي يخدم اغراض هذه الدراسة، لتوافر استخدام الموسيقى والمؤثرات الصوتية ببراء وتنوع، فهو مشهد مفصلي في حياة الفيلم الذي ينتقل الى صراع اخر.

4-2- الموسيقى التصويرية :

يلاحظ بشكل عام اناقة وابداعا وانسجاما بين المشاهد الفلمية والموسيقا التصويرية للفلم التي وضعها المؤلف الموسيقي جيمس هورنر، والتي اعتمد فيها على الاقتباس المناسب من الفلكور الاسكتلندي بالحانه الحيوية المتدفقة روعة وجمالا، وايقاعاته الوثابة المعبرة عما في الفلكلور الاوسكتلندي من خفة ونشاط لا سيما في المشهد الواقع بين الدقيقة 46.04 إلى 54.00 حيث لعبت موسيقا الفلم دورا حيويا ومؤثرا في احداث الاثارة والاحساس بالحركة، وايجاد التوازي بارتفاع النغمة مع تصاعد الحدث وتلاشيها مع انخفاضه، مما خلق نوعا من التلاحم بين المشاهد والحدث.

4-3- امتداد حدود الرؤية :

في بداية المشهد المذكور، وبالتحديد لحظة دخول (وليام والاس) البطل الى المشهد قدم صناع العمل صوت طبول عسكرية، مما وضع الدلالة واصبح المكان كبيرا اذ قامت هذه الطبول من خلال نظام الموسيقى بمدلوله الحربي والعسكري باعطاء صور ذهنية وسعت المكان ليصبح ساحة معركة، واعطت وليام والاس مدلولا جديدا خاصا، حيث قدمه صناع العمل انه مسالم ولا يرغب الا بالعمل الزراعي، فقدمت الموسيقى بتحويل دلالي واضح لشخصيته من مزارع عادي الى قائد عسكري.

وقد اتضح هذا المدلول بشكل جلي عند نهاية المشهد باكتمال التحول الدلالي ليصبح ايقونة واضحة للمشاهد، حين وصفه ابناء قريته بالقائد.¹

¹ ينظر : علي فياض ربيعات، دور الموسيقى والمؤثرات الصوتية في تعزيز الاحساس الفلمي، المجلة الاردنية للفنون،

4-4- التوقع للاحداث القادمة :

ان للزمن في السينما انواعا مختلفة وكثيرة، يستطيع صانع العمل التعامل مع كل من هذه الانواع كيفما شاء، وهذه من ابرز مزايا السينما الدرامية، فيتم من خلال هذا النوع من الزمن السينمائي احصاء الصورة بالثانية الواحدة، فكان عددها 24 صورة/ الثانية، وحيث ان لدى المشاهد قصورا حسيا فانه لا يستطيع انا يتابع حركة الثور الثابتة التي تعرض امامه فيراها متحركة بشكل طبيعي، اما اذا اراد المخرج ان تصبح الحركة بطيئة (slow motions) فان عليه ان يصور اكثر من 24 صورة بالثانية لعرضها بطيئة اعتمادا على العلاقة الوثيقة ما بين الصوت والصورة، حيث يعبر الصوت داعما رئيسا لمفهوم ودلالة الصورة.

ومن الملاحظ ان بداية الحركة البطيئة قام المخرج بتغيير الموسيقى من لحن الى اخر، وخصوصا عند لقطة وجه وليام والاس الذي عزز التوقع لحدث ضخم قادم وهو انتقام وليام القائد الانجليزي، الا ان الحدث الذي قدمه صناع العمل فائق الدلالة على دور الموسيقى وانسجامها مع الحركة البطيئة، وخصوصا عندما تكاثف ابناء القرية بشكل مفاجئ مع وليام لتصبح الساحة كما قدمنا سابقا ساحة معركة حقيقية.¹

4-5- خلق جو نفسي

احتوى المشهد انف الذكر على عدة اجواء نفسية في العمل الدرامي، وقامت الموسيقى بمصاحبة المؤثرات الصوتية بتعزيز هذه الاجواء على النحو التالي :

¹ مرجع نفسه، ص 85

4-5-1- **الخوف و الترقب:** لم يظهر وليام في البداية وانما ظهر حصانه من بعيد، ومن خلال صوت احد الحرس التفت القائد فشاهد حصان وليام فقط في بداية المشهد.

4-5-2- **التوحد:** عزز الحس السينمائي توحد الحيوان مع الانسان ضد اي ظلم، فقد سمعنا صهيل الحصان بعصبيته، رافقت ذلك صورة لحركة بطيئة لوليام والحصان معا، وسمعنا انفاس الحصان السريعة والقوية كمؤثر صوتي، مع حركة بطيئة للصورة، مع ان الحصان في حالة حركة هادئة ولكن عزز حالة الغضب الداخلية لديه توحيده مع البطل.

4-5-3- **الانتظار:** نهاية المشهد السابق اختتم صناع العمل المشهد بانتظار وترقب زوجة وليام لانقاذها، وذلك ما عبرت عنه اللقطة الذاتية التي حلت فيها الكاميرا مكان عين الشخصية وهي تبحث عنه في الافق، مع استمرار حالة الانتظار والترقب لحين ظهور وليم.

4-5-4- **الموسيقا:** احتوى الاحساس الذي قدمته الموسيقى على طبول ومؤثرات صوتية ساعدت على خلق وتعزيز الجو النفسي للفعل الدرامي.

4-6- العنف :

بدأت اجواء العنف من ردة فعل وليام والحصان امام الجندي الانجليزي الذي كان يريد ان يمسك بلجام الحصان، فصدر الحصان صوت صهيل كانت دلالاته اشارة للتماس الفيزيائي ما بين الحصان والجندي وكأنه لمس وليام نفسه، فكانت بداية تأسيس لجو نفسي جديد وهو العنف.

واستخدم صانع العمل مجموعة كبيرة من المؤثرات الصوتية المصاحبة للأسلحة المستخدمة اثناء الاشتباك ما بين وليام واهل القرية من جهة والجنود الانجليز من جهة اخرى، حيث ميز اهل القرية بمؤثر صوت الخشب بسبب استخدامهم ادوات خشبية متواضعة في القتال.

في حين ان المؤثر الصوتي الذي استخدم للجندي الانجليزي هو صوت الحديد الصادر من بدلتة العسكرية وسلاحه، مما اعطى دلالة على قوة هذه الاسلحة مقابل ضعف اسلحة اهل القرية، فجعل الانتصار اكثر قيمة لدى المتلقي، وبالإضافة الى ذلك فقد قدم المخرج ايضا مجموعة من اصوات صراخ بشرية مصاحبة للموسيقا والمؤثر الصوتي، وذلك لتعزيز حالة الانتصار والحس الفني لدى المشاهد المتالم من الظلم الذي وقع على وليم بشكل خاص والاستكلنديين بشكل عام.¹

4-7- الأحياء باماكن غير محدودة :

حين قدم المخرج حالة الانتصار، رافقت حركة الجموع مع الهتاف موسيقا تخص المكان (القرية)، ثم عرض لنا لقطة بعيدة وواسعة للافق، وهذه دلالة رمزية توحى الى ان الانتصار لم يكن للقرية وحدها وانما هو لكل بلاد استكتلندا.

4-7-1- الزمان: يعد فصل الشتاء زمانا لهذا البحث السينمائي، ويستخدم هذا الفصل في الدراما بشكل مكثف ومكرر بسبب الجواء النفسية المختلفة، وخصوصا حركة الطبيعة التي ترافق هذا الفصل من غيوم وبرق ورياح، حيث وظف المخرج اصواتا كثيرة تخص هذا الفصل، من اهمها صوت الرعد في حالة الترقب، وحالة العنف، ومما زاد هذا المؤثر اهمية الاحساس الاكثر في بداية الحرب.

4-7-2- المكان: اعتمدت الاحداث التي دارت في هذا الفلم على المناطق الزراعية المفتوحة، فتم توظيف عدة مؤثرات للايجاء بمثل هذا المكان من اهمها صوت الغراب والدجاج الطيور والحصان.

¹ علي فياض ربيعات، دور الموسيقى والمؤثرات الصوتية في تعزيز الاحساس الفلمي، مرجع سابق، ص 86

4-8- خلق جو الصمت :

من وظائف مؤثر الصوت الانتقال من حالة نفسية الى اخرى، وقد تم استخدام عنصر الصمت للانتقال من حالة الترقب والخوف الى حالة العنف، ومن ثم الى حالة الانتصار، كما ان مؤثر الصمت قام بتعزيز حالة سقوط القائد الانجليزي من خلال مؤثر صوت دحرجته على الارض، كذلك تم توظيف مؤثر الصمت لتجسيم و تضخيم صوت مرور السكين على رقبة القائد الانجليزي بعموم التحليل، حيث ان نجد ان المخرج استطاع في هذا المشهد الانتقال من حالة هدوء واستقرار في ذهن المزارع وليم الى حالة القائد و البطل باعلانه الحرب والانتقام من الانجليز، كذلك استطاع تغيير مسار الاحداث الدرامية من حالة السكينة التي تعيشها القرية الى حالة الثورة العارمة التي اجتاحت البلاد كاملة، ونرى ان هذا المشهد قدم بمساندة الموسيقى والمؤثرات الصوتية ملخصا لكامل الفلم، اذ وجدنا في المشهد حالات الحب والانتقام والخوف والترقب والانتصار الذي شاهدناه كذلك في نهاية الفيلم.¹

5- السينما التاريخية وعصر ما بعد الحداثة (القلب الشجاع انموذجا)

تنحو الافلام المتعلقة بتقديم التاريخ الى محاولة التأريخ ولكن بشكل بصري، حيث " يتخذ ((الفيلم التاريخي)) اشكالا شديدة التنوع، حتى أننا لا نستطيع ان نمسك بطبيعته الحققة الا اذا درسنا العلاقات التي يحتفظ بها مع التاريخ، حيث ان القاسم المشترك الوحيد بين تلك النوعية من الافلام، والذي يمكننا على اساسه تقييمها، كما انه الوحيد القادر ايضا تقديم زاوية يمكن من خلالها تناول اسئلة من قبيل : هل يتفق الفيلم مع الحقيقة التاريخية ؟ و هل هو اعادة بناء امينة للتاريخ؟،

¹ علي فياض ربيعات، دور الموسيقى والمؤثرات الصوتية في تعزيز الاحساس الفلمي، مرجع سابق، ص 87

تقع في دائرة نقد المولعين بالسينما، او مدمني مشاهدتها، أكثر من كونها عملية ذهنية تبحث على بيئة من أمرها، عن الوصول لنظام الرمزيات في الطرح السينمائي للتاريخ¹.

نتكو في بحثنا هذا على النظرية الآتية: أن سينما ما بعد الحداثة تتجاوز الحداثة التاريخية، الى الحداثة الانسانية، فما يهمها في النهاية هو سلوك الانسان، فلم يعد التاريخ في المرحلة الـ ما بعد حداثة هو ذلك التاريخ الذي يمكن اعادة النظر فيه، نتيجة لاكتشاف وقائع او وثائق جديدة، أو نتيجة لمحاولة تفسير الوقائع وفق منظور اخر، بل هو ذلك التاريخ الذي يمكن اعادة كتابته مرة اخرى وفقا لرؤى و أهواء المؤلف/ او صانع الفيلم.

1-5- أخطاء تاريخية ام متخيل سينمائي في فلم القلب الشجاع :

القلب الشجاع يمثل التجربة الاخراجية الثانية للاستراي ميل غيبسون، بعد فلمه " رجل بلا وجه"، الذي اخرجته بعد تجربة طويلة كممثل اما الكاميرا في افلام شهيرة منها " الاجزاء الثلاثة من ماكس و اجزاء سلاح قاتل ، و طيران امريكا وهاملت.

رصد ميل لفيلمه القلب الشجاع ميزانية فاقت 70 مليون دولار، ليحكي قصة " ويليام والس " البطل الاوستركلندي، والذي تمكن في القرن الثالث عشر من مواجهة الملك الانجليزي ادوارد لونغ " باتريك ماكفوهان"، بعد نجاحه في لم شمل الفلاحين ضد ظلم واضطهاد الانجليز.

القلب الشجاع ملحمة تاريخية بديعة التكوين، يوفر لها المخرج والمنتج ميل غيبسون كافة العناصر، جاعلا لكل مشهد جوه الخاص، ولكل لقطة سحرها المتفرد، مبتعدا عن تقديم درس خطابي كان من الممكن لمقولة الفلم الرئيسية " الحرية " ان تقع في براثنه، لولا تأني جبسون في سرد التفاصيل الكثيرة للمحمته الواسعة، بدلالاتها وعمق ما تطرقه عبر التصاق بيئي متقن، واهتمام بآلية تقديم الشخصيات وتطورها وفاعليتها من ناحية المشاركة في الحدث الدرامي المتصاعد، دون ان

¹ علاء عبد العزيز، ما بعد الحداثة والسينما، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 2010، ص452

يغفل ضرورة توافر تلك الرومنسية الناعمة التي ظللت مشاهد كثيرة من الفيلم، مخلقا بأجواء فيلمه لبلوغ شاعرية مؤثرة، تكتنز لحظات نادرة تدخل اعماق ما في القلب لتستقر طويلا، كما استقرت أسطورة " والاس " في مخيلة كل الذين عايشوه عن قرب وسمعوا بتفاصيل حكاياته وآماله واحترامه لقناعاته، قبل أن يسقط صريح تلك المبادئ وهذه الخييات التي ادمت قلبه الشجاع.

يبدأ فلم القلب الشجاع في اوسكلندا عام 1280، عبر كاميرا تجوب الجبال الشاهقة و الوديان الساحرة والغابات الواسعة والانهار التي تنعكس في مياهها اشعة الشمس الذهبية، ويطالعنا جيبسون بمقدمة تأتي على لسان " روبرت بروس "، الذي اصبح فيما بعد ملكا التي خسرها الاخير مع ملك انجلترا الذي نجح في رشوة نبلاء اسكلنداء مقابل هدنة لم يلتزم بها بعد قتله لوالد " والس " في معركة غادرة ، تكون بداية تفتح " والس " على العالم القاسي .

ينشأ " والس " في كنف عمه، يعلمه كيفية التفكير بذكاء واستعمال السيف بمهارة، تتوالى السنين وينتقل بنا المخرج الى لندن، والى حفل زواج الابن الاكبر لملك انجلترا، زوج لابنة غريمه ملك فرنسا "صوفي مارسو"، حيث نشاهد في المشهد التالي مشهد للملك مع مستشاريه حول ضرورة احتلال استكلندا ، نعود الى استكلندا التي عاد اليها "الس " بعد مكوث في ايطاليا وفرنسا ليجد كل شئ على حاله ومازال، يلتقي مارن " كاثرين ماكورماك، صديقة طفولته التي يحبها منذ زمن طويل ويتزوجها سرا ليجنبها ما تعرضت اليه الاوسكتلنديات الاخريات، ويركز المخرج جيبسون على المشاهد الجميلة التي تجمعهما معا، تتضمنها حوارات ذكية وشفافة الى حد بعيد، يتوجها في المشهد الذي يعيد فيه " ويليام " لها الوردة البنفسجية، التي قدمتها له في جنازة والده بعدما احتفظ بها طويلا داخل منديل رافقه في كل رحلاته، لكن القدر العنيف تربص بهما حين يتحرش بها احد الجنود الانجليز لاغتصابها، ونتيجة مقاومتها وضربها له يعمل القائد على ذبحها على الفور، مبررا أن شرف أي جندي مستمد من شرف الملك نفسه، تؤجج هذه الحادثة النار داخل " والس " الذي يزيد اقتناعه بضرورة التخلص من المحتل الانجليزي، وينجح لاحقا في وضع تكتيك حربي تفوق على الانجليز وقهرهم في معركة منفذه بشكل مذهش اريد منها لعب دور مؤثر وفني.

يجتمع نبلاء اسكتلندا ويقررون تقليد والس بالسير، وتسميته قائدا للمقاتلين الاسكتلنديين، لكنه حين يكتشف ان همهم الرئيس محصور في الحفاظ على ارضيهم وممتلكاتهم، يقرر بمفرده و بمساعدة مرافقيه غزو انجلترا، ويستولي على " يورك " اكبر مدن الشمال، ويقطع رأس الدوق " ابن اخ الملك " ويرسله الى انجلترا، ويقرر الملك حينها رشوة " والس " عن طريق زوجة ابنه " أميرة ويلز " كوسيط بدلا من ابنه الضعيف، طبعاً رفض والس عرضها، مبرراً انه خدعة كعادة الملك.

عبر هذه المشاهد المتلاحقة يتطرق المخرج الى الاطر الاجتماعية المحيطة، ويتوغل في المعالجة الدرامية العميقة، و الافكار و الاحاسيس، ويضيف لها نبل المواقف واتساع الحالة المعبر عنها، وتحريك المضمون المملوء بالومضات، يطلب والس من نبلاء اسكتلندا مساندته في حربه المقبلة مع ملك انجلترا لاسيما انهم لم يقفوا بجانبه في حربه ضد مدينة يورك.

قبل بدء المعركة الكبرى مع الانجليز، يتحد الاسكتلنديين مع مشاة الايرلنديين، و ايضا تصبح خيانة من النبلاء نتيجتها خسارة مرة وهزيمة للاستكتلنديين على رأسهم " مورينه و لاكلان "، بعدما ضاعف الملك ممتلكاتهم وأراضيهم في انجلترا، وحين يكتشف والس المؤامرة والغدر الذي تعرض له يقرر اللحاق بالملك وقتله، لكن أحد الجنود الانجليز يعترضه، ويدور بينهما عراك ينتهي بنصر لوالس، مقرراً في اللحظة الاخيرة عدم قتله بنفس طريقة قتل زوجته، ويقع مغنيا عليه فيقوم الجندي الانجليزي بتهديبه قبل ان يقع في ايدي الجنود، وهنا تكمن قوة السيناريو الحساس في التقاط رواسب في نفوس تختلف في نظرتها لمعيار الامور والظروف التي يجمع فيهما المخرج خميسون، لكن قصده يضييع احيانا ويخفق حين يتشعب لالتقاط احداث جانبية " مشهد اكتشاف الملك شذوذ ابنه مع صديقه فليب ورميه الاخير من نافذة البرج "، لا تضيف شيئاً للركيزة التي هي موضوع المادة المتناول، ويضاف الى هذا عدم تحرر الفلم من بعض العقد السوبرمانية، وبلادة الصراع البدائين الخير والشر وما يرافقه من مواقف تضخم بعض الامور الصغيرة التي تكاد تودي بالفيلم، ليعتدل المسار الجديد وتعود الامور الى نصابها لاحقاً.

ينتقم والس بقتل كل من مورينه ولاكلان، وتكبر أسطوره ويجوب القرى والمدن والوديان لجمع المقاتلين الذين فقدهم في اخر معركة خاضها، ويخطط الملك من جديد لإرسال أميرة ويلز لاقناع والس من جديد بضرورة قبول الهدنة، وعندما يخبره مستشاره هاملوت بان ذلك يشكل خطر على حياتها، يجيبه الملك بأنه سيخسرها زوجة لولده لكنه سيكسب مقابل ذلك عداء والدها للاستكلنديين، وحين تعلم بخفايا تلك الامور، تقرر تحذير والس من الفخ المنصوب له، ويسألها بعد ان يجتمع بها في مشهد لاحق عن سبب مساعدتها له، فتجيب بان صفاء نظره هو السبب، كما لا تنسى اخباره بان مؤن الانجليز ستصل عن طريق الشمال، وينتهي اللقاء بمشهد حيم بينهما مملوء بالاحاسيس المرهفة التي تضيف رونق رومنسي خاص.

تحت ادارة " جيسون " القويه تلمع الفرنسية " صوفي " بقوة، وخصوصا في المشاهد التي تطلب الاداء الداخلي، الذي يبرز تعلقها برجل يحاول احتلال بلد ستصبح ملكته ذات يوم.

يرسل نبلاء استكلندا مندوبا لـ " والس " يعرض عليه الذهاب الى " دمبره "، التي ستشهد وحدة الاستكلنديين الكاملة في مواجهة ملك انجلترا، ويطمئن حين يعلم بان تلك الرسالة موجهة من روبرت بروس الذي يكن له والس كل الاحترام، وحين يذهب في الموعد المحدد يقع في الفخ الذي نصبه له والد " بروس "، بعدما اتفق مع ملك انجلترا على تسليمه والس، مقابل ان يضمن له تسمية ولده ملكا لاستكلندا، يساق والس الى انجلترا مكبلا بالسلاسل وتزوره اميرة ويلز في السجن وترجوه ان يقدم الولاء للملك الذي سيمنحه حق الحياة، لاسيما ان الاخير تعرض لمرض فتاك سينهي حياته عما قريب ، تحاول مع الملك ايضا وترجوه ايضا ان يعفوا عن والس، ولكنه يرفض ولا تجد هي إلا بإخباره بأنها ستلد طفل من والده والس، وانه ليس حفيده وان حكمه سيموت معه وخططه الجهنمية ايضا.

يتعرض والس الى تعذيب شديد قبل قطع رأسه، ويفشل جلادوه في جعله يقر بالولاء للملك، و تترأ له صورة زوجته بين الجموع، ويلمح صفاء عيني طفل يستنكر عذابه، فكل النهاية الحزينة التي تعرض لها، ربما اراد لها انهاء الذل الذي عاشه شعبه برفضه المشاركة في الصفات الدنيئة والانصياع للاوامر.

يأمر الملك بقطع رأس والس، وتقطع جثته الى عدة اجزاء، ووضع رأسه على جسر لندن، كتحذير، و نهاية العمل كانت من رفاق والس ووقوف بروس معهم ليكمل ما بداه وناده باسمه والس وتمكنهم أخيرا من الحصول على حريتهم.

في فلم القلب الشجاع زوايا دقيقة من التاريخ البريطاني، ينطلق منها المخرج ميل لتحليل تفاصيل وتناقضات كثيفة باستعمال ظلال واسعة واسقاطات مباشرة وغير مباشرة، معتمد ايجابية الملامح والاسلوب، ورمزية الابعاد والاتجاهات¹.

ثلاث ساعات كاملة لا يدعي المخرج من خلالها درسا في التاريخ، ولا يلجأ شكليا الى المدارس السينمائية التي تصور عادة فترات التاريخ، مستعيضا عن ذلك بتقديم دراما رومانطية في العنف والولع، ميل غيبسون رسم لوحة تاريخية واسعة جدا، ففلمه على الحياة، الحب، السياسة، الغدر والقيم المفقودة.

حكى ميل غيبسون قصة الانسان مع الظروف القدرية التي تطوقه، كما نوه عن العالم الداخلي للانسان وطموحاته، فوالس هو رمز للحرية المتدفقة التي تفقد ايقاع الحياة في توازن حقيقي، انه المادة الفعلية لانشاء بنية أساسية متحركة.

فلم القلب الشجاع نزهة بصرية لا تخلوا من المتعة التشكيلية، ولا تترك زائرها دون الرعشة في العين، انها الاشارة الى شيئا ما في الفسحة الملونة يغلف نكهة سينمائية، ذات ابعاد رومانسية حتى اقصاها، هذه الملاحظة ترمي الى رسم صورة العمل في وضعين مختلفين، ينطلق منهما المخرج ميل

¹ ينظر: محمد الاحمد، السينما تجدد شبابها، المؤسسة العامة للسينما، دمشق، ط2، 2012، ص157

الى بناء ركيزة التركيبية العامة لفيلمه، ونقصد بهما نقل السرد من نص ادبي الى نص بصري، صاغه المخرج بما يكفل تحرره ولو نسبيا من المادة الادبية الجافة، هذا من جهة ومن جهة اخرى اللعب بالمونتاج كمن يتصرف بأحجار الشطرنج، وسط تصور المجريات والاحداث في الفيلم الذي يمثل ادنى شك رحلة سينمائية نابغة من مخاطبة اداء الداخل، رحلة نفسانية بحته يحيط بها اطار جماهيري. فلم القلب الشجاع يتميز بروعة التصوير " جون تول " ، فالتشكيلات المشهدية تنتمي الى انواع محددة تم اختيارها بعناية، تترك احيانا الانطباع بتولد الوان متغيرة بحسب الامزجة المراد الوصول اليها، تتبدل في تناغم مثير اكتسب هذا الفيلم اطاره اللامع ، حيث ان اللوحات البصرية تساهم في سرد كل شئ، بدءا من قصة الحب بين والس وماران، واجتماعاتهما تحت ضوء القمر. القلب الشجاع يهتم بالشكل والجمالية وعمق المضمون، ويعبر بذكاء عن الحلم الذي يمتص ابطاله من صميم قلوبهم ولوعتهم، اسلوب سينمائي يلفه السحر والحنين الذي هو بمثابة رد فعل ناضج على الخط العاطفي والنغم الانساني المهيمن على " التيما" الرئيسية في الفيلم و من الصعب نسيانها :

● جنازة والد والس وطريقة الطقوس التوديعية الاوستكلندية

● لقاءات والس وماران والمشاهد الشاعرية وسط الطبيعة الجميلة

● عودة ماران الى احلام والس

● مشهد تعذيب والس قبل قتله

● مشهد النهاية الصاعق بقوته التأثيرية

الفيلم كان يمثل ميلا كثيرا لاستعمال الرموز، هناك رموز في معظم اللقطات، فكل الكلمات كل الاصوات كل الاشياء تشكل رموزا تنتزع الفيلم من الواقعية، وتساعد على الفهم وعلى التبسيط للحياة الصعبة التي عاشها والس، كما يمتاز السيناريو المتقن لراندا والس بخصوصية واستقلالية متفردتين، فكل متحرك على اللوحة السينمائية المتشكلة مولود من تلقائية اللحظة ومن مخيلة تعي الخط والشكل، الكاتب يستلهم مناخاته من رومنطقية اللوحات العريضة بعش سينمائي يتضمنه

اجواء ملحمة يوفرها المخرج ميل باناقه، فضلاً عن الموسيقى التصويرية البديعة التي وضعها جيمس هورنر، مقتبسا اياها من الفكلور الاوسكتلندي، والتي لعبت دوراً حيويًا في أحداث الإثارة والاحساس بالحركة وإيجاد التوازي بارتفاع النعمة مع تصاعد الحدث وتلاشيها مع انخفاضه.

5-2- القلب الشجاع بين الوثيقة التاريخية والخلق الفني

منذ أن ظهر فيلم **القلب الشجاع** في نهايات شهر أيار عام 1995، كان من الواضح أنه سيثير الجدل ف **القلب الشجاع**، انتقل من خطاب الثورة الى ثورة في الخطاب السينمائي، فهي قصة حب مغلقة في قصة حرب لا تتفاضة مسلحة لفلاحى اسكتلندا في نهاية القرن الثالث عشر ضد الاحتلال البريطاني

لماذا القلب الشجاع غير دقيق تاريخياً؟

1/ قائد الثورة وليام والاس لم يكن فلاحاً كما صوره جيبسون، بل كان في الحقيقة إقطاعياً صغيراً من النبلاء الثانويين.

2/ لأن أزياء الاسكتلنديين المستخدمة في الفيلم لم تظهر في الواقع إلا بعد أحداثه بقرنين أو ثلاثة.

3/ لأن طلاء الوجه بالأزرق في القتال توقف منذ زمن الرومان

4/ لأن الأميرة إيزابيل الفرنسية التي تزوجت بابن ملك بريطانيا والتي يفترض أنها ساعدت وليام والاس في الفيلم لم تأت في الواقع إلى بريطانيا إلا بعد موت وليام والاس.

لكن هيهات! لأن ميل جيبسون لم يكن يصنع فيلماً وثائقياً عن احتلال بريطانيا لاسكتلندا في نهايات القرن الثالث عشر، بل أبدع دراما تاريخية تستند لأحداث ولشخصيات واقعية تماماً، ليوصل رسالة سياسية في العمق، لمن يتبحر فيما خلف الإثارة.

تقع معركة ستيرلنغ Stirling، وهي معركة حقيقية تماماً جرت في 1297/9/11 بين 2300 نائر اسكتلندي وحوالي 12 ألف جندي بريطاني وقتل فيها حوالي سبعة آلاف بريطاني وعدد غير معروف من الاسكتلنديين، وقد انتصر فيها الاسكتلنديون نصراً ساحقاً، وكان وليام والاس الحقيقي وأحد كبار النبلاء الاسكتلنديين واسمه أندرو موراي قادتها العسكريين على الجانب الاسكتلندي، يقابلهما اثنان من النبلاء البريطانيين.

وفي الفيلم، يرسل الملك إدوارد موفداً إلى وليام والاس عارضاً عليه السلام ولقباً وإقطاعية وصندوقاً من الذهب. "لأصبح يهوذا؟!"، يرفض والاس مستنكراً. لكن النبلاء الاسكتلنديين لا يرفضون عروضاً أقل لأنهم لم يكونوا مقتنعين بأن الاسكتلنديين قادرين على تحرير أرضهم. وخلال "مبادرة السلام" هذه أعد الملك إدوارد جيشاً كبيراً لكسر شوكة الاسكتلنديين وذهب به بنفسه لملاقاة والاس وحدثت معركة فاصلة حقيقية في فالكرك Falkirk في 1298/7/22. وكان جيش البريطانيين يتألف من خمسة عشر ألفاً، وجيش الاسكتلنديين يتألف من ستة آلاف فقط بينهم ألف من الخيالة يقودهم نبلاء اسكتلنديون، أما الفلاحون فاستخدموا رماحاً طويلة بالفعل، تماماً كما جاء في الفيلم، لصد الخيالة البريطانيين والاطاحة بهم، ولطعن المشاة المدرعين. وعندما دارت رحى المعركة، انسحب الخيالة الاسكتلنديون في اللحظة الفاصلة تاركين والاس ومن معه لمجزرة راح فيها في الواقع ألفين منهم، غير الجرحى، وكانت بداية المجزرة بالسهم تماماً كما جاء في الفيلم، وانسحب الاسكتلنديون الباقون ومعهم والاس للغابة الموجودة خلفهم، وانتصر البريطانيون لكنهم خسروا بدورهم ألفي قتيل وجريح بسبب المقاومة الشرسة في فالكرك.

وبعد أن توارى والاس فترة استمر ينظم حرب العصابات ضد البريطانيين حتى سلمه أحد النبلاء الموالين لبريطانيا في 1305/8/5، وتمت محاكمته ومن ثم تعذيبه بوحشية علناً وإعدامه في ساحة وستمينستر في لندن في 1305/8/23، وقطعت أوصاله وأرسلت إلى أنحاء المملكة، أما رأسه فوضع فوق جسر لندن، وهذه كلها أحداث حقيقية.

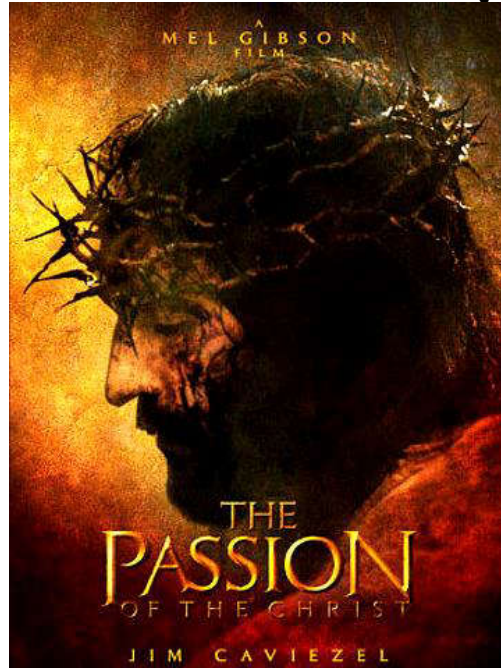
وكون مل جيبسون تمكن من التقاط البعد الطبقي في الفرق بين موقف الفلاحين الجذري وموقف النبلاء الإقطاعيين المتذبذب في حركة التحرر الوطني، حتى ولو كان والاس الحقيقي من صغار النبلاء لا فلاحاً، يشهد فقط على بعد نظره وعمق رؤيته.

وفي النهاية، فقط عندما قرر أحد كبار النبلاء الاسكتلنديين المتذبذبين سابقاً هو روبرت بروس أن يخاطر بمصالحه وحياته وعائلته وكل ما يملك، وأن يخوض قتالاً حتى النهاية مع بريطانيا استمر سنوات في حرب عصابات تعلمها من الفلاحين وتراث وليام والاس، نصل إلى معركة بانوك بيرن Bannockburn النظامية الفاصلة في 1314/6/24 التي تواجه فيها خمس وعشرون ألفاً من البريطانيين بقيادة الملك إدوارد الثاني مع تسعة آلاف اسكتلندي بقيادة ملك اسكتلندا روبرت بروس، انتهت بنصر اسكتلندي حاسم قضى فيه 11700 بريطاني وأربعة آلاف اسكتلندي، حسب بعض المؤرخين.

6- العينة الثانية فيلم السيرة الام المسيح

6-1- البطاقة الفنية للفيلم :

اسم العينة :	الام المسيح
سيناريو :	بيندكت فيتزجيرالد ميل غيبسون
اخراج :	ميل غيبسون
بطولة :	جيم كافازيل مايا مورغينسترن فرانسيسكو دي فيتو مونیکا بيلوتشي كاليب ديسجانييل
مدير التصوير :	جون ديني
موسيقى تصويرية :	ستيف ميركوفيتش
مونتاج :	ستيف ميركوفيتش
انتاج :	ICON PRODUCTION
سنة الانتاج:	2004
زمن الفيلم :	126 دقيقة
عدد المشاهد :	100 مشهد



6-2- تحليل الفيلم (الرؤية الاخراجية) :

المشهد ليلي هادئ، ضوء القمر ازرق فضي ينساب ويختلط بالضباب حول اطراف حقل الزيتون حيث يناجي السيد المسيح ربه، المشهد يتفوق على بعض اللوحات الزيتية، تبدأ الساعات الاثنا عشر بموسيقى الموسيقىار "جون ديني"، موسيقى ليلية واهات الإنسانية وهي في قمة شجونها من وقع وثقل التجربة الرابضة والمتربصة بيسوع، القمر تغطيه السحب المتفحمة، ونسمع صوت "الغراب" في شريط الموسيقى الرهيب، يهوذا يتم صفقته، ينحني يهوذا في مشهد يكشف سقوط الإنسان أمام "لقمة العيش"، ولا يخفي ميل جيبسون ذلك الوجه السحري الجميل القبيح المرأة الرجل ذات العيون اللامعة ذلك الآخر المضاد الذي يبغي سقوط الإنسان، ومازال يختفي القمر بسحبه الداكنة وينهار يسوع .

أن عظمة المخرج وهو أيضا مشارك في كتابة السيناريو مع السينارست "بنديكت فيتزجيرالد" هي تلك اللحظات وإيقاعها الثقيل وبنائه للشخصيات في أعنى اللحظات المأساوية، وكونه ممثلاً مخرجاً برع في توجيه الممثل المستجيب.

اللقطة الأولى في المشهد الأول للكاميرا من زاوية عليا - أعلى قليلا من القامة، الكاميرا تهب على "الرافعة" تدريجيا وتتقدم متابعة المسيح وهو يسير في ظلمة الليل بين أشكال غير واضحة، ظلال لأشجار وبيوت وشخوص، المشهد كله غامض وثمة ضباب، ونور ساطع في الوسط، عمود من نور إلهي حيث يجثو المسيح وسط البستان، التعامل مع الكاميرا ليس هناك من قطع ظاهر، لكن تتخلل الحركة لقطات مأخوذة بكاميرا ستدكام محمولة، الذي حدث هنا هو أن المصور حمل وصور بكاميرا ستدكام بينما كانت "الرافعة" تهب به، والسبب الوحيد الذي قد يدفع مخرجنا لاستبدال كاميرا ثابتة بكاميرا ستدكام على "رافعة" هو خلق هذا الحس بعدم الاستقرار وهو ما ينجزه هذا المشهد الأول.

ومن الدقة أنه بينما كان يمكن الطلب من مصوّر الستدكام (روبرت دي أنجيليس) أن يتقدم من خلف الممثل جيمس كفيزل ثم يدور نصف دائرة لكي نتعرّف إلى المسيح في لقطة مواجهة، لكن ما حدث، وما لا بد أن ميل انتبه إليه، هو انه ما ان تصبح الكاميرا وراء الممثل حتى يفهم المشاهد أن هذا الرجل هو المسيح، لذلك لا داعي لوجهه.

إنها الموسيقى، وهكذا يبدأ الفيلم بمقطوعة حزن موعلة في نشيجها الموسيقى وقمر تحيط به حزمة من الضوء الأزرق وكأن " غيبسون " أراد أن يوصل الإيحاء بشكل سريع لتهيئة المشهد المقبل، وهو مشهد روحاني حزين، وتمضي الكاميرا المحمولة لتتجول بين الأشجار ويبدو واضحاً شبح شخص يبتهل ولكن المشهد لا يسلط الضوء واضحاً.

ترتجف يدا المسيح وهو يحاول أن يسندهما على جذع شجرة مجاورة ، وتتماهى مع المشهد لمسة ضوء أزرق والكاميرا تستند عليه من الخلف ليستمر غموض المشهد حتى هذه اللحظة السينمائية كما أراد لها المخرج ، ولكن بعدها يظهر وجهه جلياً وواضحاً وهو يسير إلى أصحابه، ما زالت السماء زرقاء ونعيق صائح يعبر السمع في وسط هذه الروحانية عندما رفع أصحاب المسيح رأسهم للقمر، إنه القمر نفسه الذي ينظرُ إليه أحبار اليهود وهم يحادثون "يهودا" الواشي الذي يدلهم على مكان المسيح، وهناك هلعٌ خفي ينبع من عينيه ، ولعل من روعة المشهد وقوفة أما مواعد النار، ونشرها ضوءاً خافتاً عليه .

" ثلاثين اتفاق بيني ...وبينك " بهذه الكلمات العربية كانت النتيجة واضحة، يتسلم يهوذا ثلاثين قطعة نقد نظير وشايته ، هنا تبرز لمحة المخرج المبدع ، غيبسون عندما نسج هذا المقطع سينمائياً أراد أن يظهر إحتقاره الداخلي بحكم عقيدته المتدنية ، أراد أن يجعل من " يهوذا " دنيئاً أكثر مما تقتضيه الظروف ربما، صوت النقود يرتطم داخل حزمة من القطن ، ويقذفها الخبر في وجه يهوذا بقوة مما يجعلها تتساقط على الأرض الصخرية ، يهوذا ينحني لالتقاطها بخوفٍ وهلع ، ينظرون إليه بإحتقار : إنه واشٍ رخيص وأحد حواربي المسيح ، لم يستطيعوا نسيان هذه الفكرة .. وانصرفوا

، إلى أين ؟ .. إلى المسيح بالطبع ، هناك .. هناك ، تحت تلك السماء الزرقاء والقمر الفاقع اللون ، والأشجار التي حفظت تراتيل المسيح المطارد ، وهو هناك .

المسيح تتعالى أنفاسه والكاميرا تتبع أصحابه الذين ينظرون إليه ، كان المسيح يدعو بقلبه وينظر للسماء وأنفاسه تتلاحق ، ويرفع رأسه وصدره وحواريوه ينظرون إليه بنظرات زائغة ، يقع على الأرض ويتألم وتنهمر الموسيقى بحزن شفيف لتكمل الروعة الساحرة، يخاطب السماء ، ينحني على الأرض بشبقٍ وحزن ويرفع رأسه مرة أخرى، يرى زرقة السماء وبياض القمر .

غيمة تحجب القمر، فيسقط بعدها المسيح على الأرض، هناك من ينظر له ويحدثه متسائلاً ، الكاميرا تتخذ وضعاً أفقياً والمسيح ممدد على الأرض، وتتحول إلى وجهه مباشرة وهو يشد براحتيه على العشب ويسأل : من هو ؟

المرأة الرجل ذلك الآخر الجميل القبيح والذي يطلق عليه في بعض النصوص المقدسة المقاوم ترسل حيتها القديمة، حية التجربة الأولى، تجربة السقوط من جنات البراءة والاستقرار المعرفي الأول، الحية ونفس السؤال القديم والذي يطرح علي كل صاحب فكرة، السؤال الذي كان من البدء، الخبز والحياة المديدة أم الحرية وتحمل الآم الموت على أي صليب كان، فيكون سؤالاً ليسوع نافذاً مذكراً وحاسماً، آدم الحديد أبن الإنسان ينتصر هذه المرة ويسحق رأس الحية بعقبه فينتقم لنا أو لأدم القديم، وعندها تهدئ أساريه باستقرار معرفي وإدراكي جديد، وفي ذات اللحظة الذي يختار فيها الإنسان قرار النضال، لحظة الحرية والاختيار يكتشف الوجه الآخر للحظة، ذات اللحظة هي بداية رحلة عنف التجربة. وهنا تظهر عبقرية شريط الصوت والمؤثرات والموسيقى، لحظة الاختيار هي نفس اللحظة الموقوتة لظهور الأصوات الأمنية المسلحة وفي نفس اللحظة يظهر الكادر وجه ذلك الكائن السحري المقاوم وهو يتحدى بعينه الباردة كإضاءة المكان البارد الهادئ الراسخ في صمته رغم ضجة شريط الصوت والموسيقى والتي تعبر عن ما يشعر به أبن الإنسان من مشاعر متضاربة.

وبعدها يتسلل إليه ثعبان ، الكاميرا تعود لوضعيتها السابقة وترتفع بمشهدها للأفق ، حيث يبدو المسيح الممدد على الأرض وبجواره الثعبان ، وتعود بعدها الكاميرا إلى وضعيتها المعتادة ليبدو الثعبان مواجهاً للكاميرا وهو يعبر مقارباً ليدي المسيح ، ويقترب الثعبان ويوقظ المسيح ، وينهض بعدها بسرعة شديدة حتى يستوي واقفاً مرافقاً لذلك نهوض للكاميرا وارتفاع للرم الموسيقي الحزين ، ينظر بعينين زائغتين ، يترنح في كل الاتجاهات ، يستند على حائط صخري بيديه ويدهس بقدمه الثعبان .

اللقطات أو المشاهد التالية هو القبض علي يسوع حسب النص الكتابي..ولكن عبقرية المخرج أنه فعلاً أستطاع أن يعبر عن أحاسيس شخصياته في تلك اللحظة المربعة.. بطرس المندهب ومنتظر المعجزة التي لا تحدث فيحاول صنعها بسيفه، يوحنا وعبقرية رسم شخصيته كشاهد صامت وكأنه يعد نفسه لتسجيل كل اللحظات في أنجيل الحب والذي سوف يكتبه فيما بعد، التلاميذ المرتعبين والنائمين سابقاً، ويهوذا، هاهو يتقدم ليدفع ثمن ما قبضه مقدماً من نقود، يا لرعبه ونظراته الثائمه والذي صورها " الممثل " والمخرج والمصور والحركة البطيئة المربعة، وفي محاولة يائسة منه للتراجع والهروب لا تمنحها له السلطة الأمنية والتي لا ترحم مرشيدتها الخونة ، فتدفعه بقسوة ليوقع علي خيانتته بقبلة هي الموت له قبل الآخر، وهنا يتدخل الموسيقي العبقرى بأجمل كلمة موسيقية في تاريخنا الشرقي بشحنها المبكى " ، ونسمع الجملة الشهيرة الذي تثير فينا كل الخوف لئلا نكون مشاركين في ذلك العقد المخزي " أقبلة تسلم أبن الإنسان". ان الوقت لقد جاء الجنود .

الغابة مليئة بالضباب تحولها السماء إلى أزرق ، ومن بين الضباب تتضح من بعيد ، من أول الغابة ضياء مشاعل النيران التي يحملها الجنود الرومان يرافقهم أحبار اليهود ، إنهم يمشطون الغابة بحثاً عنه ، المسيح يحادثه حواريه ولكنه لا ينتبه لما يقولون ويمضي ، يمضي مواجهها الجنود : " إلى ماذا تنظرون ؟ " ، يتبينونه بضوء مشاعلهم ويحدثونه بأنهم يبحثون عن المسيح ، يقول بكل هدوء : " أنا هو " ، كان مع الجنود يهوذا الواشي ، قذفوا به على الأرض وترتفع بعدها آهة موسيقيه مرافقة للمشهد ، وتلتقي عينا يهوذا بأعين المسيح وحواريه الثلاثة الذين كانوا معه في الغابة ، يقترب يهوذا

من المسيح ، تلتقي عيناها وقبل يهوذا المسيح على خده الأيمن ، يخاطبه المسيح بحنو ورأفة ويكاد يهوذا يهوي من الرعب ، يقترب الجنود من المسيح وتلتقط الكاميرا تعابير وجه أحد حواريه ، وهنا أراد غيبسون أن يوحي للمتابع بمحنة المشهد القادم ، يقترب الجنود من المسيح ويشهرون مشعل الضوء في وجهه للتأكد من هيئته ، عندما تأكدوا .. لحظتها قبض أحدهم على كتف المسيح فركض مسرعاً إلى الجندي ودفعه بقوة ، لحظتها هجم الجنود وتعاركوا مع حوارى المسيح . يهوذا يهرب مسرعاً وهو الذي كان يراقب المشهد ، المسيح ينظر له بعينين ذابلتين يرافقهما مشهد مشاعل الضوء وهي تتراقص في أيدي الجنود وهم يحاولون القبض على حوارى المسيح ، يأتي صوت الكمان المتتابع ليضيف نكهة باهرة على المشهد ، كانتا عينا المسيح تقول : لماذا فعلت بي هذا يا يهوذا ؟...

قُطعت أذن أحد الجنود ، تدخلت المؤثرات الصوتية لتشعل صوتاً مزعجاً ويهوي على أثرها صاحب الإذن المقطوعة على الأرض مجاوراً للمسيح، الجنود الآخرون يقتربون من عنق أحد حواريه الذين رافقوه في الغابة ، يأمرهم المسيح بإلقاء السيوف ليعيد لصاحبهم أذنه واعادها ، تسمع الأصوات الغريبة وينهض الجنود بهلع ويقبضون على المسيح بخوف ، وصاحب الأذن المقطوعة ينظر له بإستغراب .

ونستكمل الأحداث حسب النص الإنجيلي ولكن روعة المخرج هو إمساكه باللحظات الغير متوقعة والتي تدهشك، هاهو يهوذا يهرب بعد فعلته المستحيلة.. وعين من باعه للسلطات الأمنية عليه في حزن وحباً وشفقة علي مصيره الذي ينتظره، في أجمل لحظة صنعها الممثل "جيم كافيزيل"... وأستشعرها في تشخيصه لدور المسيح والتي تكشف ببساطة جوهر وفلسفة رسالة المسيح وهي حبه اللا نهائي للبشرية الضائعة الخائنة.. والأحداث تسير كما النص المقدس.. ولكن لا يتركنا " ميل جيبسون" إلا ويتحفنا بلحظة جديدة مدهشة وهو رد فعل الجندي الذي قطع بطرس أذنه بسيفه فيشفيها يسوع في المعجزة الوحيدة التي قدمها المخرج على استحياء ربما حتي لا يتورط في أفلام

الإثارة واللعب علي المشاعر الدينية المستهلكة والمتعطشة للعجائب دون جوهر وفلسفة الفكرة.. والمدمش هو أن الكاميرا تتبع تلك الشخصية المهمشة (ذلك الجندي) في القمص الإنجليزي ورد فعله ومشاعره في تلك اللحظة الذي شفاه فيها يسوع. فيا لروعة ذهوله.. وأسئلته الوجودية الحارقة والتي يعجز فيها عن الإجابة.

أن أهمية الفيلم الحقيقية هي كم الاستيعاب الذي نستعشره من المخرج للقصة المروية والشخصيات المختلفة وأحاسيسها الغير متوقعة والغير تقليدية، ومحاولة صناعة جدل حقيقي مع الشخصيات المهمشة في القمص الديني، ومحاولة اكتشاف لحظات ألمعية وخاصة تضيف لرؤيته وتثريها وربما هذه هي الإضافة الحقيقية علي مستوي الرؤية لفيلم جيبسون إضافة لروعة الديكوباج (اختياره للقطات ومحتواها وزواياها وأحجامها..)، وإضاءة كادراته المختارة، إضافة لاختياره للغة الحوار بأن تكون اللغة الآرامية القديمة ذات الجذور العربية والذي كان يتكلم بها المسيح في ذلك الوقت، والتي أطعمها المخرج بخلفيات موسيقية شرقية مخلوطة بموسيقى جنائزية كنسية والتي امتزجت بتنهدات المسيح وزفراته، كل هذا ربما يجعل فيلمه يصمد أمام تاريخ ذاخر من الأفلام التي صنعت عن هذه الشخصية (المسيح) والتي أثارت الكثير من الجدل الحقيقي من جديتها وحجم الإشكاليات الفكرية والفلسفية التي طرحتها، وجرأتها علي مستوي المضمون والتي أثارت عليها الكثير من الهجوم،

علينا أن نكمل ما رأيناه من الفيلم في مضمونه وسياقه وناقشه من الناحية الفكرية والفنية في سياقه المعلن، ومدى نجاح الفيلم في توصيله خطابه الفني الفكري أو عجزه وفشله في تحقيق أهدافه. يقود الجنود المسيح ويضربه أحدهم بعنف بسلسلةٍ من الفولاذ لحظتها تنهض مريم من نومها مفزوعةً ، تخاطب النائمة معها : أنصتي . . لماذا هذا المساء يختلف عن غيره ؟ ، تقتربان إلى ركن المنزل وبصرهما شاخصا يحدق بالباب ، المكان مظلم ، لحظتها ينكسر الباب بقوة وتتسرب حزم الضوء

الزرقاء لتملاً المكان ، إنه أحد حواربي المسيح الذين هربوا من الجنود ، يخبرهما أنهم قد أخذوه ...
لقد أخذوا المسيح .

ضربوه بشراسة وأمعنوا في إهانتته ، قذفوه إلى الأسفل حيث يسجن يهوذا ومن ثم سحبوه إلى الأعلى ،
من تلك اللحظة أصبح يهوذا برى وحوشاً تربص به وكأن هذا كان عقاباً له على وشايتته الدنيئة .
يحضر الجنود المسيح ليستجوبه أحبار اليهود ، ويحضر الحاكم الروماني ، توقفه مريم وتصرخ فيه لكن
أحد الجنود يزيحها ويتحدث للحاكم بلغة عربية معوجة : " هذي مرة ... خبلى " أي أنها مجنونة
فبيتسم الحاكم ويمضي . بعينية الصامتتين ينظر المسيح لأحدهم وهو يطرق بالمطرقة على الأرض ،
ويستذكر المسيح نفسه وهو يقوم بالنجارة في بيتهم محاولاً صنع طاولة للطعام ، تناديه أمه من
الداخل : " يسوع... يسوع " ولكنه لا يجيب لانه منهمك في العمل ، تخرج إليه وتنظر إليه من
خلف الطاولة : " هل أنت جائع.. ؟ " ينظر إليها بهدوء : " نعم ... أنا كذلك " ترفع بصرها
وتنهض وهي تتحسس الطاولة : " إنها طاولة طويلة جداً... لمن هذه ؟ " الكاميرا تدور والمشهد
يتتابع بموسيقى هادئة تضج بالفرح ، تطلب منه أن يغسل يديه لتناول الطعام ، يغسل يده ويسكب
عليها قليلاً من الماء ويقبلها .

تنتهي الذكرى وتعود الكاميرا لمشهد المسيح وهو ينحني في إطراقة إنكسار ، ويرفع رأسه ليشهد أمه
تنظر إليه ، يدفعه الجنود ويرتفع صوت الناي بحزن متماهياً مع حزن المشهد ، وتدعو له ثم تضيف :
" آمين " .

الحاكم الروماني حائر في الداخل ودموع زوجته تنهمر ، يطرق الباب بقوة تنهض زوجته مفزوعة
وتتبعها بشهقة وهو يخاطب مساعده: " ماذا ... نحن في منتصف الليل ..؟ " يبدي أسفه ويعاجله
الحاكم : " مالمشكلة ؟ " ويخبره المساعد بالحادثة .

يقوم أحبار اليهود بإستجوابه بسخرية وتحكم ، يحاولون سحق معنوياته عبر ضربه وشتمه وإهائته وإنكار صلته بالإله ، وأن بإستطاعته هدم الهيكل وبنائه في ثلاثة أيام ، وإنكار جميع معجزاته ، بل ونسبوا للشيطان الذي يتعامل المسيح معه على حد زعمهم ، بعدها تنهمر الصرخات / " الموت...الموت " ويتلقى المسيح صفعه من أحدهم وتنهمر بعدها من الجميع ، الكاميرا تسير يرافقتها الصوت الموسيقي المبهر وهي تأخذ الوضع الإنتصافي في تصنيف الكادر ، وتمضي الموسيقى مرتفعا صوت الناي الحزين وصوت كمان يرتفع تارة ويدنو تارة أخرى .

يهودا يشعرُ بندم شديد يملكه ويأكل جسده ، يذهب للأحبار ويطلب منهم أن يأخذوا نقودهم ويتركوا المسيح لكن الجواب يأتيه حاسما : " خذ نقودك وأذهب ... اذهب الآن " ، يقذف يهوذا بالنقود بغضب ويمضي ، تنتقل الكاميرا لمشهد الأطفال الذين يلعبون ويصلون إلى حائط منزو يقبع يهوذا خلفه حزينا نادما ، يحدثه الأطفال : " هل انت بحاجة للمساعدة " يصرخ : " أتركوني لوحدي سأعيش وحيدا " ويغرق في نوبة هستيرية .

تذهب السيدة مريم لكي ترى أنها في سجنه ، وبقلب الأم تهدي مريم إلى مكان إنها في الأسفل وتنحني على الأرض لتلامس بوجهها الفاصل بينها وبين أنها ، وتغمس رأسها في الأرض الصلبة . يهوذا يقرر أن ينتحر ، وفعل ذلك بالفعل .

كانت زوجة الحاكم الرماني تحذرة من قتل المسيح وتخبره بأنه أحد القديسين الذين لايجوز المساس بهم لكن الحاكم يبدو واهيا وضعيفا أمام ضغط اليهود ، ولكن في الصباح أصر اليهود على قتله ولكن الحاكم تسائل : " مالذي فعله هذا الرجل ؟ " ، وبعدها يجيبونه بانه من أخطر الأشخاص على الدولة وعلى سلطة الرومان ونفوذ القيصر ، أثناء ذلك يرفع المسيح بصرة فيشاهد حمامة بيضاء ترفرف بالأعلى ، ويستمر الكادر مصوبا عليها ولكن ربما يلاحظ المشاهد أو المختص أن توقف الحمامة بهذه الطريقة هي خدعة تقنية واضحها ، بعدها يطلب الحاكم المسيح على انفراد يطلب من

حراسة الذهاب يطلب من المسيح الشرب لكن المسيح لا يتجاوب معه ويتحدثان إلى أن يأتي سؤال الحاكم : " هل أنت ملك ؟". فيجيبه المسيح : " مملكتي ليست في هذا العالم " .

يذهبون به إلى حاكم آخر ويحدثه : " هل أنت ملك ؟ أجني " ويرفض المسيح الأجابة ويرفض الحاكم الحكم ويطلب منهم العودة إلى الحاكم الأول . الحاكم الأول يقرر تعذيب المسيح بشدة ولكن دون أن يؤدي ذلك لقتلة ومن بعدها يطلق سراحه.

يساق المسيح إلى جلاديه الرومان وهو محاط بثلة من اليهود الذين ييصقون عليه ويرمون به بالحجارة. يشد المسيح إلى صخرة ويبدأ الجنود بجلدة بسياط ثبت في أطرافها قطع من الحديد ، ويستمر الجلد حتى تتطاير قطع اللحم من ظهرة ويتسربل بالدم في أكثر اللحظات السينمائية دموية وقسوة في تاريخ الفن السابع ، حول غيبسون اللقطة إلى متحف مومج من الرعب والألم لم نشاهد لها مثيلاً . مريم التي تشاهد ما يحدث لأبنها وتبكي ويجعلها غيبسون في موضع كلوز قريبا من الكاميرا وتبدو دموعها التي تنزلق على خدها وهي تتألم ، كل ضربة على ظهره كانت تعتصر قلبها هكذا جعل غيبسون المشهد يبدو ، ويتألم أيضاً " يوحنا " أحد حواربي المسيح الذي يعتصره الألم وهو لا يستطيع أن يدافع عن معلمه .

في ذروة الألم تمر على المسيح ذكرياته عندما كان يداوي الناس ، وتنقطع الذكريات عندما يأتي أحد الأشخاص صارخا في معذبيه : " توقفوا توقفوا " ، يتركون المسيح وهو غارق في دماء ، ويقومون بسحبة ، ويوضع في نهاية الأمر في احد السجون الرومانية ويضعون على رأسه إكليلاً من الشوك ، ويقومون بصفه والإستهزاء به .

يلتقي المسيح بالحاكم الروماني وينظر له الحاكم بحزن ، يسحبه من ذراعه ليطل به على جموع اليهود الغاضبه الكاميرا تأتي من الخلف ليتضح كثرة عدد المطالبين برأسه ، يأتون للحاكم بآنية من الماء الحاكم يهم بوضع يديه وتقترب الكاميرا من الماء مخترقه خيط المشهد الأول لتدخل في ذاكرة المسيح

وهو يتذكر الآنية التي يغسل يديه فيها وطلابه أثناء العشاء الأخير ، يعود المشهد للحاكم الذي يغتسل بيديه ويخبرهم بأنه برئ من دم هذا الرجل ، ولكنهم يصرخون : " دمه علينا وعلى أبنائنا " هذه الجملة الشهيرة التي يعترفون فيها بمسؤوليتهم عن دم المسيح تحدثوا بالعبرية وتم تجاهل الترجمة الإنجليزية لها رضوخا لظغط الجماعات اليهودية التي ظغطت على غيبسون ، لقد طالبوا غيبسون بحذف المشهد كاملا لكن غيبسون اكتفى بحذف الترجمة فقط .

يخرج المسيح وهو يحمل صليبه في طريق طويل " طريق الآلام " ، وفي الطريق يتعرض للضرب والإهانات ، ويقع عدة مرات مع صليبه الخشبي الثقيل ويركله الجنود بعدها وفي إحدى المرات التي يسقط فيها المسيح تشاهده أمه فتهرع إليه ، وتنتقل الكاميرا إلى مشهده صغيرا حين يتعثر في كومة القش بجوار منزلهم عندما كان صغيرا وتهرع أمه إليه .

ربما يكون غيبسون أسهب في إستنطاق الأزمنة الماضية التي كانت تصور ذاكرة المسيح عبر فلاشات أضافت للفيلم لمحة ساحرة .

يصل المسيح إلى مكان صلبه في لمحة حزن يعاونه أحد حواريه ، وبعدها يأتي المشهد الأكثر إبلاماً في الفيلم حينما يتم شد المسيح على الصليب بقوة ويتم تثبيته بالمسامير على يديه ورجليه ، وينهمر بعدها الدم بغزارة مبهرة .، وتنهمر الموسيقى بنحيب مدو وعينا معاون الحاكم تنظر للمسيح ، المسيح ثبتوا يديه بقوة لقد كان طرق المسامير في اليدين أبرع ماصورة غيبسون من ذروة الألم في الفيلم.

يقابله اليهود بسخرية ويقولون له طالما أنه رسول فلماذا لاينجيه الله ولكنه يجيبهم بجملة خالدة : " ربي اغفر لهم ..إنهم لايعلمون مايفعلون ".

أمه تنحت الأرض بيديها من شدة ألمها على ابنها ، يقلبون الصليب فيقع والمسيح مثبت عليه على وجهه فتسقط معه الكاميرا وتوازي بينه وبين أمه في المشهد ، يجمعهما الألم وهي تطلب منه أن

يأخذها معه لتستريح من عذابها ورؤيته وهو ملئ بالألم ، ينصب الصليب والمسيح مثبت عليه ، يقطر دما . تتوجه إليه أمه مريم وتقبل قدمه وتطلب منه أن يأخذها معه لتستريح من رؤيته وهو يتألم ، بعد أن صلبوه ارتجت السماء عندما نظر إليها نظرتة الأخيرة قبل أن يسلم الروح ، طغت ريح مروعة على المكان واهتز الجبل المثبت عليه الصليب فأصيب الجنود بعدها بالهلع والخوف .

يأتي الزلزال فيحطم الهيكل على أحبار اليهود ، ويصرخ الشيطان بعدها من العزلة صرخة ترتفع للسماء مع ارتفاع الكاميرا بشكل أفقي يعتلي الكادر المحدد الأوسط ، ثم تأتي صورة للسماء الساطعة ، وتأخذ مريم ابنها وتحتضنه ، بعدها تنتق الكاميرا إلى مشهد مظلم ، ومن ثم باب يفتح ليعم الضرع ، لنشاهد المسيح وهو معافي من كل الآلام وعلى أجمل صورة ولكن يديه مازال بهما فجوتين من آثار الصلب .

6-3- المرجعية الفنية للفيلم :6-3-1- الفن التشكيلي مرجع اساسي في البناء التشكيلي للقطعة السينمائية :

ان الطبيعة الايقونية للصورة السينمائية جعلت منها ذات صلات اساسية بالفن التشكيلي واللوحه التشكيلية، وهذه البديهية مثلت علاقة راسخة استطاع الفن السينمائي من خلال توظيف التقنيات والبناء التكويني والتشكيلي للوحة في كفاءات التعامل مع مفردات لغة الوسيط السينمائي، من اجل الوصول الى بناء تشكيلي وتكويني متماسك ومعبر عن الطبيعة الدرامية والجمالية للقطعة السينمائية، فضلا عن الوظيفة الاساس والتي تتمثل بتحقيق المعلومة صوريا، هذا التماهي هو ما عثر عليه الباحث في فيلم (الام المسيح) للمخرج (ميل غيبسون)، فقد وفق المخرج في بناء لقطاته بطريقة مؤثرة، حيث اعتمد على البناء التشكيلي وهيمنة المسحة الدينية السائدة في لوحات عالمية ناقشت حياة السيد المسيح ، ووفقا لهذا التصور عثر الباحث على العديد من اللقطات اعتمدت تشكيلية اللوحة، ويمكن رصد هذه المرجعيات التشكيلية في الطبيعة البنائية للقطعة في فيلم (لام المسيح)، وعلى النحو الاتي :

في المشهد رقم (37)، الذي يعرض بعضا من عمليات تعذيب المسيح وهو يحمل صليبه الخشبي الضخم، ويسير وسط مجموعة كبيرة من الناس الذين يتابعون حركته، فيما كانوا يصرخون فيه، ويطالبون بقتله وتعذيبه، اضافة الى ضربه بالحجارة، هذه الاحداث تم تجسيدها في لقطات، تمتلك تماهي واضح ومرجعيات اساسية في الفن التشكيلي، يمكن تحديدها على النحو الاتي :

في حجم لقطة متوسطة وزاوية بمستوى النظر، يظهر السيد المسيح وهو يحمل الصليب، ويترنح بحركته من ثقل الصليب الخشبي الذي يحمله، وتظهر خلفه جموع الناس التي ترميه بالحجارة وتنادي بقتله، كما يظهر في الصورة رقم (1).



صورة رقم (1)

اما اللوحة التشكيلية التي تمثل مرجعية لها، فهي لوحة (احتضان الصليب) للرسام الاسباني (ال غريكو) يعود تاريخ رسمها الى عام (1602 ميلادية) وهي بقياس (78x108 سم) وتوجد هذه اللوحة الان متحف (برادو) في مدينة (مدريد - اسبانيا)، صورة رقم (2).



صورة رقم (2)

ان طبيعة المرجعيات ما بين اللقطة واللوحه تكاد تتطابق على مستوى المنظور والزاوية وكذلك الحركة، فضلا عن طبيعة حمل الصليب الخشبي على جهة اليسار، وكذلك اكليل الاشواك على رأس السيد المسيح، مع طبيعة الفعل في كلا الوسيطين (اللقطة - اللوحه)، مع تأكيد الباحث على وجود فوارق اساسية، ترتبط بطبيعة الوسيط السينماتوغرافي، الذي يؤكد على طبيعة الفعل وتجسيده بصورة فاعلة من اجل احداث تأثير عاطفي وفكري مباشر في ذهن المتلقي، وهذه الفروقات يمكن تحديدها على النحو الاتي :

- 1-وجه السيد المسيح، في اللقطة السينمائية كان الالم باديا عليه بشكل صارخ، للدلالة على مقدار تحمله للعذاب.
- 2-نرى اثار الدماء ظاهرة للتأكيد الواقعي على حدوث فعل التعذيب، مثل وجهه ويديه.
- 3-أداء الممثل لشخصية السيد المسيح، وهو يئن تحت ثقل الصليب الخشبي الضخم، وتحمله للعذاب الظاهر على ملامحه وحركة جسده المنحنية للأسفل، وهو ما يمنح واقعية الحدث في الفيلم السينمائي.
- 4-الزوي يختلف، فالزوي في اللقطة السينمائية يتطابق وما كانت ترتديه الشخصيات في ذلك الزمن، وهو ما يؤكد عملية التجسيد وتحقيق المصادقية على مستوى الشخصية والاحداث.
- 5-ما يحيط بشخصية السيد المسيح في اللقطة من جموع الناس الكارهين له واللذين يتمنون الموت والعذاب له.

هذه الفروقات اساسية وضرورية، ولكنها لا تغير من مرجعية اللوحه التشكيلية للقطة السينمائية، وان هذه الاختلافات جاءت - كما اكد الباحث - بسبب خصوصية الوسيط وطبيعة سرده لاحداث متكاملة، وليس لمقاطع صورية مرتبطة بموضوع اللوحه فقط.

أما في المشهد رقم (51) فقد حُفِلَ بعددٍ من اللقطات التي جاء بناؤها وهي تكشف عن مرجعياتها التشكيلية بشكل مباشر، ففي لقطة بحجم لقطة عامة، مع مستوى النظر، يدخل السيد المسيح من جهة يسار الكادر، وهو يحمل الصليب في أحد الممرات داخل المدينة، وهو في طريقه إلى مقر الصלב، والجنود يضربونه بالسوط، وما زال الناس متجمهرين حوله، صورة رقم (3) .



صورة رقم (3)

أما بالنسبة إلى اللوحة التشكيلية التي تمثل مرجعية لها، فهي لوحة (طريق الآلام) لرسام (غير معروف) يعود تاريخ رسمها إلى عام (1415 ميلادية) وهي بقياس (235x122 سم) وتوجد

هذه اللوحة في متحف (دي بيلاس ارتيس) في مدينة (مدريد - اسبانيا)، صورة رقم (4).



صورة رقم (4)

ان وحدة الموضوع تكاد تتطابق ما بين اللقطة السينمائية واللوحة التشكيلية، فضلا عن
تشریح الحركة ما بين اللقطة واللوحة، وشكل الازياء، يضاف الى ذلك طبيعة حركة الشخصيات
الرئيسة منها والثانوية، واخيرا التأكيد على قدرة تحمل السيد المسيح للعذاب، في حين نرى ان
منظور اللوحة وعملية توزيع الكتل على اكثر من مستوى، والتعامل مع مناطق الضوء والظل،
وتشریح حركة الشخصيات لا سيما حركة السيد المسيح، كل هذه التفاصيل متطابقة ما بين
اللقطة السينمائية واللوحة التشكيلية، وهذا لا يعني انتقاء الفروقات ما بين اللقطة واللوحة، والسبب

في ذلك هو الاختلاف الجوهرى بين السينما والفن التشكيلي، ويمكن تحديد هذه الفروقات على النحو الآتي:

1. المسحة الواقعية من خلال طبيعة الاضاءة التي تميل الى القَدَم، وهو ما يطابق بالضرورة اجواء التصوير بالضوء السائد (الشمس)، مع انتشار مناطق الظل في ارجاء اللقطة السينمائية، بينما نرى ان طبيعة الالوان المتعددة والاضاءة في اللوحة تكاد تكون انطباعية اكثر منها واقعية.

2. فضاء اللقطة مغلق، للدلالة على الحالة النفسية التي تعيشها شخصية السيد المسيح، والتي تنقل بشكل مباشر الى المتلقي، وهو ما يؤكد على واقعية الفعل، في حين نرى ان فضاء اللوحة ممتد للعمق مع تعدد الاماكن التي تمثل خلفية للفعل الرئيس.

ان طبيعة تحقق المرجعية ما بين اللقطة واللوحة لا بد وان يتحقق على مستوى عملية الأيقنة، أي التماثل في العديد من نواحي البناء الصوري ما بين اللقطة واللوحة، وهذا تحديدا ما نراه في المشهد رقم (66)، الذي حفل ببناء صوري يكاد يكون متطابق مع اللوحة التشكيلية، ففي حجم لقطة متوسطة، مع حركة (pan)، يظهر السيد المسيح متكأ على الصليب الذي يحمله، وبالقرب منه شخص من اتباعه يحاول مساعدته على تحمل رفع الصليب الخشبي الضخم، ويبدو السيد المسيح وهو خائر القوى، ويحاول بصعوبة ان يسير الى مكان صليبه، صورة رقم (5).



صورة رقم (5)

أما اللوحة التشكيلية التي تمثل مرجعية للقطعة السينمائية، فهي لوحة (المسيح يحمل الصليب) للرسام الايطالي (جورجوني) يعود تاريخ رسمها الى عام (1505 ميلادية) وهي بقياس (88x 68 سم) وتوجد هذه اللوحة في كاتدرائية (سكولا غراندي دي سان روكو) في مدينة (البندقية - ايطاليا)، صورة رقم (6).



صورة رقم (6)

ويرى الباحث ان مرجعيات البناء التشكيلي للقطعة تشير بشكل مباشر الى اللوحة، لان تشريحية الحركة فضلا عن طبيعة الفعل والموضوع المراد ايصاله للمتلقى متطابقة، اضافة الى ذلك يحدد الباحث طبيعة الملامح الادائية لشخصية السيد المسيح في اللقطة واللوحة تكاد تكون متطابقة، مثل نظرة العين صوب المتلقي، وكأنه يطلب منه ان يكون شاهدا على ما يفعل به، وحتى الحجم ما بين اللقطة واللوحة متطابقا من حيث حجوم الشخصيات ومقطع الصليب، ويمكن بالطبع تحديد الفروقات ولكنها محدودة جدا ما بين اللقطة واللوحة على النحو الاتي :

1. على مستوى الزي يكاد يكون متطابق من حيث النوعية والخامة، اي الزي رث وبال، الا ان الفروقات كانت طبيعة الالوان.

2. التشریح الحركي ما بين اللقطة واللوحة، في اللقطة كان السيد المسيح مواجهها لالة التصوي، في حين نرى ان السيد المسيح كان يدير جسده للرسم فيظهر جانبا من وجهه فقط.

3. يوجد فرق واقعي مهم يتعلق باثار التعذيب، في اللقطة تظهر اكثر واقعية مما هي عليه في اللوحة.

4. التشریح الحركي للشخصية المساعدة، في اللقطة كانت منحنية وتقف بجانب السيد المسيح، اما في اللوحة فكانت خلفه وهي منتصبة، ويرى الباحث ان التشریح الحركي للقطة اكثر واقعية مما هو في اللوحة، لاسباب منها قدسية السيد المسيح الذي يطلب من الشخص المساعد شيئا من الانحناء للدلالة على القدسية، وثانيا طبيعة المساعدة التي يديها الشخص في حمل الصليب الخشبي.

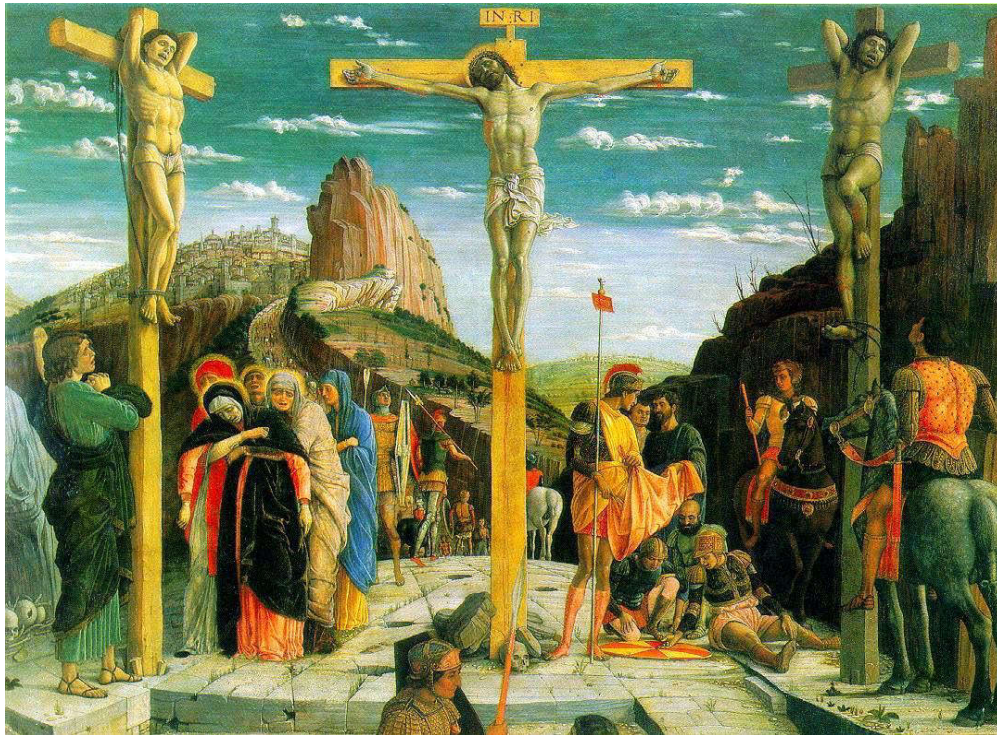
5. التصميم الحركي في اللقطة واللوحة يكاد يكون مطابقا، (نظرة السيد المسيح، ظهور الخد الايمن من شخصية المساعد، وكذلك اتجاه حركتهم نحو اليمين) .

و في المشهد رقم (93) والذي يظهر عملية الصلب بلقطة عامة اعلى مستوى النظر، كان مكان الصلب على اعلى قمة الجبل، ويظهر الصلبان الثلاثة، ففي الوسط الصليب المعلق فيه جسد السيد المسيح، وعلى يمينه ويساره صليبين تم تعليق لصين فيهما، وعلى الارض اسفل الصلبان تنتظر السيدة مريم العذراء مع يوحنا، ويقربهما بعض الحرس اليهود والرومان، وعلى مسافة منهما توجد مريم المجدلية، وفي العمق هنالك بيوت بعيدة يغطيها جزئيا الضباب، صورة رقم (7).



صورة رقم (7)

والمرجع الذي اعتمده المخرج في تجسيد هذه اللقطة قد تمثل في لوحة (الصلب) للرسام الايطالي (اندريا مانتيجنا) ويعود تاريخ رسمها الى عام (1459 ميلادية) واللوحة بقياس (93X76 سم) وتوجد هذه اللوحة في (متحف اللوفر) في مدينة (باريس-فرنسا)، صورة رقم (8).



صورة رقم (8)

ان التصميم الحركي في اللقطة واللوحة متطابق من حيث توزيع الكتل الرئيسة (الصلبان الثلاثة)، فضلا عن طبيعة الموضوع الذي يحكي عملية صلب السيد المسيح، ويمكن تحديد الفروقات ما بين اللقطة واللوحة على النحو الاتي :

1. يبدو المكان في اللقطة السينمائية اكثر واقعية واكثر تحديدا، اي قمة الجبل، فضلا عن خلفية اللقطة التي تظهر المكان وهو ممتد للعمق حيث المدينة.

2. تشريحية الحركة على الصلبان الثلاثة اكثر مطابقة للحقيقة، من حيث رأس السيد المسيح المسدل نحو الصدر في اللقطة، الا ان اللوحة تظهر السيد المسيح وهو يعود برأسه للخلف متكأ على الصليب يمينا.

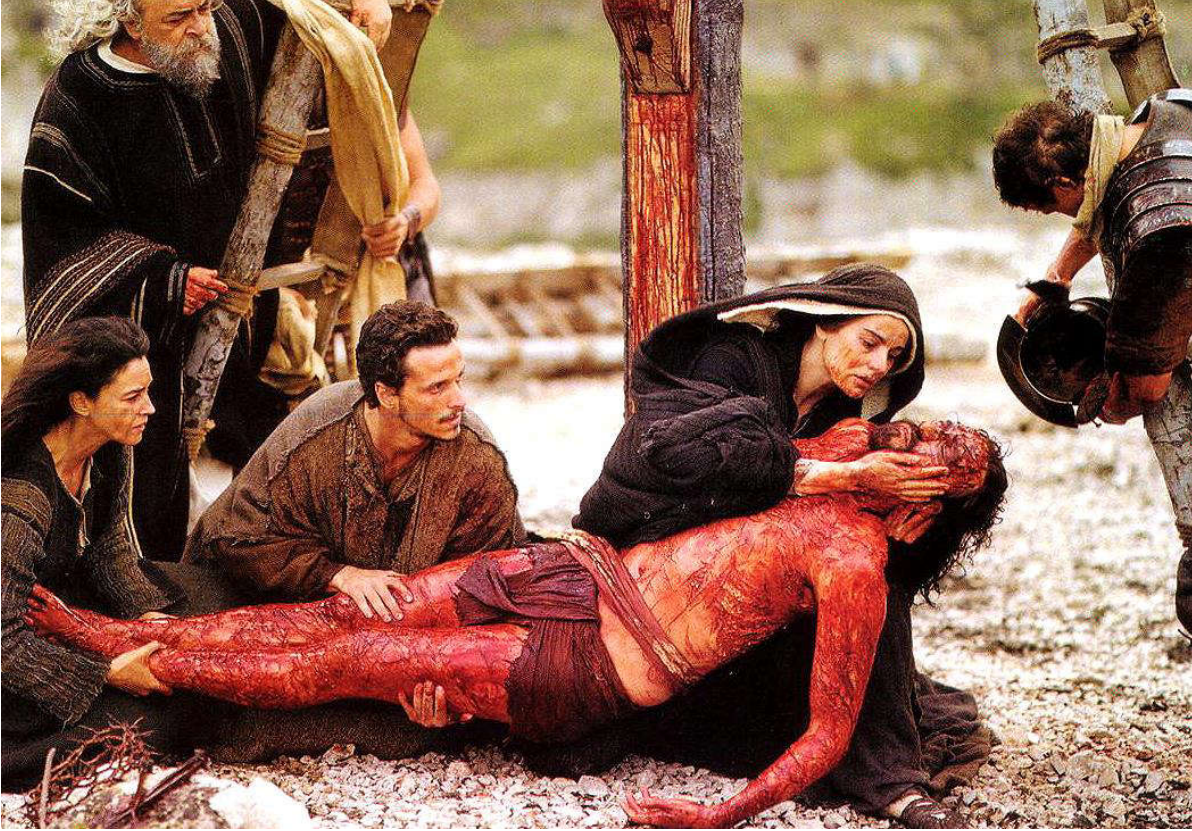
3. توزيع الشخصيات الاخرى يبدو اكثر واقعيًا في اللقطة، مثل السيدة مريم العذراء اسفل الصليب شبه منهارة، والى مقدمة الكادر يمينا تجلس منهارة على ركبتها مريم المجدلية، في حين نرى السيدة العذراء منهارة الى يسار اللوحة خلف الصليب محمولة من قبل بعض النسوة، ومريم المجدلية كانت تقف على يسار الكادر تنظر نحو السيد المسيح المصلوب.

4. توظيف المخرج للضباب مع الاضاءة الخافتة لتبدو الاجواء حزينة ومتعكرة، في حين نرى ان الرسام قد وظف العديد من الالوان والاجواء الصافية لتبدو احتفالية في اللوحة التشكيلية.

5. زاوية التصوير اعلى مستوى النظر، من اجل اظهار رهبة المكان وهيمنة الفعل الوحشي بصلب المسيح، في حين كانت زاوية النظر في اللوحة مع مستوى النظر، وهذا ما يجعل منظور اللقطة السينمائية اقرب للواقع من حيث عدد المنظورات في اللقطة، على العكس منه في اللوحة التي بدت عمودية لاطهار الحدث المجسد بالكامل.

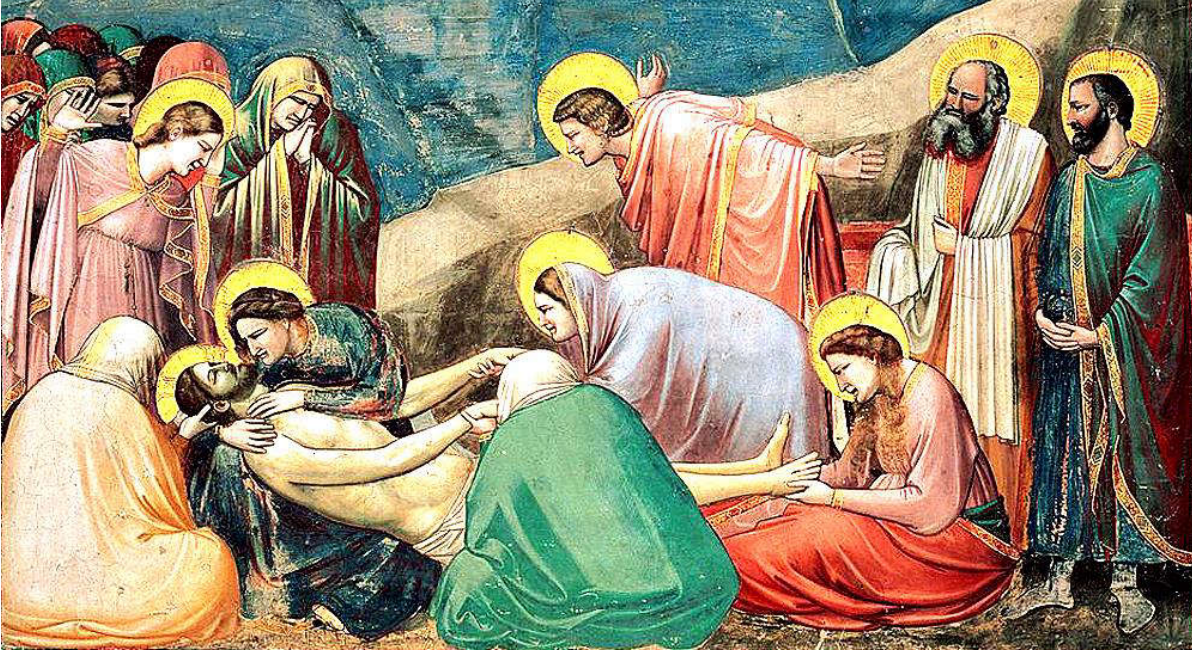
اما في المشهد رقم (99) جاءت الصياغة التشكيلية للقطة لتحقيق المرجعية ما بين البناء التشكيلي للقطة واللوحة التشكيلية، ففي لقطة حجم عامة متوسطة، مع مستوى النظر، تظهر فيها

السيدة العذراء وهي تحتضن السيد المسيح بعد انزاله من الصليب، وقد فارق الحياة، ويجلس عند
رجله تلميذه يوحنا، وعند قدميه مريم المجدلية، وهناك رجلين يتوزعان على يمين ويسار الكادر، ممن
ساعدوا في انزال جسد السيد المسيح من الصليب، صورة رقم (9).



صورة رقم (9)

و اللوحة التشكيلية التي تمثل مرجعية لها، في لوحة (الرثاء) للرسام الايطالي (حيوتو) يعود
تاريخ رسمها الى عام (1305 ميلادية) و هي بقياس (185x200سم) وتوجد هذه اللوحة
الان في كنيسة (سكروفيغي) في مدينة (بادوفا - ايطاليا)، صورة رقم (10).



صورة رقم (10)

ان تحقق المرجعية ما بين اللقطة واللوحة يكاد يكون مباشرا من خلال طبيعة التشريح الحركي للشخصيات، وكذلك التصميم البصري في اللقطة واللوحة، وهو ما يؤكد المرجعية التشكيلية للقطة السينمائية، ويمكن تحديد الفروقات ما بين اللقطة واللوحة على النحو الاتي :

1. المنظور واحد وكذلك الفعل الرئيس، اي جسد السيد المسيح المسجى على الارض ورأسه المحمول من قبل السيدة العذراء، والقدم المحمولة من قبل مريم المجدلية، متطابق بشكل كلي، الا ان الفرق كان في عدد الشخصيات ما بين اللوحة واللقطة السينمائية.

2. هناك اختلاف ما بين اتجاه حركة الفعل في اللقطة من اليسار الى اليمين، اما في اللوحة فهو من اليمين الى اليسار.

3. واقعية التعذيب و الدم الذي يغطي جسد السيد المسيح، في حين كان جسده في اللوحة بلا اي اثار للتعذيب.

4. واقعية المكان في اللقطة السينمائية، حيث يظهر جزءا من الصليب والحدث في اسفله، في حين كان الحدث بلا مكان محدد في اللوحة.

5. الالوان في اللقطة اكثر واقعية واقرب للحقيقة، في حين كانت الالوان في اللوحة عديدة وغير واقعية.

6-3-2- استلهام التكوين في اللقطة السينمائية بناءه التشكيلي من الطروحات

المشتركة ما بين الفن التشكيلي والفن السينمائي :

يمثل التكوين العلاقة الأكثر فاعلية ما بين اللقطة السينمائية واللوحة التشكيلية، بسبب طبيعة توزيع الكتل وكذلك التعامل مع المكان والشخصيات وما تقوم به من افعال يؤدي بالضرورة الى انتاج المعنى فضلا عن ايصاله للمعلومة بمستوى جمالي، فالتكوين قد تم توظيفه في الفن السينمائي انطلاقا من المرجعيات المشتركة في توظيف الصورة بوصفها الوسيلة الاولى في ايصال المعنى وقص الاحداث، وهذا ما رأيناه في فيلم (الام المسيح) للمخرج (ميل غيبسون)، في تحقيق المقاربة والمرجعية بالفن التشكيلي، ويرى الباحث ان هناك الكثير من الدلالات التي تؤكد ارتباط التكوين في اللقطات السينمائية بالمرجعية التشكيلية للوحة في فيلم (الام المسيح).

ففي المشهد رقم (23) جاءت الصياغة التشكيلية للعديد من اللقطات وهي تكشف عن عمق العلاقة التكوينية التي تمثل مرجعيات اساسية للقطة السينمائية التي استنبطت من اللوحة التشكيلية، ففي حجم لقطة عامة لمقر حكم القيصر، حيث يظهر في أسفل الكادر مجموعة كبيرة من اليهود الذين تجمهروا للمطالبة بموت السيد المسيح، وفي اعلى الكادر يظهر في الوسط القيصر وهو محاط بقائد الجيش وبحرسه، والسيد المسيح بجانبه اثنين من الحراس يمسكون السلاسل التي تم تقييد السيد المسيح بها، ثم الانتقال الى لقطة اخرى بحجم لقطة كاملة، يظهر فيها بشكل خط مائل من الاعلى الى الاسفل (قائد الجيش، القيصر، السيد المسيح، الحراس حول السيد المسيح) ويظهر في العمق حرس القيصر وهو يتوزعون خلفه، صورة رقم (11).



صورة رقم (11)

أما اللوحة التشكيلية التي تمثل مرجعية لها، فهي لوحة (هذا هو الرجل) للرسم
الاطالي (تيتسيانو فيتشيليو) يعود تاريخ رسمها الى عام (1543 ميلادية) وهي بقياس (361 x 242سم) وتوجد هذه اللوحة الان في متحف (ستورزجيس) في مدينة (فيينا - النمسا)،
صورة رقم (12).



صورة رقم (12)

نرى أن الطبيعة التكوينية في كلٍ من اللقطة واللوحة متطابق الى حد كبير، على الرغم من اختلاف زاوية الرؤية في كليهما، الا ان عملية توظيف المكان والتماثل ما بين مكوناته في اللوحة ما يقابله في اللقطة السينمائية، فضلا عن اتجاه الرؤية يؤكد المرجعية التكوينية للقطة تشكليا.

ويمكن تحديد اهم العلاقات البنائية والفروقات ما بين اللقطة واللوحة تكوينيا على النحو

الآتي:

1. تم اعتماد البناء الروماني نفسه في اللقطة السينمائية، مثل الاقواس والاعمدة التي يستند

عليها البناء، اضافة الى ذلك توظيف السلام بوصفها البنية التكوينية الاساس في اللقطة، وهي نفسها في اللوحة التشكيلية.

2. توزيع الكتل، فقد تم تقسيم الكادر الى مستويين، ففي مقدمة الكادر كانت الجموع وهي

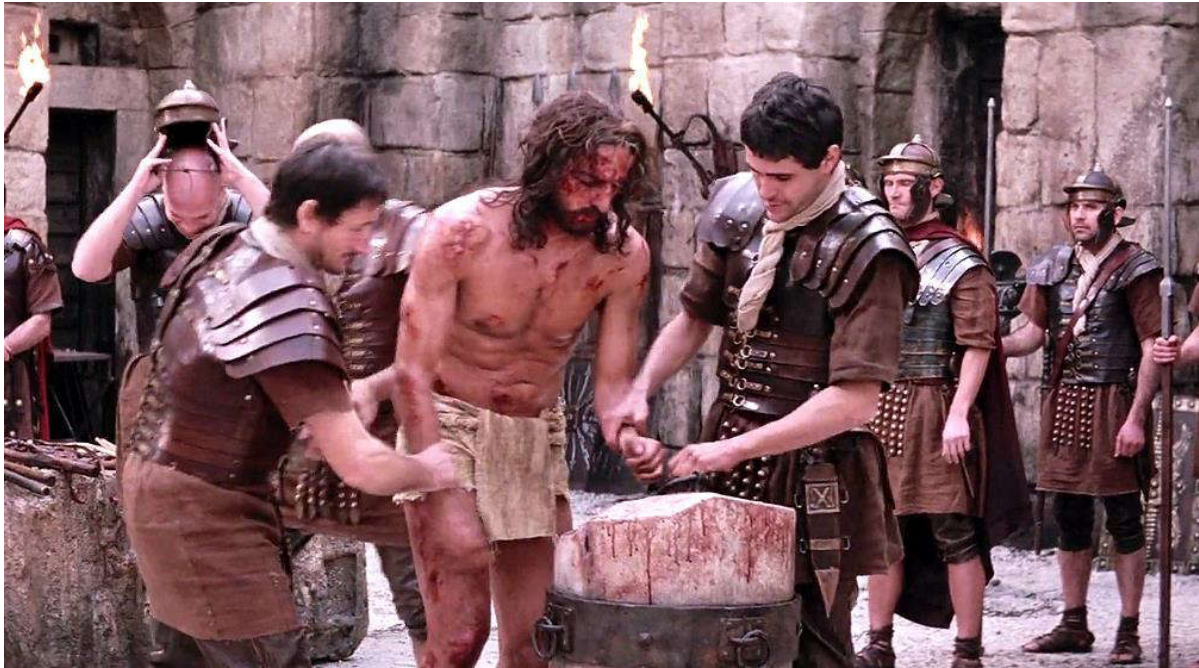
تنظر صوب الامام، في حين يعرض عمق الكادر السلم والقيصر مع السيد المسيح وباقي

الشخصيات يقفون فوقه، هذا ما يظهر في اللقطة، وينظره تكوينيا ما ظهر في اللوحة، اي تقسم اللوحة الى مستويين اثنين، كل مستوى متمم للمستوى الاخر، احدهم يمثل البؤرة او المركز والثاني هو اتجاه الرؤية نحو البؤرة او المركز.

3. يكشف البناء التكويني في اللقطة السينمائية فضاء اكبر من اجل اظهار جسامه الفعل وهو ما يضيف هيبة ووقار على الاحداث المعروضة في اللقطة فيما نرى ان الفضاء في اللوحة التشكيلية محدد بعدد من الشخصيات.

و في المشهد رقم (27) فقد جاءت الصياغة التشكيلية للقطعة وهي تناغم البناء التكويني للوحة التشكيلية، ما يؤكد مرجعياتها على النحو الاتي :

لقطة امريكية وسط ساحة الجلد والتعذيب، يظهر السيد المسيح وهو محاط باثنين من الجنود اليهود وهما يقيدانه على دكة التعذيب، ويظهر خلفهم مجموعة من الجنود اليهود الذين يجرسون المكان لمنع الناس من الدخول، صورة رقم (13).



صورة رقم (13)

ونجد أن اللوحة التشكيلية التي تمثل مرجعية لها، هي لوحة (جلد المسيح) للرسم الايطالي (جيوفاني فرانشييسكو بارييري) ويعود تاريخ رسمها الى عام (1630 ميلادية) واللوحة بقياس (168X80سم) وتوجد هاته اللوحة في (كاتدرائية فلورنسا) في مدينة (فلورنسا-ايطاليا)،
صورة رقم (14).



صورة رقم (14)

ويظهر التطابق في البناء التكويني جليا بين اللقطة واللوحة، حيث ان هنالك اثنين من الحرس يقيدان السيد المسيح على دكة التعذيب، ويظهر خلفهم البناء الروماني، كذلك تقارب المسحة اللونية ما بين اللقطة واللوحة، وهنا نحدد اهم الفروقات بين اللقطة السينمائية ومرجعيتها وفق الاتي:

1. كان التكوين في اللوحة التشكيلية يعتمد الكادر العمودي، بينما في اللقطة السينمائية كان عريضا، وهو ما أعطى تكوينا بانوراميا فيه العديد من التكوينات في الخلفية.

2. يظهر تكوينيا السيد المسيح في الوسط، ويحيط به على اليسار وعلى اليمين اثنان من الحرس، ولكن في اللقطة السينمائية نشاهد ان تقييد اليد يكون من الامام، بينما في اللوحة يتم التقييد الى الخلف.

3. في الخلف تظهر معالم البناء الروماني واضحة في اللقطة واللوحة، لكن اللقطة السينمائية تفردت بتوزيع بعض الحرس في الخلفية على طول حجم الكادر.

4. اللقطة توزعت على ثلاثة مستويات وهي السيد المسيح والحرس، الحراس خلفهم، جدار ساحة التعذيب، بينما في اللوحة فيظهر السيد المسيح، والحرس في المقدمة، والجدار والاعمدة في الوسط، وفي الخلف هناك جزء من السماء ظاهر في اللوحة.

5. اضافة الى ملامح الدماء واثار التعذيب البادية على جسد السيد المسيح في اللقطة التي اكدت واقعية الحدث، واختلاف ازياء الحرس بين اللقطة واللوحة المرجع.

6-3-3- الحركة البنية المفارقة ما بين تشكيلية اللوحة وتشكيلية اللقطة السينمائية

يتميز الفن السينمائي بقدرته على انتاج الحركة وتجسيدها من خلال توظيف تقنياته في التصوير السينمائي، اي التصوير بسرعة (24 كادر/ثانية)، والعرض بالسرعة نفسها، وهو ما يؤمن تحقيق نظرية أثر بقاء الصورة على شبكة العين، مما يمنح الايهام بانتاج الحركة واستمراريتها، وهذا ما يمثل بنية مفارقة عن اللوحة التشكيلية، التي تمسك اللحظة، فتكون الحركة جامدة على اساسها،

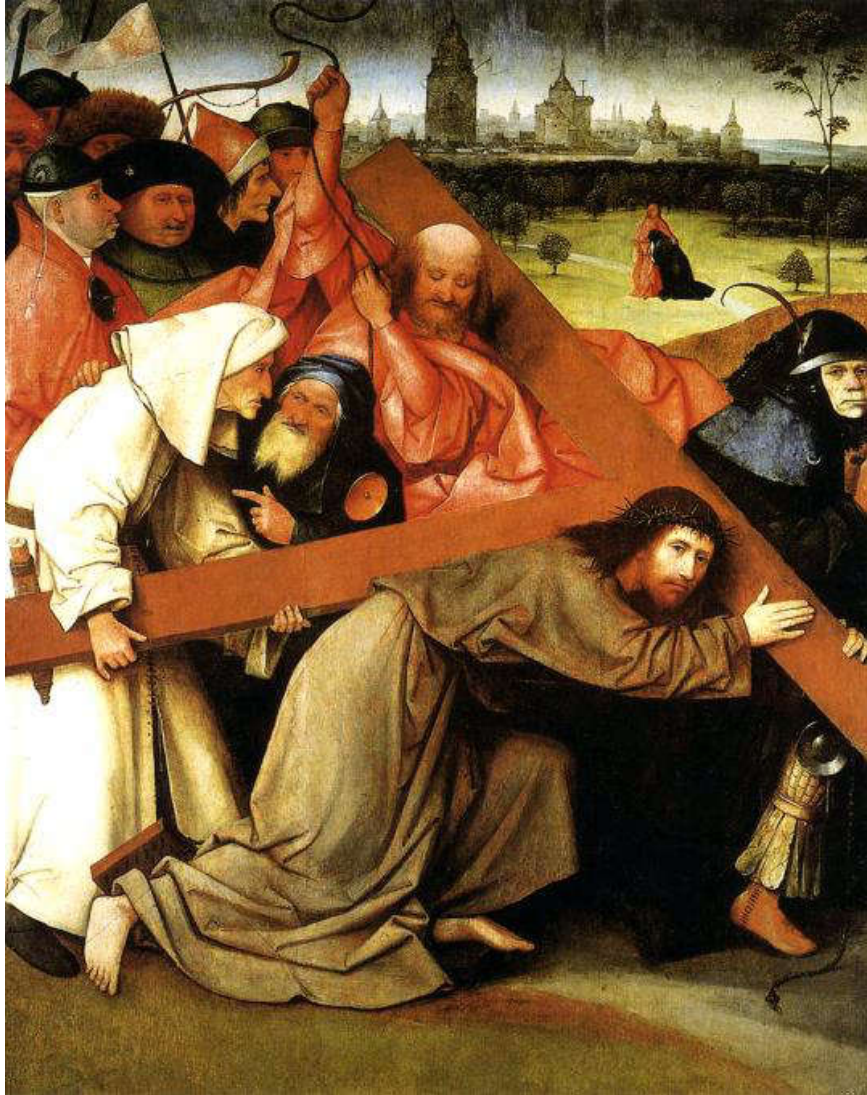
وهنا يمكن لمس الفرق الكبير في المرونة التي يتمتع بها الفن السينمائي في التناغم والتنوع التكويني والتشكيلي، مع تأكيد الباحث على حقيقة المرجعية التشكيلية للقطعة السينمائية، إلا أن وجود الحركة قد منح اللقطة قدرة أكبر على استمرارية تشكيلها، وإنتاج أكبر للمعنى وإيصال المعلومة، ففي فيلم (الام المسيح) إخراج (ميل غيبسون)، توظيف الحركة وهي تتناغم مع البناء التشكيلي للقطعة السينمائية، فيما نرى أن اللقطة ابتداءً قد اعتمدت تشكيلية اللوحة وتكوينها.

ففي المشهد رقم (55) نشاهد عبر مجموعة من اللقطات العامة يظهر فيها السيد المسيح حاملاً الصليب وهو يترنح من ثقله، ويظهر الناس متجمهرين حوله وهم ينادون ويطالبون بقتله، والحراس من حوله وهم يقومون بجلده بالسوط، ومن ثم يسقط السيد المسيح مع صليبه على الأرض، كما يظهر في صورة رقم (15).



صورة رقم (15)

وهناك لوحتان تمثلان مرجعية لهذه اللقطات، الاولى هي لوحة (المسيح يحمل الصليب)
 للرسام الهولندي (هيرونيموس بوس) تاريخ رسمها (غير معروف) وهي بقياس (150x94 سم)
 وتوجد هذه اللوحة الان في (القصر الملكي الاسباني) في مدينة (مدريد- اسبانيا)، صورة رقم
 (16).



صورة رقم (16)

أما اللوحة الثانية، فهي لوحة (تعثر المسيح في طريق الالام) للرسام الفرنسي (اسكندر
 ماري كولين)

ويعود تاريخ رسمها الى عام (1820 ميلادية) واللوحة بقياس (229x318 سم)
وتوجد هذه اللوحة في متحف (ديل برادو) في مدينة (مدريد-اسبانيا)، صورة رقم (17).



صورة رقم (17)

هنا نرى أن الطبيعة التكوينية في كل من اللقطة واللوحة يتطابق في موضوع حمل السيد المسيح للصليب، وكذلك تعثره بسبب ثقل الصليب الخشبي وضرب الحراس له بالسوط، كذلك تؤكد اللوحة المرجع رقم (16) ان المخرج (ميل غيبسون) قد اعتمد فيها على شكل ولون الزي الذي يرتديه السيد المسيح في الفيلم من هذه اللوحة، وعلى الرغم من اختلاف زاوية الرؤية بين اللقطة ومرجعياتها، نجد ان عملية توظيف المكان متماثل ما بين مكوناته في اللوحة وما يقابله في اللقطة

السينمائية، اضافة الى ان اللقطات واللوحات اعتمدت على المستويات الثلاث للمنظور، ويمكن تحديد اهم العلاقات البنائية والفروقات ما بين اللقطة واللوحه تكوينيا على النحو الاتي :

1. تجسيد الحركة في اللقطة كان مؤثرا جدا، حيث ان خصوصية الوسيط السينماتوغرافي تضفي فعل التعذيب بشكل واقعي جدا، وهذا ما نلاحظه في تقطيع المشهد الى عدة لقطات وبزايا مختلفة، وفي كل لقطة نلاحظ ان حركة تعثر السيد المسيح وسقوط الصليب تظهر بشكل متسلسل عبر هذه المجموعة من اللقطات، بينما في اللوحتين نجد ان هنالك ايهام بالحركة عن طريق حركة قدم السيد المسيح وهو يتجه الى ناحية اليمين في اللوحة الاولى، وفي اللوحة الثانية نشاهد حركة احد الحراس وهو يرفع هراوته، ما يعطينا احساسا بأن هذه الهراوة ستهوي على جسد السيد المسيح، اضافة الى الشخص الذي يسحب حبلا مربوطا حول خصر السيد المسيح، وقد تم تجسيد حركة هذا الشخص من خلال تشريح حركة جسمه الذي يتجه نحو اليسار.

2. في جميع لقطات هذا المشهد نلاحظ انه في بؤرة الصورة السيد المسيح والصليب الخشبي، بينما الحراس والناس المتجمهرة تلتف حوله، وهو ما يعطي احساسا بالاختناق وغلغلة جميع المساحات المفتوحة امام السيد المسيح، لاطهار التأثير الكبير للألم الذي يعانيه، بينما في اللوحة الاولى المرجع نجد ان التكوين يميل بثقله من جهة اليسار حيث هنالك 10 شخصيات تزيد من ثقل الصليب الذي يحمله السيد المسيح، وفي اللوحة الثانية نجد ان التكوين هو نفسه - تقريبا - الذي تم اعتماده في اللقطات، حيث هنالك الحراس والناس يحيطون بالسيد المسيح المتعثر على الارض.

وفي المشهد رقم (99) جاء البناء الصوري بلقطة كاملة مع حركة (Tilt) للاسفل يظهر الصليب، ومريم العذراء ومريم المجدلية ويوحنا واثنان من الحراس اليهود وشخص من العامة يحاولون انزال جسد السيد المسيح من الصليب وهو ملفوف بقطعة قماش، صورة رقم (18).



صورة رقم (18)

اما اللوحة التشكيلية التي تمثل مرجعية لها، فهي لوحة (الانزال من الصليب للرسام البلجيكي (بيتر بول روبنز) يعود تاريخ رسمها الى عام (1617 ميلادية) وهي بقياس (295x425 سم) وتوجد هذه اللوحة في (كنيسة الدير الكبوشي) في مدينة (ليل - فرنسا)، صورة رقم (19).



صورة رقم (19)

وهنا يؤشر الباحث الى قضية مهمة تتعلق بارتباط الحركة بطبيعة الكادر في كلٍ من اللقطة واللوحة، فان اعتماد قياس (السينما سكوب) شكل أساسي لعرض الحدث أو الفعل، وهو ما يتوافق مع الرؤية الانسانية التي تنظر بطريقة أفقية للأشياء، في حين نرى أن اللوحة قد اعتمدت المستطيل بطريقة عمودية، وهذا ما يجعل المتلقي متابعاً للحدث المعروض بشكل عمودي، يؤثر فب كلية عرض التفاصيل، واختلاف نظام الكادرين يعني اختلاف الحجم وترتيب العناصر المكونة للحدث فضلاً عن طبيعة الإيحاء بالتشكيل الحركي ما بين الرؤية الأفقية والرؤية العمودية، وهذا التميز الأول

الذي يجعل الكادر السينمائي متفوقا على الاطار العمودي للوحة المرجع، ويؤشر الباحث الفروقات بين اللقطة السينمائية واللوحة المرجع بالاتي :

1. ان طبيعة التكوين الحركي الذي تجسد في اللقطة قد منح الحدث المعروض قدرة الايحاء بالحركة وتجسيدها، أي انزال جسم يسوع من أعلى باتجاه الأسفل، اذ نرى ان اللقطة المراد تحليلها قد اقتطعت جزءا كبيرا من الصليب من أجل الايحاء بالحركة فضلا عن استخدام واسطة انزال الجسد بقطعة القماش، التي يختفي جزؤها الاعلى لتكون اشبه بعجلة تنزل الجسد.
2. الشخصيات المشاركة بحدث الانزال عدد (6) بالاضافة الى جسد المسيح، وهم يتوزعون على النحو الاتي، اثنان منهم يمسكان بجذع السيد المسيح حيث كان رأسه ويده متدليين، اثنان منهم يمسكان بساقيه، واثنان كل منهما يمسك بقطعة القماش التي كانت تحيط بجسد السيد المسيح من خصره من أجل انزاله برفق. ان طبيعة الحركة وتوزيع الكتل داخل المعروضة عند انزال جسد اليسوع، اما في اللوحة فكان العدد (9) بالاضافة الى جسد المسيح، وكان جسده ينزل بطريقة افقية على قطعة قماش بيضاء، وكانت عملية توزيع هذه الكتل اقل تأثيرا من حيث الايحاء الحركي اذ ان توزيع الكتل داخل اللوحة قد تركز في وسط ويسار اللوحة التي كانت تظم (8) شخصيات، في حين كان يمين الكادر يضم شخصيتين، وهذا التكوين غير المتوازن لا يعطي الايحاء بطبيعة انزال الجسد، لان الشكل تكوينيا كان غير منتظم ولا يوحي بالحركة.
3. عند العودة للقطة السينمائية نرى ان فعل التجسيم وطبيعة المكان المحتوي للاحداث فضلا عن الالوان التي ظهرت متباينة ما بين مقدمة وعمق الكادر، قد شكلت دفقا عاطفيا وجماليا، اذ هيمن اللون الغامق على ملابس الشخصيات، في حين كانت قطعة القماش البيضاء ملطخة باللون الاحمر (الدم)، وعلى العكس من ذلك نرى ان اللوحة التشكيلية قد مالت الى الالوان الباردة الابيض والاصفر والاحمر، ولم يظهر على جسد اليسوع او قطعة القماش البيضاء اي شيء يلطخ لونها وهو ما يجعلها مصطنعة ولا تنتمي الى حقيقة الواقع.

6-3-4- تماثل البنية السردية بين اللقطة السينمائية واللوحة التشكيلية :

ان الوسيط السينمائي ينهض على فلسفة القدرة على سرد الاحداث عن طريق الصورة، فالصورة هي الوسيلة الاساس التي يعتمد عليها المخرج في قص الاحداث وانتاج المعنى، وعملية تحقيق البناء السردى صوريا يأتي من قدرة التعامل مع اللقطة السينمائية بكونها بنية كلية تضيف معلومة جديدة أو بناءً تكوينياً يُفعل من خلاله مستويات الكادر عن طريق توزيع الافعال و الشخصيات فكل مستوى يسرد حدثاً معيناً يتم مع الحدث في المستوى الثاني او يتنافر معه، مما ينتج اتصال الاحداث بالسرد الصوري. وهنالك قدرة اخرى على تحقيق البنية السردية للفيلم السينمائي ككل من خلال تجميع اللقطات بشكل متسلسل لانتاج المشهد، ومجموعة المشاهد تؤدي وظيفة سرد الاحداث وهو ما يعني اتصالها الى المتلقي، ولكن الاساس في تحقيق البنية السردية يأتي من القدرة على توظيف فاعلٍ لمستويات الكادر، وهو مرجعية اساسية مستمدة من اللوحة التشكيلية، يضاف الى ذلك الصوت بما يمثله من حوار وموسيقى ومؤثرصوتي، فهذان المستويان يعملان بشكل متعاقد في بناء سردية اللقطة السينمائية.

في المشهد رقم (66) جاءت الصياغة التشكيلية بلقطة (over shoulder) تظهر فيها سيدة وهي تجلس أمام السيد المسيح الذي سقط على الارض بسبب اعيائه من حمل الصليب والجلد الذي يتعرض له من الجنود اليهود. ثم (over shoulder) السيد المسيح وهو ينظر باتجاه السيدة والدماء تسيل من وجهه، وتقوم باعطائه شال ابيض كانت ترتديه على رأسها. بعدها لقطة متوسطة يظهر السيد المسيح وهو يمسك بشال السيدة الابيض، ويقوم بمسح وجهه فيه، وهي تنظر اليه بحزن وتعاطف شديدين، صورة رقم (20).



صورة رقم (20)

أما اللوحة التشكيلية التي تمثل مرجعية لها، فهي لوحة (حجاب فيرونیکا) للرسام الهولندي (بيتر بروغل الأكبر) يعود تاريخ رسمها الى عام (1563 ميلادية) وهي بقياس (112X 52 سم) وتوجد هذه اللوحة في متحف (كورتولد) في مدينة (لندن - بريطانيا)، صورة رقم (21).



صورة رقم (21)

ان طبيعة المرجعيات ما بين اللقطة واللوحة تكاد تتطابق على مستوى المنظور والزاوية وكذلك الحركة، فضلاً عن طبيعة الفعل في كلا الوسيطين (اللقطة واللوحة)، حيث أنه قد تم تجسيد الفعل بصورة فاعلة لسرد الحدث المعروض من خلال سياق للقطات تكمل بعضها البعض، من أجل احداث تأثيراً عاطفياً وفكرياً مباشراً في ذهن المتلقي، وهذا ما يبرز من خلال الشخصيتين الرئيسيتين (السيد المسيح، المرأة صاحبة الشال)، فمن خلال اللقطات التي تنوعت بالحجم والزاوية يتم سرد هذا الحدث بطريقة واضحة للمتلقي، اما في اللوحة التشكيلية والخصوصية وسيطها التعبيري يترك الامر للمتلقي لتتجول عيناه في تفاصيل اللوحة لاستيعاب الحدث المعروض. مع تأكيد الباحث

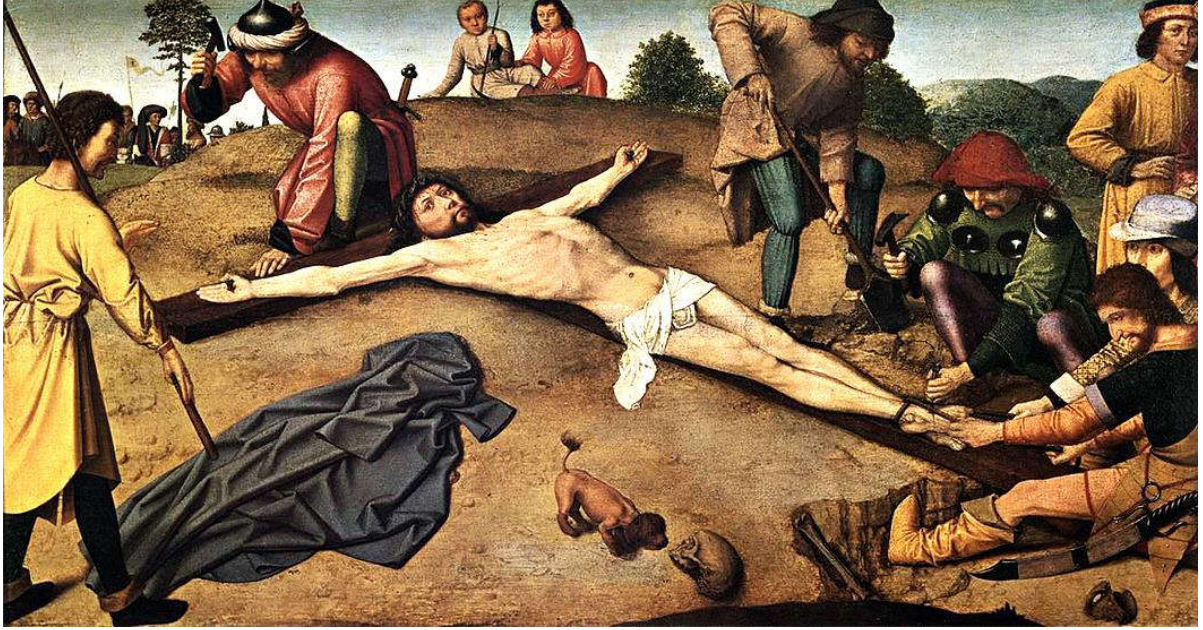
على أن الفروقات الموجودة بين اللقطات ومرجعيتها هي المسحة اللونية السائدة على اللوحة التشكيلية التي لم يعتمد عليها المخرج في لقطاته، إضافة الى واقعية اثار التعذيب التي تظهر جليا في اللقطة.

و في المشهد رقم (82) وبلقطة قريبة تظهر يد المسيح واحد الحراس اليهود يقوم بطرق المسمار فيها لتثبيتها على الصليب الخشبي، ثم بلقطة قريبة اخرى يظهر يهوديان وهما يمسان بقدمي السيد المسيح لتثبيتهما بالمسمار على الصليب، بعدها وبلقطة رأسية، يظهر السيد المسيح مثبت على الصليب، و يحيط به مجموعة من الحراس اليهود، صورة رقم (22).



صورة رقم (22)

واللوحة التشكيلية التي تمثل مرجعية لها، فهي لوحة (المسيح مسمر على الصليب) للرسام الهولندي (جيرارد دافيد) يعود تاريخ رسمها الى عام (1481 ميلادية) وهي بقياس (94x48 سم) وتوجد هذه اللوحة في (المتحف الوطني) في مدينة (لندن - بريطانيا)، صورة رقم (23).



صورة رقم (23)

ويرى الباحث ان مرجعيات البناء التشكيلي للقطعة تشير الى بشكل مباشر الى اللوحة، لأن ترشيحية الحركة فضلا عن طبيعة الفعل والموضوع المراد ايصاله للمتلقي متطابقة، اضافة الى ذلك يحدد الباحث طبيعة الملامح الادائية لشخصية السيد المسيح والحراس اليهود في اللقطة واللوحة تكاد تكون متطابقة، وكأن اللوحة المرجع هي عبارة عن مشهد سينمائي متكامل قام المخرج بتقطيعه الى عدة لقطات تسرد الحدث المعروض، فاليد يتم غرز المسمار فيها، كذلك غرز المسمار في قدمي السيد المسيح، والرؤية الرأسية التي تظهر جسد السيد المسيح كاملا وهو مسجى على الصليب الخشبي، اضافة الى الحراس اليهود الذين يقفون حول جسده، ويمكن تحديد الفروقات ولكنها محدودة جدا ما بين اللقطات واللوحة على النحو الاتي :

1. في اللوحة كانت اليد اليمنى التي يتم غرز المسمار فيه، بينما في اللقطة تظهر اليد اليسرى للسيد المسيح وهم يحاولون تثبيتها على الصليب.

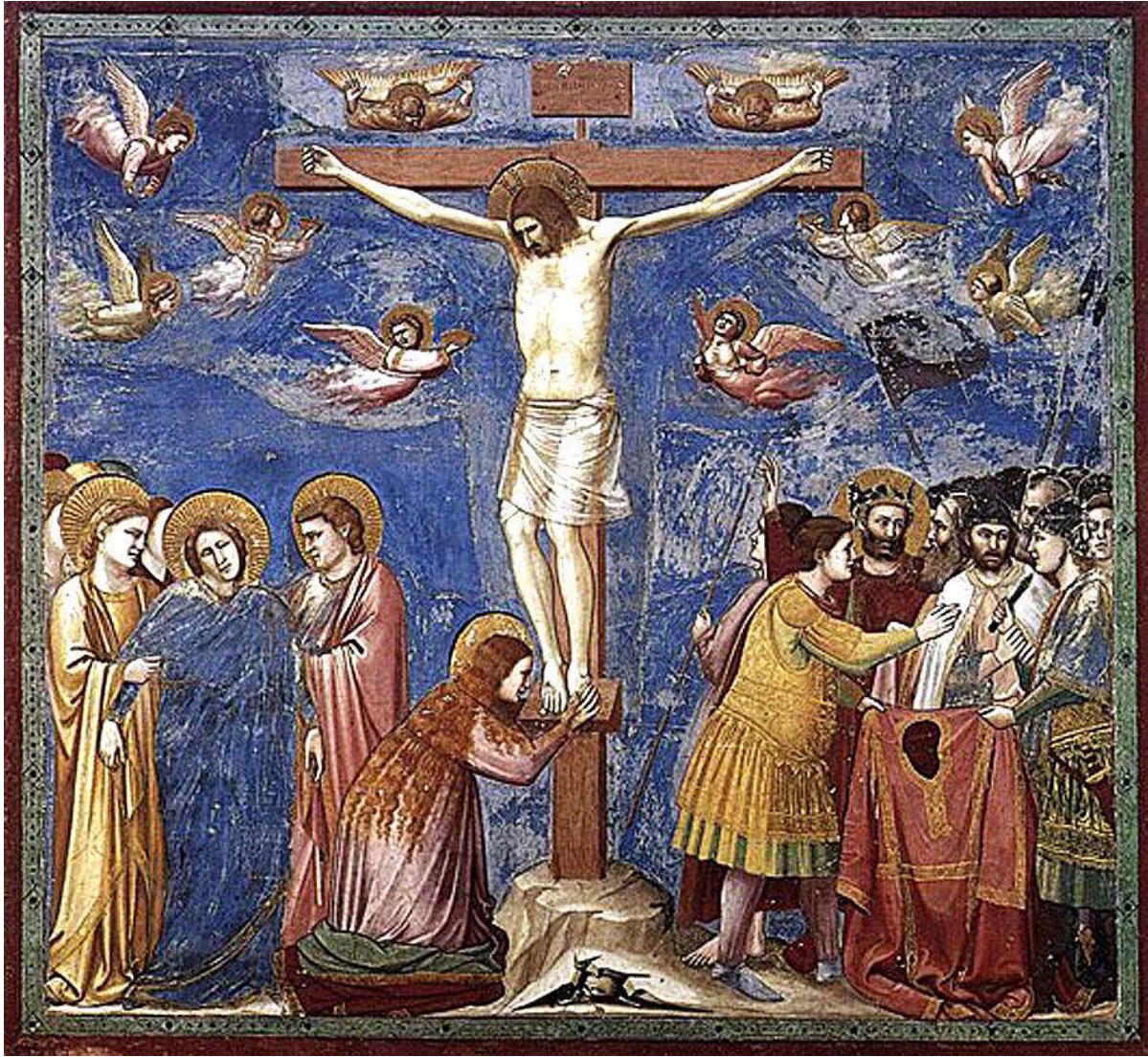
2. الالوان في اللوحة براقية، بينما نلاحظ واقعيته في اللقطات.

3. اعتمد الفنان التشكيلي في اللوحة على تحسيد عدة مستويات للصورة من المقدمة والخلفية وما بينهما، بينما نلاحظ في اللقطات لم يكن هناك سوى مستوى واحد للرؤية.
 4. عدد الحراس في الذين يحيطون بجسد السيد المسيح في اللوحة كان (7) اضافة الى عدد من الشخصيات الموجودة في الخلفية، بينما في اللقطات لا يظهر لنا سوى (4) من الحراس اليهود وهم يقفون امام جسد السيد المسيح.
- وفي المشهد رقم (85) جاءت عملية تشكيل اللقطات بلقطة قريبة لوجه السيدة العذراء وهي تمسك بقدم السيد المسيح والدماء تسيل منها، ثم لقطة متوسطة بزاوية اسفل مستوى النظر للسيد المسيح وهو معلق على الصليب وينظر باتجاه امه العذراء، بعدها لقطة متوسطة تظهر فيها السيدة مريم العذراء وهي ما زالت تمسك بقدم السيد المسيح وتقبلها وتنظر اليها وهي تبكي، صورة رقم (24).



صورة رقم (24)

أما اللوحة التشكيلية التي تمثل مرجعية لهذه اللقطات، فهي لوحة (صلب المقدس) للرسام الايطالي (جيوتو) يعود تاريخ رسمها الى عام (1315 ميلادية) وهي بقياس (468x375 سم) وتوجد هذه اللوحة الان في كنيسة (اوجيسانتى) في مدينة (فلورنسا - ايطاليا)، صورة رقم (25).



صورة رقم (25)

ان التصميم الحركي في اللقطات واللوحة متطابق من حيث توزيع الكتل الرئيسة (الصليب وجسد السيد المسيح مثبت عليه، السيدة مريم العذراء)، فضلا عن طبيعة الموضوع الذي يحكي عملية صلب السيد المسيح والالم والحزن الشديد الذي ألم بالسيدة العذراء جراء هذا الفعل الفاحش الذي قام به اليهود، ونلاحظ أن بنية السرد قد تطابقت من خلال وجود السيدة العذراء أمام قدمي السيد المسيح وطريقة الامساك و التقبيل، وأيضا وجهة نظر السيد المسيح نحو والدته العذراء، رغم تأكيد الباحث على أن طبيعة السرد في اللقطات كان لها تأثير أكبر بسبب الانفعال الواضح على السيدة العذراء وصوت بكائها. ويمكن تحديد الفروقات ما بين اللقطة واللوحة على النحو الاتي :

1. طبيعة الألوان في اللوحة لا تمثل مستوى الحدث الأليم كما مثلته الألوان في اللقطة التي كانت اقرب الى الواقع.

2. احتوت اللوحة التشكيلية على تجسيد خيالي للملائكة الذين يظهرون وكأنهم يسبحوا في السماء.

3. هناك مجاميع لعدة شخصيات موجودة في اللوحة، بينما في اللقطة فقد كانت هذه المجاميع خارج الاطار، وذلك لصب الاهتمام من قبل المخرج على الفعل المعروض وزيادة التأثير في المتلقي.

4. السيدة العذراء كانت في اللقطات تغطي رأسها بالحجاب، بينما تظهر في اللوحة التشكيلية بدون حجاب.

5. كانت اللقطة موفقة اكثر من اللوحة في ابراز واقعية اثار التعذيب من الدماء والجروح على جسد السيد المسيح.

6-3-5- التعامل الواعي مع النص الضوئي بوصفه بنية اساسية ما بين اللقطة السينمائية واللوحة التشكيلية :

الضوء هو العنصر الاساس الذي نخض عليه التصوير السينمائي، اي عملية الرسم بالضوء، وهذا ما يجعل من الضوء ضرورة جمالية ودرامية، وتقاليذ توظيف الضوء قد اعتمدت أساسا على المرجعيات التشكيلية في التعامل مع النص الضوئي بصورة موازية للنص الدرامي والسرد في الفيلم السينمائي، من خلال توزيع مناطق الضوء والظل، وتحقيق التجسيم الذي يعتمد الاضاءة من خلال توزيعها بشكل هارموني او متباين في بنائية اللقطة السينمائية، فالضوء مرجعية تشكيلية استند عليها الفن السينمائي، واعتمد النظم الضوئية التشكيلية في توزيع الكتل، واضاءة المناطق سواء بطريقة مباشرة او غير مباشرة لانتاج اكبر عدد ممكن من المعلومات والافكار والمعاني في اللقطة السينمائية.

ففي المشهد رقم (19) تظهر بلقطة متوسطة السيدة العذراء وهي تتقدم أمام الكادر وتنظر باتجاه الكاميرا، خلفها (out focus) مريم المجدلية، صورة رقم (26).



الصورة رقم (26)

و اللوحة التشكيلية التي تمثل مرجعية لها، فهي لوحة (الالام ولدت من جديد) للرسام الاسباني (ال غريكو) ويعود تاريخ رسمها الى عام (1605 ميلادية) واللوحة بقياس (68x45 سم) وتوجد هذه اللوحة في (كاتدرائية فلورنسا) في مدينة (فلورنسا - ايطاليا)، الصورة رقم (27).



صورة رقم (27)

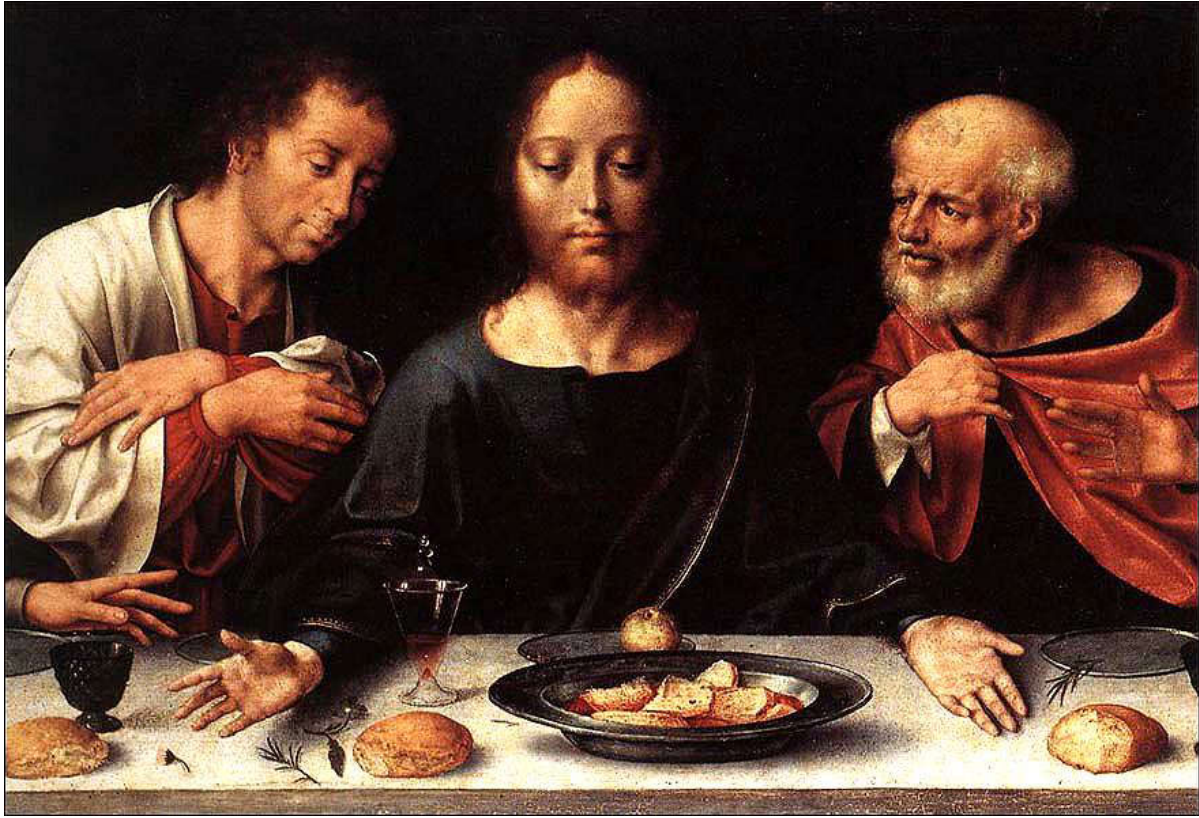
ان وحدة الموضوع متطابقة ما بين اللقطة السينمائية واللوحة التشكيلية، حيث نشاهد السيدة العذراء وهي في حالة جزن شديد على ما ألت اليه الامور مع ابنها يسوع، والدموع تنهمر منها، كذلك نرى ان منظور اللوحة و عملية توزيع الكتل على اكثر من مستوى، والتعامل مع مناطق الضوء والظل قد تطابق ما بين اللقطة واللوحة المرجع، فمسقط الضوء هو نفسه مسلط من جهة اليمين لوجه السيدة العذراء، كذلك الاعتماد على التجسيم وخلق الاهمية عن طريق (الواضح والمضرب)، ففي اللقطة تظهر مريم المجدلية خلف السيدة العذراء بـ (out focus)، وفي اللوحة التشكيلية نلاحظ ان هناك شخصيتين تقفان خلف العذراء لكنهما غير واضحتين، وذلك لاعطاء السيادة الى السيدة العذراء في اللوحة. أما الفروقات بين اللقطة واللوحة المرجع هي طبيعة الازياء والالوان، التي بدت أكثر واقعية في اللقطة السينمائية، اضافة الى وجود السيدة العذراء في مقدمة الكادر بالنسبة للمستوى في اللقطة، بينما نجدها في اللوحة التشكيلية في المنتصف.

وفي المشهد رقم (77) جاءت الصياغة التشكيلية بلقطة متوسطة مع حركة (dolly) نحو اليمين، يظهر السيد المسيح وتلميذه وهما جالسان على الارض وامامهم مائدة من الخشب، عليها اواني واقداح من الفخار، اضافة الى الخبز والشموع، صورة رقم (28).



صورة رقم (28)

أما اللوحة التشكيلية التي تمثل مرجعية لها، فهي لوحة (العشاء الاخير) للرسام الهولندي (جوس فان كليف) يعود تاريخ رسمها الى عام (1521 ميلادية) وهي بقياس (206x45 سم) وتوجد هذه اللوحة الان في متحف (اللوفر) في مدينة (باريس - فرنسا)، صورة رقم (29).



صورة رقم (29)

هنا نرى ان الطبيعة التكوينية في كل من اللقطة واللوحة متطابق الى حد كبير، حيث نلاحظ ان المخرج قد استعان بنفس زاوية الرؤية، والحجم نفسه (لقطة متوسطة)، فضلا عن استخدام لون وطبيعة الاضاءة يؤكد المرجعية التكوينية لللقطة تشكليا، حيث ان هنالك مناطق ساطعة الاضاءة ومناطق اخرى تغطي عليها الظلال، ويتداخل الضوء مع الظل في اللقطة واللوحة بشكل هارموني، مما يساهم في خلق التجسيم داخل الصورة، ويمكن تحديد اهم العلاقات البنائية والفروقات ما بين اللقطة واللوحة على النحو الاتي :

1. في اللقطة السينمائية يظهر السيد المسيح مع تلميذه بطرس فقط، بينما في اللوحة المرجع يظهر السيد المسيح يتوسط اثنين من تلاميذه.

2. اختلاف الوان الازياء ما بين اللقطة واللوحة.

3. الخلفية في اللقطة واضاءتها ساهمت بخلق التجسيم والمنظور بشكل جمالي، بينما نرى الخلفية سوداء ومسطحة في اللوحة التشكيلية.

4. شكل المائدة وما عليها في اللقطة يبدو اكثر واقعية من اللوحة التي تم توزيع كؤوس الكريستال عليها والاناء الفضي، بينما واقعية اللقطة اعتمد فيها المخرج على زهد السيد المسيح الذي طالما يحث به تلاميذه للتمسك به وعدم الالتفات الى متاع الدنيا.

وبمجمال ما تم طرحه من تحليل لفيلم (الام المسيح) للمخرج (ميل غيبسون)، يرى الباحث ان طبيعة التكوين الحركي والبناء التشكيلي داخل اللقطات قد اكتسبت جانبا توثيقيا مع بناء درامي يثير عاطفة الخوف والشفقة على ما الت اليه الاحداث في زمن المسيح، فقد كانت اللوحات ذات طبيعة استعراضية اكثر من كونها بناءً دراميا يثير الشحنة العاطفية للحدث المعروف، في حين كانت اللقطات السينمائية موفقة جدا في تجسيد ذلك البناء الدرامي المؤثر.

خاتمة

استنادا الى ما تم بحثه توصلنا الى ان المخرجون اهتموا في معالجتهم للاحداث التاريخية على الزمن النفسي الخاص بالمتلقي، وطبيعة تلقيه للاحداث ، واعتمدوا على الانتقال المكاني بعيدا على التابع الزمني للاحداث، ولم يهملوا المخرجون المعاصرون زمان ومكان الحدث في الفيلم التاريخي المعاصر ، ولكن قدموه برؤية جديدة.

لقد استثمر الفيلم التاريخي المعاصر التقنيات الحديثة في تجسيد الزمان والمكان، واعتمد المخرج ميل غيبسون معالجة المعارك في العينة المختارة (القلب الشجاع والام المسيح) الى استخدام الحركة البطيئة (سلو موشن) لزيادة مأساوية الحدث وزيادة زمن الادراك، كما استخدم غيبسون الحاسوب في معالجة بعض مشاهد المعارك وذلك لتضخيم عدد الجيوش او لاضفاء واقعية على بعض اللقطات مثل قطع رأس او يد او جرح بليغ.

كما اعتمد المخرج اللقطات القريبة لتوضيح الفعل ورد الفعل بين المتقاتلين، واستعان ببعض المؤثرات البصرية مثل الضباب (الدخان) في مشاهد المعارك وذلك للتغطية على نقص اعداد الجيوش، او للتركيز على حدث واحد يدور في مقدمة الكادر واعطائه اولية في السرد الصوري.

من جهة اخرى وجد المخرج غيبسون المعادل الرمزي لبعض الاحداث وبمساندة المونتاج مثل مشاهد القتل العنيفة ولاسباب جمالية او اجتماعية او درامية، كما اعتمد علالمونتاج لزيادة ايقاع احداث المعركة كونه حدث غير اعتيادي ولزيادة الشد لدى المتلقي.

وظف غيبسون عمق المجال في مشاهد المعارك وذلك لتغطية اكبر مساحة ممكنة من المعركة فضلا عن جماليتها، كما استخدم الاطار المغلق وعدم ترك فضاء حول الشخصيات وذلك لتعميق الاحساس بالضغط النفسي الموجود لدى كل من المتلقي والمقاتلين، كما اعتمد بشكل مكثف على الازياء واللون وذلك للتمييز بين اطراف الصراع او للتركيز على شخصية او حدث ما.

لقد لاحظنا ضعف استخدام حركة الكاميرا بشكل واسع وذلك كي لا يفقد المتلقي التواصل مع الحدث، اما من ناحية زوايا التصوير فقد اعتمد على زاوية الكاميرا المنخفضة بشكل كبير وخاصة في مشاهد انتصار والاس .

قائمة

المصادر

و المراجع

1-المصادر العربية :

- 1-أبادي الفيروز ، قاموس المحيط، درا الجليل، بيروت، ج1
- 2-ابن خلدون، المقدمة، المكتبة الكبرى، القاهرة، د.ت
- 3-ابن منظور: لسان العرب، دار صادر، بيروت، ج2، ب.ت
- 4-العريس ابراهيم ، السينما التاريخ والعالم، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، د.ط، 2008
- 5-وهبة مجدي، معجم المصطلحات الادبية، مكتبة لبنان، بيروت، د.ت
- 6-الياسين عدي عطا حمادي، اثر توظيف الحدث التاريخي في صياغة السيناريو وصناعة الفيلم السينمائي، مؤسسة الوراق للنشر والتوزيع عمان، ط1، 2011

2-المصادر الاجنبية:

- 1-Marnie Hughes-warrington, History Goes to the Movies, Routledge, New York, 2007
- 2- ROBERT BURGOYNE, The hollywood Historical Film, BLACKWELL PUBLISHING , USA, 2008
- 3-Vincent J.Bisson, Historical Film RECEPTION, a thesis master of arts , University of Oregon, JUNE 2010

3- المراجع العربية :

- 1- إبراهيم محمود، ما هي السينما، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 2010

- 2- ابو سيف صلاح ، ماهي السينما، سلسلة المعارف الانسانية، مركز الحضارة العربية للاعلام والنشر، ط2، الجيزة، 1990
- 3- الاحمد محمد ، السينما تجدد شبابها، المؤسسة العامة للسينما، دمشق، ط2، 2012
- 4- اطيّمش محسن، الشاعر العربي الحديث مسرحيا، دار الحرية للطباعة، بغداد، 1977
- 5- الحديدي منى و علي امام ، أسس الفيلم التسجيلي: اتجاهاته واستخداماته في السينما والتلفزيون، دار الفكر العربي، القاهرة، 2002
- 6- الحموي ابو الفضل بن نظيف ، التاريخ المنصوري، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1990
- 7- رياض عبد الفتاح ، التكوين في الفنون التشكيلية، دار النهضة العربية، القاهرة، 1973
- 8- صالح سعد، فن الاخراج وكتابة السيناريو، المؤسسة العامة للسينما، وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، 2010
- 9- صالح صبحي، علوم الحديث ومصطلحه، دار العلم للملايين، بيروت، ط14، 1985
- 10- عالمي سعاد، مفهوم الصورة عند ريجيس دوبري، الدار البيضاء، المغرب، 2004
- 11- عبد العزيز علاء ، ما بعد الحداثة والسينما، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 2010
- 12- عبد الله محمد حسن، كليوباترة في الادب والتاريخ، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة، 1971
- 13- العريس ابراهيم ، من الرواية الى الشاشة، منشورات وزارة الثقافة السورية، دمشق، 2010
- 14- فضل صلاح ، نظرية البنائية في الادب، دار الافاق الجديدة، بيروت، ط3، 1985
- 15- القط عبد القادر ، من فنون الادب " المسرحية"، دار النهضة العربية، بيروت، 1987

- 16-مدانات عدنان ، بحثا عن السينما، بيروت، دار القدس، 1975
- 17-المرزوقي سمير ، مدخل الى نظرية القصة، الدار التونسية للنشر، تونس، د.ت
- 18-المنساوي مصطفى، السينما والتاريخ : 44 او اسطورة الليل نموذجاً، اشغال الندوة المنظمة من 16 الى 24 فبراير، منشورات كلية الاداب والعلوم الانسانية، الدار البيضاء، 1993
- 19-المهندس حسين حلمي ، دراما الشاشة بين النظرية والتطبيق، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ج1، القاهرة، 1990
- 20-هارف حسين علي ، فلسفة التاريخ في الدراما التاريخية، دار الكندي، الاردن، ط1، 2001

4- المراجع المترجمة :

- 1-اجيل هنري، علم جمال السينما، تر: ابراهيم العريس، دار الطليعة، بيروت، 1980
- 2-ارسطو، فن الشعر، تر: ابراهيم حمادة، مكتبة الانجلو المصرية، 1983
- 3-امون جاك ، تحليل الافلام، تر: انطون حمصي، المؤسسة العامة للسينما، وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، 1999
- 4-اوديت اصلان، فن المسرح، تر: سامية احمد، مكتبة الانجلو مصرية، القاهرة، ج1، د.ت
- 5-ايزنشتاين سيرجي، الاحساس السينمائي، تر: سهيل جبر، دار الفارابي، بيروت، 1975
- 6-بارت رولان، النقد البنيوي للقصة القصيرة، تر: انطوان ابو زيد، منشورات عويدات، بيروت، ط3، 1983
- 7-بازان اندريه، ماهي السينما، تر: ريمون فرنسيس، مطبعة الاستقلال الكبرى، القاهرة، 1968

- 8-بازان اندريه، ماهي السينما، تر: يمون فرنسيس، مكتبة الانجلو المصرية، ج1، 1968
- 9-برتلمي جان، بحث علم الجمال، تر: انور عبد العزيز، دار النهضة للنشر، القاهرة، 1970
- 10-بروس اليزابيث، الذات والدواة السيرة الذاتية في الادب والسينما، تر: عمر حلي، دار القرويين، دار البيضاء، ط1، 2003
- 11-بريشت برتولد، المسرح للمتعة ام للدراسة في الرؤيا الابداعية، تر: اسعد حليم، مكتبة النصر، القاهرة، 1966
- 12-بولتون مارجري، تشريح المسرحية، تر: دريني خشبة، مكتبة الانجلو المصرية، القاهرة، 1962
- 13-تايكوفسكي اندريه، النحت في الزمن، تر: امين صالح، وزارة الاعلام والثقافة، البحرين، 1999
- 14-ج.دادلي اندرو، نظريات الفلم الكبرى، تر: جرجيس فؤاد الرشيدى، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1987
- 15-جان ميتري ، مدخل الى علم الجمال وعلم نفس السينما، تر: عبد الله عويشق، منشورات وزارة الثقافة- المؤسسة العامة للسينما، دمشق، 2009
- 16-جانيتي دي لو، فهم السينما، تر : علي جعفر، وزارة الثقافة والاعلام، دار الرشيد، بغداد، 1981
- 17-جورج سادول، تاريخ السينما، تر: ابراهيم الكيلاني-فايز كم نقش، منشورات عويدات، بيروت، ط1، 1968
- 18-جونشلك لويس، كيف نفهم التاريخ، تر: سليمان عارف، احمد مصطفى ابو حكمة، مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر، نيويورك، 1966

- 19-دولوز جيل، فلسفة الصورة، تر: حسن عودة، منشورات وزارة الثقافة السورية، دمشق، 1997
- 20-راي وليم، المعنى الادبي، تر: د.يوتيل يوسف عزيز، دار المأمون للترجمة، بغداد، 1990
- 21-رايس كاريل، فن المونتاج السينمائي، تر: احمد الحضري، الدار المصرية للتأليف والترجمة، القاهرة، 1964
- 22-روزنتال /م - يودين/ب، الموسوعة الفلسفية، تر: سمير كرم، دار الطليعة، بيروت، ط6، 1987
- 23-روم مخائيل، احاديث حول الاخراج السينمائي، تر: عدنان مدانات، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، 2007
- 24-سارتر جون بول، مسؤولية الكاتب في الرؤيا الابداعية، تر: اسعد حليم، مكتبة نهضة مصر، القاهرة، 1966
- 25-ستيفنسون رالف، جان (ر. دوبري)، السينما فنا، تر: خالد حداد، منشورات وزارة الثقافة - المؤسسة العامة للسينما، دمشق، 1993
- 26-سولومون ستانلي جيه، انواع الفيلم الامريكي، تر: مدحت محفوظ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2007
- 27-شولز روبرت، السيمياء والتأويل، تر: سعيد الغانمي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1984
- 28-فوريست هاردي، السينما التسجيلية عند جريسون، تر: صلاح التهامي، مرا: احمد كامل مرسي، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والانباء، القاهرة، 1965
- 29-كوت يان، شكسبير معاصرنا، تر: جبرا ابراهيم جبرا، بغداد، وزارة الثقافة والفنون، 1979

- 30- كوك دافيد، تاريخ السينما الروائية، تر: أحمد يوسف، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ج1، 1999
- 31- لندجرن ارنست، فن الفلم، تر: صلاح التهامي، مؤسسة كامل مهدي للطباعة والنشر، القاهرة، 1959
- 32- لوتمان يوري، مدخل الى سيميائية الفلم، تر: نبيل الدبس، النادي السينمائي، دمشق، 1989
- 33- لوسن جون هوارد، السينما العملية الابداعية، تر: علي ضياء الدين، بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة، 2002
- 34- لوكاش جورج، الرواية التاريخية، تر: صالح جواد كاظم، وزارة الثقافة والفنون، بغداد، 1978
- 35- ليور ميشال، الدراما، تر: احمد بهجت، بيروت، منشورات عويدات، 1965
- 36- مارسيل مارتن، اللغة السينمائية، تر: سعد مكاوي، المؤسسة المصرية العامة للتأليف، القاهرة، 1964
- 37- ماشيللي جوزيف، التكوين في الصورة السينمائية، تر: هاشم النحاس، الهيئة العربية المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1983
- 38- مايو بيير، الكتابة السينمائية، تر: قاسم المقداد، وزارة الثقافة السورية، دمشق، 1997
- 39- ميتري جان، السينما التجريبية تاريخ ومنظور مستقبلي، تر: عبد الله عويشق، منشورات وزارة الثقافة - المؤسسة العامة للسينما، دمشق، 1997
- 40- هيلارد روبرت، الكتابة للتلفزيون والاذاعة ووسائل الاعلام الحديثة، تر: مؤيد حسن فوزي، دار الكتاب الجامعي، العين، 2003

41- وارن بول، السينما بين الوهم و الحقيقة، تر: علي الشوباشي، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1972

5- الرسائل الجامعية :

- 1- بوخوشة الياس، استراتيجية التحكم بالرأي العام عبر الفيلم " فيهرنهايت 9/11، مذكرة ماجستير قسم الفنون غير منشورة ، كلية الاداب والفنون، جامعة وهران، 2006
- 2- مريم هانسون، المشاهدة في السينما الامريكية الصامتة، جامعة هارفرد، 1991

6- الصحف والمجلات والدوريات:

- 1- بن عبد الله الحيا مساعد ، الوثيقة السينمائية بين الواقع و المتخيل، الاكاديمي، العراق، عدد 48، 2008
- 2- حسن الياسري، ياسر عيسى / محمد حسن عذراء ، التوظيف الفني للوثيقة التلفزيونية في تعميق المعنى في الفلم السينمائي، مجلة كلية التربية الاساسية ، العراق، العدد 67، 2011
- 3- حسن عبد الله حسين ، الزمكان في الفيلم الروائي التاريخي المعاصر فيلم 300 انموذجا، مجلة الاداب، العدد ، 111 العراق، 2015
- 4- خلف حمادي عبد القادر - الجعفري عبد القادر عبد الرزاق ، التوظيف الاعلامي لحضارة العراق القديم في الدراما الاعمال السمعية البصرية، مجلة كلية التربية، العراق، العدد 2، 2008
- 5- زين العابدين جلال ، التاريخ في السينما المغربية، مجلة السينما العربية، العددان 3-4، 2015

- 6- سليمان احمد عبد ، قراءة اولية في نظرية المخرج السينمائي ايزنشتاين وفلسفته في المونتاج الذهني ، المجلة الاردنية للفنون، مجلد 6 ، عدد 1
- 7- شاكر عبد الحميد ، التفصيل الجمالي، سلسلة عالم المعرفة، العدد 267، مطابع الوطن، الكويت، 2001
- 8- صباح سليمان علي ، المعالجة الاخراجية لمشاهد المعارك في الدراما التاريخية مسلسل هولاء نموذجاً، مجلة كلية التربية، العراق، العدد 2، 2009
- 9- عثمان اعتدال، الواقع والتاريخ، مجلة فصول، العدد 3، القاهرة، 1982
- 10- الغرايبة عامر فتحي ، آلية اشتغال المواد الارشيفية في الفلم الروائي، المجلة الاردنية للفنون، مجلد 6 ، عدد 1، 2013
- 11- فياض ربيعات علي ، دور الموسيقى والمؤثرات الصوتية في تعزيز الاحساس الفلمي، المجلة الاردنية للفنون، مجلد 8، عدد 1، 2015
- 12- المنساوي مصطفى ، السينما والتاريخ : 44 او اسطورة الليل نموذجاً، مجلة السينما العربية، العدد 5، 2016
- 13- منهل علي زيد ، البناء التشكيلي للقطعة في الدراما التاريخية، مجلة كلية التربية الاساسية، العدد 76، العراق، 2012

14- robert Rosenstone. The Historical Film as Real History, *Film-Historia*, vol. V, no. 1, 1995

7- المواقع الالكترونية :

www.ahewar.org

(الام جان دارك لكارل دراير 1928: التحفة الابرز في السينما الناطقة)

8- مكتبة الافلام :

1- ايزنشتاين سيرجي المدرعة بومكين

2- دراير كارل جان دارك

3- سبيلبريغ ستيفن مهمة انقاد الجندي ريان

4- شنايدر زاك 300

5- غريفت دفيد التعصب

6- غيسون ميل الام المسيح

7- غيسون ميل القلب الشجاع

8- فليمنغ فيكتور ذهب مع الريح

فهرس

البسمة

اهداء

شكر و عرفان

مقدمة أ- ح

مدخل

- 1- ظهور السينماتوغراف وتلاشي هوس الارشفة (رؤية في تاريخ الصورة) 09
- 2- الكاميرا / الغرفة السوداء عند الحسن بن الهيثم (965م-1032م) 10
- 3- نظرية الغرفة السوداء 11

الفصل الأول

السينما والتاريخ

(نماذج عدة افلام سينما عالمية)

- 1- الدراما و التاريخ 17
- 1-1 الفن و التاريخ 17
- 2-1 الفن وفلسفة التاريخ 19
- 3-1 الدراما والتاريخ 24
- 4-1 الصدق التاريخي والصدق الفني 29
- 5-1 الحادثة التاريخية 39
- 1-5-1 مفهوم الحدث 39
- 2-5-1 مفهوم الحدث التاريخي 44
- 3-5-1 خصائص الحادثة التاريخية 44
- 2- الفلم التاريخي من الوثائقي الى الروائي 49

- 50..... 1-2 الوثيقة السينمائية
- 51..... 2-2 التداخل بين الصورة الوثائقية والروائية
- 54..... 2-3 الفلم الوثائقي التاريخي
- 61..... 3- الافلام الروائية التاريخية والمنعطفات الكبرى
- 61..... 1-3 عصر الافلام الصامتة
- 61..... 3-1-1 فلم التعصب (دفيد غريفيت)
- 67..... 3-1-2 فلم المدرعة بوتمكنين (سيرجي ايزنشتاين)
- 70..... 3-1-3 الخلق عن طريق المونتاج
- 72..... 3-1-4 تحليل مشاهد ولقطات الفيلم
- 75..... 3-1-5 استنتاج
- 76..... 3-2- عصر ما قبل الحرب العالمية الثانية
- 76..... 3-2-1 فلم جان دارك (كارل دراير)
- 79..... 3-2-2 ذهب مع الريح (فيكتور فليمغ)
- 84..... 3-3- الفيلم الروائي التاريخي المعاصر (قراءة في الزمان والمكان)
- 89..... 3-3-1 فلم 300 (زاك شنايدر)
- 90..... 3-3-2 طبيعة الموضوع المعالج تاريخيا يرسم ملامح الزمان والمكان
- 91..... 3-3-3 استخدام المؤثرات الصوتية مع المكان الافتراضي في الفيلم يحيلنا الى زمن خارج الزمن الفيلمي
- 92..... 3-3-4 المونتاج عنصر مهم في طرح علاقة جديدة مع الزمكان
- 93..... 3-3-5 طبيعة السرد الفيلمية تؤثر على العلاقة التبادلية للزمان
- 94..... 3-3-6 خلاصة

الفصل الثاني

بنية الفيلم الروائي التاريخي

(دراسة في حدود النوع)

- 1- المعمارية التشكيلية داخل اللقطة في الفيلم الروائي التاريخي 96
- 1-1- عناصر البناء التشكيلي للقطعة 98
- 1-1-1- النقطة 99
- 1-1-2- الخطوط 100
- 1-1-3- الشكل 101
- 1-1-4- الكتلة 101
- 1-1-5- الفراغ 102
- 1-1-6- الاطار 102
- 1-1-7- الوحدة 103
- 1-1-8- التوازن 103
- 1-2- الحركة 104
- 1-3- الصوت 105
- 1-4- المونتاج 108
- 2- البطل الفيلمي 109
- 1-2- البطل في ضوء النظرية البنائية الشكلانية 109
- 2-2- بنية البطل وفق المفهوم العاملي 113
- 2-3- وظائف البطل واشتغال الدلالة الفلمية 115
- 2-4- البطل في الفيلم الحربي التاريخي (انقاذ الجندي ريان) 118

118.....	2-4-1- الاستهلال
119.....	2-4-2- المتتالية الاولى
120.....	2-4-3- المتتالية الثانية
121.....	2-4-4- المتتالية الثالثة
122.....	2-4-5- المتتالية الرابعة
122.....	2-4-6- المتتالية الخامسة
124.....	2-4-7- المتتالية السادسة
125.....	2-4-8- المتتالية السابعة
126.....	2-4-9- المتتالية الثامنة
127.....	2-5- خلاصة
128.....	3- النوع بين التاريخ والسير (biopic)
131.....	3-1- علاقة السينما بالمؤرخ (دور المؤرخ)
136.....	3-2- أفلمة التاريخ
143.....	3-3- التصنيف الانواعي للفيلم التاريخي
145.....	3-3-1- افلام السيرة الذاتية (biopic)
149.....	3-3-2- الفيلم الحربي
157.....	3-3-3- السينما السياسية

الفصل الثالث

ظاهرة ميل غيبسون

والفيلم التاريخي

160.....	1- عينة البحث
----------	---------------

2-العينة الاولى الفيلم التاريخي الحربي القلب الشجاع	
160.....(braveheart)	
160.....1-2- ملخص الفيلم	
161.....2-2- البطاقة الفنية للفيلم	
161.....2-3- الخصائص الفنية في فيلم " القلب الشجاع " التصوير والرؤية الازحاجية	
161.....	
162.....2-3-1- دلالة الحركة البطيئة في الفيلم	
162.....2-3-2- عناصر التكوين في الفيلم	
165.....2-3-3- رمزية التأطير في الفيلم	
167.....2-3-4- غايات الرؤية الازحاجية (حركة الكاميرا)	
170.....2-3-5- اطالة الحدث في فيلم القلب الشجاع	
170.....2-3-6- وظيفة الميكساج في الفيلم	
171.....2-3-7- خلاصة	
172.....3- الابعاد الدرامية والنفسية للصوت في الفيلم	
176.....4- دراسة شريط الصوت في فيلم القلب الشجاع (braveheart)	
176.....4-1- المشهد	
177.....4-2- الموسيقى التصويرية	
177.....4-3- امتداد حدود الرؤية	
178.....4-4- التوقع للاحداث القادمة	
178.....4-5- خلق جو نفسي	
179.....4-5-1- الخوف والترقب	
179.....4-5-2- التوحد	

179.....	4-5-3- الانتظار
179.....	4-5-4- الموسيقا
179.....	4-6- العنف
180.....	4-7- الايحاء باماكن غير محدودة
180.....	4-7-1- الزمان
180.....	4-7-2- المكان
181.....	4-8- خلق جو الصمت
181.....	5- السينما التاريخية وعصر ما بعد الحداثة (القلب الشجاع نموذجا)
182.....	5-1- اخطاء تاريخية ام متخيل سينمائي في فيلم القلب الشجاع
188.....	5-2- القلب الشجاع بين الوثيقة التاريخية والخلق الفني
191.....	6- العينة الثانية فيلم السيرة الام المسيح
191.....	6-1- البطاقة الفنية للفيلم
192.....	6-2- تحليل الفيلم (الرؤية الاخراجية)
203.....	6-3- المرجعية الفنية للفيلم
203.....	6-3-1- الفن التشكيلي مرجع اساسي في البناء التشكيلي للقطعة السينمائية
203.....	
203.....	6-3-2- استلهام التكوين في اللقطة السينمائية بناء التشكيلي من الطروحات
215.....	المشتركة ما بين الفن التشكيلي والفن السينمائي
220.....	6-3-3- الحركة البنية المفارقة ما بين تشكيلية اللوحة وتشكيلية اللقطة السينمائية
228.....	6-3-4- تماثل البنية السردية بين اللقطة السينمائية واللوحة التشكيلية

6-3-5-	التعامل الواعي مع النص الضوئي بوصفه بنية اساسية ما بين اللقطة
237.....	السينمائية واللوحة التشكيلية
244.....	خاتمة
247.....	قائمة المصادر و المراجع
256.....	الفهرس