

# الأكاديمية العربية الدولية



الأكاديمية العربية الدولية  
Arab International Academy

---

## الأكاديمية العربية الدولية المقررات الجامعية

---

# نظريات وأساليب الفيلم السينمائي

- سلسلة دراسات الفنون والآداب (1)
- نظريات وأساليب الفيلم السينمائي
- الأستاذ الدكتور رعد عبد الجبار ثامر / مؤلف من العراق
- الطبعة الأولى : 2016
- حقوق النشر والتوزيع محفوظة :



• الإشراف الفني : محمد الشرقاوي

• رقم الإيداع لدى دائرة المكتبة الوطنية : 2016/2/609  
• ISBN 978-9957-565-94-7 (ردمك)

---

جميع الحقوق محفوظة للناشر . لا يُسمح بإعادة إصدار هذا الكتاب، أو أي جزء منه، أو تخزينه في نطاق استعادة المعلومات، أو نقله بأي شكل من الأشكال، دون إذن خطى مسبق من الناشر.

All rights reserved. No part of this book may be reproduced, stored in a retrieval system, or transmitted in any form or by any means without prior written permission of the publisher.

سلسلة دراسات في الفنون والآداب (1)

## نظريات

## وأساليب الفيلم السينمائي

الأستاذ الدكتور رعد عبد الجبار ثامر



# **سلسلة دراسات الفنون والأداب**

المنسق العام

د. ماجدة سلمان محمد

## **الهيئة الاستشارية**

- 1 - أ.د. رعد عبد الجبار ثامر / جامعة بغداد
- 2 - أ.د. ماجد نافع الكناني / جامعة بغداد
- 3 - أ.د. خالد علي مصطفى / الجامعة المستنصرية
- 4 - أ.د. فائز هاتو الشرع / الجامعة المستنصرية
- 5 - أ.د. طالب الوائلي / جامعة واسط
- 6 - أ.د. إبراهيم نعمة محمود / جامعة ديالى
- 7 - أ.د. أنقاذ عطا الله / جامعة الانبار
- 8 - أ.د. حسين عبد العال اللهيبي / جامعة الكوفة
- 9 - أ.د. عبد الكريم لعيبي / كلية الاسراء الأهلية
- 10 - أ.م . د. مجید عبد العباس / جامعة بابل

## اهداء

إلى عالمي المحملي ... زوجتي

إلى جيل علمنا .. وجيل نعلمه .. وجيل يحمل

رسالتنا .. طلبة كلية الفنون الجميلة

جهدي بين أيديكم

د. رعد



## مقدمة

### بقلم جعفر علي

جرت العادة أن يكتب لكتاب يصدر في السينما أحد المعروفين في الوسط السينمائي، غير أن الذي حدث مع هذا الكتاب هو أن الكاتب نفسه كان مقدمة لجهود مضيئة بدأت منذ عام 1968 واستمرت حتى يومنا هذا. بدأت هذه الجهود حين قدم مشروع فتح فرع للسينما إلى مجلس أكاديمية الفنون الجميلة عام 1968 واستمرت حتى استمع مجلس جامعة بغداد إلى مفردات ومناهج هذا الفرع، وبعد مناقشات مستفيضة؛ أقرّ المجلس بفتح فرع للسينما في أكاديمية الفنون الجميلة بجامعة بغداد. وتطور الفرع من غرفة صغيرة فيها بعض أجهزة التصوير الفوتوغرافي إلى بناءة تضم مختبراً لتحليل الأفلام السينمائية وطبعها. وبعد أن واجهت الدورة الأولى مشكلة عدم وجود مختبر يحلل أفلام الطلبة وجدت الدورة الثانية مختبراً يُنجز لهم أفلامهم ويقومون بعرضها ومناقشتها.

وتطور فرع السينما إلى قسم، وتطورت الدراسات الأولية لتفتح أكاديمية لها دراسات عليا في إختصاص السينما. هكذا تخرجت أول دفعة من طلبة السينما بعد أن أكملت المرحلتين الأولية والعليا في الدراسات السينمائية.

ومع تخرج دفعات من طلبة السينما في الدراسات العليا فتحت المكتبة الجامعية أبوابها لرسائل هؤلاء الطلبة الوعادين

في جميع مجالات السينما وفي كافة الإختصاصات من الإخراج والتصوير والمنتج والدراسات الجماليات، وهذه الرسائل التفاضلية هي مقدمة لحركة سينمائية، تطور هذا الفرع الذي نما إلى قسم لكي يصبح كلية للسينما قريباً كما نسعى ونأمل.

وهذه الرسائل إنما هي كتب جادة و مهمة وجوهرية في ترسیخ حركة السينما على أساس علمية ومنهجية خدمة للسينما العراقية التي بقيت ردحاً طويلاً تسير على طريق المحاولة والخطأ.

ويُعد هذا الكتاب هو واحدة من ثمار هذه الجهود والتي استمرت قرابة العشرين عاماً، وهو مقدمة لعهد سينمائي زاهر تحتل فيه السينما العراقية مكاناً راسخاً يعطي خالله شبابنا الطموح عطاءاته الثرة ويعكس على الشاشة آماله ووعيه، ويكون بحق مهندساً لجيشه، هذا الجيل المتعطش للعلم المعرفة وللرؤيا المستقبلية لإنسان وجد نفسه مكبلاً بقيود الجهل واليأس ولا بد من الثورة عليها.

السؤال الأول هو لماذا النظريات ولماذا الأسلوب؟ ألا يكفيانا هذا السبيل الضخم من الدراسات النظرية التي لا تقدم ولا تؤخر؟

ألسنا بحاجة إلى كتب علمية وتقنيات ملموسة أكثر من حاجتنا إلى التنظير؟ أن هذه المقدمة تحاول أن تصحح الأجوية الكثيرة المنحرفة حول النظري والعملي والمفهوم الشائع حول ذلك.

رغم أن السينما صناعة متعددة الجوانب إلا أنها في جوهرها (فکر) و(ابداع) أي أنها فن أصيل، لكل فن قواعد وأسس ولعلنا لأنأتي بجديد حين نقول أن التفاعل بين القاعدة والتطبيق هو أمر جدلی ومتطور ومحرك. ولا بد أن نبدأ القاعدة من الأساس أي من النظرية كونها خطة يبدأ منها العمل ويضيف إليها بنمو وتصاعد يُثريان الإنتاج السينمائي، والنظرية هي خلاصة التطور العلمي والفنی لمجمل مسيرة الحركة السينمائية في العالم.

إن الخوض في نظريات الفن والسينما والحديث عن الأساليب ليس بالأمر السهل اليسير كما هو ليس بالأمر الواضح لجميع الباحثين ودراسة (رعد عبد الجبار) هذه هي محاولة للإمام بجوانب الأسلوب والربط بين الأسلوب والنظرية من جانب والنظرية والتقنيات التي تحدد الأسلوب من جانب ثانٍ غير أن الأسلوب والتقنيات والنظريات لا قيمة لها إذا لم توظف لكي تقدم لنا عملاً فنياً مؤثراً وجميلاً وعميقاً.

إنها معادلة صعبة تتطلب السيطرة المتوازنة على عمل أحد جوانبه صناعي بحث وجانبه الثاني فلسطي بحث، وجانبه الثالث إبداعي في مجال الدراما والتكتوين الصوري. إنه الفيلم السينمائي الذي ينتمي إلى الفن السابع الذي يشمل جوهر الفنون الأخرى.

والسينما لغة. عناصر هذه اللغة هي موضوع الأسلوب والنظريات وتقنيات السينما هي قاعد هذه اللغة الجديدة، فحركة الكاميرا والممثل وزوايا الكاميرا وحجم اللقطة والتابع

المونتاجي واستخدام الصوت والشكل، كل هذه التقنيات، هي في الوقت نفسه عناصر لغوية في الوسيط التعبيري الذي ندعوه فيلماً.

إن الأسلوب باستخدام هذه العناصر هو إبداع ذاتي يتعلّق بذهنية المبدع ووسائل توظيفية لهذه اللغة وحين لا يكون للمبدع وجود تصبح هذه العناصر وهذه التقنيات طريقة عمل آلي لا يختلف فيها زيد عن عمر.

ومن هنا يقدم لنا هذا الكتاب خارطة المراحل الإبداعية في العمل الفني السينمائي. فالأسلوب حين يبدأ بالعصر والحضارة يصل إلى الذات والنظريات حين تفرض قواعدها وأسسها على مساحة العصر والحضارة؛ فإنها لابد أن تستمد حيويتها من ذات المبدع. ومن هنا يبرز هذا المبدع السينمائي أنه يبرز بإبداعه أي أسلوبه. وأسلوبه يعني فهمه للنظريات وتوظيف التقنيات لتجسيد هذه النظريات بعد أن تتفاعل النظريات والتقنيات بالواقع والخبرة العراقية، أي تبرز من خلال المبدع تفاعل هذا الذات مع الأرض والمجتمع ومع القيم والعلاقات. من هنا يظهر العراقي من خلال الذات والعربي من خلال الحضارة والاسلامي من خلال الإيمان والإنساني من خلال الفهم المتكامل للواقع الانساني غير أن كل ذلك ينطلق من النظرية.

ويتناول هذا الكتاب في فصوله نظريات الفن من الكلاسيكي إلى الدادائية ونظريات السينما عبر منظريها وممارسيها ومن أهمهم (كراكاور) و(آرنهايم) و(إيزنشتاين).

لابد للنظرية أن تتجسد في أسلوب يرتبط بالمبدع وبالعصر وهذا يتطرق الكتاب لأساليب أهم نظريتين شامتين أولهما النظرية الواقعية والثانية النظرية الانطباعية، ومن المفيد هنا أن نربط الإبداع وفقاً للنظرية والأسلوب في السينما وليس أدق وأهم من مقوله (هيفل) الفيلسوف الالماني الذي طرح الأسلوب على أنه (ما به يستكشف شخصية الذات التي تتظاهر في التعبير عن نفسها) هذه هي الدائرة الصغرى، ويستمر (هيفل) ليقول (هو نمط الأداء الذي يأخذ باعتباره شروط المادة المستخدمة) وهنا يشير إلى تفاصيل الأسلوب ويكملا شرحه بأن الأسلوب لابد أن يفي بمتطلبات التصميم التُّفْيِذ مع مراعاة قوانين هذا الفن) وهذا يشير إلى القواعد والأسس أي النظريات.

إذاً فالأسلوب يمثل ذات المبدع وخبرته ثقافته وحضارته إضافة إلى تقنيات العمل الذي يؤديه وفقاً للنظريات العامة المعروفة للفن، وهنا نجد بوضوح الربط بين النظرية والتقنيات والمبدع بثقافته خبرته.

إن الأسلوب هو التناول الجديد والمعالجة الجديدة المؤثرة البليغة الفريدة وهذا التناول الجديد يبدأ من القدرة على اختيار الموضوع في الزمان المكان والمجتمع والعصر المناسب ثم يمضي إلى التفرد في إنتقاء وتوظيف التقنيات اللغوية المناسبة للتعبير عن الفكرة والحالة، وأخيراً يتجسد في التفاعل الحي مع المتلقى بطريقة يدركها المشاهد بأن هذا الفن هو فن لا يقدر على إتقانه غير المبدع الفلاني، وقد يدعا قالوا أنَّ الأسلوب هو الإنسان أو الرجل؛ وحين لا يكون هناك أسلوب لا يكون هنالك فن

ولا إبداع رغم وجود المخرج والممثل والمصور والفيلم.  
قليلة هي الكتب العراقية العربية في السينما العراقية والفن  
السينمائي وهذا الكتاب هو أحدها ويأتي في المقدمة لكي تتلوه  
كتب مهمة وعديدة. إنه ثمرة جهود كثيرة وكبيرة.

جعفر علي  
فرع السينما  
كلية الفنون الجميلة

# **الفصل الأول**

## **نظريات الفن**

سنسلط في هذا الفصل الضوء على بعض الطرورات المفاهيم التي أطّر بها الفن والذي يشمل كل أنواع وأساليب النشاط الإبداعي سواء كان أدبياً أو فنياً مؤجّلين الحديث عن السينما إلى الفصل اللاحق بعد أن نطلع على هذه الطرورات النظرية التي تبلورت عبر فترة تاريخية كان للعوامل الاجتماعية والإيديولوجية والاقتصادية والفلسفية والممارسة العلمية والبيئية دوراً في بلوّرتها وصياغتها مستنبطين منها خصائص أساسية لفرض فحصها كخلفية مهمة لنظريات السينما في الفصل اللاحق بإعتبار أن السينما فن تأثر بالفنون التي سبقته استفاد من تلك الطرورات عبر توظيف مبدع له خصوصية في التعبير الفني وفق عناصره.

### **الكلاسيكية**

الكلاسيكية اتجاه نظري تبلور بفضل الشوط الأكبر الذي قطعه الفلسفة الاغريقية في النظر إلى الحياة والكون بشكل عام والفن ضمن هذه النظرة.

وصف (أفلاطون) الخطيب والشاعر والفنان بأنهم أشخاص يحاكون الجمال والمثل وقسم تلك المحاكاة إلى نوعين، الأول محاكاة تعتمد على معرفة ويصاحبها الصدق فهي إذاً قرينة من التعبير الصادق الذي يتلزم بالحق ويتحقق الجمال

أما النوع الثاني من المحاكاة فهي التي لا تصحبها معرفة حقيقية بالأصل الذي يحاكيه. فهي إذن تعتمد على التمويه وتخلو من الحق والجمال وقد تخلق نوع من اللذة ولكنها لذة مبتذلة قد تتجزأ أيضاً في بعث السرور لكنها لا تتجزأ في التعبير عن الجمال الفني الحق" أن هذه المحاكاة نوع من الخداع يوهم صاحبها الناس أنه يقدم لهم الخير والسعادة وهو في الواقع مزيف يموه "الخير والجمال"<sup>(1)</sup>

يعتبر (ارسطو) الفن محاكاة للطبيعة ومعرفة أحسن الوسائل لتحقيق هذه المحاكاة ومنها الألوان الرسوم من تصوير ونحت والصوت كما في الموسيقى وعمم فكرة المحاكاة على أنواع الخلق الفني ولم يشترط في الفن ضرورة أن تكون الموضوعات المحاكية موضوعات عظيمة أو جميلة لأن محاكاة بعض الأشياء القبيحة قد تكون محاكاة جميلة، وهو بهذا يختلف عن أفلاطون. تعبير النظرية الكلاسيكية عن مجموعة من القوانين والقواعد الثابتة والمحددة المعتمدة على العقل في طرحها" وذلك لأن الفنان الكلاسيكي يروم أولاً أن يتحكم في مادته بغية تحقيق بعض الخصائص في عمله ولعل أبرز خاصية من خصائص الفن الكلاسيكي هي النظام، وأبرز ما في تحويل المادة الخام وغير المصقولة إلى شكل ونموزج هو التنظيم والترتيب وهذا التحويل يمكن أن يعتبر في الدرجة الأولى من عمل العقل"<sup>(2)</sup>.

---

(1) أميرة حلمي مطر، فلسفة الجمال من أفلاطون إلى سارتر (القاهرة: دار الشابة للطباعة والنشر، 1974) ص.50.

(2) هروب ميليت وجيرالد بنتلي، فن المسرحية، ترجمة: صدقى خطاب (بيروت: دار الثقافة 1966) ص.299.

وتؤكد الكلاسيكية على الشكل والمضمون وأن يكون هناك توازن مابين الاثنين من خلال التأكيد على أن التجسيد المادي للشكل لابد أن يعبر عن المضمون من خلال الاعتماد على وحدة الموضوع الذي لابد أن يكون له بداية ووسط ونهاية كما أكد (ارسطو)، وهذا يقود إلى خلق نوع من النظام الذي يأتي بخاصية الوضوح في العمل الفني الكلاسيكي والبساطة التي هي نتيجة هذا النظام أو الترتيب.

والكلاسيكية تتجه إلى تحقيق مثالية صريحة وواضحة في تصوير الحياة كونها محاكاة لعالم المثل التي تقود إلى طرح مفهوم الجلال وهو نتيجة لهذه المثالية. ويمكننا أن نحدد أبرز خصائص الكلاسيكية بما يلي:-

1. غلبة الجانب العقلاني على الجانب العاطفي أو الوجداني.
2. المحافظة على توازن ما بين الشكل والمضمون.
3. التأكيد على البساطة والوضوح.
4. الاعتماد على مفاهيم رياضية مثل التنظيم والترتيب وجود بدأة ووسط ونهاية وإنسجام في العمل الفني الكلاسيكي.
5. التأكيد على أن الفن محاكاة.
6. الخيال الطليق والأبتكار الحر كلها صفات أقل من وجها نظر الكلاسيكية إزاء الالتزام الأمين للأعمال الكلاسيكية القديمة.
7. التأكيد على عالم القيم والمثل العليا.

8. التعبير عن نماذج أفكار كلية.
9. محاولة تحقيق الكمال والجمال الخالص في العمل الفني الكلاسيكي.
10. التأكيد على الجانب الأخلاقي من خلال التأكيد على مفهوم الجلال.

## **الرومنسية Romanticism**

جاءت الرومنسية كرد فعل تجاه الكلاسيكية وذلك في حركات الشعر والقصة والفنون التشكيلية في عشرينيات وثلاثينيات القرن التاسع عشر وفي فرنسا بعد سلم البرجوازية مقايد الأمور فيها.

أنّ خصائص الرومنسية تتجلّى بوضوح بمقدار مقارنتها بخصائص الكلاسيكية لما في الكلاسيكية من جمود وشكلية وتزمت، فهي تطرح الجانب الوجداني العاطفي وتجعله أكثر سيادة على الجانب العقلاني الذي يقود إلى خلق نوع من الحرية عند الفنان الرومانسي في تجديد طبيعة اختياراته لمادته وشكله الفني في التعبير" وقد صاحب هذه الثورة التزمت الكلاسيكي بالتأكيد على حرية الفرد تمجيد القوى الغريزية غير العقلية وتحدى للسلطة الجمالية أحياناً للسلطة الأخلاقية وإصرار على حق الفنان في أن يُجري تجاربه في المادة والشكل بحيث يستطاع أن يصل في عمله إلى الجمال الذي ينشده"<sup>(3)</sup> ، والرومانسية لاتقيد بمفهوم وحدة الزمان والمكان كما في الكلاسيكية ففي المسرح مثلاً أكدت على التنويع في الزمان والمكان والموضع وأن

---

(3) فروب ميليت جيرالد بنتلي، فن المسرحية، ص313.

تستمد موضوعاتها ومعانيها مما يوحى به الخيال الذي يتبع فرصة لتلك التنويعات حرية الاختيار في نشادنه للتحرير من أي ضابط أو قيد. أنها تُطلق العنان للعاطفة بلا ضابط وتسقى موضوعاتها ومعانيها من وحي الخيال وتهمل المنطق والحقيقة الموضوعية وصدق التصوير وإنقاذ التعبير<sup>(4)</sup>.

إلى حد ما فإن الرومانسية تؤكد على الانفعالات النفسية والرغبة الفريدة في الفن والسعى وراء تجويذ الشكل الذي يقود إلى زيادة جمال العمل الفني كما تطرحه الرومانسية، لتصبح هنا الحقيقة غامضة مشوّشة ضبابية لا تملك مقومات الوضوح والتميز، الفنان الرومانسي يعتقد أنه يمتلك معرفة لا يمتلكها الآخرين فهو يعبر عن الحقيقة كما يعتقد؛ ليأخذ بيد هؤلاء كمرشد لهم فيحاول تنظيم التعقيد وإيصاله لهم بوسائل تمكنهم من فهمه على الرغم من أن موضوعاته غير بسيطة نتيجة ذلك الخيال الطليق والانفعالات النفسية الذاتية. وتُعد الطبيعة مصدر مهم من مصادر الإلهام بالنسبة للفنان الرومانسي على اعتبار أن ما يولد له من شعور جذب ابداعي يكشف عن غواصتها وبالتالي بما تولد من تلك الأحساسات وسيلة لأمكانية بلوغ اللامتناهي والذي يولد إحباطاً في استحالة بلوغه، وهو موقف إزاء نفسه وإبداعه<sup>"</sup> بيد أن الرومانسية هي موقف الإنسان الذي يعتقد ويحس أنه كائن في عالم يتجاوزه والذي كف عن الإيمان بأنسنة سهلة لهذا الكون وهكذا يوضع

---

(4) محمد فريد الشوباني، الأدب مذاهبـ من الكلاسيكية إلى الاغريقية إلى الواقعية الاشتراكية، (القاهرة: الهيئة المصرية للتأليف والنشر، 1970) ص 107.

الإنسان عارياً أمام العالم"<sup>(5)</sup>.

والرومانسية تؤكد على استخدام الشيء العجيب والشكل المتفوق خارج حدود المألوفية والذي يمكن أن نلمسه في الأعمال القصصية"أن هذا مم يحسب أحياناً علامه الرومانسية المميزة وهو يحتل مركزاً معلوماً ومحدداً في دورات القصص عن الملك آرثر"<sup>(6)</sup> ، الذي هو سمة للرومانسية وذلك يبدو نتيجة إلى الحياة المعاشرة إبان تلك الفترة نتيجة لخلافات النظام الإقطاعي وما خلفه من ويلات والتي انعكست على موقف الإنسان الرومانسي عبر الأعمال الفنية التي يقدمها لِعتقاده أنه يعيش حالة الفردية والعجز أجزاء هذا العالم. فالرومانسي "يشعر أنه مكشوف دون حماية إزاء واقع له قوة طاغية ومن هنا احتراره ل الواقع وتاليه في الوقت نفسه"<sup>(7)</sup> ، لتبدو موضوعات الحب العذري والخيال الشعري والحرية المطلقة قاسماً مشتركاً في أغلب الأعمال الرومانسية هي نتيجة طبيعية لتلك المفاهيم التالية التي قدمتها. ومن ما تقدم يمكننا تحديد الخصائص التالية للرومانسية:-

1. التأكيد على عنصر الوجود والعاطفة .
2. التقليل من شأن العقلانية في العمل الفني.

---

(5) البير بس، الاتجاهات الأدبية الحديثة في القرن العشرين، ترجمة: جورج طرابيشي (بيروت: منشورات عويدان، 1965) ص 42.

(6) جلن بيير، الرومانس، ترجمة: عبد الواحد لؤوة (بغداد: موسوعة المصطلح النثري(10)، دار الرشيد للنشر، 1980)، ص 21..

(7) ارنولد هاوزر، الفن والمجتمع عبر التاريخ، ج 7، ترجمة: فؤاد زكرياء (بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1981) ص 184.

3. التأكيد على مبدأ الحرية الفردية للفنان في تحديده لاختياراته.
4. التوسيع في مجالات الجو النفسي.
5. التأكيد على عنصر الخيال الطليق.
6. التأكيد على التحرر من أي قيد وقوانين وقواعد ثابتة في العمل الفني.
8. الحقيقة في العمل الفني الرومانسي تبدو في أغلب الأحيان ضبابية ومشوشة لا تملك مقومات الوضوح والتميز.
9. اعتبار الطبيعة مصدراً من مصادر الإلهام.
10. التأكيد ومثول حالة غرابة الشيء المتفوق خارج الحدود المألوفة في العمل الفني.
11. تصور حياة خالصة تسودها المفاهيم الرومانسية.
12. الحلم، الوهم، الرغبات عناصر في الرومانسية تخلق الحاضر الداخلي لشخصيات العمل الفني.
13. التأكيد على الانضباطات الحسية كمصدر مهم لمحاولة تقرير العوالم المتخيلة.
14. التأكيد على القيم والمثل الخارقة والتي هي وضع خيال الفنان الرومانسي الغير مستندة على أرضية واقعية .
15. عدم التقيد بالقواعد الأخلاقية، " وقد عبر فكتور هيجو عن ذلك بقوله أن الفن لا يحتمل القيود فهو قطوفة من حدائق الشعر حيث لا توجد فواكه محرمة" <sup>(8)</sup>.

---

(8) محمد مجيد الشوباني، الأدب مذاهبة من الكلاسيكية الاغريقية إلى الواقعية الاشتراكية ، ص 108.

## الواقعية Realism

في فرنسا وفي النصف الأخير من القرن التاسع عشر صيفت المفاهيم النظرية للواقعية في الفن، فكانت رواية (فلوبير) (دام بوفاري 1857) إيذاناً بفتح ملف الطروحات الواقعية وإن لم تكن البداية الأولى للأدب الواقعي، ولكن ما أثارته من موضوعات وما صاحب محاكمتها مؤلفها من ملابسات أدى إلى بروز تأثير "هذه المحاكمة التي جعلت من" معايير الواقعية قضية العصر في القرن التاسع عشر<sup>(9)</sup>. لقد كان تصوير فلوبير لحياة دام بوفاري بشكل دقيق وأمين وعرضة لجوانب من تلك الحياة الواقعية بروح من الصدق والشجاعة هو الذي أثار تحديد ما يجب تناوله وعرضه في عمل فني هو الذي تسبب في ظهور بوادر تأطير المنهج الواقعي في الفن وليس السبب الأول، و(فلوبير) ليس السباق في هذا المجال لوحده فهناك إمتدادات من (بلزاك) و(ستاندال).

وتقوم فكرة تحرير الإنسان اجتماعياً وروحياً، وتأكيد المثل العليا الاجتماعية جذر مهم في صياغة المنطلقات النظرية الواقعية في سعيها الدؤوب إلى النقل الدقيق والأمين للحياة الشخصية الإنسانية هي محاولة تقود إلى جعل النتاج الفني الواقعي يشبه الحياة بدرجة مستطاعة بالإعتماد على عنصر الحياد، أي نقل تفصيلات الحياة بقدر كبير من الدقة والأمانة والتي تنتهي بشكل حقيقي وموضوعي إلى الموضوع الأصلي أو المصدر للعمل الفني.

(9) صلاح فضل، منهج الواقعية في الابداع الفني (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب 1978) ص 15.

وتقف الواقعية على الضد من المثالية Idealism من خلال تأكيدها مثلاً في رسم الشخصيات الإنسانية أو شخصية البطل وفق منطلق أن الجميع متشابهون بالإعتماد على إبراز الجانب الإبداعي واستبعاد المفهوم الفردي على اعتبار أن كل ما هو فردي حالة مجتزأة ولا تعطي مفهوماً كلياً للحياة ذاتها أو تصوراً موضوعياً عن حالة عامة. "ليس الفن الواقعي هو الفن الذي يقتصر على رسم الشخصيات المعروفة الموضوعات المستمدة من الطبيعة، بل الفن الواقعي هو الذي يكشف في الوقت نفسه عن كل من فردية البشر وتشابههم مع جماهير البشر الأخرى" (10).

وتؤكد الواقعية على تصوير العلاقات الاجتماعية والروابط التي تؤلف بين الناس، ويمكننا أن نقول أن الفن الواقعي يعكس زمانه وينجح وعياً اجتماعياً. وهو ما أورده الناقد بلينسكي "أن الأدب الواقعي الصحيح يوحد بين الذاتية الحية للفنان وبين موضوعيته والتي تقول بأن الأولى بقدر ما تكون مهمة لافتفي التنوع في تصوير الواقع" (11). أن مفهوم الانعكاس الذي تطرحه الواقعية يقود إلى تشخيص خاصية مهمة في منطلقات الواقعية النظرية ألا وهي الصدق في التصوير التي تكون مرتبطة بالناحية الاجتماعية أي أن الفنان الواقعي لا يصل إلى الحقيقة الواقعية إلا إذا نهج منهجاً صادقاً في تعبيره الفني، وهي محاولة

---

(10) الواقعية في الفن، ترجمة مجاهد عبد المنعم مجاهد (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1971) ص.11.

(11) لافريتسكي، في سبيل الواقعية، ترجمة: جميل نصيف (بغداد: منشورات وزارة الاعلام 1974) ص.15.

تؤدي إلى أن الفنان يعرض موضوعه بنوع من الشجاعة والمهارة التي مردها إلى الصدق والتي تولد رؤيته الصادقة للواقع. والواقعية تؤكد على أن المادة وال فكرة لا فصل بينهما وهم على إتصال تأثير دائم أحدهما في الآخر وإن أي تطور في أحدهما يقود إلى تطور الآخر كونهما كلاً لا يتجزأاً والمذهب الواقعي ينظر إلى شطري العالم المادي والمعنوي على أنهما كل لا يتجزأاً فالمادة وال فكرة يعيشان جنباً إلى جنب ويؤثر كل منهما في الآخر ويتطوران معاً" (12).

إن ما أحدثته الواقعية من ثورة فكرية شاملة لم تحدثه أي نظرية فكرية أخرى بل يمكن القول أنها شطرت نظريات الفن إلى شطرين أساسين هما الواقعية واللاواقعية وتعدت ذلك إلى مختلف المجالات في الحياة في الفلسفة والسياسة والعلوم الأخرى ولم تكتفي بذلك فجعلت من معايرها قضية العصر في تحديد انتماء الفن للواقع وعلاقة الفنان المنتمي للواقع أو عكسه وبالتالي تحديد هدف ورسالة الفن في الحياة، وتؤكد لنا تلك الثورة الفكرية التي أحدثتها الواقعية فهي من أكثر النظريات الفنية حيوية وعمرًا ومعاصرة للعديد من النظريات الأخرى، وهي لم تقصد القدرة على التجديد والابناع وفتمددت أصولها وأساليبها واتسمت بالخصوصية؛ بل أنها احتوت على نزعة مستقبلية أصيلة " لأن الواقع الذي يشمل الإنسان لا يقتصر على ما هو عليه فقط؛ بل يشمل أيضًا ما سيكون عليه في المستقبل،

---

(12) جون فريفيل، الأدب والفن في ضوء الواقعية، ترجمة: محمد مفید الشوباشي(القاهرة: دار الفكر العربي، 1970) ص52.

وواقعية عصرنا واقعية تخلق الأساطير واقعية ملحمية وواقعية بروميثيوسية<sup>(13)</sup>. ومن هنا نتمكن من تحديد أهم خصائص النظرية الواقعية في الفن بما يلي:-.

1. تأكيد المثل العليا الاجتماعية.
2. التأكيد على تحرير الإنسان اجتماعياً وروحياً.
3. التصوير الدقيق والأمين للحياة والشخصية الإنسانية.
4. التأكيد على الجانب الموضوعي وال حقيقي في العمل الفني.
5. التأكيد على مفهوم الحيادية ذات المنهج العلمي.
6. يستمد الخيال إنطلاقاته من أرضية واقعية.
7. التأكيد على أن العمل الفني إنعكاس لزمانه.
8. إجراء معادلة موضوعية بين مفهوم الذاتية الحية للفنان والموضوعية .
9. الإرتقاء على كل ما هو جزئي وضيق الأفق.
10. التأكيد على أن المادة وال فكرة شيئاً لا يمكن الفصل بينهما.
11. عنصري التعبير الانفعالي الفكرى يتواجدان مع العناصر الشكلية في العمل الفني.
12. التأكيد على العنصر العقلي في تحليل ودراسة وأستنباط الحالات المعروضة في العمل الفني.
13. التأكيد على اجتماعية الفن.

---

(13) روجيه خارودي، واقعية بلا ضفاف، ترجمة: حليم طوسون (القاهرة: دار الكتاب العربي للطباعة والنشر 1968) ص 232.

14. النظر إلى الإنسان كونه جزءاً من الكل والذي هو عنصر مؤثر متأثر في المجتمع.

15. غلبة الاهتمام بالمشكلات الاجتماعية أكثر من عنايتها بالعواطف الذاتية.

## اللاواقعية

يبدو أن المنهج الواقعى جعل المدارس الأخرى جميعاً تتوحد تحت تصنيف اللاواقعية من حيث توظيفها للناحية الذاتية وإطلاق الخيال والاهتمام بالحياة العامة وطريقة تقديمها والتعبير عنها، وسنحاول هنا تحديد أهم الخصائص لهذه المفاهيم والاتجاهات والمدارس التي تمثلها اللاواقعية.

## الرمزية Symbolism

في ثمانينيات القرن التاسع عشر نشأت الرمزية وتبورت بالذات في الأدب على أيدي كثير من الأدباء أمثال (رامبو) و(ملارميه) و (مويا). وعوده إلى بعض المفاهيم والأسس التي انطلقت منها الرمزية يقودنا إلى بعض المفاهيم التي طرحتها (أفلاطون) فيما يتعلق بالمثالية التي تنكر حقائق الأشياء المحسوسة والتي لا ترى فيها إلا رموزاً لما تمثله من نماذج من تلك الحقائق المثالية البعيدة كل البعد عن عن عالمنا المحسوس وطروحات (كانط) في الظاهر والشيء في ذاته إضافة إلى بعض المفاهيم من فلسفة الإلارادية عند كل من (شوينهاور) و (نيتشيه) والذي قاد إلى تحديد طبيعة التعامل مع الواقع على

اعتبار أنه انعكاس للعالم المثالي الذي لا يستطيع إلا الحدس الصوفي للفنان أو الشاعر أن يتباً بشيء عنه عن طريق التواصل مع هذا شيء في رمز فني، وتحتفل الرمزية عن بعض الاتجاهات اللاواقعية من حيث عدم قطع الصلة مع الواقع الموضوعي بعض الشيء وذلك عن طريق الاستعانة بالتشبيه والإيحاء، " يختلف الأدب الرمزي عن الأدب الوهمية "(14) الأخرى في أنه لا يقطع صلته بعالم الواقع الموضوعي ولا ينصرف عنه إلى عالم الوهم لكنه يوليه عنایته ويحاول تفسيره لكي يظل الواقع المحتج إلى تفسير وشرح غير م مشروع "(15) .

ونلمس التأثيرات الأخرى على المفاهيم التي طرحتها الرمزية عبر نظرية (برغسون) التي تذهب إلى اعتبار الحدس إدراك الموضوع يتم عن طريق الذات كونها تشارك في الحقيقة وذلك اعتماداً على الرموز.

والتأثير الآخر الناتج عن الحالات النفسية لتفسير الفن والتي تعتبر الرمز دلالة يستمدتها الفنان للاختصار والتأثير حيث تكون الحقيقة في حالات لا يمكن التعبير عنها بشكل واضح ومتميز إلا بالاعتماد على الرمز للاحياء بهذه الحقيقة" يوضح ريد أن الرمزية تفقد قيمتها أو معناها إذا أُستخدمت في الفن بطريقة واعية وبمساعدة الفكر والعقل وهنا كل ما نستطيع عمله ولكي يؤدي الفن غرضه هو الاستنجاد بالحدس

---

(14) في أغلب مؤلفات محمد مفيد الشوباشي يرد مصطلح الأدب الوهمية بقصد اللاواقعية.

(15) محمد مفيد الشوباشي، الأدب مذاهبة من الكلاسيكية الاغريقية إلى الواقعية الاشتراكية ، ص135.

والفعالية الفرائضية<sup>(16)</sup>). مما يعني أنها محاولة للهروب من دنيا الحقيقة إلى دنيا السيادة فيها للأوهام والأحلام، وهي إلغاء لفاعلية العقل والفهم السليم لحقائق الوجود وهي تعبير عن تلك المشاعر المنطلقة من العقل الباطن دون أي جهد من التحليل التفسيري.

وما تشيره الرمزية من اهتمامات يشبه إلى حد ما ما يثيره الرمانسية فهي ترضي الرغبة الشديدة في الهرب من الأمور المألوفة والدينوية وترضي الجوانب الشاعرية والخيالية وفي أحسن حالاتها تشير حالة البحث عن القيم التي لا توجد على السطح في العمل الفني. ولابعني استخدام الرمز في العمل الفني بالضرورة إنتماء للرمزية فهناك اختلاف في الانتفاء لمفاهيم نظرية تمثلها الرمزية والتي أشرنا إليها وأسباب استخدام الرمز في العمل الفني التي يمكن أن تكون أسباباً جمالية أو اجتماعية أو سياسية بالرغم من أن العمل يبدو واقعياً أو رومانسياً، فالواقع لا يخلو من رموز لها دلالاتها الواقعية المعاشرة حالة من حالات الإيجاز وهو لابعني إنتماء للرمزية كمذهب.

(16) عدنان المبارك، الاتجاهات الرئيسية في الفن الحديث على ضوء نظرية هيربرت ريد، (بغداد: منشورات وزارة الاعلام 1973) ص.26.

## التعبيرية Expressionism

ظهرت التعبيرية بعد الحرب العالمية الأولى في النرويج وتمتد جذورها إلى حد ما للفلسفة الوجودية والتي تذهب إلى التعبير عن حركة الوجود الإنساني في وجه المجهول وفي ظل غياب معرفة مصير الإنسانية وغاية ومعنى هذا الوجود.

وتتادي التعبيرية بالحرية المطلقة بالقدر الذي تسمح به هذه الحرية بالابتعاد التام عن مفهوم المحاكاة والتي تتبع للفنان التعبير الحر عن افعالاته وأحساسه دون أي قيد أو شرط وبالتالي إرضاء الجانب الوجداني والعاطفي والتي هي عاطفة مأساوية وتعبير عن ضياع الوجود الإنساني في خضم هذا العالم ومثول حالة العدم أمام هذا الوجود الإنساني في كل لحظة من لحظات اختياره وممارسة لحريته وهذا ناتج فيما يبدو من تأثيرات الفلسفة الوجودية .

ويقول الشاعر (كورت بنتوس) الذي اعتنق التعبيرية وأصدر مجموعة شعرية باسم (فجر الإنسانية) ملخصاً للملامح البارزة والأهداف الرئيسة للتعبير بما يلي " تحرير الواقع من الأطر التي يظهر من خلالها تحررنا نحن من الواقع وتجاوزه بالإلتجاء إلى وسائله الخاصة لا بالهرب منه بل بمعانقته بشدة للإنتصار عليه والتحكم فيه بقوه العقل النفاد، بالمرونة والحركة، بالرغبة في الوضوح بعمق العاطفة وطاقاتها المتفجرة تلك هي الأهداف العامة التي يريد أن يحققها هذا الشعر الشاب" (17).

---

(17) عبد الغفار مكاوي، التعبيرية في الشعر القصة والمسرح (القاهرة: الهيئة

كان لنظرية (فرويد) وخصوصاً فيما طرحة من مفهوم اللاشعور أثره الواضح في التعبيرية وهذا ما يمكن أن نستشفه من الأعمال الفنية التعبيرية التي تحاول تصوير ما في النفس البشرية وبالتالي تحديد دواخلها وما يعتدج داخلها دون اندفاع بظاهرها السطحي الذي لا يدل على حقيقتها كما تقدمها هذه الاعمال.

وتتجه التعبيرية في المسرح غالباً إلى تبسيط الحركة المسرحية وذلك بتحفيض الفعل الموضوعي لكي لا يصرف الانتباه عن الأمور الرئيسية التي تعالج الجانب النفسي للشخصية، وفي مسرحية (الآلة الحاسبة) للكاتب (المر رايس) ومسرحية (القرد كثيف الشعر) للكاتب (يوجن اونيل) نماذج متميزة للتعبيرية وفي النحت تمثلها أعمال (ليبرك) وفي الموسيقى وأعمال (شونبرغ) "أن التعبيرية هي فن أولئك الفنانين الذين يعتمدون في الخلق الفني على تحسساتهم النفسية وهي فن يسعى إلى التقديم الذاتي للعام ويؤكد قبل كل شيء على المضمون الانفعالي للعمل الفني"<sup>(18)</sup>.

---

المصرية العامة للتاليف النشر 1971) ص 18.

(18) عدنان المبارك، الاتجاهات الرئيسية في الفن الحديث على ضوء نظرية هربرت ريد، (بغداد: منشورات وزارة الاعلام 1973 ) ص 51.

## الدادائية Dadaism

في أعقاب الحرب العالمية الأولى ونتيجة للدمار الذي أحدثه هذه الحروب في أوروبا ظهرت الحركة الدادائية، والتي هي حركة تمردية ضد كل سائد من عرف تقاليد محاولة لرفض التقاليд الاجتماعية والفنية القديمة والتي كان المقصود منها إثارة البرجوازية التي كانت مهيمنة في أوروبا والتي اعتبرها الدادائين السبب في الحرب. وتأكد الدادائية على ضرورة الفصل بين العقل والشعور بين الفكر والتعبير فهي تعتمد على تحية العقل في تحقيق أهدافها. ويبدو أن التمرد بطبيعته وليد اليأس الاجتماعي ومحاوله لتفسير ما أسموه طبيعة الإنسان الحيوانية.

ومبادؤهم الجمالية هي عاطفة التدمير أو لنقل جنون التدمير والمصادفة العابثة للصور والحبكات والسخرية" ومن هنا كانت وسائل الفنان الدادائي غير الواقعية التي يضعها على القماش مثل الكلمات المطبوعة بوضع مقلوب والترابط الخالي من المعنى بين الأصوات والقصاصات الورقية والزجاج المهشم، وقد أصبح معظم الدادائين فيما بعد من أنصار الفن التجريدي والسريالية التي كانوا روادها المباشرين"<sup>(19)</sup>. ومن أبرزهم (تريستان تسارا) (جان كوكتو) (ماكس ارنست) (مود ليانى) (بريتون) (ایلوار) و(اراغون).

---

(19) م. روزنتال وب يودين، **الموسوعة الفلسفية**، ترجمة: سمير كرم (بيروت: دار الطليعة، 1985) ص 192.

## السريالية Surrealism

بعد الحرب العالمية ظهرت السريالية التي معناها ما وراء العالم الحقيقي وهي امتداد في بعض جوانبها للدادائية إذ يبدو أن الحرب التي كانت وراء ظهور الدادائية كانت أيضاً وراء ظهور السريالية .

والسريالية كمذهب لاتهتم بحقيقة الواقع بقدر ما يولده هذا الواقع في النفس أو العقل الباطن من أحاسيس وخواطر وخيالات في محاولة لتخفي الواقع والدخول إلى اللاشعور وتركه يعبر عن مضامينه التي يطرحها في الخيال والحلم في حالات غياب رقابة الوعي أو في حالات تحقيق هذه الرقابة لتحقيق غاية مفادها إعطاء الفرصة للاشعور في التعبير؛ كالفرصة التي أتيحت للعقل الوعي الشعور على مر العصور لتحقيق الإنسجام النهائي في الذات الإنسانية والمجتمع الإنساني.

ومثلاً رفضت الدادائية كل أساليب والطراائق الفنية في التعبير بمحاولتها تحقيق نوع من الصدمة عند المشاهد؛ كذلك فعلت السريالية في رفض كل أساليب التعبير الفني المألوفة، وحددت هدفها بأنه ليس محاولة الحصول على منفذ ما بين الوعي أو تحته ومن ثم تلوين مضمونه بطرائق وصفية أو واقعية أو محاولة الوصول إلى عناصر مختلفة للاوعي أو بناء عالم خيالي من هذه العناصر بل أن الهدف هو محاولة إزالة الحواجز السايكولوجية بين الوعي واللاوعي، أي بين العالمين الداخلي والخارجي ومحاولات خلق الواقع الذي تكون فيه العناصر الواقعية واللاواقعية والتأمل والوعي واللاوعي مجتمعة ومختلفة

لتسيطر على كل مظاهر الحياة". وهو المذهب الذي يريد أن يتحلّل من واقع الحياة الواقعية والذي يزعم أنه فوق هذا الواقع أو خلفه هناك واقع آخر أقوى فاعلية وأعظم اتساعاً وهو واقع اللاوعي، واقع مكبوت داخل النفس البشرية وعلى تحرير هذا الواقع إطلاق مكبوته وتسجيله في الأدب والفن أراد السرياليين توفير جهودهم<sup>(20)</sup>.

والسريالية لم تعلن عن نظرية جمالية، ربما حاملة لتعاليم يمكن القول بأنها أسلوب سريالي بقدر ما يمكن أن نسميها (جماعة الفرويديون) على الرغم من اختلاف وتنوع طاقات وموهاب فنانيها. ذلك لتأثير (فرويد) الواضح في السريالية من خلال التأكيد على محاولة استكشاف اللاشعور والخلص مما يعرضه الشعور عن طريق التقائية والأحلام "وهكذا انطلق السرياليون لاستكشاف اللاشعور- منطقة غريزة الموت والحياة وهدف السرياليون وعالم ادعائه وآفكاره وصوره وهلوساته - وذلك بطريقتين هما التقائية الآلية Automatism والأحلام. وهاتان الطريقتان مطابقتان لتقنيكيات التحليل النفسي التداعي الحر Free association وتحليل الأحلام Dream analysis<sup>(21)</sup>. ويبدو أن السريالية وإلى حد ما في الأدب كانت مرتبطة بشخص (بريتون) الذي كان رائد السريالية الأول والذي أصدر مجلة باسم (الأدب

---

(20) محمد مندور، الأدب مذاهبه (القاهرة: دار نهضة مصر، بدون سنة طبع)  
ص.136.

(21) قاسم حسين صالح، الابداع في الفن (بغداد: دار الشؤون الثقافية، 1986)  
ص.106.

في عالم 1919 كانت داعية للسريالية التي عرفها بأنها طريقة الخلق العضوي أو التلقائي والتي كانت يمارسها مع (فيليپ سوبو) في الكتابة معتمدين فيها على التدفق التلقائي للكتابة والتي أعتبرها (بريتون) علاجاً فكرياً شافياً من كل أمراض العصر، والتي تتيح إدراكاً صحيحاً لإمكانيات الفنان عبر تزويديه بمنفذ قادر على أن يفتح إلى ما لا نهاية ذلك الصندوق المتعدد الأعمال الذي يسمى الإنسان" أن بحوث بريتون صوب كشف أسرار النفس قد كرس لها التكنيك الباهر لفحوص التحليل النفسي التي تدين بها إلى فرويد وهو قد سبقه في قضايا الخلق الفني في إطار نظري وتطبيقي في الجانب الجمالي الذي كان ناتجاً مهماً وأساساً للسريالية نفسها"<sup>(22)</sup>.  
ويعد كل من (جيورجيو دي كيو) و(ماكس ارنست) من أشهر الرسامين السرياليين وكذلك الرسام (سلفادور دالي) المولود في برشلونة عام (1904) والذي ابتدع ما يسمى (البانوراما النقدية) والتي هي نوع من الهلوسة تبعث في المصايب بها على أن ينسب إلى الأحداث والظواهر ما ليس له وجود في الواقع إلا في الخيال والعالم الباطني للمصايب بها والتي قادت (دالي) إلى خلق أسلوب فني في التعبير التي كان يؤكد من خلاله مثلاً أن صدر المرأة يمكن أن يفتح بنفس السهولة التي تفتح بها الأدراج الفارغة وأن أجمل مكان لغرف النوم هو بلا جدار عند مشارف الصحراء وأن ذراع الرجل إذا اشتدت وامتدت فقد تقبض على

---

(22) II.READ:the philosophy of modern:collected essays  
merid book newyork.1957.p.16

السحابة المستديرة التي هي ثدي المرأة وأن الساعات المعدنية إذا وضعت على حافة الجدار فقد تتدلى وتسيح كفرص من العجين.

وتحتمل السريالية هنا عنصر (التغريب) الذي يقصد به نقل الكائنات من وسطها المعهود إلى وسط غريب عنها، وذلك كمحاولة للعين النفس في رؤيتها بمنظار جديد وعلى غير صورتها المألوفة التي أفقدتها الإيحاء والإلهام كما تشير السريالية إلى تجمع خروج الدادائية على حدود المنطق والعقل الباطن للكشف عن خبايا وأسرار اللاشعور.

ويبدو الجانب النفسي وبالذات اللاشعور يعتبر مرتكزاً أساسياً من مرتكزات المفاهيم السريالية فهي إذن إملاء للشعور دون وجود أي رقابة للعقل وبعيداً عن كل اهتمام فني وأخلاقي "فالسريالية آلية نفسية صرف تهدف إلى التعبير سواء باللغة أو الكتابة أو بأي طريقة أخرى عن العمل الحقيقي للشعور" (23).

### التكعيبية Cubism

تمثل التكعيبية نمطاً معيناً من الفن التجريدي في الفنون التشكيلية ولهذا فهي غير متمثلة في الفنون الأدبية كونها لغة الأشكال المجردة والتي تعتمد على عناصر مهمة منها تعاملها مع الموضوع كنقطة للانطلاق بالقدر الذي تعتمد فيه على مساعدة الأشكال الثابتة. وتسيطر الناحية الفردية الشخصية في الغالب على أعمال الرسامين التكعيبيين وهي محاولة تهدف

---

(23) Andre Breton : les manifestes du surrealism edition du saget taire paris.1946.p45

فيما يبدو إلى تحقيق الشكل الخالص للفن.

وتجذور التكعيبية ممتدة عبر تأثيرات النحت الزنجي والاتجاه الذي بدأه (سيزان) و(سييرا) والتي كانت تسعى إلى اختزال العناصر المختلفة في اللوحة إلى أحجام هندسية أعيد تركيبها في صياغات جديدة، هذا ما فعله (براك) و(بيكاسو) من خلال تأكيدهما على الشكل كبناء هندسي على أساس الأحجام الأساسية كالكرة والمخروط الأسطوانة والمكعب واختصاراً الألوان المستعملة إلى حد كبير ليجعله السيادة في اللوحة للحجم الهندسي.

وأهم ما تمتاز به التكعيبية كون جميع عناصرها الفنية قوامها أشكالاً هندسية وأن عملية إجراء تحريف في هذه العناصر وأوضاعها بما يُشير علاقات لونية بارعة بحيث يصعب التعرف على هذه العناصر، وتأكيدها على مفهوم التداعي الحر الذي يقود إلى كثرة الاختيارات أمام الفنان في استخداماته لما دته الفنية، والتعدد في هذا الاستخدام مثل استخدام (الكولاج) وما أسموه (خداع البصر) والذي يوهم المشاهد في أن ما يراه على سطح اللوحة كائن طبيعي فعلاً له ملمسه وقوامه، "وببلغ هذه النقطة بلغ الفن التكعيبي نهاية دورته ففي البدء كان الشيء الموضوعي؛ ثم كان تصوير هذا الشيء تصويراً واقعياً؛ ثم كان تقسيت الشكل الموضوعي إلى مكعبات وتجميع هذه المكعبات في صورة تقترب إلى حد ما من الصورة الأصلية؛ ثم كان تحويل هذه المكعبات إلى سطوح متداخلة يكاد يستحيل التعرف فيها على أي آثار الموضوع الذي بدأ

بتصویره ثم كان إستخلاص جانب من الموضوع وإتخاذه نواة لتصميم مبتكر"<sup>(24)</sup>.

## التجريدية Abstractionism

وهي إتجاه في الفنون التشكيلية يهدف إلى التعبير عن الشكل النقى المجرد عن التفاصيل المحسوسة ولا ينطوي على أي صلة بشيء واعي والذي يسميه اللاموضوعي Non-Objective Art. وينقسم الفن التجريدي إلى قسمين كبيرين الأول ما يطلق عليه التعبيرية التجريدية Abstract Expressionism والثانى التجريدية الهندسية Geometric Abstractionism. والخاصع analysis reem والخاضع لكتيك التحليل النفسي التداعى الحر ليون عالم ادعاءاته وأفكاره وصوره هلوساته - وذلك بطريقتين هما التلقائية و يعد (فاسيلي كاندىنسكى) زعيمًا للإتجاه الأول بينما كان يتزعم الإتجاه الثانى (بيت موندريان). ويهدف النوع الأول الذي يمثله (كادنسكى) إلى الارتقاء بالتصویر إلى المستوى الموسيقى تاركًا الأشكال الطبيعية إلى البحث فيما وراء القيم المجردة التي أعتبرت أقدر على التعبير عن الحقائق النفسية والعاطفية. أما النوع الثانى والذي يمثله (موندريان) فأنه يعتمد على الشكل الهندسى النقى بخاصة المستطيل كأساس للتصميم سواء في التصوير أو النحت أو العمارة.

---

(24) ساره نيوماير، قصة الفن الحديث، (القاهرة: مكتبة الانجلو المصرية 1967) ص 140.

والجانب التعبيري في الفن التجريدي يقوم على افتراض أن الأشكال الهندسية دون غيرها والألوان والعناصر الشكلية المختلفة للعمل الفني تمتلك في حد ذاتها قيمة تعبيرية يمكن للفنان استغلالها للتعبير عن الإحساسات والعواطف الجانبية والجوانب الوجدانية الأخرى." والمترجح على لوحات كاندي斯基 يستريح لرؤيتها لأنها لا تشتمل على أشكال محطمة ولا تتطلب من الرأس البحث من معنى غامض إكتفاءً بما تركه من الراحة والرضا والسعادة للمشاهد" <sup>(25)</sup>.

### الانطباعية (Impressionism) <sup>(26)(27)</sup>

الانطباعية مشتقة من لوحة (مونيه Mone انطباع 1872) والتي ظهرت في نهاية القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين وامتدت إلى الفنون التشكيلية في أعمال (مانيه) (رينوار) و(رودان) وفي الموسيقى (ديبوسي) و(رافايل) وفي الأدب (الاخوة غونكور) (مالارمي) (هيومان) (رلكه) و(اوسكار وايد) في الفنون التشكيلية حاول الانطباعيون رفض المقاييس الفنية المفروضة في تلك الفترة وطالبوها بتصوير صادق لرؤية الفنان للعالم والاتصال المباشر بالطبيعة وقد حققوا إلى حد ما هذا الهدف بتوسيع مجالات التصوير وخاصة فيما يسمى الهواء .

الطلق.

---

(25) أبو صالح الالفي، الموجز في تاريخ الفن العام (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1973) ص 261.

(26) تسمى في بعض المصادر (التاثيرية) أو (الحسية).

(27) تسمى في بعض المصادر (التاثيرية) أو (الحسية).

وكانت مناهج الانطباعية في فرنسا تحاول الإستفادة من التطورات العلمية في مجال قوانين الضوء الخاصة بالإبصار والتي تقوم على أساس تقسيم الظلال إلى ألوان خالصة وأساسية ووضعها في نقاط وخطوط من اللون الخالص تمتزج كلها عندما ينظر إليها من بعيد". وكان للنظريات العلمية الحديثة في الضوء وتحليله أثر كبير في رواد هذه المدرسة الذين عكفوا على استعمال الألوان المضادة متجاوحة لإكساب لوحاتهم رونقاً وجمالاً بل حولوا الألوان المركبة إلى عناصرها الأصلية عن طريق وضع لمسات متجاوحة من كلا اللوين للحصول على اللون المركب بطريقة طبيعية<sup>(28)</sup>، وهي محاولة تؤدي إلى العناية بمساحات الألوان لتسجيل الإحساس البصري الخاطف للضوء في لحظة معينة وإهمال الخط.

ومما يذكر عن الرسام (مونيه) بحادثة طريفة تعبّر عن هوس الانطباعيين بسحر الضوء التجربة التي أجراها والتي مفادها أنه وضع مجموعة من اللوحات وسط حقل وعند شروق الشمس بدأ بالرسم لتسجيل تأثير الضوء في تغيره من ساعة إلى أخرى، وكلما مرّت ساعة استبدل اللوحة بلوحة أخرى وهكذا حتى غروب الشمس ويُكمل عمله في اليوم التالي، وهكذا انتهى من عمله وأنجز رسم اللوحات جمِيعاً والتي تصور منظراً بعينه في مختلف ساعات النهار" ثم كرر هذه التجربة في سلسلة من اللوحات تصور واجهة كاتدرائية روان Rouen حيث نرى هذا

---

(28) أبو صالح الالفي ، مصدر سابق ، 251.

البناء الشامخ المتين وكأنه ينبع ويخفق في ضوء الشمس"<sup>(29)</sup>.

وقد إستغل الرسامون الانطباعيون النظريات الحديثة إلى أبعد من تلك النظريات التي درست الضوء وقوانيمه وفيزيائيته حيث بدأت الظلاء تأخذ الواناً ولم تعد ترسم سوداء فهي مثلاً عن الجليد تبدو زرقاء أو بنفسجية ولم يحاولوا إخفاء آثار الفرشاة على اللوحة والذي كان يعتبر في حينه من أهم دلائل البراعة والصدق الفني في نظر الأكادميين الذين يؤكدون على أن الرسام يصل إلى ألوانه صقلًا ويدمج كل لمسة دمجةً وثيقاً باللمسة التي سبقها وكأن الصورة تبدو مكتملة دون وساطة يد أو فرشاة.

وقد اعتبر الانطباعيون عدم إخفاء آثار الفرشاة عنصراً جمالياً من عناصر فن التصوير<sup>"</sup>يلغى الاهتمام بلمسات الفرشاة هند بعض الرسامين اليوم أنهم يجعلون الألوان تأخذ شكل النقوش البارزة"<sup>(30)</sup>.

ومما هو جدير بالذكر أن للتأثيرات التي أوجدها المدرسة الجشتالية وخصوصاً فيما يتعلق بتكون الشكل أثراً بالغاً على الانطباعيين والذي يحرر الأحساس المكتوبة لدى الفنان وبالتالي فإنه يفرغ الموضوع داخل فرديته السايكولوجية بطريقة توحى كما لو أن الموضوع قد وجد من أجله.

والانطباعية هي نتيجة رد الفعل الشعوري والحساسية إزاء المظهر الخارجي للأشياء والتي تسعى إلى خلق (وهم) لحقيقة

(29) ساره نيوماير، قصة الفن الحديث، ص 251.

(30) المصدر السابق نفسه، ص 59.

العالم الخارجي الذي يوحي به فن الانطباعيين المنحصر هدفه في رصد المتغيرات الجارية على سطوح الأشياء والذي يمكن أن نلمسه في الأعمال الأدبية للانطباعيين.

ويلحق (هربرت ريد) الانطباعية بالواقعية إلا أنها واقعية ذات أساليب ذاتية تكون ذات انعكاس داخلي للواقع الخارجي "أن الطبيعة والانطباعية صفة الواقعية التي هي مشتركة بينهما" وهدف هذه الواقعية هو محاكاة وتقليل العالم الخارجي وذلك في عملية ترافقها القدرة التفكيرية لدى الإنسان"<sup>(31)</sup>.

بعد هذا الاستعراض للخلفية النظرية لنظريات الفن يمكننا القول أنها أصبحت أساسيات مهمة في بلورة ظهور نظريات السينما إذا اعتبرنا السينما فناً شمولياً وتركيبياً في الوقت نفسه.

---

(31) هربرت ريد، حاضر الفن، ص 15.



## الفصل الثاني

### نظريات السينما

في السينما هناك نظريتان أساسيتان لعلهما من أكبر النظريات التي أشتقت منها العديد من الأساليب التي أطرت السينما عبر فترة زمنية كبيرة من التجارب المستمرة والتي لم تقطع إلى الوقت الحاضر ليس بسبب قصور في هاتين النظريتين بقدر ما للسينما من قدرة على التطور الخلاق ومواكبة معاصرة عبر حالة من الديمومة المتطورة كما في الحياة نفسها والتي تكتسب منها السينما هذه الإمكانيات الفذة في التطور والإبتكار والإبداع بقدر تطور الحياة نفسها. والسؤال الذي يبادر إلى الذهن هو ما الذي تعنيه نظريات السينما؟ وماذا نفعل بتلك النظريات؟

في الواقع أن أصحاب تلك النظريات يفرضون فرضياً معينة ويحاولون تحقيقها على الفيلم أو على أقل تقدير بعض مظاهره وهذا يعود إلى أسباب عملية ونظرية<sup>(32)</sup> في مجال السينما فقد يرغب المصور السينمائي في فهم مزايا ومثالب الشاشة الواسعة وقد يرغب المنتج في تبيين كل ضروب عملية صياغة السينما في مثل هذه الحالات تلقى نظرية الفيلم الضوء على ما يعرفه صانعو الأفلام دون شك بالسلبية<sup>(32)</sup>. أما في الجانب النظري فإنها تدرس العلوم والفنون الأخرى ربما مجرد المتعة في المعرفة

---

(32) ج.دادلي اندره، نظريات الفيلم الكبرى، ترجمة: جرجيس فؤاد الرشيدى (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1986) ص.9.

ولزيادة الاطلاع وتعزيز الاستمتاع بهذا الفن ومعرفة كيف تسير الأمور فيه. أن نظريات السينما هي طريق آخر للعلم والتي تعني هنا اهتمامنا بالعموميات أكثر من الخصوصيات بسبب عدم اختصاصها بأفلام محددة أو تقنيات محددة. فهي تهدف كمحصلة نهائية إلى استنباط معادلة تطبيقية لإمكانيات الفيلم والتي تكون قابلة للتطبيق على الأفلام.

## أولاً: النظرية الواقعية.

### 1- الواقعية لومير:

لعل الكثيرين من مؤرخي السينما يعتبرون (لويس لومير) الأب الروحي للواقعية في السينما عبر تلك الأفلام التي كانت تصور الحياة بقدر يخلو من التدخل في موضوعية الكاميرا أو حياديتها وبتلك القدرة من المباشرة كما سيتحدث عنها فيما بعد (سيجموند كراكاور) و(اندريه بازان) و(ديزيغا فيرتوف). فقد كانت أغلب موضوعات (لومير) تدور حول تصوير حركات القطارات والناس وخروج العمال من المعمل بعد يوم عمل شاق التي يمكن القول عنها أنها محاولة إعادة تمثيل بأشخاص حقيقيين، إمكانية مشاهدة تعابيرهم بشكل أفضل مما لو كانوا يقدمون على المسرح في تلك الفترة.. وتصوير الطبيعة وأوراق الأشجار وهي تتحرك في الهواء وانكسارات الأمواج على الشاطئ واندفاع القطارات نحو الجمهور مما حمل النقاد على القول أن أعمال (لومير) تمثل الطبيعة ذاتها وقد التقى في واقعها. "أن مبدع آلة (السينماتوغراف) رفض الوسائل التي

وضعها المسرح تحت تصرفه، فهو لم يقم بأي إخراج ولم يستعن بممثلين إطلاقاً، وكانت نصوصه السينمائية (سيناريو) يمثلاً أقرباً ومستخدموه أو اصدقاؤه<sup>(33)</sup>. هذا من جانب تصويره لموضوعات وأشياء حياتية معاشرة ومحافظته بقدر كبير على تصوير تفصيلات تلك الأشياء والتي فيما يبعد قد جاءت ضمن التصورات الأولية لأماكنيات السينما ومحاولة اختراقها للطابع المسرحي وهيمنته في تلك الفترة بابتداع موضوعات من الصعب أن يتعرض لها المسرح عبر الخروج إلى الطبيعة وتصويرها بموضوعات مختلفة والتي أكسبت السينما فيما بعد علامة الفرق الأساسية بينها وبين المسرح والتي تعرض إليها فيما بعد المنظرون السينمائيون مثل (كراكاور) و(بازان). ومن جانب آخر فيمكن القول أن (لومير) هو أول وثائقي من حيث تسجيله لحوادث آنية.. ففي عام 1895 صور أعضاء مؤتمر التصوير الشمسي هم ينزلون من مركب لحضور المؤتمر وهو ما يمكن اعتباره أول توثيق لحدث ثقافي أو علمي وهو بهذا كان سباقاً في هذا المجال<sup>(34)</sup> فقد عرض فيلم انزال المؤتمرين بعد أربع وعشرين ساعة من تصويره<sup>(34)</sup>.

لقد كان للأساسيات التي ابتدعها (لومير) ولمدرسته أثر بالغ فيما بعد بظروف الواقعية فقد أكد على التصوير في الهواء الطلق، وتصوير المشاهد النوعية والحوادث الآنية والتحقيقات السينمائية وأفلام الرحلات وتجنب الممثلين

(33) جورج سادول. تاريخ السينما في العالم، ترجمة: إبراهيم الكيلاني (بيروت: منشورات بحر 1968) ص.33.

(34) المصدر السابق نفسه، ص.33.

والديكورات، وهي أمور ستتجدد تأكيداً لها فيما بعد في الكثير من طروحات الواقعيين بعد (لومير).

## 2- واقعية بازان وكراكاور.

يشير(بازان) عبر كتاباته التي جمعها في مؤلف من أربع أجزاء بعنوان(ما هي السينما) إلى أن السينما تعتمد على الواقع وإنها تحقق كمالها بكونها فن الواقع وهذا يعني أن هذا الواقع هو واقع بصري ومكاني التي تعني أخيراً الدنيا الحقيقية عالم الطبيعة وأن الواقع السينمائي "ليس واقع مادة الموضوع أو واقع التعبير ولكن واقع المكان الذي بدونه لن تكون الصور المتحركة سينما".<sup>(35)</sup>.

كما يعتقد (بازان) بأن الواقعية من الناحية السايكلوجية غير مرتبطة لحد ما بدقة النقل بل باعتقاد المشاهد في أصل هذا النقل الذي يجذب انتباه المشاهد لنوعين من الأحساس الواقعية، الأول أنها تسجيل مكان الأشياء وما بين الأشياء والثاني أنها تفعل ذلك بشكل آلي أي لا إنساني وعلى سبيل المثال يضرب (بازان) أكثر من مثل على ذلك مستعيناً بالفوتوغراف من حيث أن كل صورة فوتوغرافية تبدأ تأثيرها بداعف سايكلوجي لخواص بصرية إذا وضعنا في اعتبارنا أن الصورة قد أدخل عليها تعديل بعد تصوير الواقع والتي تعني الدافع السايكلوجي. وهذا يعني من جانب آخر حسب منطلقات(بازان) أن الواقع الوحشي أو الفوضوي هو لُب جاذبية السينما من خلال استنتاجه، أن

---

(35) اندريله بازان، ماهي السينما، ج1، ترجمة ريمون فرنسيس (القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية، 1968) ص112.

المادة الخام للسينما ليست الواقع نفسه بل تلك (البصمات) التي يتركها الواقع على السيلويد والتي لها خاصيتها وهمما ذلك الإرتباط العضوي بالواقع الذي تعكسه مثلاً يرتبط القالب بنموذجه، وأن تلك البصمات قد فهمت من قبل، فلم يعد هناك داع لحل رموزها بالطريقة التي تُحل بها رموز بصمة الإصبع أو قراءة خطوط رسم القلب.

بمعنى أن الدنيا لم تضع بصمة من نفسها في السينما فحسب ولكنها تقربياً صنعت نسخاً من واقعها البصري والتي يمكن القول هنا أنها تقف بجانب الدنيا وتشابهها وبقدم لنا هنا (بازان) مصطلحاً أكثر دقة والذي يبدو أنه قد است涯ه من الهندسة " بقوله أن السينما هي خط مقارب للواقع يتحرك دائماً ليقترب منها ويعتمد دائماً عليها" <sup>(36)</sup>. ويختلف (بازان) عن أصحاب النظريات الأخرى في جانبيين مهمين الأول من حيث وضعه هدفاً للسينما خارج مفهوم المعتاد للفن كونها مفتاحاً سحرياً لأكون غير معروفة وهي حاسة جديدة يمكن الاعتماد عليها كحواسنا الطبيعية التي تعطينا معرفة بالواقع التجريبي غير متاح بطريقة أخرى، والاختلاف الثاني هو اعتقاده أن اللغة (السينماتوغرافية) أكثر من مجرد كونها قاموساً أو قائمة لإحتمالات التجريد إذ أنها تشمل كل احتمالات الصورة الغير منمرة والمنظر غير المؤلف أيضاً " بأوسع المعاني كل ما يضيّفه التقديم على الشاشة إلى الموضوع المقدم عليها، أن هذا تراث معقد ولكن يمكن بلوترته في تصنيفين أساسيين كل ما يتعلق

---

(36) ج. دادلي اندره، نظريات الفن الكبri، ص 137.

بالإبداع في الصورة وكل ما يتعلق بمصادر المونتاج التي هي ترتيب الصورة زمنياً"<sup>(37)</sup>.

أما بالنسبة للقيم التشكيلية في السينما فأن (بازان) يطرح مفاهيمه من خلال تلك الآراء التي ناقش فيها الفروق بين المسرح والسينما وبالذات في الديكور المسرحي واعتقاده أن الأسلبة والتقليد هما أساس المسرح ومميزته منذ البدء على السينما على اعتبار أن السينما ولدت لتحقيق حاجة سايكولوجية مختلفة وهي الحاجة إلى تصوير الطبيعة" فيقول أن قوة المسرح قوة جاذبة إلى المركز يعمل كل شيء فيها لجذب المشاهد كالفراشة التي يجذبها الضوء المتحرك وبالعكس فإن قوة السينما طاردة تبعث الاهتمام إلى الخارج إلى دنيا مظلمة لاحدود لها تحاول الكاميرا باستمرار أن تُضيئها"<sup>(38)</sup>.

وفي مقالاته العديدة التي ثبّتها في كتابه (ماهي السينما) يشير (بازان) إلى طبيعة المادة الخام للسينما عن طريق تأثيرها عبر أمثلة من التصوير الفوتوغرافي أو الطبيعة الفوتوغرافية التي توفر بعض المزايا لتجويهاته الواقعية، ومن ذلك تأتي نتيجة أساسية في نظرية (بازان) هي أن رؤية الفنان يجب أن يؤكدّها الاختبار الذي يقوم به للواقع لا تغييره لشكل الواقع وهذا يعني من جانب آخر أن التعبير السينمائي الحقيقي ليس نتاج استخدام مدروس للصفات الخاصة للوسسيط الفني ولكنّه قيمة تتحقق إذا استخدم الوسيط بواقعية ولو أنها

(37) اندريل بازان، ماهي السينما، ج 1 ص 25.

(38) ج. دادلي اندرل، نظريات الفن الكبير، ص 145.

"بالاختيار" تضفي الطبيعة الموضوعية للتصوير الفوتوغرافي صفة الصدق<sup>39</sup> لأننا مضطرون أن نقبل كواقع وجود الموضوع الذي ينتج فهو تقليد موضوع أمامنا أي في الزمان والمكان، يتمتع التصوير الفوتوغرافي بميزة معينة في هذا التحويل للواقع من شيء إلى ما يمثله<sup>(40)</sup>. وتُعد ملاحظات (بازان) عن المنتاج هي بلاشك أكثر ما يعرف من نظرياته حيث يتصور أن هناك مستويين مختلفين من المنتاج الأول المرتبط بالسينما الصامتة والذي توصل الصور فيه حسب مبدأ تجريبي ما جدلي أو درامي أو شكلي والثاني نوع انتشر بعد وجود الصوت وهو نوع من المنتاج السايكولوجي الذي بموجبه يجزأ الحدث طبقا له إلى أجزاء صغيرة تصاهي التغيرات في الاهتمام التي قد تعترينا كما لو كنا متواجدين على مسرح الحدث بأجسادنا.

في مقابل الأنواع يضع (بازان) ما أسماه بتقنية (عمق المجال) الذي يسمح لحركة ما أن تتطور في وقت طويل وعلى مستويات مكانية متعددة والتي تحقق المخرج في بنائه علاقات درامية مشابكة في داخل الإطار والتي تخلق له حالة من الاستمرارية في التوصيل الزمني والمكاني وعدم تفتيت ذلك الجريان الواقعي للأحداث عبر هذا الاستخدام والذي يحبذه (بازان) عبر وسائل المنتاج الأخرى كونها تضفي مزيداً من الإحساس الواقعي عبر ذلك التوصيل في زمن الحدث. وأخيراً فإن أبرز توكيدات الواقعية عند (بازان) يمكن تأشيرها في أكثر

(39) ينظر إلى خصائص أو سمات الواقعية التي اشرنا إليها في الفصل الأول.

(40) اندرية بازان، ماهي السينما، ج 1، ص 13.

من توكيد لمناداته باستخدام واقعي للوسيط السينمائي وفي اختفاء التقاليد ومحو الفنان لذاته وفي تلك العذرية البدائية للمادة الخام.

أما (كراكاور) فيؤكد أن السينما تحيا بالرغبة في تصوير الواقع وأن مهمتها حصر الوجود الفيزيائي وسيولية الحياة أمام الكاميرا الذي يولد الصورة المرئية التي هي المحرк الأساسي في اللغة السينمائية بعفويتها اللحظوية والتي تولد الزخم الدرامي في هذا الوسط التعبيري الصوري " وبما أن كل وسط منحاز للأشياء التي يتفرد بأمكانياته لإيصاله فإن السينما في تصورنا تحيا بالرغبة في تصوير الحياة المادية العابرة، الحياة في أكثر اشكالها زوالاً، حشود الشوارع، الإيماءات العفوية، الانطباعات السريعة هي بيت قصيدها"<sup>(41)</sup>. وهذا يعني أن الفنون التقليدية توجد من حيث إمكانياتها في تغيير شكل الحياة بوسائلها الخاصة السينما توجد لتقديم الحياة كما هي بعمق أكثر وبضرورة أكبر، أن تلك الفنون تستقيد موضوعاتها في عملية الإبداع، أما السينما فتتم إلى عرض موضوعاتها والتي تعني في كل الأحوال أن تلك المادة الخام للسينما هي الدنيا المرئية الطبيعية التي تتسم بصلاحيتها للتتصوير والتي هي أخيراً تحديد الجوانب الفنية للوسيط (التصوير).

إن محاولة تصوير الطبيعة بحالاتها الخام كان بحد ذاته هاجس الكثير من التوجهات الفنية وفي كثير من الفنون فكان

---

(41) الثقافة الأجنبية، النظرية الواقعية في السينما، سيفرد كراكاور، ترجمة جعفر علي (بغداد: وزارة الثقافة العراقية)، ع، 11، 1986، ص.7.

(الفوتوغراف) يقوم على مبدأ موضوعية الكاميرا وعدم تدخلها في تصوير الواقع عبر تلك القدرة الآلية يبدو أن هذه الموضوعية هي صفة أساسية وركيزة مهمة في منطلقات الواقعية في السينما كمفاهيم وأسس جمالية وفلسفية، وطليما (الفوتوغراف) يتحقق هذه الصفة فلابد أن يكون إذا نموذجاً يحتذى به فنياً وهذا ما حاول كل من (بازان) و(كراكاور) إضفاءه على فن الفيلم يجعل جذور الواقعية في السينما تمتد إلى (الفوتوغراف) باستخلاص العديد من المفاهيم وهذه النقطة بالذات هي الأكثر أهمية من وجهة نظرهم والتي تقود إلى إمكانية اقتناص الواقع بشكل تسجيلي أو توثيقي دون المساس به وتركه بقدر كبير بحالته الخام.

ويؤكد (كراكاور) على أساس أن أنساب مادة للموضوع هي تلك المادة التي تعطينا احساساً أو شعوراً بأنها وجدت ولم ترتب بعفويتها اللحظوية الطارئة "كراكاور مولع بعبارة الطبيعية وقد ضبطت في الفعل أي أن الفيلم أكثر ملائمة لتسجيل الأحداث والأشياء التي قد تتفعل في الحياة مثل حركة ورقة، أو حركة موجة في ساقية"<sup>(42)</sup>. والتي من خلالها يقسم كراكاور وسائل السينما إلى مجموعتين هما الخواص الأساسية والخواص الفنية فالأخيرة خواص تصويرية متمثلة في قدرة السينما على تسجيل الدنيا المرئية وحركتها والتي يربطها هناك بالوسيلة الأساسية وفي التصوير الفوتوغرافي والمادة الخام للسينما،

---

(42) لوبي دي جانيتي، فهم السينما، ترجمة جعفر علي (بغداد: دار الرشيد للنشر، 1981) ص 545.

أما الخواص الفنية والتي تعني له كل المظاهر الأخرى للفيلم كوسيط فني والتي تشمل التوليف واللقطات القريبة والتحريف بالعدسة والمؤثرات البصرية والتي تعني لديه ارتباطاً بالمحظى بطريقة غير مباشرة فقط.

وهنا يعطى (كراكاور) الخواص الأساسية الأولية وبحث صانعي الأفلام على استخدام الخواص الفنية لساند الوظيفة الأولية للوسيط الفني وهي تسجيل وكشف الدنيا المرئية حولنا، وهذا يعني أن موضوع السينما هو الدنيا التي يمكن تصويرها والواقع الذي يبدو وكأنه يكشف نفسه بشكل طبيعي أمام انتظار المصور ولكن الوسيط الفني السينمائي له تلك القدرة في تسجيل الدنيا بطريقة فوتوغرافية فإن له أيضاً القدرة في أن يغير في شكل الدنيا عبر التقنية الأضافية.

من جانب آخر فقد أكد (كراكاور) على المضمون أو المحظى الذي يقدمه الفيلم وإعطاؤه الأهمية المركزية في نظريته السينمائية "ورأى أن السينما في أول فن يكون فيه المضمون المبادرة الأولى"<sup>(43)</sup>. وقد ميز (كراكاور) بين نوعين من السينما نوع يستخدم خواصها في عملية تسجيل وكشف الواقع بأحسن ما يمكن ونوع يسجل الواقع كي يستغلها فقط لتبني أحداث تافهة والذي أسقطه من بحثه وهو يشمل بعض الأشكال المتطرفة للأعمال التجريبية.

هذا يعني أن أمام صانع الفلم غرضان هما الواقع والتسجيل السينمائي للواقع والذي يعني أن له هدفين أيضاً هما تسجيل

---

(43) ج.دادلي اندره، نظريات الفن الكبير، ص111.

الواقع عن طريق الخواص الأساسية لأدواته وكشف الواقع عن طريق الاستخدام الحصيف لكل الخواص المتاحة للوسيط الفني وربما تلك الخواص التي تضفي عليه زينه وبهرجة "يرى (كراكاور) أن لكل صانع فيلم دافعين محتملين، دافع الواقعية ودافع الشكلية وتحطم الشكلية المعالجة السينمائية فقط إذا عملت من تلقاء نفسها دون وعي لتلك السلطة التي لها لكن إذا استخدمت استخداماً سليماً فإنها تساعد في القيام بالواجب الثاني من واجبي صانعي الأفلام، أن ندخل إلى الواقع ونغوص فيه"<sup>(44)</sup>. ويقسم (كراكاور) الأفلام الروائية إلى ثلاثة أقسام فرعية هي الفيلم المسرحي والفيلم المقتبس والفيلم الذي يملك قصته بذاته. فالأول نوع مغلق يحيط بالممثلين وحواراتهم ذات الأسلوب المنمق بديكور مفتعل ومختار بعناية "أنه لا يستكشف شيئاً ويسجل فقط القيام بلعبة فكرية في أساسها"<sup>(45)</sup>. بمعنى أن تلك القصص المقدمة في مثل هذا النوع من الأفلام تصبح بديلاً للواقع بدلًا من مساحتها في استجلابه والتي تقع في باب إعادة ترتيب وتنسيق الواقع على اعتبار أن كل ما هو مرتب يفقد تلك الحظة الطارئة والعفوية والموضوعية وابتعاداً عن الفизيائية الخارجية وأخيراً فإنها تعني أن الواقعية التسجيلية للوسيط قد خولفت حسب مفاهيم (كراكاور).

أي أن الأفلام التي تأخذ طابعاً تكوينياً مفتعلة ومرتبة ومنسقة وأن ما يشغل المشاهد في الأفلام هو القدرة على

(44) المصدر السابق نفسه، ص 113.

(45) المصدر السابق نفسه، 119.

الإعجاب والتأثير فما تحتويه من تأثيرات فنية والتي تكون هنا مبعث هذا الانشغال من قبله كونها ليس لها مقابل في الواقع أو ما يشبهها، وعليه فإن هذا التأثير يكون أساسه المقارنة الواقعية من ناحية الكيفية التي تم بها هذا الإنجاز من ناحية أخرى وهذا يعني أيضاً أن محاولة خلق الوهم بالواقع مثلاً لا تجد طريقة سهلاً وفق مبادئ (كراكاور) التي تبعد هذا الوسط التعبيري عن أكثر إهتماماته الأساسية في تسجيل الواقع بحالته الخام.

أما عن الاقتباس فقد اعتبرت الرواية نموذجاً له هنا لكن وفق شروط مسبقة وهي أن الرواية التي يتم الاقتباس منها يجب أن تكون ذات محتوى له جذور ثابتة في الواقع الموضوعي وليس التجربة العقلية أو الروحية ويضرب مثلاً على ذلك الروايات الواقعية الطبيعية مثل (عنانيد الغضب) لـ(جون شتاينيク) و(الدبوس) لـ(اميلا زولا).

أما النوع الثالث فهو ما أسماه (القصة الموجودة) والذي يبدو أنه النوع الذي أشى عليه كثيراً واعتبره النوع السينمائي المثالى فيقول عنه "عندما نرى سطح نهر أو بحيرة ولمدة طويلة نلاحظ أنماطاً معينة من الماء، النسيم أو دوامة صفيرة قد أحدثها وهو ما للقصص الموجودة نفس الطبيعة هذه الأنماط تكونها تكشف ولا تؤلف فأنها لا تنفصل عن الأفلام التي تحركها تلك النوايا والتي يمكن اعتبارها الأقرب إلى إشباع ذلك الطلب على القصص التي تكون مرة أخرى في رحم الفيلم غير القصصي"<sup>(46)</sup>.

---

(46) Siegfried kracuer:theory of film. London oxford.newyork.1978.p246.

هذا النوع يعني حسب منطلقاته أنه يعتمد إلى حد ما على دوامة الحياة الفوضوية التي ربما لا يمكن التمعن بها التي تعني أنها ذات نهاية مفتوحة غير ممسروحة غير محددة مثل تلك الأفلام التي قدمها (فلاهيرتي) وأفلام الواقعية الجديدة التي اعتمدها (كراكاور) هنا كنماذج من نوع القصص التي تتبع من بيئتها المحلية والتراث الذي تحول إلى أفلام من خلال تلك الحبكة التي يجب أن تأتي من الواقع نفسه.

وكثيراً ما كان الحديث عن التظريات السينمائية تتناول مفهوم الواقع والواقع الفلمي كونها شيئاً لا يشبه أحدهما الآخر إلا بالعناصر المادية الشكلية فالفيلم يقدم واقعاً آخر غير الواقع المعاش ومهما حاول الواقعيون فإن الفيلم سيبقى مختلفاً.

عند هذه النقطة توقف كراكاور لفحص واقعيته السينمائية وهل أن ما تقدمه أو تصوره الكاميرا يختلف عن الواقع؟ وقد توصل إلى رأي مفاده أن ما تسجله الكاميرا من هذا الواقع نسخة من الأصل مشابهة ومطابقة لأغلب السمات والخصائص للشيء المصور وهنا فأنتا قد حافظنا على نسبة كبيرة من الأصل حسب رأي (كراكاور) القائل "ما أن تبدأ من افتراض أن السينما تحافظ على الخواص الرئيسية حتى تجد أنه من المستحيل قبول الاعتقاد المقدس أو الزعم بأن الفيلم هو فن كالفنون التقليدية، الأعمال الفنية تستملك المادة الأولية التي تصنع منها في حين أن الأفلام هي نتاج آلة التصوير وبهذا الاعتبار فإنها تقوم بعرضه، لكن عندما توجه آلة التصوير بقصد ما فإنها تكتف عن كونها

آلـة تصوـير لـولا أـنـها تسـجـل الـظـواهـر المـرـئـيـة لـذـاتـهـا"<sup>(47)</sup>.

### ـ3ـ واقعية الرواد

كـانـت الأـعـوـام مـن 1918 ولـغاـيـة عـام 1928 تـقـرـيـباً قد شـهـدـت العـدـيد مـن التـطـيـرـات السـينـمـائـيـة وـتـعـارـضـاً شـدـيـداً حول جـوـهـر وـمـاهـيـة السـيـنـما. وـكـانـ أـغـلـب طـرـوـحـات الـواقـعـيـن تـتجـهـ نحو مـيكـانـيـكيـة الفـيلـم وـهـذـا مـا يـمـكـنـ أنـ نـجـدـهـ فيـ المـوقـفـ الذـي عـبـرـ عـنـهـ (مارـسـيلـ ليـبـريـهـ) الذـيـ كانـ يـعـتـقـدـ أنـ وـسـائـلـ التـعبـيرـ فيـ هـذـاـ الفـنـ تـخـتـلـفـ عـنـ وـسـائـلـ التـعبـيرـ التـشـكـيـلـيـةـ السـابـقـةـ وـأـنـ مـهـمـةـ السـيـنـماـ هيـ نـقـلـ الحـقـيقـةـ الـظـاهـرـةـ بـكـلـ مـا يـمـكـنـ منـ أـمـانـةـ، لـقدـ دـفـعـ مـارـسـيلـ ليـبـريـهـ إـلـىـ الـحدـودـ الـقصـوـىـ ذـلـكـ التـعـارـضـ بـيـنـ الـفـنـونـ الـلـاـوـاقـعـيـةـ وـالـتـرـفـيـهـيـةـ وـالـتـيـ يـشـكـلـ تـعـبـيرـهـاـعـنـ الـأـشـيـاءـ الـحـلـوةـ الـمـزـيـفـةـ هـدـفـهـاـ الـأـسـاسـيـ، وـالـسـيـنـماـ التـيـ تـعـرـضـ لـنـاـ حـيـاةـ حـقـيقـيـةـ.. حـيـاةـ طـبـيعـيـةـ كـوـنيـةـ.. حـيـاةـ وـاقـعـيـةـ تـقـتـصـرـ فـيـهـاـ الـمـأسـاةـ عـلـىـ مـاـ تـعـبـرـ عـنـهـ الـحـرـكـاتـ وـحـيـثـ الـمـانـاظـرـ الـطـبـيعـيـةـ تـكـوـنـ دـوـنـ أيـ أـسـلـوبـ كـمـاـ هـيـ الـحـالـ فـيـ الصـورـةـ الـفـوـتوـغـرـافـيـةـ"<sup>(48)</sup>. وـيـبـدـوـ أنـ تـلـكـ الـطـرـوـحـاتـ اـسـتـمـرـتـ فـتـرـةـ زـمـنـيـةـ طـوـيـلـةـ فـيـ عـمـلـيـةـ الـبـحـثـ عـنـ مـفـهـومـ الـوـاقـعـ وـالـسـعـيـ إـلـىـ مـاـ هـوـ فـوـقـ الـوـاقـعـ وـعـلـىـ الرـغـمـ مـنـ الـاـخـتـلـافـ الشـاسـعـ مـاـ بـيـنـ الـأـثـيـنـ نـجـدـ أـنـ الـكـثـيرـ مـنـ هـذـهـ الـأـمـورـ قـدـ تـبـلـوـرـ فـيـ تـجـارـبـ الـتـيـارـ الـأـلـمـانـيـ الـمـسـمـىـ الـكـامـيـرـاـ شـبـيلـ الـأـمـورـ أوـ الـكـامـيـرـاـ الـمـرأـةـ<sup>(49)</sup> وـفـيـ السـيـنـماـ السـوـفـيـاتـيـةـ

(47) الثقافة الاجنبية، النظرية الواقعية في السينما، ص.8.

(48) هـنـرـيـ آـجـيلـ، عـلـمـ جـمـالـ السـيـنـماـ، تـرـجـمـةـ: إـبرـاهـيمـ الـعـرـيـسـ(بـيـرـوـتـ: دـارـ الـطـلـيـعـةـ لـلـطـبـاعـةـ وـالـنـشـرـ، 1980ـ) صـ50

(49) أحد تـيـارـاتـ السـيـنـماـ التـعـبـيرـيـةـ الـتـيـ ظـهـرـتـ فـيـ الـمـانـيـاـ عـامـ 1910ـ.

في فترة العشرينات والواقعية الإيطالية الجديدة .

لقد عبر (كارل ماير) بوضوح عن اهتمامات ذلك التيار حيث أكد "أن هذه المدرسة تقدم نفسها في الظاهر وكأنها عودة إلى الواقعية وأفلامها إذ تخلّى عن الاشباح والطغاة وتهيم بوجهها شطر الاشخاص البسطاء لتصفهم في حياة اليومية وفي بيئتهم" <sup>(50)</sup>. ويبدو أن هذا الموقف الذي عبر عنه (ماير) قد بولغ فيه بعض الشيء وحملت الأفلام أكثر من طاقاتها وسرعان ما أصبح الطابع التضخيمي للحبكة مثلاً تحطيمياً لذلك القسط البسيط من الواقعية التي كان يحملها هذا الاتجاه.

#### 4- جماعة الكاميرا عين

في عام 1922 ظهر ذلك التوجه نحو الواقعية في الأفلام السوفياتية عبر محاولات (فيرتوف) الذي أسس تيار (السينما-عين) والذي كان يؤكد على أن فهمه للسينما تابع من كون الكاميرا هي عين أكثر موضوعية من العين البشرية ذاتها. وأن حيادية الجانب الميكانيكي هي أفضل حالة مضمونة للوصول إلى الحقيقة في نفس طروحات (بازان) و(كراكاور) فيما بعد، والتساؤل يبدو هنا في أكثر من محور فإلى أي حد يمكن للكاميرا أن تسجل أو تصور؟ وهل هناك إمكانية لترك الكاميرا تصور لوحدها دون تدخل خلاق من قبل الفنان؟ ثم ما الذي سيظهر؟ وما هي قيمة الذي سيظهر على الشاشة؟

---

(50) جورج سادول. تاريخ السينما في العالم، ص 162

تساؤلات تقود إلى نتيجة مفادها أن الواقعية ليست كذلك فهي تحليل وتفسير الواقع ليس تسجيله فقط وأيضاً فإن الإنسان في حالة كهذه سيبقى مجهولاً والحياة تبقى بدون تفسير وتحليل. "وعلى ذلك فإن فيرتوف لم يستطع فيما عدا (عددًا محدوداً) من الموضوعات أن يسجل لحن الحياة الحي، أما الإنسان في باطنـه الحميم فقد ظل بالنسبة له من الناحية العملية شيئاً منـوعاً، وقد ظهر في فيلمـه رجلـ الكاميرا (1929) أنـ الناس ما يحسـوا أنـهم موضوعـ ملاحظـة حتى يـنظـروا إلىـ الكامـيرا ويـتـخدـون أوضـاعـاً وماـ هـذـهـ بالـحـيـاةـ الـحـقـيقـيـةـ بلـ اخـرـاجـ عـفـويـ وكـارـثـةـ" (51). أنـ ماـ أـجـراـهـ فـيرـتـوفـ منـ تـجـارـبـ فيـ تـقـديـمـ الواقعـ منـ خـلـالـ تـلـكـ المـعـطـيـاتـ التيـ اـعـتمـدـهاـ والـتيـ كـانـ أـبـرـزـهاـ اـعـتمـادـهـ علىـ مـوـضـعـيـةـ وـمـيـكـانـيـكـيـةـ الكـامـيراـ أـثـارـ الـكـثـيرـ منـ التـسـاؤـلـاتـ المـهـمـةـ بـخـصـوصـ جـوـهـرـ وـمـاهـيـةـ السـيـنـمـاـ الـوـاقـعـيـةـ.

وـحسبـ مؤـشـراتـ(كـراكـاوـرـ) مـثـلاًـ وـرـفـضـهـ لـكـلـ أـشـكـالـ التـنـسـيقـ وـالـتـرـتـيـبـ فيـ المـادـةـ الـخـامـ فـأنـ (فـيرـتـوفـ) يـخـرـجـ عنـ المـفـاهـيمـ منـ خـلـالـ تـأـكـيدـهـ عـلـىـ تـلـكـ التـجـارـبـ التيـ أـجـراـهـاـ فيـ المـوـنـتـاجـ وـالـتـيـ كـانـتـ مـحاـوـلـةـ قـادـتـهـ إـلـىـ اـسـتـخـلـاصـ دـلـائـلـ مـعـيـنةـ وـحدـدتـ منـ خـلـالـ تـدـخـلـهـ فيـ تـرـتـيـبـ المـادـةـ الـخـامـ بـالـرـغـمـ مـنـ اـسـامـهـاـ بـتـلـكـ التـسـجـيلـيـةـ لـلـوـاقـعـ وـلـكـنـ هـذـاـ اـسـتـخـلـاصـ لـتـلـكـ الدـلـائـلـ قـادـ(فـيرـتـوفـ) إـلـىـ التـدـخـلـ فيـ الجـانـبـ المـوـضـعـيـ وـأـنـ المـادـةـ الـخـامـ سـتـعـرـضـ حـتـمـيـاًـ إـلـىـ تـبـدـلـ وـتـغـيـرـ كـونـ ماـ سـيـحـدـثـ

---

(51) مـارـسـيلـ مـارـتنـ، اللـغـةـ السـيـنـمـائـيـةـ، تـرـجمـةـ سـعـيدـ مـكاـويـ (الـقـاهـرـةـ الدـارـالـمـصـرـيـةـ لـلـتـالـيـفـ وـالـتـرـجـمـةـ 1946) صـ68ـ.

هو إعادة خلق المادة الخام وبهذا الخصوص يقول " علينا أن لأنكتفي بتصوير إجراء الحقيقة بل وأن نربطها مع بعضها البعض، أن ننظمها حتى نحصل على الحقيقة الكاملة" (52). وهذا يعني إعادة خلق للمادة المchorة وإضفاء رؤية ذاتية على تلك المادة وهي قريبة من التصورات الشكلية في التنظيم للمادة لجعلها مستساغة عند عرضها وبعيدة عن تفسير تلك المادة وهي درجة أقل من توجهات الواقعيين وأقرب إلى الطبيعية في الأدب والمسرح فالواقعية لاتعني التسجيل فقط بل التحليل والتفسير وهنا يقول (جان متري) :

"أن الواقع المباشر مهما كان واقعياً وموضوعياً في إعادة إنتاج الفوتوغرافي رغم أنه يكون قد اختير عمداً لا يصبح إذا ماضل على شكل ظهوره الملموس سوى قطعة تجريدية" (53). لعل ما قدمه (فيرتوف) ليس جديداً كل الجدة بل كان (لومير) سابقاً في ذلك، ولكن الجدة في ما قدمه (فيرتوف) هو ذلك التنظيم للواقع المصور من الحياة بشكل خلاّق يجعل المادة الفلمية ذات معنى وإيقاع باعتماده على الأسس التي قدمها المنتاج وهو الذي يعرف المادة السينمائية بالرؤية المونتجية فيقول " أنا عين السينما، أخذ من أحدهم يده، الأقوى والأمهر، ومن الآخر أخذ قدميه، الأسرع والأجمل، ومن الثالث أخذ رأسه الأجمل والأكثر تعبيراً ( وعن طريق المنتاج) أصنع الإنسان الجديد الكامل" (54).

(52) عدنان مدانات، بحثا عن السينما (بيروت: دار القدس، 1975) ص 209

(53) هنري آجيل، علم جمال السينما، ص 35.

(54) عدنان مدانات، بحثا عن السينما، ص 209.

قبل وبعد (فيرتوف) كانت أغلب الطروحات في السينما التسجيلية لا تختلف كثيراً عن طروحاته إلا بذلك القدر في تقديم المادة وأسلوب التعامل معهما أو تسجيلها ف(فيرتوف) اعتمد على مبادئ المنتاج أو محاولة تجسيد التصورات الذهنية عبر المادة والبعض الآخر اعتمد أسلوب الملاحظة الطويلة كما نجد ذلك في أفلام (روبرت فلاهرتي) و (شتروهaim) وغيرهم. وفي العشرينات أيضاً كان هناك الأفلام التي تعالج بشيء كثير من الواقعية حياة رجل الشارع في تلك السنوات المضطربة التي مرت بها المانيا والتي أسماها (كراكاور) (أفلام الشوارع) "وذلك لأن الشارع تلعب فعلاً في هذه الأفلام دوراً كبيراً، بل أسماء هذه الأفلام توضح ذلك فمنها فيلم (الشارع) عام 1923 وفيلم (شارع لا يعرف الفرح) عام 1925، وفيلم (مؤسسة في الشارع) عام 1923 وفيلم (الاسفلت) عام 1929"<sup>(55)</sup>.

وأخيراً بعد هذا الملخص للموقف الذي طرح حول فهم جوهر السينما من قبل أبرز منظري الواقعية وعلى الرغم من الاختلاف ما بين الواقعيين والانتبهاعيين في طبيعة فهمهم لهذا الوسط التعبيري إلا أنهم فيما يبدو لا يختلفون عن نقطة جوهريّة وأساسية وهي أن السينما فن الواقع بالواقع نفسه" أما السينما فهي الفن الوحيد الذي يعبر عن الواقع نفسه"<sup>(56)</sup>.

(55) ارثر نابت، قصة السينما في العالم من الفيلم الصامت إلى السينما راما، ترجمة: سعد الدين توفيق (القاهرة: دار الكاتب العربي، 1967) ص.61.

(56) بول وارن، السينما بين الوهم والحقيقة، ترجمة: علي الشوباشي (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1972) ص.7.

## **ثانياً: النظرية الانطباعية**

عندما نتحدث عن الانطباعية فإن الحديث سيقودنا إلى (جورج ميليه George Melies) الذي يعتبره الكثير من مؤرخي السينما الأب الروحي للانطباعية كذلك لايسعنا أن ننسى تأثير الانطباعية<sup>(57)</sup> في الفنون التشكيلية التي نشأت في فرنسا وتأثيرات المدرسة الجشتالية في علم النفس التي ظهرت في ألمانيا عام 1912 التي هي مشتقة من الكلمة الالمانية (Gestalt) ومعناها شكل أو صورة والتي تؤكد على البناءات النفسية التي هي عبارة عن كليات منظمة أو صورة.

### **(1) انطباعات جورج ميليه.**

من السحر والبهلوانيات إننقل ميليه إلى السينما لإنقاده أنها نوع من السحر والغرائب التي يستطيع من خلالها تقديم الجديد من تلك الالعاب البهلوانية وتلك الغرائب. وقد كان (ميليه) يحاول أن يكشف القدرات الخلاقة لهذا الفن والتعامل معه على أساس من خلفيته السابقة في السحر معرفته بفنون البهلوانيات ولشففه الشديد في إضفاء ما تعلمه في السحر قاده إلى اكتشاف تلك القدرات والإمكانيات للسينما.

لعل (ميليه) أول من حاول أن يضفي واقعاً من الخيال والأحلام على السينما في محاولة لاكتشاف قدراته التعبيرية في التفسير والتحليل والتصرير للحياة المعاشرة وهو بهذا الإنجاز نقل السينما نقلة نوعية، ولم يكتف (ميليه) بإضفاء واقع من الخيال والحلم بل أن إنجازاته كثيرة خصوصاً على المستوى

. (57) ينظر الفصل السابق (نظريات الفن).

التقني؛ فهو أول من استخدم النماذج المصغرة وقسم الفيلم على أساس المناظر وطبع الصورة فوق أخرى واستخدامه القصة السينمائية والملابس والديكورات والتصوير داخل الاستوديو في محاولة منه لخلق واقع فلمي من خياله الخصب وايقاف التثير في منتصف المشهد لكي يدخل ويخرج شخص ما واستخدامه للخدع السينمائية "استخدامه للخدع السينمائية قد خطرت له بشكل مفاجئ باصدفة عندما كان يصور أحد أفلامه وعندما تحولت العربية فجأة إلى عربة نقل الموتى وبقليل من التفكير عرف سبب هذا التحول فإن الشريط حصر فترة ثم عاد التصوير إلى حالة الطبيعية بعد زوال الحصر فكانت هذه الحادثة له (تفاحة نيوتون) وأصبح اختصاصا في الحيل السينمائية"<sup>(58)</sup>.

في أبرز أفلامه اطلق العنوان لخيال بدرجة واضحة والتي تشكل فيها الواقع النفسي للشخصيات بذور الاهتمامات الانطباعية في السينما، كما في فيلم (رحلة إلى القمر عام 1902) وفيلم (الرحلة المستحيلة) وفيلم (غزو القطب عام 1912).

ومع كل هذه الانجازات فقد بقى (ملييه) اسير التقاليد التي تعلمها في المسرح وبقيت كاميرته ذلك المتدرج الذي يتوسط قاعة العرض بدون أي حركة أو تغير.

---

(58) جورج سادول. تاريخ السينما في العالم، ص 39.

## (2) انطباعات رودولف آرنهايم Rudolf Arnheim

يقول (آرنهايم) " كنت قد نلت لتوى دبلوم السيكولوجيا الاختبارية، وأنا مدین للعلوم الطبيعية بالنمط الذي أفكر فيه ولهذا يبدو لي أن بالإمكان استخلاص الامكانيات المضمرة لفن من الفنون بصورة نظرية والوصول إلى تحديد مزاياً أسلوب التعبير الخاص بهذا الفن والغريب في الأمر أنني كنت أؤمن بأنه لو لم توجد سينما حقاً لكان بالإمكان تجسيد امكانياتها التعبيرية عن طريق صور فوتografية متحركة هو أمر حاولته بالفعل"<sup>(59)</sup>.

ينطلق (آرنهايم) في تحديده لنهاية الانطباعي من عدة اعتبارات لعل من أهمها أن الواقع شيء الواقع الفيلمي شيء آخر وإن كل ما يقدم عبر السطح التعبيري هو حالة لا تُشبه الواقع وإنما تخلق لدينا حالة من الوهم بالواقع منطلاقاً في ذلك من تلك السياقات العلمية في قوانين الابصار والضوء وعلم النفس الجشطالي الذي كان أحد مؤيديه، ويضرب مثلاً على هذا القول - وهو مثل أصبح مشهوراً - بتصوير المكعب الذي لو وضع أمامنا لحدد وضعه طبعة ادakan لشكليه "أن العين البشرية ومثلها عدسة التصوير تعمل في وضع خاص وهي لا تستطيع منه أن تلتقط الأجزاء من مجال الرؤية وهي التي لا تخفيها أشياء أخرى من أمامها، لهذت قد قررنا من قبل مبدأ هاما اذا اردت أن صور مكعباً فإنه لا يكفييني أن اجعله في متداول آلة التصوير بل اهم من ذلك أن اختار الوضع الذي اتخذه من الشئ والمكان

(59) هنري آجيل، علم جمال السينما، ص 112.

الذي أضعه فيه"<sup>(60)</sup>. بعبارة أخرى فإن وضع الشئ يحدد طبيعة ادراكة ويمكن الاستفادة من هذه الخاصية في تأكيد بعض الجوانب التي ينبغي لصانع الفيلم تأكيدها لخلق تأثير إيحاء معين أو يقصد معين ينبغي منه هذا التأثير وهي مرونة تتيح لصانع الفيلم توضيفها بقدرة خلاقة وإمكانية إبداعية التي تعطي فهماً بأن إمكانية خلق واقع فيلمي من الواقع الحقيقي تبدو ممكناً وفق هذا التصور. وهنا يحدد (أرنهايم) العناصر التي تفرق السينما عن الواقع والتي يطلق عليها اسم (العناصر المشكلة) والتي استنبطها من السينما الصامتة:-

1. تحديد العمق المكاني.
2. الإضاءة.
3. البعد عن الشيء.
4. إلغاء الاستمرارية المكانية والزمانية.
5. التأثير.
6. قصور النشاط الحسي على عناصر بصرية.
7. انعدام اللون.

كما أنه يؤكد على أن كل لقطة حتى قبل المنتاج هي بالضرورة نتاج فني يختلف عن الواقع وهنا فإن صانع الفيلم يستغل هذا الاختلاف ما بين الواقع والواقع الفيلمي ويقيم عالماً يشبه الواقع بأطر محددة" فن الفيلم لا يتكون من نسخة عن الواقع ولكن نوع من (الترجمة) للخصائص التي يتم ملاحظتها تحول إلى

---

(60) رودولف أرنهايم، فن السينما، ترجمة: عبد العزيز فهمي، وصلاح التهامي (القاهرة: المؤسسة المصرية العامة للتأليف، بدون سنة طبع) ص15.

أشكال الوسط الفيلمي"<sup>(61)</sup>. ويحدد (أرنهايم) والانطباعيين أيضاً أن الفن يبدأ حيث ينتهي الإنتاج الميكانيكي انطلاقاً من بدء أن كل منافس للطبيعة سيكون خاسراً وعلى اعتبار أن تصوير أي شيء هو تشويه لذلك الشئ كما يدرك في الواقع وان كل المحاولات في السينما لا يجب أن تقع في باب تسجيل العالم فيزيائياً ومحاكاة الطبيعة بقدر تفسير ذلك العالم من خلال آلة التصوير وهذا يعني أن الفوتوغرافية هي تشويه للواقع إذا اعتبرنا أن تصوير أي شيء هو تشويه لذلك الشئ. ولكن هذا يعني أن الأشياء تفقد واقعيتها أو نقل تلك الدرجة من الدقة من التشابه الواقعي مع ذلك الأصل ولو بقدر ضئيل في الشكل؟ أنها مسألة نسبية وجمالية من طراز خاص مع ذلك فان احساسنا بتلك الواقعية من ذلك الأصل تبقى هي الحالة المهيمنة على شعورنا ولعلنا نضيف على ما نراه من خبراتنا الحياتية اليومية على ذلك الشئ الذي نراه وهي ناحية لا يستهان بها.

إن منطلقات (أرنهايم) والانطباعيون النظرية والتطبيقية أوجدت بعض التوكيدات المعمدة في تحديد وجهة نظرهم في فهم جوهر وماهية السينما ولعل من أبرز تلك التوكيدات هي الاختيار في المادة الخام واحياناً تشويه تلك المادة كما أن التفاصيل التي يتم اختيارها من خصم أو الكم للمادة الخام قد يفقدها أجزائها المكانية والزمانية للوصول إلى بعض الحقائق السايكلولوجية والروحية الباطنية التي يمكن الوصول إليها حتى ولو اضطر إلى تشويه الوجه الخارجي للعالم المادي

---

(61) لوبي دي جانيتي، فهم السينما، ص 568.

وهنا تكون الكاميرا وسيلة مناسبة للتعليق على المادة أو وسيلة لتأكيد طبيعة وجودها الجوهرية وليس المادية" التناول في هذه الأفلام على درجة عالية من المكانة وكذلك (التدخل) في شؤون الطبيعة ولكن هذه الحقيقة (المشوهة) بذاتها هي التي تعطي هذه الأفلام فتها البارز"<sup>(62)</sup>. وتميل الانطباعية أيضاً ومن خلال توكيديات (آرنهايم) إلى توكيد الشكل والتقنية فللشكل هنا وظيفة درامية جمالية من خلاله يمكن إيصال المعنى والتقنية أيضاً وهي وسيلة لتوكيد وتحقيق الشكل، فالشاشة العريضة اللون والإضاءة والحيل السينمائية والمتكررات العلمية الحديثة لكنها عناصر مهمة في خدمة توكيديات الانطباعيين الفنية التي توظف هنا إلى خلق نوع من الإثارة ولذة الاستغراب والاعجاب لدى المشاهد لتلك القدرة في إنجاز هذه الأشياء بعمل فني بالرغم من ادراكه للجذور الواهية لواقعية ما هو معرض أمامه لعدم وجود شبيه لها في الواقع المعاش فهي خيالات لذذة وغير مضررة عموماً بالقدر المسموح به طبعاً والحقيقة هي خلق نوع من الوهم بالواقع الذي ينحصر فيه أبرز توكيديات الانطباعيين في فهمهم لجوهر وماهية السينما.

ويشير (آرنهايم) إلى أن كل صورة في الفيلم تمتلئ بعدد من المظاهر اللاواقعية والتي يجب أن تكون المادة الخام لفن الفيلم الذي يعتمد على تناول ما هو مرئي تقنياً لا على ما هو مرئي إنسانياً بمعنى أنه لا يقوم على الاستعمال الجمالي لشيء في الدنيا ولكن على الاستعمال الجمالي لشيء يقدم لنا الدنيا.

---

(62) لوبي دي جانيتي، فهم السينما، ص 19.

### (3) هوجو منستربيرج Hugo Munsterberg

مثما كان (آرنهايم) من مريدي علم النفس الجشتالي كان (منستربيرج) أحد رواده وعلى تلك الخلفية استشف أغلب مفاهيم السينمائية التي فيما يليه وإلى حد ما تشابه مفاهيمه (آرنهايم).

فهو يعتقد مثما هم العلماء النفس من مدرسة الجشتال أن كل تجربة هي علاقة بين الجزء الكل أي بين شكل وخلفيته وأن العقل هو له القدرة على تحديد تلك العلاقة ينظم مجالها الحسي وهذا يعني أن العملية السينمائية ماهي إلا عملية عقلية " بدا واضحًا لمنستربيرج أن يصف الخواص السينمائية بأنها عقلية إلى جانب الخاصية الأساسية وهي الحركة يلاحظ أن الصورة القريبة وزوايا الكاميرا تتواجد لا مجرد وجود العدسات والكاميرات التي تجعل عملها ممكناً ولكن كطريقة خاصة يعمل بها العقل ويطلق عليه اصطلاح الانتباه".<sup>(63)</sup>

يعنى أن العقل لا يعمل في دنيا متحركة فحسب ولكنه ينظم هذه الدنيا عن طريق خاصية (الانتباه) هذه التي أشار إليها وان الصور المتحركة ليست مجرد تسجيل للحركة بل يمكن القول أنها تسجيل منظم لتلك الكيفية التي بموجبها يخلق بها العقل حقيقة لها معنى، وفي مستوى أعلى فإن العمليات العقلية للذاكرة والخيال التي هي تفوق الانتباه البسيط تعطي تلك الدنيا معنى وتأثيراً واتجاهها شخصياً، وهذا يعني أن الخواص الفلمية التي تقابل هذه العمليات العقلية هي الأنواع المتباعدة من

---

(63) ج.دادلي اندره، نظريات الفن الكبير، ص 23.

التوليف وكلها تضفي على الحركة وعمل الكاميرا ذي المغزى اتجاههاً وتظميناً درامياً " وتأتي العواطف في أعلى المستويات العقلية ويعتبرها منسترييرج أحداثاً عقلية متكاملة وأن على العواطف التي تنظم قوى ونشاطات العقل" <sup>(64)</sup>

ومن هنا فإن الظاهرة السينمائية التي تقابل العواطف هي القصة ذاتها هكذا إلى أن ينتقل بنا إلى المتوازيات المادية في السينما والتي ترتبط بكل من المراحل العقلية التي تعني أن ذلك الوهم الحركي مثلاً يطبعه فيما العقل تستثيره مشاهدتنا الصور المتعاقبة ويقويه الانتباه المنتقى من خلال استثارة الزوايا والتكتوين وحجم الصورة الضوء في حين يقابل الذاكرة والخيال المصادر الطبيعية للتوليف التي تطيل أو تقصر الوقت وتخلق الإيقاع العودة إلى الوراء ومناظر الأحلام" بما أن مواد السينما هي مصادر العقل فلابد وأن يعكس الشكل السينمائي أحداثاً عقلية أي عواطف وانفعالات فالفيلم وسيط للعقل وليس وسيط للدنيا وأساسه ليست التكنولوجيا بل الحياة العقلية" <sup>(65)</sup>.  
ثم يشير لنا (منسترييرج) إلى الصفات الشاعرية للسينما من حيث قيمتها الجمالية بأن الشئ المصور إذا كان جزءاً من الطبيعة أو نصاً مسرحيأً منقولاً إلى الشاشة فإن له قيمة جمالية وذلك بسبب إخضاعه للمواصفات الشاعرية للسينما وبالتالي يكون شيئاً جديداً هو اعتقاد بذهب إلى أن الذي يجعل للسينما قيمة جمالية يكمن في تحويل الواقع إلى شئ من نسيج

---

(64) المصدر السابق نفسه، ص.25.

(65) دادلي اندره ، المصدر السابق ، ص25.

الخيال له صدى في تلك القيمة السيايكلوجية التي تذهب إلى أن الفيلم لا يوجد في الواقع ولا على شريط السينما ولا حتى على الشاشة ولكن فقط في العقل الذي يجسمه بالحركة والانتباه الذاكرة والخيال والانفعال في سلسلة مبنية من الظلال حسب رأيه. هنا لا بد لنا من وقفة وأن نتساءل كيف يمكن للصورة المتحركة حسب هذا الرأي أن تتحول إلى خيال؟

يبدو أن هناك جذور من مفاهيم (منستيريرج) تمتد إلى (الكانتية) التي تعتبر أن الحقيقة تميز بالتنظيمات الأولية للزمان والمكان السببية والتي تؤكد ربط الأشياء عبر اتصالها بالواقع والتي لا يمكننا أن نتصل بالدنيا بدونها حسب هذا الفهم وهذا يعني أن عند صانع الفيلم تلك الوسائل التي تجعله يستبدل التنظيمات الأولية بإعطائهما مظهراً آخر وهو حسب ما يختاره من تلك العلاقات المكانية الزمانية والسببية، بمعنى أن امكانيات ان تكون قريبة جدياً من عالم الاحلام عبر ذلك الاختيار المفترض من قبل صانع الفيلم والتي تعني أن المادة تناسب الفيلم وإلى حد ما حسب فهم (منستيريرج) وإن تلك المادة تمثل اكتفاءً ذاتياً كاملاً وكما أن مكان وزمان الفيلم خياليان كذلك فإن السببية تسري في الفيلم عبر تلك الاحسیس التي نراها على الشاشة سواء كانت رقيقة أو عنيفة فكلها تنمو من نظام متشابك ينتهي بـ"أنهاء الفيلم" كل هذه الاحسیس تحركنا أثناء مشاهدة الفيلم ولكن تتيح لنا وحدة الفيلم أن نتأملها دون إنفعال حين نخرج إلى أصوات المركبات خارج دار السينما إذا كان (شكل) الفيلم متحدياً إذا يتحقق

(هدف) الفيلم وتندمج دون أن تكون لنا مصلحة مع شيء منعزل له قيمة كامنه فيه"<sup>(66)</sup>.

ومن هنا فإن (منسترييرج) يرفض أن يكون الفيلم شكلاً فنياً منخفي القيمة من خلال تأكيده على أنه عندما نشاهد فيلماً جيداً نشعر بالاكتفاء عبر تلك الحالة من الانسياقية التي يشكل بها الفيلم بعيداً عن الدنيا الحقيقية والتي تعني أنه مكتفي بذاته وله قيمة في حد ذاته وهذه هي فحوى توكيداته على الهدف النهائي للفيلم والتي تقترب فيها بشكل واضح من منطلقات (آرنهايم) والانطباعيين الآخرين.

#### (4) سرجي أيزنشتاين Serge Iesentiein

قبل التطرق إلى طروحات (إيزنشتاين) هناك ملاحظة أولية حولها التي تقودنا إلى القول أن آراءه في السينما هي أثرى وأعقد كثيراً من تلك التي نادى بها (منسترييرج) و(آرنهايم) كونه يتمتاز عليهم في أنه كان صانع أفلام وذا قدرة عظيمة من هنا فإن آراءه قد خضعت للتجريب واكتسبت قدرة من التطبيق المباشر في أفلامه والملاحظة الثانية أنه من طراز المفكرين الذين لا يعتقدون فكرة أو عرف واحد ينميه بانتظام في المستقبل" اهتم (إيزنشتاين) بموضوعات لا تعد ولا تحصى من النظريات عديدة في هذه الموضوعات وكان يذهب إلى مكتبة يبحث فيها بحثاً خلاقاً ليستخرج الحقائق والفرضيات التي يطبقها فيما بعد على موضوعه الأثير الفيلم"<sup>(67)</sup>.

---

(66) المصدر السابق نفسه، ص.31.

(67) المصدر السابق نفسه، ص.48.

في البدء حاول (أيزنشتاين) أن ينظر في مجال المادة الخام فقد حاول أن يؤطر فهمه بأن تلك المادة هي ليست بالضرورة إعادة إنتاج الواقع عبر بحثه الدؤوب عن وسائل لتفتيت الواقع إلى أجزاء نافعة بستطيع صانع الفيلم أن يضعها هذا إلى حد ما يبدو مقاربا من طروحات (البنيوين) أن اللقطة الواحدة هي مجرد البناء الأساسي للفيلم والتي تعني مؤشرأً مهما حول فهمه للمادة الأساسية للوسيط الفني، ثم بعد ذلك انتقل إلى مفهوم آخر أكثر تعقيداً وهو (الجاذبية) والذي فيما يبدو أقل ميكانيكية وان جاز التعبير من مفهوم اللقطة كانه يأخذ في الاعتبار النشاط الذهني للمشاهد.

وهكذا فقط اعتقد أن على صانع الفيلم أن يحيد اللقطات حتى تصبح عناصر شكلية أساسية يمكن ات تجمع كيما يرى ذلك مناسباً وحسب أي مبادئ شكلية يريدها والتي فيما يبدو هي نتيجة أساسية لتلك التأثيرات من (مسرح الكابوكي الياباني) التي يمكن لمسها عبر كتاباته وطروحاته نتيجة لهذا التأثير والتي قادته في محاولة لخلق نظام لفيلم تتساوى فيه وتتناسب كل العناصر فتضaffer فيه عناصر الإضاءة والتكون والتمثيل وحتى ترجمة الحوار بحيث نحرر الفيلم من الواقعية الفجة بالسرد القصصي الذي تصاحبه العناصر المعاونة. "باختصار لم يتغير أيزنشتاين أبداً أن مجرد تسجيل الحياة شيء سينمائي وسخر في حياته العملية المبكرة من صانعي الأفلام الذين يستخدمون اللقطات الواسعة".<sup>(68)</sup>.

---

(68) المصدر السابق نفسه، ص.53.

ومثلاً كانت تأثيرات (مسرح الكابوكي) فإن تأثيرات دراسته لأشعار (هايكو) قد قادته أيضاً بشكل ظاهري إلى فهمه للمونتاج واستخلاصه لفكرة اصطدام فكرتين أو جاذبيتين التي تتولد فيما بعد، عندها يهرع العقل إلى فهمها بانتباه إلى تصادم هذه الجاذبيات والتي هي صراع في اتجاه التخطيط الأوزان الأحجام وفي الكتل الأعمق والظلام والنور والمسافات البؤرية والتي تعني أخيراً أن المونتاج هو القدرة الخلاقة في الفيلم والوسيلة التي تصبح بها الخلية الواحدة عن طريقها وحدة سينمائية حية والذي يعطي معنى لتلك اللقطات الفجة وهذا يعني حسب توكيداته أن المادة الخام للفيلم تكمن في تلك العناصر التي في اللقطة القادرة على بعث استجابة متفردة يمكن قياس إمكانياتها في المشاهد وعلى سبيل المثال في فيلمه (المدرعة بوتمكين) وعندما تقول إحدى السيدات في مشهد سالالم الاوديسا (دعونا نرجوهم) - طبعاً الحوار مكتوب - لاتلقى ردأ على إجاباتها عبر حركة أو حوار وإنما عبر تلك الظلال الممتدة للجنود الذين ينزلون السلم بصمت وبدون توقف.

إن نظريته في المادة الخام لسينما تشمل مظاهر اللقطة التي يسميهها (جاذبيات) وتشمل جانباً عقلياً أو حتى يمكن القول جانباً روحيّاً والتي تعني أن تكون الصدمة أو الجاذبية علاقة بين العقل والمادة وأن المؤثر المترافق في اللقطة لاتساوي السينما من وجهة نظره فهي كتل البناء، أو ما أطلق عليه (خلايا) التي يجب أن تكون مستقلة عن بعضها الذي يعطينا مبدأ الحياة ".

أن تجاوز هذه التفاصيل هذه التفاصيل الجزئية في بناء توليفي معين من شأنه أن يجري الحياة ويدفع إلى الضوء بتلك السمة العامة التي أسمهم في تكوينها كل تفصيل والتي تربط معا كل التفاصيل في كل واحد أي في صورة عامة يمارس الخلق فيها، إليه المشاهد، الموضوع وال فكرة<sup>(69)</sup>.

### (5) بيلا بالاز BELA BALAZS

يُعد بالاز واحد من أهم المنظرين الشكلانيين أو ما يمكن أن نسميه الانطباعيين السينمائيين .. وفي الحقيقة لم تحظ طروحاته السينمائية بالدراسة والبحث مثلما حظيت طروحات المنظرين الآخرين مثل (أرنهايم) و(أيزنشتاين)، وكما يبدو لنا فإن وراء ذلك العديد من الأسباب لامجال لذكرها هنا، لكن الاشاره إليها تبدو لنا واردة، وكما نعتقد فإن التداخل في طروحاته وعدم الاستقرار واحد من أهم هذه الاسباب وفي مواضع عده من طروحاته النظرية .. فتارة نراه ميالاً إلى تقديم الواقع على الششه وبطريقه نجد فيها الكثير من التشابهات مع طروحات ( بازان ) وتارة أخرى نراه يذهب بعيداً ويقترب كثيراً من طروحات الانطباعي (أرنهايم) هذا الأمر يحدث إرباكاً لدى القارئ .. فلا يستطيع أن يضعه في الحقل والمكان المحدد بسبب هذا التداخل، لكن قراءة متأملة في طروحاته النظرية سيحسم الأمر ويضعه في حقل الشكلانيين مثل (أرنهايم) و(أيزنشتاين) و(منستربرج) وغيرهم وهذا الأمر يمكن تلمسه

---

(69) سرجي أي زنشتاين، الاحساس السينمائي، ترجمة: سهيل جبر (بيروت: مطابع الامل 1975) ص 18.

بوضوح عبر قراءة متأملة في كتابه (نظرية السينما) والذي سيكون دليلاً في تحديد ماهية طروحاته النظرية والكيفيات التي ينظر بها إلى هذا الفن الجميل .

لعل ميل (بالاز) إلى الشكلية لم يأتِ بطريق الصدفة، وكما هو معروف فإن الفترة التي شهدت نضوج وانتشار الشكلانية (1918-1930) جاءت مواكبة لما يمكن أن نسميه البدائيات الأولى للنظرية الشكلية للفيلم وهذا ما يمكن أن نتلمسه بوضوح في هذه الفترة بالذات من خلال طروحات (أيزنشتاين) و(أرنهايم) والتطور الذي حصل لهذه الطرحوتات خلال فترة الستينات من القرن الماضي والتي قادت فيما بعد إلى مولد ما يمكن أن نسميه (سيموطيقيا الفيلم) .

وكما هو معروف فإن الشكلية الروسية تعطي للنظرية الشكلية الإطار الفلسفـي الكبير الذي تحتاجه مما يعني أن كل أصحاب النظريات الشكلية تتوافق تماماً مع النظرية الشكلية للفيلم لأن الشكلية الروسية هي في الواقع نظرية لغة شاعرية وهي أيضاً تضع نظرية كاملة للنشاط الانساني والتي تأتي من خلال التساؤلات التي تشيرها مثل ما التي يجعل الجوانب الفنية أو الجمالية في حياة الانسان مختلفة، وتأتي الإجابة من خلال إيجاد نظام معين يعتمد على أربعة تصنيفات للوظائف والتي تفسر كل نشاط إنساني ممكن؛ فكل حركة تقوم بها تتتمى إلى واحد أو أكثر من هذه الوظائف وهي عملي، نظري، رمزي، جمالي لذا فإن "معظم النظريات الفيلمية الأولى تجد لنفسها مكاناً في هذا التصور للفن والحياة، وأصحاب النظريات الذين

أطلق عليهم (شكليون) يعتقدون جميعاً أن السينما تقوم بوظيفة رمزية في حين تضطرنا إلى أن نهتم بهذا الواقع بطريقة خاصة عن طريق تقنياتها غير الطبيعية<sup>(70)</sup>.

هذه المقدمة البسيطة تعطينا تصوراً واضحاً عما رافق من طروحات فلسفية ودراسات أحاطت بـ(بالاز) في فترة كتاباته الأولى والتي تقودنا للقول أن تحدد ميوله واتجاهاته وتحسم الامر الذي أشرنا إليه في البداية، ونحن هنا لا نريد الخوض في هذه التفصيات بقدر ما نريد أن نشير إليها لأننا سنتلمس هذه التأثيرات في كتاباته اللاحقة وأهمها ما ثبت في مؤلفه (نظيرية السينما).

كعادة الكثير من المنظرين الذين مر ذكرهم فإنهم يبدأون في دراستهم بالنظر في أصل الفيلم أو ما يمكن أن نسميه المادة الخام للفيلم وهي المكونات والمقربات ونلاحظ منذ البدء فإن (بالاز) يبدأ بحثه في ما أسماه (الشكل اللغوي للسينما)، وهو إلى حد ما مشابه لطروحات الآخرين لكنه يضيف إلى ذلك نقطة مهمة وهي الضرورة المهمة في تحليل البنية الأساسية الاقتصادية للفيلم معتبراً ذلك الأساس لهذا الفن الجديد. فهو يعتقد أن السينما يمكن أن تنمو فقط عندما تسمح لها ظروف العمل بذلك، ومن ثم تأتي تساولاته الأخرى مثل (متى وكيف تحولت السينما توغرافياً إلى فن محدد ومستقل يستخدم طرقاً تختلف عن طرق المسرح ويستعمل شكلاً لغوياً مختلفاً تماماً

---

(70) ج. دادلي أندرو، نظريات الفيلم الكبرى، ترجمة جرجيس فؤاد الرشيدى، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1987، ص. 84.

هذه التساؤلات وغيرها والتي نجدها في مؤلفه (نظرية السينما) تحللنا بوضوح إلى معرفة أن المدخل تم من خلال محاولة الكشف عن المكون اللغوي للسينما أولاً وعقد المقارنات مع مختلف الفنون ومن ناحية أخرى لكشف قدرات السينما المتميزة هنا التي تفرقها عن تلك الفنون وهنا نلاحظ أن (بالاز) يكشف أن شكل اللغة السينمائية نتاج طبيعي ما بين الموضوع والشكل الفني وهذا ما يجعل العوامل الاقتصادية للسينما تبحث عن موضوعات جديدة لا يمكن للفنون الأخرى أن تقترب منها إلا السينما بسبب قدراتها التعبيرية الهائلة ويمكن أن نلاحظ بأن (بالاز) يعتقد أن العملية السينمائية تشمل خلق الفن الفيلمي من مادة العالم والتي تعني أن المادة الخام للفيلم ليست الواقع نفسه بالضبط بل أن الموضوع الفيلمي الذي يتعرض لخبرة المرء بالعالم والذي يتعرض لها تتحول إلى سينما. والتي تعني حسب وجهة نظر (بالاز) أن الفن هو الواقع في حد ذاته لأن الفن يأتي إلى هذه الدنيا بأنماط الإنسانية ومعانٍ إنسانية أيضاً. كما يمكننا أن نلاحظ تقارب بين (بازان) و(بالاز) بموضوع الإمكانيات الإبداعية لتقنية الفيلم وهذه المقاربة تتبع من رؤيته لتقنية الفيلم التي تذهب إلى الاعتقاد أن الأفلام ليست صوراً للواقع ولكنها تأنيس للطبيعة مادامت المناظر الطبيعية نفسها التي اختارها كخلفيات للدراما. فالفنان لا يسيء إلى الواقع كثيراً حين يحرفه ويغير من شكله عن طريق التحرير وأنه يوسع مادياً في الواقع من الأنماط البصرية في عقول المشاهدين حتى يمكن أن يقول أنهم يروا الواقع من جديد.

هذا التصور يؤكد لنا أن (بالاز) لم يناد بسينما واقعية محيرة، من جانب آخر فإنه يفترض أن يتمتع الفنان بدرجة من الشجاعة تجعله يكشف عن تقنياته حتى لا يقع المشاهدون تحت إغراء النظر داخل العمل إلى (واقع) مفترض وراءه. وفي موضوعات أخرى وعلى عجلة نجد أن (بالاز) لم يجد إلى حد ما الفيلم الوثائقي المغض لاعتقاده أنه يزيح السينما عن طريقها الروائي الطبيعي. وهذا يعني نوعاً محدداً من الأنماط أو الأشكال السينمائية حيث نجده منحازاً إلى الأفلام التجريدية وكذلك الأفلام الروائية التي يمكن أن تتجه في تحويل الموضوع إلى شكل له مغزى، "أخيراً هناك لحظات تعارض فيها بالاز مع مبدئه المبكر أن المعنى والحقيقة يكمنان في الإنسان لا في الطبيعة" <sup>(71)</sup>.

#### (6) الانطباعيون الرواد

(الفن السابع) كلمة أطلقها (ريتشيتو كانودو) أحد الانطباعيين الرواد والذي صنف الفنون التقليدية إلى الهندسة، الموسيقى، الرسم، النحت، الشعر، الرقص" منذ عام 1911 اخذ (كانودو) يتساءل حول دلالة وأبعاد هذا الفن الذي كان أول من أطلق عليه الفن السابع" <sup>(72)</sup>.

وهذا يعني منذ البدء وضعه للسينما ضمن الفنون التقليدية على حد زعمه بأنها اندماج الفنون التشكيلية والفنون الإيقاعية والعلم والفن أي أنها فن الحياة الشامل والمعبر عن

(71) ج.دادلي أندره.نظريات الفيلم الكبرى ، ترجمة جرجيس فؤاد الرشيدى، القاهرة، الهيئة المصرية للكتاب 1987.ص 103.

(72) هنرى آجيل، علم جمال السينما، ص 10.

الروح والجسد حتى التعبير عن اللامادي وأن الصدق الأسمى للسينما في "قدرتها في التعبير عن داخل النفس وليس في تقديم الواقع"<sup>(73)</sup>. وحسب هذا الفهم فإن التعبير عن الحقائق السايكولوجية يأتي بالدرجة الأولى في اهتمامه ويبدو لنا أن السينما ليست تقديم الحقائق السايكولوجية فقط بل هي أبعد من ذلك على الرغم من ضرورة هذه الحقائق في تقديم نماذج من أغوار النفس البشرية فإذا اقتصرت على ذلك تحولت إلى مدرسة نفسية أن جازت التسمية وهي تأطير غير مقبول للسينما كونها تمتلك قدرة على تفسير وتحليل وتعزيز وعيناً في إدراك الحياة وأيضاً في قدرتها على مد جسور من المساهمة في التغيير الاجتماعي والثقافي والسياسي إذا استخدمت وفق وعي ثوري تقدمي وفق رؤية إيديولوجية ثورية تقدمية ووطنية، كما أن اعتقاده بأن السينما تستطيع التعبير عن اللامادي حالة فيها شئ من الغموض إذا اعتقدنا أن السينما تعبّر عن الواقع بالواقع نفسه أي بالشكل المادي المرئي المدرك، واللامادي يبدو من الصعوبة التعبير عنه إلا بما يثيره الشكل من أفكار وتصورات ذهنية أو ما يثيره المعنى من دلالات لغوية. فإذا كان القصد باللامادي هو اللغة فإنه إلى حد ما يمكن للسينما التعبير عن دلالات اللغة بصورة مرئية وهنا فإن إمكانية التعبير عن اللامادي يمكن تحقيقها. ولنلاحظ موقفاً مشابهاً لهـ(كانودو) في فهمه للسينما عبر تلك التوجهات التي قدمها (لوي ديوك)، الذي يصف السينما كوسيلة شاعرية من خلال تأكيده على مصطلح

---

(73) المصدر نفسه، ص.11.

( Ubiquity of the image) الذي استخدمه قبله (كانودو) والذي اعتبر أن تلك الصفة الشاعرية للسينما هي وسيلة بصرية وعبارة عن مجموعة من العمليات الكتابية التي تؤدي وبالتالي للتعبير عن الروح الحقائق العاطفية عبر عناصرها المختلفة هو موقف مشابه لـ (كانودو) مضافاً لموقف المشابه الآخر من خلال اعتقاده أن السينما هي تعبير عن الواقع النفسي وأن القدرة الخلاقة للسينما هي في مزجها الحاضر والماضي بوالجهة وحلمه في نسق واحد فيقول "أن إمكانية إقامة العلاقات والمجابهات بين الحاضر والماضي، الواقع والحلم إنما هي من الوسائل الأكثر أهمية التي يقدمها الفن السينمائي" (74).

وقد اعتبر (جيرمان دولاك) السينما فناً قائماً بحد ذاته ومستقلاً وهذا يترتب عليه أن يتحرر من كل الأحكام والأشكال المسقبة، وأن الحركة هي روح السينما والتي تعيش بالرغبة في استعادة تلك الحركة التي تخلق البعد الدرامي والتعبير الذي يصل عن طريق التنساقات البصرية من خلال اعتبارها أن السينما فن بصري هذا ما ذهب إليه أصحاب (المذهب البصري) من الرواد الانطباعيين في فهمهم للسينما. كما تؤكد ووتفق هذا الاعتقاد أن ما ينبغي أن يخلق من تأثير مطلوب في الفيلم سيكون عن طريق المعنى البصري وحده ويبدو أنها منطقات شكلية من خلال اعتماد الشكل كفاصلة مهمة في خلق التأثير والتعبير المطلوب حتى وأن كان تجريدياً كونه يتضمن دلالة بحد ذاته وحسب هذا الفهم" واستعملت (جرمان دولاك)

---

(74) المصدر نفسه، ص 13.

وسائل تختلف عن تلك المستعملة في المسرح ففضلت المجاز على الأشياء الرمزية في فيلمها (مدام بوديه الباسمة) فإذا عزفت المرأة مقطعة موسيقية لـ(دبوسي) أظهرت التراكيب والاهتزازات تموجات على صفحة الماء<sup>(75)</sup>. أيضاً كان (جان ابشتاين) الفيلسوف الكاتب قد حدد الكثير من منطلقاته السينمائية من خلال تأكيده على غياب الموضوع الذي يُملّى على الواقع على اعتبار أن الواقع لو ترك فإنه سيستخلص قيمته من الغموض ومن الرمزية، وهذا القول يbedo للوهلة الأولى عودة البعض مفاهيم (كراكاور) من خلال التأكيد على عدم التلاعيب والمساس بالمادة الخام والتي تمتلك قدرة في حد ذاتها للتعبير ولكن إذا أي تطردنا الحديث عن (ابشتاين) نجد خلاف ذلك فهو يقول "تفق السينما بجوهرها فوق الواقع (أي أرى ما ليس موجوداً) وأنا أراه بشكل خالص هذا الل الواقع"<sup>(76)</sup>.

كما يؤكد على أن السينما تقدم لنا الكون على شكل من الاستمرارية المتحركة ويتواصل أكثر مما نحسها بشكل مباشر وإن لاشيء يفصل بين المادة والروح ويbedo أن هذا النهج هو نهج (ميافيزيقي) وتأكيدات (ابشتاين) عموماً هي تأكيدات شكلية وفيها نلمس بوضوح الغلبة للعنصر الشكلي حتى في فهمه للحركة التي اعتبرها جوهر السينما فأنها هي التي تصنع الشكل أي شكلها الخالص.

(75) جورج سادول. تاريخ السينما في العالم، ص 193.

(76) هنري آجيل، علم جمال السينما، ص 23.

أما (آبيل غانس) فهو الآخر يختلف في طبيعة فهمه لجوهر السينما عن الآخرين الذين ذكرناهم من قريب أو بعيد أن تأكيده أن السينما في جوهرها (موسيقى الضوء) وأن لها بعدها سيمفونياً يعود بنا مرة أخرى إلى أصحاب (المذهب البصري) من حيث فهمهم للسينما وأيضاً يذكرنا به (كانودو) من حيث اعتباره السينما مزيجاً من الفنون التشكيلية والإيقاعية وخلاصة القول يمكن لنا أن نورد العبارات التالية التي تحدد فهمه بشكل معين لجوهر السينما فهو يقول "لقد اتى زمن الصورة، موسيقى: ببلور الأرواح التي تتصادم أو تبحث عن بعضها البعض رسم نحت عن طريق التوليف، الهندسة وعن طريق البناء والتنظيم، شعر عن طريق اظهار الاحلام المسرورة من الروح ورقص بفعل الايقاع الداخلي"<sup>(77)</sup>. هذا الحديث ليس بحاجة إلى تعليق فهو يحدد قائله للسينما والكيفية التي ينظر بها إلى جوهر ماهية السينما وهي أمور ليست جديدة فقد سبقه في ذلك الذين أشرنا إليهم من (كانودو) (ديلوك) و(ابشتاين) ويمكننا القول بأن الكثير من تلك الطروحات التي قدموها تدلنا على ذلك التقارب الواضح بينهم والتي تؤكد أن جوهر السينما الحركة والصورة المعبرة عن المعنى والتناسق البصري بين المرئيات الذي يخلق إيقاعاً سمعونياً فيه شئ من الغرابة والحلم والأسطورة وتلك العناصر الشكلية وما تضييه من معنى ودلالة بحد ذاتها بغياب الموضوع" وهذا فقد ضحى بالإنسان في سبيل التشكيل، ثم أنهم اعجبوا كثيراً بالنجاحات التي حققوها فضلاً

---

(77) المصدر نفسه، ص30.

عن الإهمال البالغ للتقاليد السينمائية القومية، ومن هنا عجزوا عن أن يفرضوا على العالم ما يعدل عالم (ميليه) العجيب"<sup>(78)</sup>. من نفس تلك التصورات الفنية عن السينما أطلق (رينيه كلير) و(جاك فيدر) و(رينيه شوب) و(إيلي فور) و(لين موسيناك) وأخيراً المنظر السينمائي المعروف (بيلا بالاش) والذي قد عام 1894 في المجر كان يعتبر السينما نقطة التقاء كل وسائل التعبير الفنية السابقة وهو بهذا يلتقي مع (كانودو) والآخرين خصوصاً في تأكيده على اللقطة الكبيرة التوليف وتأكيده المهم على أن الصوت والتنوع في موقع الكاميرا والذي اعتبرها الإمكانية التي يمكن أن تتيح للسينما تطورها الفني.

ومن خلال ما تقدم وبشكل إجمالي يمكن أن نقول أن طبيعته وأغلب النظريات في السينما حددت الطرóحات عبر مسارين الأول واقعي والثاني لواقعي (انطباعي) في كلا المسارين هناك حقيقة مهمة وهي على درجة من البساطة في أن السينما فن الواقع والتي تعبّر عن الواقع بالواقع نفسه ولكن تبقى طروحات المسايرين وما فيهما من خلافات هي في طبيعة وكيفية التعبير عن هذا الواقع ومن خلال هذا الوسط التعبيري يبدو أن التشدد في كلا الجانبين واعتباره هو الصحيح لا يعطينا فهما شاملأً لطبيعة السينما وجواهرها. فتأكييدات (كراكاور) مثلًا وتشديده على مفهوم الصورة الفوتوغرافية والتي اعتبرها هي أساس الصورة السينمائية رفضه لكل ما هو منسق ومرتب واستبعاده بقدر معين للقدرة الخلاقة للفنان المبدع في إعادة وصياغة

---

(78) جورج سادول. تاريخ السينما في العالم، ص 196.

وتركيب الواقع بأطر فنية وإبداعية وهذا التشدد لا يعطينا فهماً شاملًا لطبيعة السينما كفن خلاق وإبداع أصيل وكذلك استبعاده لتلك القدرات التي تمتلكها السينما عبر وسائلها المختلفة من الحيل السينمائية مثلاً وتناول الحقائق السايكولوجية فيه شئ من التشدد اثبتت توجهات واساليب السينما الحديثة عدم دقتها إلى حد ما حتى ذلك التوجه نحو السينما الواقعية فقد أصبح أكثر مرونة من تلك الطروحات التي قدرتها (كراكاور) فأعطت الحرية وفق ضوابطها الواقعية للفنان الواقع في تسجيله وتصويره للواقع وبدأ يضفي من ذاتيته الموضوعية التي لا تتعارض مع الفهم الشمولي للموضوعية وبدأت تتعدد أساليب الواقعية في السينما نتيجة لتلك المرونة التي احتوتها النزعة الواقعية في السينما وليس ذلك التشدد الذي أبداه (كراكاور) أن جاز التعبير ولم يعد المظهر أو الواقع الفيزيائي هو المهيمن الأساسي على طروحات الواقعيين بقدر ما هي تلك الدرجة من القدرة الخلاقة في التعبير التحليل التفسير والتصوير لذلك الواقع بأمانة وموضوعية بدرجة تسمح لنا أن نلتمس جذورها الأصلية في الواقع ولم يستبعد الخيال الأصيل المبدع في التعبير عن الواقع بالقدر الذي طرحته (كراكاور) فالخيال المبدع الأصيل جزء من تلك القدرة الخلاقة والطاقة الإبداعية للإنسان في التعبير عن مضامينه حتى في الحلم الذي يستمد جذوره من الواقع وتلك القدرة على التنبؤ التي من الصعب استبعادها من الشخصية الإنسانية والتي تعكس طموحات آمالاً مستقبلية لم تعد بعيدة المنال نتيجة التطور العلمي الذي حصل

في الحياة بمختلف مجالاتها وأنشطتها. وفي الطرف الآخر يقف (آرنهايم) وطرحه لفكرة أن الواقع والواقع الفلمي شيئاً لا يشبه أحدهما الآخر أيضاً فيه بعض المرونة بالرغم من استناده إلى تلك القوانين الخاصة بالإبصار والضوء وهي مفاهيم فيزيائية وعلمية صرفة تبدو غير دقيقة في نقلها إلى معاني جمالية وفنية في وضع كوضع السينما التي يكون الواقع مادتها الخام والتي تسعى إلى تقرير ذلك بدرجة معقولة.

فمن وجهة النظر العلمية التي استند إليها (آرنهايم) وهي صحيحة كونها خضعت للتجربة فأن الواقع الفلمي لا يشبه الواقع وفق تحديات عرض الموجودات والأشياء والواقعية على الشاشة ولكن ما يخلقه ذلك الإيهام بالواقع الذي طرحته (آرنهايم) إلا يقرب لنا الواقع الفلمي من الواقع ولو بدرجة بسيطة وهذا أضعف الإيمان؟ وذلك السعي الدؤوب لخلق هذا الإيهام يعطينا تصوراً معيناً بأن الواقع الفلمي هو محاولة دؤوبة للاقتراب من الواقع إلا إذا لجأنا إلى تحطيم الأشكال الواقعية وجردناها من دلالاتها الواقعية وشوهنا تلك الدلالات لغاية فكرة معينة أو محددة.

السينما فن لا يحتمل قيوداً فالرغم من كل التنبيرات التي حاولت أن تؤطر السينما فأنها غالباً من كانت تنمو بشكل غير طبيعي وتكبر على تلك الأطر كونها تحمل بذرة التطور والمواكبة والمعاصرة ومن هنا فإن تلك التأثيرات تصبح ضيقة في استيعاب ذلك النمو في السينما. فهي فن شمولي يعبر عن الواقع والخيال والحلم وهي فن يفسر ويعالج ويغير ويحلل الواقع

ويضفي عليه دلالات ونكهة جمالية وفكرية في أن واحد بالرغم من تلك التعددية في الاتجاهات والمنطلقات فسحرها في تلك القدرة الخلاقة على تجسيد الحياة وهي سلاح مهم إذا كان خلفه فكر ثوري وتقديمي والعكس إذا كان خلفها فكر رجعي فإنها تصبح وسيلة وسلاحاً في هدم البناء الاجتماعي والثقافي والإيدلوجي للإنسان ومن هنا تكمن أهمية السينما كأداة مهمة في إحداث التغييرات المطلوبة في المجتمع إضافة إلى دورها في خلق نوع من المتعة واللذة وتنمية الحس والذوق الجمالي من أجل خلق إنسان متحضر بمعنى أن السينما وسيلة ثورية وحضارية في نفس الوقت.

### **ثالثاً: نظرية الفلم الفرنسي المعاصر:**

لعل الإضافات المهمة والحاصلة والمحاولات العديدة التي سعت إلى محاولة تقديم فهم جديد لسينما جاءت بالتأكيد من خلال الطروحات والتأطيرات الجمالية والفلسفية التي جاءت من عدد من الجماليين والباحثين والمنظرين الفرنسيين ويقف على رأسهم (جان متري JEAN MITRY) وصاحب الإضافات الحاسمة والمهمة (كريستيان متيز CHRESTIAN METZ) اللذين سعوا كما أشرنا إلى محاولة فهم ونظرية جديدة لسينما مستلهمين بذلك التراث النظري الكبير الذي خلفه المنظرين السينمائيين السابقين بمختلف توجهاتهم ومذاهبهم وتأطيراتهم الفلسفية والجمالية مع التأكيد على بث روح العصر في الطروحات الجديدة واستلهام التجارب الفلمية الحديثة التي جعلت من البعض من تلك الطروحات السابقة في

محطة الفحص والاختبار مرة أخرى على يد هؤلاء المنظرين  
بما يمكن أن نسميهم جماعة (نظريه الفيلم الفرنسي المعاصر)

### (1) جان متري JEANMITRY

يمكن لنا فحص طروحات جان متري النظرية من خلال مؤلفه الضخم ذو الأجزاء الأربعه والذي هو بعنوان (علم جمال ونفس السينما ) وكذلك كتابه (السينما التجريبية) كما هو معروف فإن جان متري كان مهتماً لدرجة كبيرة بتاريخ السينما ودراسة الأفلام التي مررت عبر فترة تاريخية من السينما متناولاً فيها بال النقد والتحليل والدراسة الأكاديمية العمقة التي جاءت عبر المشاهده والفحص وهو الأمر الذي قلما نجده عند أحد من المنظرين. من جانب آخر فإنه درس وقرأ كل النظريات التي سبقته وتفحصها كثيراً في مسعى منه لايجاد مقاربات بعض منها من البعض الآخر حتى وإن كانت متناقضة ومتباعدة عن بعضها وعلى سبيل المثال أستعرضه المسهب لطروحات الواقعى (أندريله بازان ) مع طروحات الشكلانيين وعقد المقارنات من حيث التقارب والابتعاد وهو أمر لم يجرأ أحد على الخوض فيه وهذا بحد ذاته يكسب (جان متري) الجرأه والذي يعني من جانب آخر المعرفة الدقيقة والتقصيلية بطروحات المنظرين الواقعيين وكذلك الشكلانيين، وهنا علينا أن نشير أن بصمة (جان متري) تأتي من محاولته هذه في إيجاد المقاربات والتي تعنى التأثير العام لطروحاته الجمالية والفلسفية في السينما؛ قد يقول قائل أن (متري) لم يضيف ولم يأتِ بالجديد لكن هذه المحاوله وأضفاء وجهه النظر الثاقبة في تلك المقاربات

تسمح لنا بالقول هي نظرة وتأطير جمالي وفلسفي فيه الشيء الكثير من الجدة والإضافة الواضحة للطروحات السابقة. كما يمكن أن نشير إلى قضية مهمة تمت بها (جان متري) وبسبب إهتمامه الواضح بتاريخ السينما ومشاهدته المفرطة للأفلام سمح لها بأن يقوم بتحديد السينما إلى انماط وأنواع فلمية وهي محاولة لم يسبقها أحد فيها سوى بعض الاشارات الواردة هنا أو هناك والتي لم تكن بالصيغة العلمية والأكاديمية كما فعل (جان متري). هذا الأمر أكسبه قضية أخرى نلمسها في مؤلفاته السابقة وهي أنه كثير الاستشهاد وذكر الأمثلة الفلمية وهي حالة تكسب دراسته وأبحاثه طابعاً بحثياً أكاديمياً ويدعم ما ذهب إليه من تصورات وأراء وطروحات جمالية وفلسفية، مما يسمح لنا بالقول أيضاً أن (جان متري) رتب كل المشكلات النظرية التي ظهرت في الخمسين سنة الأولى من نظريات الفيلم وكشف بعنایه المواقف التي أتخذت إزاء تلك المشكلات. وهذا في الواقع دفع إلى أن تكون دراسة (متري) دراسة أكاديمية صالحة تماماً للتدرис والعمل في الجامعات والمعاهد السينمائية أكثر من غيرها.

يقسم (جان متري) مؤلفه (علم نفس وجمال السينما) إلى قسمين الأول (البنائيات) والذي يعني بدراسة الجوانب السينمائية التي تتعلق بالضرورة بكل فيلم، أما القسم الثاني فهو بعنوان (الأشكال) والذي يعني بدراسة الجوانب النظرية التي تنشأ عن أساليب وأنواع معينة من الأفلام.

يقول (جان متري) أنه من الصعب مناقشة الصور خارج علاقتها بالشيء الذي هي صورته (حقيقة) أن لها وجود مادي مستقل فيمكن للمرء أن يحطم فيلماً عن مبني دون أن يحطم المبني نفسه، وهذا يعني أنه لا يمكن أن تتحدث عن الصور دون أن تتحدث عن موضوعاتها. وهنا بودنا أن نشير وحسب فهم (جان متري) بأن هذه الحقيقة تضع السينما في تصنيف مختلف عن اللغة الكلامية. بمعنى آخر فإن للصورة السينمائية لا يكون لها معانٍ سوى المعاني الحقيقية في الموضوع الذي تمثله وهي ببساطة مطابقة الصورة للواقع الذي تمثله دون أن تتجاوزها وأن كانت بطريقة جزئية. هذا الفهم نجد مقاربه له عند (أندريه بازان) في ما أشار إليه الأخير من أن السينما تسير بخط مقارب للواقع. لكن من وجهة نظر (متري) فإن الواقع نبع لا ينضب من المعاني الذي نضفي عليه مغزى باختيارنا وأن تعامل معه بهذه الطريقة أو تلك الطريقة.

إن اعتبار (ميترى) للشاشة كإطار ونافذة هو المفتاح لكل نظريته في الفيلم حيث تنساب آراؤه عن المنتاج والقصة وعن غرض السينما نفسه مباشرة من هذه الركيزة عن الموقف الثنائي للصورة الفلمية. من جانب آخر فإن (ميترى) يؤكّد دوماً على أننا كمشاهدين لا نشاهد المادة الخام التي تشكل منها الفيلم؛ بقدر ما نشاهد هو فيلماً كامل الشكل حيث توجد صور الفيلم ليس كونها اختيار من صانع الفيلم بل لأنها منتظمة في دنيا فلمية فالصورة المجردة لها معنى طبيعي وهي ببساطة وجدت لتشاهد ولكن الصور المتتابعة لها أكثر من معنى ومغزى

وغرض محدد يضافه عليها الدور الذي تلعبه في دنيا (خيالية)  
يبنيها صانع الفيلم .

أن نظرية (ميترى) في الواقع هي نظرية مركبة فهو من جانب احتفظ بما يمكن أن نسميه نظرة (الانفتاح على الوجود) مثلاً طرحتها (بازان) وبنظره إلى الوجود له معنى فقط حين يحوله الإنسان عن طريق كل وسائله المتاحة لبناء دنيا أخرى أكثر كثافة بجانب ذلك الإدراك الطبيعي .

## (2) كريستيان متيز CHRESTIN METZ

يمكن لنا أن نقسم كتابات (متيز) إلى قسمين الأول بما سعى إليه من محاولة إقامة أساس علمي لدراسة السينما والثاني تحليل مشاكل الفيلم بواسطة هذا العلم، إن اهتمام (متيز) بذلك دفعه إلى دراسة السينما من باب السيمولوجيا الذي هو علم المعنى بفهمه العام، وهذا يعني من وجهة نظره ترك دراسة ما يعني بدراسة المظاهر الخارجية للفيلم كالأنظمة الأخرى المرتبطة به مثل علم الاجتماع والاقتصاد والتحليل النفسي وغيرها، ودراسة آليات الاشتغال للأفلام نفسها؛ حيث تقوم سيمولوجيا السينما من وجهة نظره ببناء نموذجاً شاملأً له القدرة على تفسير الكيفية التي يشتمل الفيلم بها على معنى محدد ناقلاً دلالته إلى المشاهدين، أي محاولة معرفة القوانين التي يجعل مشاهدة الفلم ممكنة كافية في الوقت ذاته أنماط الدلالة التي تعطي لكل فيلم خصائصه الخاصة به يعتقد (متيز) أن المادة الخام للسينما ليست هي الواقع نفسه أو وسائل محدد للدلالة مثل جاذبيات المنتاج كما أسمتها المادة الخام وبالنسبة

له ماهي إلا عبارة عن مجموعة من قنوات المعلومات التي تنتبه إليها عندما مشاهدتنا فيلما ما وهي:-

1- الصور الفوتوغرافية المتحركة.

2- آثاراً خطية تشمل كل المادة المكتوبة التي نقرؤها بعيداً عن الشاشة .

3- الكلام المسجل .

4- الموسيقى المسجلة .

5 - الضوابط المسجلة أو المؤثرات الصوتية.

الاهتمام هنا يأتي من عملية التحليل الفلمي للدلالة التي هي وليدة هذا الخليط من المواد، أن التأثيرات التي سعى (متىز) إلى إيجادها والتي هي أكثر جدلاً من غيرها تلك التي أشار فيها بوضوح عن المقارب بين اللغة والسينما، من خلال تساؤلاته العديدة في هذا الإطار مثل هل هناك ما يمكن أن نسميه (اللغة السينمائية) وما هي مقارباتها مع اللغة الحقيقية وبنفس الوقت ما هو اختلافها، وهنا يضعنا (متىز) بدراسة مطولة بعدد مقارنات بين اللغة ولغة الفيلم أن جازت لنا تسميتها هكذا.

نلاحظ أن (متىز) تطرق في البدء إلى عملية التناظر بين الفيلم واللغة، وأعتقد أن هذا التناظر ليس حقيقياً وهو تناظر ذا طابع أو مستوى مظهي لأن الدلالة الفلمية لا تشبه بالمرة اللغة الكلامية منطلقاً من التصور الأول الذي يشير إلى أن اللغة الكلامية هي اعتباطية فالتحولات في اللغة الكلامية ليس لها مرجع مادي ولكنها تتيح تغييراً كبيراً للمتداول ، وهذا يعني أن الأجزاء الصوتية للغة الكلامية بأن تصبح شبكة دقة لإنتاج

العديد من تنويعات المعنى. في حين هذه القدرات لا تطبق على السينما لأن دلالاتها ترتبط ارتباطاً وثيقاً بمدلولاتها فالصور هي تقديم واقعي والأصوات هي انتاج متطابق مع ما يشير إليه والتي تعني عدم وجود قدر لأن يتم تفتيت دلالات الفيلم دون أن يقطع اوصال مدلولاتها في نفس الوقت.

القضية الأخرى التي اثارها هنا (متizer) أنه وجد أن السينما لا تكاد أن يكون لها حق في قواعد اللغة في حين هناك قواعد محددة مستخدمة في اللغة الكلامية أي لا يمكن لنا أن نميز بين فيلم لا يخضع في بنائه لقواعد اللغة وبين فيلم آخر يخضع لها، بمعنى آخر وحسب رأي (متizer) بأننا لا يمكن أن نصح لصانع فيلم خطأ في النحو أو اختياراً خاطئاً للصور فقد تكون أدواتنا مختلفة وقد نرغب بصورة أخرى أو تنظيم آخر لكن لا يمكننا فعل ذلك والقول أنه غير خاضع لقواعد اللغة لأن كل شيء في السينما له معنى ومن الواضح أن لغة الفيلم تبدو مختلفة تماماً عن اللغة الكلامية، وحسب تصور (متizer) فإن اللغة الكلامية يوجد فيها مستوى ضمني إيجابي للدلالة منفصل تماماً عن المستوى الاصطلاحي، وعلى سبيل المثال فإن الشاعر يجاهد على مستوى الدلالات في تهذيب أصوات وصور نعته حتى تحمل تلك الدلالة الاصطلاحية المستوى الثاني وهو المستوى الضمني الإيجابي في حين السينما تدخل الدلالة الإيجابية من نفس الباب كالدلالة الاصطلاحية لأن الدال والمدلول يرتبطان بشكل وثيق بحيث نرى الدلالة الاصطلاحية بصورة ما في نفس الوقت الذي نحس فيه باتجاه صانع الفيلم نحوها.

ومع ذلك فالفيلم كاللغة، أن السينما ليست تقاضلاً وتكاملاً معقد كاللغة الكلامية فهي تبدو كمكان لحمل الدلالة أكثر منها وسيلة له، ولكن نفهم كيف يعمل هذا الوسيط من أجل ونحو حمل الدلالة علينا أن نبحث في الطرائق أو الكيفيات التشكيلية وهذا يعني أو يسمح بالعودة إلى اللغويات. وهنا يبدأ (متىز) مشروعه السيميويطقي من خلال تحديه ماهية ومعنى للدلالة حيث يعتبرها عملية نقل الرسالة إلى المشاهد، بمعنى آخر وحسب تصوره فإن الدلالة عملية إنسانية لتأكيد الرسائلات عن طريق نظم العلامات لأن الدلالة لا توجد في الإدراك نفسه ولكن في قيم العالمة التي يمدنا بها الإدراك، هذه القيم للعلامات في السينما تأتي كرسالات شفرية في نصوص، وهذه في الواقع من التصنيفات الأولية عند السيميويطقيين. فالسيميولوجيا لا تريد أن تكرر ما ي قوله النص (الفيلم) بل تأمل أن تفصل كل الآليات المنطقية التي تتيح للمادة الخام أن تتحدد بمثل تلك الرسائلات، وكما هو معروف فإن للشفرات ثلاثة سمات أساسية هي :-

- 1- درجة الخصوصية.
  - 2- مستويات العمومية .
  - 3- إمكانية اختزالها إلى شفرات فرعية .
- (متىز) يقدم لنا فهماً لتلك الخصوصية عبر تحليل تلك الشفرات الطبيعية بالنسبة للفيلم ك وسيط فني والتي لا توجد في أي مكان آخر مثل (الشفرة الخاصة بالمنتج المتزايد السرعة) إلى حد قول (متىز). من جانب آخر فقد أشار إلى وجود ما أسماه شفرات مشتركة بين الشفرات الخاصة وغير خاصة

تشترك فيها السينما مع الأنشطة الإبداعية الأخرى، ويخلص للقول أن الشفرات الأساسية لسيميويطيقيا السينما هي حصر أنواع الشفرات التي تظهر في فيلم أو مجموعة ما من الأفلام وتحديد المستويات المتباينة لخصوصية هذه الشفرات بعدها يمكن لنا معرفة الشفرات حسب درجة عموميتها أن دراسة (متيز) بكل تقراراتها وخطوطها العامة المشتركة مع طروحات (جان متري) وتأثيراته الواضحة عليه خصوصاً في المراحل الأولى من كتاباته، كذلك طروحات (أندريه بازان) تشكل مرحلة أولى لتقديم فهم واضح لماهية الفيلم ومادته الخام وهي آراء متماهية مع آراء الآخرين، لكن في مراحله الأخيرة من تأثيراته ذهب إلى محاولة نقل مفاهيمه وخلفيته المتقدمة في مجال اللغويات لتجد لها مقاربات في تحليل ماهية الفيلم على هذا الأساس.



### **الفصل الثالث**

**الأساليب السينمائية وفقاً للنظريات.**

**أولاً- الأسلوب في الفن: Style in Art**

قبل الخوض في الحديث عن الأساليب السينمائية لابد لنا من تحديد مفهوم الأسلوب في الفن أو لنقل تحديد المفردة (أسلوب Style ) فقد وافق هذا المصطلح الكثير من الغموض والكثير من الدراسات ومازالت الكتابات تتواتي في تحديد معنى وماهية الأسلوب وأغلبها دراسات في اللغة وتلك الطرحوتات التي تؤكد على أنه مزيج من ذلك التجانس ما بين علم اللغة الحديثة (اللسنية) وبين علم الجمال. في عام 1902 صدر كتاب للعالم اللغوي الفرنسي (شارلي بالي) المولود عام (1865-1947) بعنوان (بحث في علم الأسلوب الفرنسي) والذي عرف الأسلوب " هو العلم الذي يدرس وقائع التعبير اللغوي عبر اللغة عبر هذه الحساسية" <sup>(79)</sup>. ويبدو أن (بالي) يركز على الطابع العاطفي للغة وارتباطها بفكرة القيمة والتواصل بالحياة اليومية الواقعية الذي يجعل الأفكار تبدو موضوعية في الظاهر والتي تنظوي على مدلول عاطفي.

وفي اللغة العربية فإن (الأسلوب) وكما يشير إليه (ابن منظور) في كتاب (لسان العرب) فإنه "ما يقال للسطر من النخيل، وكل طريق ممتد، فهو أسلوب، فالأسلوب الطريق أو

---

(79) افاق عربية، الأسلوب، مركز الانماء القومي، (بيروت: ع 12، السنة الثالثة عشر، دار الشؤون الثقافية، ص 1987) ص 162.

الجهة أو المذهب يقال: أنتم في أسلوب سوء، وتجمع أساليب، والأسلوب الطريق تأخذ فيه، والأسلوب الفن، يقال أخذ فلان في أساليب من القول أي أفنان منه<sup>(80)</sup>. وفي القاموس العصري الحديث، انكليزي- عربي، وردت كلمة، أساليب، وفقاً لما يلي "أسلوب، نمط، عبارة، إنشاء، نص، طراز"<sup>(81)</sup> وفي صفحة 219 في قاموس Webster فقد وردت كلمة (Style) وفقاً لما يلي:

( آلة، أو أداة مستدقة الرأس، الأسلوب في الكتابة، وهنا الحالة التعبيرية طريقة الكتابة أو القراءة بالنسبة لغة، الشيء الذي له علاقة مع الشكل وليس المحتوى في القطعة الأدبية، الحالة المتميزة في الكتابة بالنسبة للمؤلف أو المؤلفين، الحالة التشخيصية للحضور أو التكوين في أي فن من الفنون الجميلة، الشئ الخارجي للحالة، الموضة (المودة) أو الطريقة مثال الشخص الذي يرتدي ملابسة بأسلوب، العنوان، الشركة، ما هو ملائم لأي شخص، آلة مستدقة الرأس للكتابة أو الرسم، الجزء الرشيق من الجسم). وعوده للجذر اللغوي لكلمة أسلوب فهي مشتقة من اللغات الاوروبية من الأصل اللاتيني stillus وهو يعني (الريشة) (وقد انتقل عن طريق المجاز إلى مفهومات تتعلق كلها بطريقة الكتابة اليدوية أولاً للتدليل على المخطوطات ثم اخذ يطلق على التعبيرات اللغوية الأدبية فاستخدام أيام العصر الرومانى في زمن (شيشرون) الخطيب الرومانى

(80) ابن منظور، لسان العرب.

(81) لجنة من علماء اللغة الانكليزية والعربية، قاموس العصري الحديث (بيروت: دار التوفيق للطباعة، 1987)، ص580.

البلغ كاستعارة تشير إلى صفات اللغة المستعملة ليس من قبل الشعراء وإنما البلفاء والخطباء، وهكذا فقد ظلت الطبيعة أو المعنى عالقاً إلى حد ما بكلمة (Style) حتى الآن في هذه اللغات لأنها تصرف أولاً إلى الخواص البلاغية المتعلقة بالكلام المنطوق<sup>82</sup>. ويعرف الأسلوب وفقاً للمدرسة الفرنسية (عبد السلام المساي) هو "دراسة طريقة التعبير عن الفكر من خلال اللغة"<sup>83</sup>.

ونجد موقفاً آخر وقفه تلاميذ (بالي) وهو نقطة الاختلاف معه انطلاقاً من فهم الأسلوب في العمل الأدبي هم بهذا ينتقلون من مرحلة اللغة إلى الأدب في طرح مدلول الأسلوب وهذا ما يتجلّى بوضوح في الموقف الذي وقفه (مارسيل كريسو) في كتابه (الأسلوب وتقنياته) فيقول "لقد كنا على اتفاق مع بالي حتى اليوم ولكننا سننفصل عنه الآن، فالعمل الأدبي بالنسبةلينا هو وسيلة اتصال بكل بساطة وأن كل الجماليات التي يضيفها الكاتب على العمل الأدبي ليست أكثر من وسيلة لضمان اهتمام القارئ بصورة أتم لعل هذا الأمر أكثر تنظيماً مما هو في الاتصال السائد ولكنه ليس نوعاً مختلفاً ويمكن أن نقول أن العمل الأدبي هو ميدان علم الأسلوب بلا منازع لأن الاختيار فيه أكثر طوعية وأكثر وعيّاً"<sup>84</sup>. لانريد أن نطيل الحديث عن

(82) أفاق عربية، الأسلوب، مركز الانماء القومي، ص163.

(83) عبد السلام المساي، الأسلوبية الأسلوب نحو البديل الالسني في تقد الأدب (تونس: الدار العربية للكتاب، 1977) ص700.

(84) كراهام هاف، الأسلوب والأسلوبية، ترجمة: كاظم سعد الدين (بغداد: سلسلة كتب شهرية تصدر عن دار أفاق عربية 1985) ص39.

الأسلوب في الأدب ودلالات ذلك أيضاً تلك التفصيلات البالغة الأهمية في تحديد طبيعة الفهم للأسلوب سواء كان في اللغة أو الأدب. الذي يهمنا هنا ما يعنيه الأسلوب في الفن style in art بالذات بالرغم من ضرورة ذلك الاستعراض البسيط لتطوير فهم الأسلوب الذي تحدثنا عنه.

ويبدو أن الدراسات قليلة إذا لم نقل معدومة في مجال دراسة الأسلوب في الفن بسبب حداثة هذا المصطلح من ناحية الغموض واللبس في طبيعة فهم الأسلوب في الفن من ناحية أخرى، وسنحاول هنا أن نسلط بعض الضوء على أهم الأفكار التي طرحت حول مدلول هذا المصطلح في الفن عموماً ومنها ما قاله (هيجل) "الأسلوب هو ما به تتكشف شخصية الذات التي تتظاهر في طريقة التعبير عن نفسها أو هو نمط الأداء أو التنفيذ الذي يأخذ في اعتباره شروط المواد المستخدمة وكذلك متطلبات التصميم والتنفيذ مع مراعاة قوانين هذا الفن"<sup>(85)</sup>. حسب تعريف أو فهم هيجل للأسلوب فإنه يعني طبيعة الأداء الفني الموظف عبر معرفة مسبقة لشروط المادة المتعامل معها فنياً وهو ما يمكن أن تملئه النوازع الشخصية للفنان والتي تتجسد في نتاجه الفني أي أن توظيف العناصر الفنية وفق رؤية شخصية أو فكرة بحيث يمكننا أن نلمس خصائص واهتمامات وطريقة الفنان عبر طريقة أو نمط ذلك التوظيف لعناصره الفنية بانتاج عمل فني معين أي الطريقة الذاتية في التعبير.

---

(85) هيجل، فكرة الجمال، ترجمة: جورج طرابيشي (بيروت: دار الطليعة، 1978) ص. 301.

ويعرفه (توماس هونرو) وفقاً لما يلي: " يعرف الأسلوب أو الطراز بأنه زمني أو تاريخي على اعتبار أنه يظهر أساساً أو في فترة معينة من التاريخ مثل طراز عصر النهضة أو يرتبط بأسم شخص أو مكان مثل طراز لويس الخامس عشر، وليس كل سمات عمل فني سمات أسلوبية بل يقتصر ذلك على تلك السمات التي تميز هذا العمل الفني بوصفه نموذجاً لأحد الأساليب أي تلك التي يشتراك فيها مع أعمال فنية كثيرة أخرى من الأسلوب نفسه التي لا تظهر إلى حد كبير في الأساليب الأخرى، وتحديد أسلوب من الأساليب لا يشمل فقط سمات الشكل المحسوس والمعنى المدرك بل ويشمل أيضاً المواد والأدوات وطريقة الأداء التي تظهر مباشرة في المنتج النهائي وهذه السمات ينبغي استنتاجها من السمات المحسوسة والمدركة بمساعدة معلومات خارجية".<sup>(86)</sup>

مما يعني ومن خلال التعريف السابق أن الأسلوب يرتبط بالفترة التاريخية أو بالطابع الشخصي وأن هناك سمات ودلائل تميز هذا الأسلوب عن ذلك وفق استخلاص تلك السمات وهو يهود أيضاً إلى نفس ما طرحة (هيجل) من أن الأسلوب يعبر عن طريقة الأداء ونمط التعبير ولكنه يختلف عنه في تحديد سمات معينة ومحددة تستخلص من العمل أو النتاج الفني والتي قد لا تتشابه هذه السمات مع سمات عمل فني آخر.

ونجد موقفاً مقارباً من قبل (هونرو) وهو موقف مؤرخ الفن (فولفن) من حيث تحديده لثلاثة أنماط من الأسلوب، الأول

---

(86) توماس هونرو، التطور في الفنون، ترجمة: محمد علي أبو درة، ج 2 (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1972) ص 110.

أسماء (الأسلوب الشخصي) والثاني (الأسلوب القومي) والثالث (أسلوب الفترة)" الأسلوب الشخصي يعكس طابع أو مزاج الفنان الخاص والأسلوب القومي هو الذي يحدد الخصائص المميزة لأمة معينة من حيث مزاجها وسلوكها وانعكاس ذلك على الفن وأسلوب الفترة محدد من خلال الاشكال الفنية المفضلة في فترة ما وعصر معين"<sup>(87)</sup>. ومن خلال تعريفني (هونرو) و(فولفن) يمكن لنا تحديد بعض الصياغات أو لنقل تحديد بعض المفاهيم عن الأسلوب لغرض تحديد بعض الموصفات المستنبطة من التعريفين السابقين، فتأكيد (هونرو) على السمات يمكن اجمالها بما يلي: للأسلوب سمات بارزة هي المحسوس، المدرك، طبيعة الأدوات طريقة الأداء، من تصنيف (فولفن) فأشكال الأسلوب، الشخصي، القومي، الزمني، أي المتعلق بالفترة التاريخية وهذا يقودنا إلى نتيجة مفادها أن كل أنواع الأساليب التي ذكرها (فولفن) يمكن تحديد أو توظيف السمات التي حددتها (هونرو) على تلك الانماط.

تلك هي إذن السمات والأنماط لكن ما هي صفات للأسلوب؟ يحددها (أحمد الشايب) بأنها، الوضوح، الجمال، وأن كانت هذه الصفات تبدو عمومية وغير مفهمومة إلى حد ما وصعوبة تعميمها وبالتالي فقد تبدو غير دقيقة في إطلاقها على بعض الأنواع الفنية والأدبية من الأساليب" للأسلوب صفات رئيسية ثلاثة، الوضوح، القوة، الجمالي، وهي صفات يخضع لها كل أسلوب ثم هي متصلة بقوى النفس ومواهبها

---

(87) المصدر السابق، ص 115.

الطبيعية فالوضوح للعقل والقوة للشعور والجمال للذوق"<sup>(88)</sup>. وهذا يقودنا إلى تحديد الطرق في دراسة الأسلوب ويبعد أن هذه الصفات يمكن تحديدها أو دراستها من خلال شخصية الفنان ومن خلال الجانب الزمني لتطور أسلوب فنان وتأثير ذلك في تطور أسلوب الفنان وانتقاله من أسلوب إلى آخر إلى أن يجد أسلوبه المميز إضافة إلى دراسة طريقة الاداء أو الصنعة التي من خلالها أيضاً يتم معرفة أسلوب الفنان. ويميز العالم (كروليير) ثلاثة عناصر يتركب منها الأسلوب وهي:-

1. المادة الموضوعية التي يتناولها الفنان.
2. مفهوم الفنان عن الموضوع بما في ذلك الجو العاطفي للموضوع وطابع قيمته.

3. الشكل الفني الخاص طريقة التنفيذ.<sup>(89)</sup>  
وتتحلى الأساليب في العصر الحديث منحى التغير فيما يبدو وهذا ناتج عن مجموعة من الأساليب لعل من أبرزها هي تلك القدرة والتطور الذي حصل في وسائل الاتصال وتبادل الخبرات والسرعة في وصول المعلومات والاكتشافات إضافة إلى التغير الذي حدث في الأذواق والناتج عن الرغبة السديدة في التجديد لدى الفنان والناس بصورة عامة وذلك التراكم النوعي والكمي في وعي الفنان وبحثه الدؤوب في استنباط أساليب جديدة ومتميزة توائم طروحات وأذواق حضارات العصر الحديث، وما زلنا في استطرادنا في عرض تعريفات الأسلوب فستعرض على

(88) احمد الشايب ، اصول النقد الأدبي، (القاهرة: مكتبة النهضة المصرية، 1953) ص 255.

(89) توماس هونزو، التطور في الفنون، ص 115.

تعريف (فارس مهدي) للأسلوب في الفن فيقول "أن الأسلوب في الفن هو تجسيد لشكل طريقة الرؤية والتفكير في الحياة كذلك هو طريقة للتعبير بعده عناصر معينة إتجاه الحياة بأختلاف المواقف والمشاعر يختلف الشكل الفني وبالتالي الأسلوب الفني"<sup>(90)</sup>. ووفقاً لذلك فإن الأسلوب يعني حالة من التجسيد لطريقة الرؤية والتفكير عن الحياة متبايناً العناصر التي تشكل منها هذه الطريقة في الرؤية للحياة وبالتالي التي تكون ربما خلف التشكيل هذه الرؤية للحياة وتقديمها في عمل فني.

إن العامل الزمني والثقافي والسياسي الاقتصادي والاجتماعي وال النفسي كلها عوامل تفق وراء تشكيل طريقة رؤية الفنان للحياة وبالتالي فإنها مؤثرة جداً في بلورة أسلوبه الفني. وفي الموسوعة الفلسفية يرد تعريف الأسلوب بالشكل التالي:-  
جزء متكامل منسق تاريخياً مستقر من نسق خيالي ووسائل ومناهج التعبير الفني التي تؤكدها مماثلة المضمون الجمالي والاجتماعي وهذه المماثلة تتحقق على أساس قوة منهج إبداعي محدد، ويعكس الأسلوب الظروف الاقتصادية والاجتماعية مجتمع ما وكذلك الخصائص المميزة والتقاليد الخاصة لأمة المعينة فمثلاً الأسلوب العمارة الأغريقية والرومانية والقوطية والحدائق وغيرها، أن كل أسلوب يكتسب أكمل تعبير عنه في بعض الانواع المحددة من الفن، ويظهر أسلوب جديد للتعبير

---

(90) فارس مهدي، الاتجاه التسجيلي في الفيم الروائي العراقي، رسالة ماجستير مقدمة إلى كلية الفنون الجميلة، 1987 ص 108.

عن التغيرات الاجتماعية العميقية حيثما تظهر علاقة جديدة من اساسها بين الشكل الفني والمضمون الایدولوجي، ويؤدي علم الجمال الشكلي أما إلى مفهوم واسع إلى حد مبالغ فيه للأسلوب أو مفهوم ضيق إلى حد مبالغ فيه بين الوسائل الفنية لهذا الفنان أو ذاك وهناك دائمًا تنوع فالمناهج الفنية في كل عصر وفي إطار هذه المناهج تطور الأساليب المختلفة التي تضم بدورها فانين لهم وسائل وطرق فنية مختلفة<sup>(91)</sup>. ومن هنا يمكن أن نؤشر بعض المفاهيم عن الأسلوب منها أن الأسلوب يخضع لصفة أو لعلاقة من التكاملية التي يفترض أن تكون قد تبلورت عبر فترة تاريخية كذلك فان الجانب الخيالي أي خيال الفنان عنصر مهم في بلورة أسلوبه بشرط توفر نوع من الاستقرار عبر حالة من التأثير بمفاهيم منهجية والتي تتحقق وبالتالي تمثيلها للمضمون الجمالي عبر منهج فني محدد وعبر ذلك الاستقرار الذي يحدده ذلك المنهج والظروف المحيطة بالفنان ومقدار تأثيره بها والتي تساهم بدرجة معلومة في بلورة أسلوبه الفني وحتى يمكن أن تتعكس عبر أسلوبه أيضاً والتي هي هنا علاقة جدلية بين الفنان الضروف المعاشرة التي تتعكس في اعماله الفنية والتي ربما تقود إلى تحديد مسار أسلوبه في أحيان كثيرة ومنها يكتسب في اعماله الفنية والتي ربما تقود إلى تحديد مسار أسلوبه في أحيان كثيرة ومنها يكتسب الأسلوب صفتين مهمتين هما العمومية والمعالجة الموضوعية للموضوعات التي يتعرض لها الفنان من ناحية توكيدهاته الأسلوبية والتي

---

(91) م. روزنثال وب، بودين، الموسوعة الفلسفية، ص 29.

يفترض أن تكون مبرمجة وفق منظور أيديولوجي كعنصر مهم في بلورة توجهات الأسلوب عند هذا الفنان أو ذاك.

يقول (جودار) "الأسلوب بالنسبة لي هو كل ما يخرج من المضمون والمضمون هو كل ما يدخل في الأسلوب تماماً مثل خارج وداخل الجسد الإنساني كلاهما معاً لا يمكن أن ينفصلا" (92).  
ويبدو أن تعريف (جودار) للأسلوب مستنبط من رؤيته الفنية وتجاربه السينمائية وفيه الكثير من الغموض. ما هو الذي يخرج من المضمون؟ هل هو شكله الخارجي الدال عليه والذي يفصح عن نفسه، وما هو مقدار التأثيرات الأخرى على الأسلوب في تعريف لهذا، وفي الواقع تعريفه هذا استقراء لتجربته الأسلوبية، بمعنى آخر الأسلوب بالنسبة له اتساق وتلامح ما بين الشكل والمضمون اللذين يعطيان للأسلوب صفتة المتكاملة.  
أما بالنسبة لـ(بازان) فإن الأسلوب عنده يولد المعنى والمعنى يأتي نتيجة للشكل، وهذا يعني أن الأسلوب طريق تقديم المعاني في الفيلم عبر ذلك الارتباط السببي بين شكل الفيلم ووسائله عند التطبيق يصبح هذا علاقة بين النوع والأسلوب" ويمكن تحديد كل من الأسلوب والشكل في السينما بمحلاحة أنواع وكم التجريد الذي يستخدمه صانع الفيلم أو مبدعه في تعامله مع مادته الخام" (93).

---

(92) سمير فريد، جودار، كل شيء على ما يرام، مجلة المسرح والسينما، (بغداد: 54)، 1974 ص.

(93) ج. دادلي اندره، نظريات الفن الكبرى ص 140.

هذا بشكل عام مما حاولنا التطرق إليه من خلال تلك الطرحوتات لمعنى الأسلوب في الفن والتي يمكن أن تقودنا إلى بلورتها في مفهوم محدد للأسلوب والذي يعني حسب تصورنا ومن خلال ما سبق أنه طريقة للتعریف بالقدرات الإبداعية لهذا الفنان أو ذلك، ويمكن القول أنه اشبه بالشیفرات الوراثية في الخلايا والتي تحافظ على جذورها الأصلية والتي تحتاج إلى فك رموزها لكي يمكن أن تكشف أمامنا طريقة عملها والكيفية التي تسير بموجبها مع مراعاة التأثيرات التي تطرأ عليها بفعل عوامل عديدة؛ فالأسلوب بلورة للرؤية الإبداعية وطريقة وضعها في إطار تطبيقي ووسائل ومناهج التعبير الفني التي يفترض أن تكون مستقرة عبر فترة زمنية يلعب فيها الخيال والمعرفة والعوامل الاقتصادية والسياسية والاجتماعية والبيئة دوراً مهماً في تلك البلورة في الرؤية الإبداعية لصانع الفيلم والتي تحدد فيما بعد طريقة اختياره لتفكيره وطريقة استخدامه لادواته ووسائله الفنية المتاحة.

### ثانياً- الأسلوب في السينما

يقصد في أحيان كثيرة الأسلوب في السينما بما يتعلق بأسلوب المخرج السينما الذي هو الطريقة أو الكيفية التي يستخدمها أو يوظف بها مفردات اللغة السينمائية وتقنياتها بموجب منهج فتى يتم من خلاله تعميق وزيادة تأثير العمل الفني المطروح مع مراعاة ما ورد من مواصفات الأسلوب الأخرى التي أشرنا إليها آنفاً.

وهنا لابد من التمييز في توظيف اللغة السينمائية وتقنياتها والذي يعني عنا الابداع والاصالة والاضافة الواضحة للغة التعبير السينمائي والكيفية التي توظف بها ادوات المخرج التعبيرية من خلال التنفيذ رغم أنها تقع ضمن مفهوم الميكانيكية التقنية الا أن المنهج الفني يجعل من طريقة التنفيذ أو الأداء ذا مغزى ومعنى وهنا ترقى الطريقة لتصبح أسلوباً والا فإنها تبقى اسيرة التقنية لا تجعل منها أسلوباً.

فالمنهج الفني الذي يظهر من خلاله طريقة التنفيذ أو الاداء يكتسب اكملاً مظاهره عندما يغنى المعنى ويعمقه عبر مفردات اللغة السينمائية وهو هنا لا يبتعد عن المفاهيم النظرية التي سبق الاشارة إليها وبالتالي فان أسلوب المخرج السينمائي هو طريقة فهمه للمنهج والنظرية والكيفية التي نفذ بمنها هذا العمل أو ذاك وتميز به.

ولكي نتمكن من دراسة لاساليب المخرجين السينمائيين لابد من وجود طرائق معينة تعيننا أو لنقل تقودنا في محاولتنا للبحث عن الأسلوب لدى هذا المخرج السينمائي أو ذاك وهنا يبرز لنا التطور الطبيعي الذي يقود إلى بلورة الأسلوب لدى المخرج السينمائي ابتداءً من الاستخدام الميكانيكي التقني لمفردات اللغة السينمائية والذي يمكن أن نسميه (طريقة عمل) والذي يقصد به استخدام المخرج السينمائي لعناصر التعبير السينمائية بكيفية توحى بالاستخدام الميكانيكي لتلك العناصر بعيداً عن المنهج الفني المبدع في توظيف عناصر التعبير السينمائي بما يعززو ويعمق المعنى.

وبعدها تتطور هذه الطريقة الحرفية لدى المخرج اذا توفرت بعض العوامل المساعدة والتي شرنا إليها اتفا حتى تمر طريقة العمل الحرفية هذه بمرحلة اخرى أكثر تطورا نحو الاقتراب من المعنى الواسع من مفهوم الأسلوب. وهذه المرحلة هي ما يمكن أن نسميه بـ(المنحى الأسلوبي) والذي يقصد به توجه المخرج السينمائي نحو استثمار بعض أو أغلب عناصر التعبير السينمائي بما يمكن أن يظهر في جميع أفلامه وبما يشكل متكرر في ذلك الاستخدام والذي يقود في حالة تعزيزه بمنهج فني إلى بلورة أسلوب سينمائي للمخرج بما يشكل كل عضوي في جميع أفلام المخرج والذي يخلق السمات الأسلوبية المميزة للمخرج في طور تطوره لصياغة الأسلوب.

وبالتالي فان تطور هذا المنحى الأسلوبي لدى المخرج سيقود في الغالب إلى بلورة أسلوب محدد له يمكننا من خلال تحديد هوية هذا المخرج أو ذاك عن غيره من المخرجين اضافة إلى ميزة مهمة تأتي نتيجة لذلك ألا وهي محاولة الآخرين للسير أو ارتسام خطوات هذا المخرج الذي يمتلك الأسلوب الواضح والمميز، هذا يعني خلق جيل وربما مدرسة من المخرجين يتبعون أسلوباً مشابهاً أو مقارباً لأسلوب هذا المخرج المميز في أسلوبه وان كان ما يعاب على الكثيرين ذلك ومنه في الوقت ذاته يضع خطواتهم في مرتسم صحيح قد يكون مستقبلاً إلى بلورة أسلوب سينمائي خاص بهم وهذا يعني الاستفادة والتواصل مع تجارب الآخرين وتعزيز خطواتهم باتجاه يقود إلى اغناء التراث السينمائي بمزيد من التجارب الأسلوبية المميزة في هذا المضمار.

وكما أشرنا في البداية فأننا نقترح الأساسيات التالية في محاولتنا لمعرفة وتحديد الأسلوب الإخراجي لمخرج ما مراعين نقطة جوهيرية ومهمة جداً في ذلك وهي أن هذه الأساسيات تصلح لمعرفة أسلوب المخرج السينمائي في حالة دراسة كل أعماله السينمائية على أساس أن جميع أعماله تشكل خططاً واضحاً لقدر تطوره الأسلوبي من عمله الأول إلى العمل الأخير وبخلاف ذلك فإن هذه الأساسيات التي تفترضها تصبح غير ذات جدوى لأنها لا تراعي حالة التطور والتواصل للمخرج المزمع البحث أو الكشف عن أسلوبه السينمائي دون دراسة مستفيضة لكافة أعماله السينمائية.

وتشمل هذه الأساسيات التي نفترضها لمعرفة أو كشف أو دراسة أسلوب مخرج سينمائي مايلي:-

## 1. اللغة السينمائية

والتي تشمل المفردات اللغوية للسينما والتي من خلالها يمكن إعطاء فكرة عن طبيعة فهم وتعامل المخرج مع هذه المفردات والتي يشمل قسماً منها جانباً تقنياً بحثاً والقسم الآخر جانباً تعبيرياً والذي يظهر من خلال توظيف الجانب الأول.

ومفردات اللغة السينمائية هي كل ما يشتمل عليه الفيلم من الصوت والموسيقى والمؤثرات والقطع وحركة الكاميرا وزواياها واستخدام الحيل السينمائية والمؤثرات الخاصة وحرفية السيناريو الإضاءة اللون والتمثيل والرموز والإيجاز والزمان والمكان وغيرها من المفردات التي تقيدنا كثيراً في تحديد ومعرفة أسلوب المخرج السينمائي والكيفية التي يتعامل ويوظف بها هذه

الفردات بما يشكل حالة من التميز في التوظيف وبالتالي فإنها تقوينا وتقيدنا كثيرا في تحديد أسلوب أي مخرج.

ومن هنا فإن هذه النقطة تبدو لنا حجر الأساس في معرفة دراسة أسلوب المخرج السينمائي .

## 2. الأداء والشخصية

والذي يشمل الشخصية الفلمية عبر أداء الممثل وطريقة تقديم المخرج لتلك الشخصية مع تضافر جهد الممثل من الناحية الأسلوبية والمخرج والذي يقود وبالتالي إلى تحديد أحد مكونات أسلوب المخرج السينمائي من خلال تقديمها لتلك النماذج من الشخصيات والكيفية التي يتعامل معها من رؤيته المخرج وهذا يتم بمحاولة صهر - أن جاز التعبير - أسلوب الممثل وطريقة اداءه مع أسلوب المخرج وفهمه عبر الكيفية التي يريد من خلالها أن يقدم تلك الشخصية على الشاشة.

## 3. التكوين مصدر مهم للمعلومات والإيحاءات

والذي يقصد به كل ما يردنا من داخل اللقطة كمصدر للمعلومات والإيحاءات ولا يقصد به تحديدا التكوين التشكيلي للقطة بقدر ما هو طبيعة استخدام عناصر التعبير السينمائية وفق تكوينات معينة لإيصال المعلومات والإيحاءات كمتصادر مهمة لضخ المعلومات والتي يمكن أن تردنا من خلال الحركة أو الإيماءة أو طريقة نطق حوار ما من قبل الممثل أو من خلال توزيع الظل والضوء أو من خلال التكوين التشكيلي أو من خلال قطع الديكور والإكسسوارات والملابس وحتى بشرة أو سحنة الممثلين

والتي يمكن أن تؤدي وبالتالي إلى استخلاص دلالات معينة عن الطبيعة الأسلوبية لهذا المخرج أو ذاك.

#### 4. تعميق المعنى

وهو الجانب الأكثر أهمية في تحديد أسلوب المخرج السينمائي من حيث توظيفه لعناصر اللغة السينمائية والإداء والشخصية والتكوين كمصدر مهم للاحياءات والمعلومات بما يغنى المعنى ويعمقه والذي يريد أن يوصله المخرج عبر تلك العناصر المشار إليها والذي يكون عن العالمة المميزة من الناحية الأسلوبية.

على سبيل المثال فإن عناصر اللغة السينمائية واحدة في كل التجارب السينمائية في العالم فما الذي يجعلها تبدو مختلفة والأكثر دلالة من فيلم إلى آخر؟ ومن مخرج إلى آخر.

ويبدو لنا أن ما يوظف هنا من عناصر اللغة السينمائية لاغناء المعنى وتعميقه هو الجانب الأكثر تميزاً في أساليب المخرجين السينمائيين فحركة (بان) او(تراك) وهي واحدة من حيث استخدامها التقني لكنها تبدو أكثر تأشيراً في هذا الفيلم لهذا المخرج أو ذالك والسبب بطبعية الحال تعود إلى السياق الذي استخدمت به تلك التقنية لما يغنى المعنى ويعمق منه بدرجة تبدو لنا فاعلية تلك التقنية.

وهذا يعني أن تلك العناصر لا توضح بحدود استخدامها الضيق والمحدود وإنما يفتح آفاق رحبة وجديدة في لغة التعبير السينمائي.

وعلى ضوء ما تقدم فإن امكانية دراسة أسلوب مخرج سينمائي ما يتم من خلال ما اقترحناه من أساسيات نجدها الأكثر أهمية في معرفة وتحديد أسلوب مخرج سينمائي ما.

ويبقى علينا أخيراً القول أن هذه الأساسيات هي للبحث عن أسلوب المخرج الواحد بمعزل عن الآخرين ولكن هذا يعني وجود حالة أو حالات من التماثل لدى البعض من المخرجين في بعض السمات الأسلوبية بسبب انتمائهم لأسلوب يمكن أن نسميه عام ينطوي تحته عدد كبير من المخرجين والذي لا يعني هنا التطابق نتيجة لذلك الانظواء بقدر ما يعني وجود بعض التشابه في بعض السمات الأسلوبية وعلى سبيل المثال فان عدد لابأس به من المخرجين ينطون تحت أسلوب عام مثل الواقعية الجديدة ولكنهم ينفردون في الوقت ذاته بأسلوب خاص بهم يستمد مقوماته الأساسية من الأسلوب العام الذي هو الواقعية الجديدة مثلاً ويأتي ذلك من التجربة الفردية والفهم النظري والعلمي ومديات تحقيق تلك المقومات الأساسية في تجاربهم الفردية.

إذا بعد فحصنا للأساسيات التي اشرنا إليها يمكننا أن نضع ونشر مكان المخرج هذا أو ذاك ضمن الأساليب السينمائية التي سنتحدث عنها مع احتفاظه بطابعه الشخصي وفهمه وتوظيفه لعناصر التعبير السينمائي والتي تميزه عن الآخرين المتماثل معهم في الانتماء للأسلوب العام.

ولكي تكون أكثر تحديداً لابد لنا من منهجية واضحة في دراسة الأسلوب، بمعنى تحديد طريقة أو طرائق محددة في

دراسة الأسلوب في السينما اضافة إلى ما ذكر سابقاً..

هذه الطريقة أو الطرائق تبدو لنا ضرورة ملحة لكي تقود الباحث أو الدارس أو الناقد في سعيه لدراسة الأسلوب في السينما، وهنا نقول أنه توجد طريقتين لدراسة الأسلوب في السينما وهي:-

1. دراسة الأسلوب من خلال العمل الفني بذاته.

2. دراسة الأسلوب من خلال العمل الفني وصانع العمل.

في الطريقة الأولى لدراسة الأسلوب هنا نجد العملية تتم وفق دراسة موضوعية وتحليلية للعمل الفني بذاته بمعزل عن صانع العمل ووفقاً للتصورات التي أشرنا إليها سابقاً من خلال دراسة اللغة السينمائية وكيفيات اشتغالها وتوظيفها والإداء والشخصية والتكون العضوي كمصدر مهم للإيحاء والمعلومات وأخيراً تعميق المعنى. إن هذه الخطوات الأربع تقودنا إلى دراسة تحليلية للفيلم أقرب ما تكون إلى ما يمكن أن نسميه روح الفيلم وصانعه أو روح الفيلم وظلال صانعه على وجه الدقة دون الدخول في تفاصيل صانع الفيلم، وهذه الطريقة الأولى لدراسة الأسلوب تبدو للوهلة الأولى طريقة عملية وجادة لكن يشوبها بعض الشوائب، فهي تقودنا إلى معرفة المرحلة الأسلوبية التي يمر بها صانع الفيلم وهو أمر في غاية الأهمية في دراسة تطور الأسلوب الشخصي لصانع الفيلم لأن صانع الفيلم أو لنقل المخرج تحديداً بحاجة إلى فترة زمنية محددة يمر من خلالها بنوع من التجارب التي يحقق في بعضها أحياناً ويصيّب النجاح في أحيان أخرى، إلى أن يتم التعرف من قبله على كل ما يحيط

بعمله من قريب أو من بعيد وأسرار المنجز التقنية والابداعية والانتاجية وهو أمر في غاية الأهمية عند رصد أي أسلوب لمخرج معين، وهذه هي ما يمكن أن نسميهما المرحلة الأولى وهي واحدة من ثلاث مراحل يمر بها الأسلوب للمخرج السينمائي وهي :-

### 1. طريقة العمل الحرفية (الفنية)

في هذه المرحلة يبدأ المخرج الذي دخل معترك الإخراج التعرف على الوسيلة التي يستخدمها للتعبير من جانبها التقني أي الحرفي، وهي تشكل حجر الزاوية كنقطة انطلاق في هذا المجال، هنا لابد له من معرفة ما يمكننا أن نسميهها تقنية بحثة وهي تمثل بمعرفة استخدام العدسات وأنواعها، أحجام اللقطات وأنواعها، حركات آلة التصوير وأنواعها، الإضاءة واستخداماتها، المبادئ الأساسية للمونتاج وكيفيات اشتغالها، العملية الانتاجية، مراحل التصوير، كيفية قيادة الممثلين، وقيادة فريق العمل وغيرها من الامور التي تساهم في بلورة هذا الجانب من الناحية الحرافية حتى لا يقع في الاخطاء وهو يشكل مجاله البصري من خلال هذه الوسائل، وهذه المرحلة هي من الخطورة بمكان لربما البعض لا يعي لها أهمية وينطلق في ذلك من تصوره بأن المخرج رؤيا اخراجية ولا يهم في ذلك معرفته بالجوانب الحرافية التقنية وبإمكان الآخرين القيام بذلك الجانب الحرفي أو التقني لتنفيذ رؤية المخرج الإبداعية.. وجهة النظر هذه يشوبها الشئ الكثير من عدم الدقة؛ لأن عدم معرفة المخرج بالجوانب الحرافية والتقنية يمنع أو يحرم رؤيته

الإخراجية بالشكل والعرض بالطريقة التي تخيلها لأنه يقفز في رؤيته فوق الامكانيات التي يمكن للتقنية أن تتحققها أو بالعكس قد تكون في الجانب التقني والحرفي إمكانيات فوق مستوى رؤيته وجعله بها يحرم جانب رؤيته الإبداعية الإخراجية من أن ترى النور، وبناءً على هذا التصور يبدو لنا من الضرورة الملحّة في أن يعرف المخرج الجوانب التقنية أو الحرافية لأنها عملية مفصلية تقود إلى تشكيل ملامح المرحلة الثانية من المراحل التي يمر بها الأسلوب.

## 2. المنحى الأسلوبي

في هذه المرحلة الثانية من تطور أسلوب المخرج السينمائي تتضح اهتماماته الأسلوبية عن طريق تفعيل بعض العناصر في لغة التعبير السينمائي والتركيز عليها كطرائق اشتغال لهذه العناصر والتي تعني محاولات متكررة أي ذات طابع تكراري لهذا الاشتغال للعناصر التعبيرية في غالب أعماله مما يمنجه سمة تؤشر أو تشير إلى اهتماماته الأسلوبية؛ لكن الطابع التكراري هنا يؤشر على الاستهلاك المفرط للتوظيف في عناصر اللغة السينمائية بذات الاستخدام وبذات التأثير بطريقة يمكن أن نسميها (كليشيهات جاهزة)، هنا يصبح التكرار مؤشراً على الجانب الحرفي (التقني) أكثر من اعتباره مؤشراً في تطور الأسلوب باتجاه المنحى الأسلوبي، إن التكرارات بذات الموضع وبين نفس التأثير وباختلاف موضوعات الأفلام يؤشر إلى ما سبق أن ذهبنا إليه؛ لكن التكرار لاستخدامات عناصر

التعبير الفيلمي بغير الموضع وخلق تأثيرات مختلفة لكن بذات العناصر يحيلنا إلى قضية مهمة وهي أن المخرج يفهم مديات التأثير المتكرر الأسلوبي لكن يوظفه في كل مرة بطريقة مختلفة وبعناصر تخلق تأثير مختلف وهنا يسمح للنarrator أن يقود إلى خلق مؤشرات لنمو وتطور الأسلوب لدى المخرج إضافة إلى ذلك فأن المتكرر في الاستخدام يقود الدارسين والباحثين في مجال الأسلوب لمعرفة مديات التأثير للاتجاهات والأساليب والنظريات على المخرج وهي خطوة تقود إلى أن صانع العمل ينجز عمله وفق دراسة ممنهجة وليس اعتبراطية أو كيفية، وكما يقال فأن المنهج بأبسط أشكاله ما هو إلا وسيلة لتنظيم نشاط معين مهما كان شكله ونوعه والتي تعني من جانب آخر تمهيد الطريق نحو بلورة الأسلوب الشخصي، لأن الأسلوب لا ينمو ولا يتبلور بطريقة اعتبراطية غير ممنهجة إلا بعض الاستثناءات والتي لا يصح القياس عليها وتعتبرها وهي حالات خاصة.

والمهم فيما سبق أن المنحى الأسلوبي هو مؤشر مهم في تطور أسلوب المخرج السينمائي ومرحلة مهمة تقودنا إلى معرفة اهتمامات وتأثيرات الأشياء على المخرج في بلورة أسلوبه السينمائي وفقاً للتصورات التي تم الإشارة إليها، وفي هذه المرحلة ولكي يصبح حديثنا أكثر وضوحاً لابد لنا من ذكر بعض الأمثلة التوضيحية لما ذهبنا إليه، فعندما يكرر المخرج استخدام حجم لقطة معينة أكثر من الأحجام الأخرى وفي حالة مشهدية محددة فأن ذلك يؤشر على قضية ممنهجة في نشاطه الإبداعي وبقصد واضح ومعلوم، كما أن هذا الاستخدام يقودنا

إلى معرفة ميول المخرج في التركيز على هذا الحجم أو ذلك من أحجام اللقطات والذي يعني مؤشراً على إرتباطه بشكل وثيق بالاستخدامات الشائعة للاتجاهات والأساليب السينمائية فمثلاً الانطباعيين واتجاهاتهم يؤكدون على استخدام اللقطة الكبيرة أكثر من غيرها وفق قضية منهجية سيجري الحديث عنها في الصفحات الأخرى.. وهكذا بقية العناصر التعبيرية السينمائية، مثل حركة الكاميرا، الإضاءة، الديكور، الموسيقى والمؤثرات، التكوين، وغيرها ، فلكل استخدام لهذه العناصر يشير بطريقة واضحة إلى توجه المخرج نحو نوع محدد من أنواع الأساليب والاتجاهات وهذا يعني مراعاة الجانب المنهجي في الاستخدام والتأكيد من قبل المخرج بالاستخدام الأمثل المنهج لعناصره التعبيرية.

هذه العملية تساعدنا كثيراً عند دراستنا لأسلوب المخرج وبالتالي يؤشر لنا ميوله المنهجية وفقاً للأساليب والاتجاهات المعروفة والتي تساهم بطريقة أو بأخرى في بلورة أسلوبه السينمائي فيما بعد، كما أنها طريقة واعية في التعرف والفهم للمنهج والأساليب والاتجاهات و وبالتالي التوظيف الإشتغالي الذي يقود إلى ظهور الأسلوب لدى المخرج السينمائي إضافة إلى عوامل أخرى.

### 3. الأسلوب

كما أشرنا فيما سبق فإن المرحلة الثالثة التي يظهر بها الأسلوب والتي يمر بها هي الأسلوب بذاته الذي تبلور عبر

المرحلة الأولى وهي الجانب الحرفي أو التقني والمرحلة الثانية هي المنحى الأسلوبي، التي سبق أن تم شرحها، وهنا نحن في المرحلة الأخيرة الأسلوب بذاته، وهو حصيلة ونتيجة نهاية المراحل الأخرى بعد أن تم استلهام المراحل الأخرى عبر فترة زمنية ليست بالقصيرة من التجارب المتنوعة والإنتاج والتي كشفت الميول والاتجاهات من خلالها يستطيع المخرج هنا أن تتولد لديه اهتمامات محددة وفق إطار فلسفية وجمالية وهي نظرة الفيلسوف إلى الحياة أو نظرة الكاتب والشاعر والمفكر للحياة ومعطياتها ولكن بوسيلة أخرى هي الصورة التي تصبح أداة التعبير لديه عبر إشتغالاتها المؤثرة والعميقة والمؤطرة برؤية فلسفية لديه والتي تسمح للبعض أحياناً بأن يسميها الرؤية الإخراجية، عند هذه المرحلة يصبح المخرج أكثر نضجاً وأكبر معرفة بأدواته وماذا يريد أن يقول وما الذي يريد أن يوصله للمشاهد، وما الذي يريد أن يُساهم به وما هي اللذة الجمالية والDRAMATIC التي يريد أن يثيرها في نفس المشاهد، وما مقدار التهذيب لهذه الذائقـة الجمالية لدى المشاهد وبالتالي ما هو دور الفن بصورة عامة والصورة في السينمائية أو التلفزيونية الدرامية بصورة خاصة في تشكيل تلك الذائقـة الجمالية والتي تسـاهم بشكل أو بآخر في خلق إنسان يتمتع ويهـس بـأنسانـيته بطريقة يشعر بها بمعنى وجودـه في الحياة.

إن بلورة الأسلوب لدى المخرج تأتـى كما أشرنا بطريقة منهجـية واعـية حتى ما يقال أن البعض يرتجـل أعمالـه وطريقـة أدـاءـه فهو يمتلك منطقـاً منهجـاً في ذلك حتى في اللاـشعور فيـ

إنجاز منجزه الفني، ولربما يعترض الكثير على ذلك لكن هذه الحقيقة البسيطة دائماً ما تواجهنا في تساؤلاتنا الفلسفية في الطريقة أو الكيفية التي يشكل بها صانع العمل إنجازه الفني، ونحن هنا لأنريد أن نخوض في نقاش فلوفي حول هذا الأمر فكل تصور مسوغاته الفلسفية وطروحاته حول هذه القضية، المهم أن الأسلوب ولكي يتبلور لابد له من المرور بالمراحل التي أشرنا إليها، ولايمكن أن يظهر هكذا فجأة ومن أول إنجاز فني وكل قاعدة شواد كما يقال لأنريد أن نصف ذلك بالإطلاق ولكن على الأعم الأغلب.

والأسلوب يعني استلهام للمنهج والذي يعني المعرفة الوعية والدقيقة بذلك المنهج الذي يقود إلى الاستخدام الحصين لمعطياته في التوظيف والذي يتجسد في المنجز الفني ويقود ذلك إلى خلق حالة من التميز الواضحة عن الآخرين، وهذا التميز يعني الإضافة (الأصالة)، بالإضافة الواضحة إلى لغة التعبير الفني والتي تشير بشكل واضح إلى صاحب إنجازه وتدل عليه ومن ثم يمكن للأخرين تقليده أو اقتباسه أو تناصه ليشكل تدويلاً بين الآخرين فيما بعد، لكن الفضل يبقى لصاحب الإنجاز الأول، فالإضافة إلى لغة التعبير هي عامل حاسم ومهم في الإشارة إلى صاحب الأسلوب لأنها التميز والتفرد وتشكل فهماً ممنهجاً على الدقة لايمكن لأي شخص أن يصل إليه إلا من امتلك قدرات خاصة وموهبة وقراءات مختلفة وفق معطيات هي الأخرى مختلفة، لتشكل فيما بعد تفرد وأصالة كما حدث مع العديد من المخرجين مثل (هتشكوك) (فلليني) (أنطونيوني)

و(كودار) وغيره هم وصولاً إلى مخرجين أمثال(سبيلبيرغ) (لوكاس) وغيرهم الكثير، كل الحديث الذي سبق يؤشر أو يقود إلى الحديث عن المرحلة أو الطريقة الثانية في دراسة الأسلوب، والتي تعتمد هنا على دراسة العمل الفني لصاحب الإنجاز الفني اضافة إلى دراسته كشخصية وتأثير المعطيات الحياتية الأخرى عليه مثل الوضع الاقتصادي والسياسي والاجتماعي والديني والثقافي والبيئي وغيرها من العوامل الأخرى التي تساهم بطريقة أو بأخرى بالتأثير على صانع العمل الفني بطريقة مباشرة أحياناً وبطريقة غير مباشرة في أحياناً أخرى. إن هذه التأثيرات تتجسد أولاً في طريقة اختيار موضوعات الأعمال الفنية في طريقة صناعة المنجز الفني لأنها تشكل محصلة نهائية بُعداً مهماً في تشكيل رؤيته الإبداعية أو الإخراجية لأن هذا الفنان لا يعيش بمعزل عما يحيط به شاء أم أبى إنما يؤثر فيما يحيط به وبالتالي يمكننا أن نتلمس هذا التأثير في أعماله الفنية بطريقة أو بأخرى، وقد يعرض الكثير هنا على أن الكثير من الطروحات الفلسفية والجمالية تستبعد صانع العمل عن عمله ولا تجد ضروريات في ربط ذلك بأنجازه وإن النص أو العمل المرئي بعد إنجازه يغادر صانعه ويصبح لا يمت له بصلة لامن بعيد ولا من قريب والذي أسماه البعض (موت المؤلف) وهو شكل آخر من أشكال القراءات والكتابة والتحليل للمنجز الفني، في حين يعتقد آخرون أن عمليه فصل صاحب الإنجاز ومنجزه مثل عملية الفصل بين الروح والجسد فلا معنى لأحدهما دون الآخر، ولكل فريق مسوغاته الفلسفية

المحترمة والرصينة والذي يهمنا هنا أن نقترح في دراستنا  
الأسلوبية هذه لأسلوب المخرج في الآليات التالية:-

1. دراسة كل أعمال المخرج من أول عمل إلى آخر عمل  
أنجزه دون أغفال أحدهما، لأن ذلك يقود إلى معرفة المراحل  
التي مر بها أسلوبه من مرحلة التنفيذ إلى المنحى الأسلوبي إلى  
الأسلوب.

2. دراسة كل أعمال المخرج وفقاً للنقاط الأربع التي أشرنا  
إليها سابقاً وهي (اللغة السينمائية، الأداء والشخصية، التكوين  
كمصدر مهم للإيحاء والمعلومات، تعميق المعنى).

معرفة الكيفية التي بمحبها يوظف المخرج أدواته التعبيرية  
ومستويات التطور في الاستخدام والتوظيف وفق فترة زمنية.

3. دراسة مفصلة عن صانع العمل الفني تشمل الفترة  
الزمنية التي رافقت انتاجه (الطرف السياسي، الحضاري،  
الثقافي، الاجتماعي، البيئي، الديني، النفسي)، وغيرها من  
العوامل لأنها ستكون مؤثرة في دراستنا لأسلوبه ونجد لها متجسدة  
في أعماله بطريقة مباشرة أو غير مباشرة.

4. اعتماد طريقة في رصد توظيف عناصره التعبيرية في كل  
أفلامه أي دراسة فيلم.. فيلم.. وعمل جداول إحصائية ترصد  
المتغيرات في توظيفه لعناصره التعبيرية وهذه الطريقة تفيدنا  
كثيراً في معرفة الطريقة المنهجية التي سار عليها في ذلك  
التوظيف إضافة إلى ذلك فإن هذه الجداول الإحصائية تسمح  
لنا برصد كم التكرارات في الاستخدام والتوظيف ما الذي يركز

عليه وبالتالي يقودنا هذا الجدول الإحصائي إلى تحديد الاتجاه أو المنهج الذي يسير عليه ويسهل علينا إجراء عملية مسح ومطابقة السمات الأسلوبية لكل منهج أو إتجاه مع ما قام به المخرج وأخيراً يسمح لنا بدقة معرفة أسلوبه وهو الغاية المبتغاة عن هكذا دراسة.

مما سبق نجد أن هذه الطريقة أو المنهجية المقترحة والتي سبق أن تم تجربتها وتطبيقها على الرغم من التعقيدات التي فيها وصلت إلى نتائج معقولة جداً في دراسة الأسلوب السينمائي افضل من الطرائق الأخرى ونجدها أقرب إلى العلمية والموضوعية وتستحق المغامرة البحثية بالنسبة للباحثين والدارسين الأكادميين وليس بالنسبة للنقاد وغيرهم.

### ثالثاً- الأساليب السينمائية وفقاً للنظريات أساليب الواقعية

#### (1) الواقعية الجديدة Now Realism

برزت في إيطاليا في أعقاب الحرب العالمية الثانية نتيجة لسبعين مهمين الأول ما آل إليه الوضع الأمني الاقتصادي بصناعة السينما من تدهور بعد الحرب العالمية الثانية الثاني محاولة التعبير عن إنسان ما بعد الحرب وطرح همومه ومشاكله بطريقة صادقة وفي موضوعات اتسمت بالواقعية. في أواخر عام 1942 وعندما بدأ نظام (موسليني) الفاشي ينهار ظهر فيلم (السلط) أو (السيطرة) للمخرج (لوكيينو فيسكونتي) المأخوذ عن قصه الأديب الامريكي (جيمس كين) بعنوان (موزع البريد

يدق الجرس مرتين دائمًا) والتي بدأت من خلال بوادر الواقعية الإيطالية التي كانت في طريقها إلى التبلور عبر مساس الفيلم بعمق حياة الطبقة العامة وتصويره الصادق لشوارع وحواري إيطاليا بعيداً عن الاستعراض السياحي وكشف أثر الفقر والزحام الشديد وظروف الحياة القاسية للناس، ولكن عام 1946 شهد البداية الحقيقية للواقعية الإيطالية الجديدة عبر فيلم (روسيليني) (roma مدينة مفتوحة) الذي يتناول موضوع التعاون بين المواطنين الإيطاليين بمختلف توجهاتهم ومذاهبهم على مقاومة الاحتلال النازي لمدينة روما، وفي هذا الفيلم برزت سمات الأسلوبية الأولى للواقعية الإيطالية الجديدة والتي أشتغلت على استخدام الممثل غير المحترف واستعمال الكاميرا الخفية أو المخبأة والأعتماد على التصوير الخارجي في الشوارع والبيوت وبعيداً عن الاستوديوهات والتصوير بالنور السائد أي الطبيعي ومحاولة الإبتعاد عن حرفيات الصنعة بسبب عدم توفر الامكانية والإصرار على التعبير الصادق عن الحياة الواقعية من ناحية أخرى، في عام 1946 قدم (دي سيكا) فيلم (ماسح الأحذية) والذي كان موضوعه عن الحياة الضائعة للأطفال المشردين في الشوارع عقب إنتهاء الحرب وتحرير إيطاليا والذي جاءت فيه تلك السمات الأسلوبية المذكورة أعلاه أكثر تماسكاً بفعل التجارب المتكررة في هذا المنحى الأسلوبي الذي ابتدأه (روسليني) مع إضافة عناصر جديدة لما سبق من تلك السمات منها الاعتماد على التلقائية والعنفوية في التصوير وأداء الممثلين غير المحترفين واستخدام الصوت المباشر والتأكيد

على الطبيعة الموضوعية في عمل آلة التصوير واستخدام اللقطة العامة والمستمرة أحياناً للمحافظة على الاستمرارية الزمانية والمكانية وعدم التأكد على التوسيع في استخدام التقنيات السينمائية. وفي نفس العام بدأ (روسليني) في إنتاج فيلم (بايزا Paisa) والذي يتكون من مجموعة من القصص تتبع مجرى الحرب من أقصى الجنوب إلى وادي (البو) في الشمال ولأول مرة استخدم (روسليني) الجثث الحقيقية للمحاربين الذين ماتوا وقد طفت جثثهم على سطح النهر. وهذا الاستخدام يأتي هنا كسمة أسلوبية جديدة مضافة للسمات السابقة من حيث محاولة الاعتماد على جوانب من أحداث حقيقة وبأشخاص حقيقيين بمعنى محاولة التوثيق عند التعرض لموضوع من الحياة اليومية المعاصرة والتي تقود إلى بلورة سمة أخرى برزت بعد ذلك وهي الصدق في التعبير الفني عن الواقع المعاش، وهي سمة لقيت لها صدى في الأفلام الواقعية الإيطالية فيما يبعد وتأكد حضورها كسمة أسلوبية هامة في أغلب أساليب مخرجى الواقعية الإيطالية ومن تأثر بهم.

وببدو أن السمة الأخرى المهمة أسلوبياً التي برزت من خلال فيلم (روسليني) بالذات وأصبحت تقليداً فيما بعد عند رواد الواقعية الإيطالية هي محاولة استعادة التاريخ سينمائياً ومحاولة استلهام الموضوعات من الواقع الفعلي والاستفادة من أحداته وبيومياته الحافلة. كما كان فيلم (دي سيكا) (سارق الدراجة) 1948 وأحد من أبرز أفلام هذه الواقعية والذي تميز بأرفع المستويات الدرامية وأرق المشاعر الإنسانية عبر عرضه

لتلك العلاقة بين (الأب) و(الابن) الذي قام بدوره شخص عادي يعمل عاملاً ميكانيكيًا بينما قام بدور (الابن) طفل بائع جرائد حقيقي من مدينة روما.

وعلى الرغم من التعددية والتنوع بالموضوعات التي قدمتها الواقعية الإيطالية فإن هاجس الانتماء للواقع والتعبير عنه والتنقيب في داخله وكشف دلالاته وحقائق اجتماعية محددة كان واضحاً وسمة أسلوبية بارزة في أغلب تلك الأعمال السينمائية التي قدمتها.

ويبدو أن أغلب تلك الأعمال كانت نصوصاً لـ(زفاتيني) الذي كان يعتقد أن على الواقعية الإيطالية أن لا تخلق عوائتاً بين المشاهد والواقع عبر أفلامها وإن يكون نوعاً من الفيلم التسجيلي المعمق، فبدلاً من إعادة تمثيل الواقع علينا أن نقدم الواقع مباشرة. ويبدو هنا أن محاولة التقرب من الفيلم التسجيلي كان أحد السمات الأسلوبية لمخرجي هذا الأسلوب من الرواد، "كان (زفاتيني) يشك بأبنية الحبكات التقليدية، وقد أصر على التفوق الدرامي للاشياء كما هي فعلاً، ويجب على المخرجين أن يهتموا بالتنقيب في الواقع بدلاً من الحبكات، يجب أن يؤكّد الواقع وكل أصداه واهتزازات الحقائق"<sup>(94)</sup>. وبعد هذه السلسلة من الأفلام بُرِزَ الجيل الثاني من المخرجين الإيطاليين الذين بدأوا مع هذه الحركة أو لنقل كانت بداياتهم مع نشوء الواقعية الإيطالية ولكن خيالهم حملهم بعيداً عن مفهوم الفيلم كما تمثل ذلك في الأعمال الأولى لـ(روسيليني) (دي سيكا) و

---

(94) لوبي دي جانيتي، فهم السينما، ص 566.

(فيسيكونتي) والذين كان أبرزهم (فيدريوكوفليني) و(مايكل انجلو انتونيني) وهذا الجيل فيما يبدو نقل السينما الإيطالية من المعالجات الواقعية الجديدة لعالم الحرب العالمية الثانية وما بعدها إلى أزمة الفرد الأوروبي الخانقة بعد أن تجاوز المشاكل الاقتصادية وبنى حضارة صناعية قوية وحقق اشباعاً شبه كامل لاحتياجاته المادية ليقع بعد ذلك في أزمة - أن جازت أن نسميها - روحية عميقية يفتقد فيها التعاطف والدفء الإنساني بعد أنهيار كل مقدسات العالم القديم وسقوط زعاماته وعقائده التي حطمها الحرب وخلخلتها في أحسن الاحوال حتى فقد الفرد الأوروبي أبن المجتمع الصناعي الغني مجرد الاتفاق مع الآخرين على لغة واحدة ومفهومة للاتصال وهي الأزمة التي جسّتها أعمال (فليني) (8.5) و(جوليت والارواح) وأفلام (انتونيني) (الليل) و(الصحراء الحمراء) وأفلام (بازوليني) (تيورما) و(حضيرة الخنازير).

وهذا الجيل فيما يبدو قد استفاد من تجارب الجيل الثاني للواقعية الإيطالية ولأنه أكثر شباباً وقدرة على الاحتكاك اليومي بالواقع فقد كان طبيعياً أن يعشروا على أسلوب أكثر حدة وجرأة في مواجهة هذا الواقع، كان درس الأجيال الأولى جاهزاً أمامهم كونهم لم يصنعوا أكثر من تحليل الواقع الإيطالي بجرأة وحزم وشد التقاليد الكلاسيكية فالواقع الذي مدد الجيل الأول والثاني لم ينضب وما زال هناك الكثير ليقال وبحزم أيضاً، وبأكثر الاشكال وعيهاً و مباشرة أي (السياسة) التي اعتبروها هي المنبع والغطاء لكل الأفكار والنظريات، ولا يمكن فهم حقائق الواقع

وعلاقاته حتى العاطفية والنفسية المجردة بدون نظرية سياسية يفسر السينمائي الواقع من خلالها، وهذه هي بالإضافة الهمة لهذا الجيل على مسابق وتقديمهم لـ(تيار السينما السياسية) مع استههام الخصائص الأسلوبية لجيل الرواد الواقعيين الإيطاليين والتي تحولت من مبادرات فردية إلى ظاهرة وصلت قيمتها في أفلام (دمياني) (بلاغ من ضابط بوليس إلى المدعي العام) (انتهى التحقيق المدني) (المافيا) وأفلام (فرانشيسكو روس) (الإيدي فوق المدينة) (المضادون) (قضية ماتيه)، وغيرها من الأفلام، ومن خلال ما تقدم يمكن لنا تحديد أهم السمات الأسلوبية للواقعية الإيطالية الجديدة بما يلي:-

1. الإعتماد على التصوير في الواقع الحقيقة.
2. استخدام الكاميرا المخبأة للحصول على تأثيرات وردود أفعال تبدو عفوية.
3. عدم التركيز على الأبطال أو شخصية البطل الأسطوري بقدر ما يجري التركيز على الناس العاديين في لحظات بطولية.
4. الاقتراب من الطريقة التسجيلية في تصوير الأحداث لضاغطة الصدق.
5. التقليل من الحكبات الدرامية والتشويق والناحية التركيبية أو التكوينية.
6. تفضيل اللقطات العامة والطويلة التي تعرض من خلالها الأحداث.

7. المحافظة على الاستمرارية الزمنية والمكانية ضمن اللقطة الطويلة.
8. زمن الفعل في السينما مقارب للزمن الواقعي.
9. التأكيد على المضمون أو مادة الموضوع أكثر من العناصر الشكلية .
10. استخدام مفردات اللغة السينمائية بما يعمق المعنى ويفنيه .
11. التصوير في الضوء السائد .
12. استخدام الممثل غير محترف.
13. زاوية الكاميرا تكون في الغالب منقادة للاحتمال الفيزيائي أكثر من انقيادها للاحتمالات الدرامية أو السيكلوجية

## (2) الموجة الجديدة Nouvelle Vague

في عام 1958-1959 ظهرت الموجة الجديدة أو ما يسمى أحياناً بالموجة الفرنسية الجديدة والتي يمثلها جيل من السينمائيين الشباب أبرزهم (كلود شابرون) (فرانسوا تروفو) و(جان لوك جودار)، وكما هو واضح فإن هؤلاء الشباب هم من جيل أصحاب النظريات والنقد السينمائيين- أن جاز التعبير- الذين تحولوا إلى صناعة السينما واستطاعوا أن يقدموا اتجاهات جديدة في مجال الموضوعات والتكنيك معًا، وكان أول الأفلام التي حددت ملامح الموجة الجديدة هي فيلم (المقابلات السخيفة) لـ(الكسندر استروك) وفيلم (المحبون) لـ(لوي مال)

وفيلم (سرج الجميل 1958) لـ(كلود شابرول)، أما فيلم (400 طلقة) لـ(فرانسوا تروفو) وفيلم (على آخر نفس) لـ(جان لوك جودار) وفيلم (هيروشيمما حبيبتي) لـ(آلن رينيه) وكلها تمت في عام 1959 فقد كانت أكثر تحديداً لللامتحنة الموجة الجديدة.

ولعل أبرز ما أثارته الموجة الجديدة وهو تحطيم الشكل القديم للفيلم المفتعل (الجيد الصنع) وتتجهir أسلوب آخر من الإخراج يعتمد على التداعي الحر وعدم الالتزام بالترتيب الزمني للأحداث واستخدام معدات إضاءة خفيفة واستخدام الكاميرا المحمولة الحاوية على جهاز تسجيل صوت، ويبدو في أول الأمر أن ما قدمته الموجة الجديدة هو عودة إلى أخرى ما قدمته (الواقعية الجديدة) وإن اختلفت موضوعاتها وتقنياتها، ولكن طبيعة الأعمال التي قدمتها تلك الموجة حدد ملامحها بما يبعدها عن التقليدية للواقعية الإيطالية الجديدة ولكن هذا لا يمنع من القول أنها قد تأثرت بعض الشئ بها، وأيضاً فإنها أي (الموجة الجديدة) في بداياتها كانت تبدو راغبة في السير نحو المباشرة في محاولتها من التحرر من مستلزمات الصناعة الرسمية الباهضة ففي سبيل التصوير بكلفة أقل هبطوا إلى الشارع والأماكن الحقيقية مثلما نراه في أغلب الأفلام الأولى لهذه الموجة.

أن أهم السمات التي أصبحت تميز معظم أفلام الموجة الجديدة هي "التصوير الحر، والارتجال، والتقطيع البستر- القفز، واستخدام أساليب الفيلم الصامت"<sup>(95)</sup>. وكذلك الاعتماد على الكاميرا الطليقة التي يحملها المصور للتخلص من أسار الاستوديو، وترك الممثلين في التعبير عن ذاتهم مع محاولتهم التمثيل وفق السلوك العادي، واستخدام الموسيقى لتأكيد الانتقال والاعتماد على حركات الكاميرا الطويلة خاصة حركات التقديم ببطء إلى الإمام (ترافلنج) وكذلك التوسع في استخدام (الميزانسين) لتقديم الممثلين وخاصة في اللقطات التي تضم مجتمعات عديدة مثلما يمكن أن نلاحظ ذلك في فيلم (رينيه) (العالم الماضي في مارينا باد) في مشاهد الفندق عندما يؤدي (الكومبارس) أوضاعاً تشبه التمثال. كذلك من السمات الأسلوبية التي نلاحظها على أفلام هذه الموجة التأكيد على استخدام الصور الذهنية جنباً إلى جنب مع الحديث والحوار والتأكيد على التلقائية والعفوية والتسجيل المباشر للصوت والمؤثرات والضجيج.

---

(95) جعفر علي، مجلة السينما والمسرح، ملاحظات حول الموجة الجديدة في السينما، (بغداد: العدد 222، السنة الأولى، مايس، تصدر عن مصلحة السينما والمسرح في العراق، 1971)، ص.90.

### (3) السينما الواقعية في بريطانيا (السينما الحرة) (Free Cinema)

شهدت بريطانيا في أعوام 1956-1958 قيام السينما الحرة والتي كان من أبرز روادها (كارل رايس Carl Reish)، (ليندي اندرسون Lendy Anderson) في بادئ الأمر كان توجه السينما الحرة نحو صناعة أفلام وثائقية تتناول مختلف جوانب الحياة وذلك بالإعتماد على المباشرة وتسجيل اللقاءات الحية مع الناس الحقيقيين والإتجاه نحو تحقيق صناعة سينمائية مستقلة ومعتمدة على نفسها ذاتياً، والتأكد على خلق سينما معاشرة قادرة على تصوير الواقع بأمانة وموضوعية وذلك بالتعرف إلى أهم تفصيلات الحياة اليومية المعاشرة، وعلى المستوى الروائي فإن ذلك التوجة يمثل عبر الأفلام القصيرة التي قدمها (كارل رايس) الذي تحول مع الآخرين إلى صناعة الفيلم الروائي، ولعل فيلم (رايس) (مساء السبت وصباح الأحد 1960) قد أبرز ذلك التوجه نحو الواقعية وكذلك يمكن لمس ذلك التوجه في فيلم (هذه الحياة الرياضية 1963) (ليندي اندرسون) وكذلك فيلم (لو If) عام 1968 ولنفس المخرج والذي ظهرت بشكل واضح مع التجارب السابقة السمات الأسلوبية لهذا التيار من السينما الواقعية أو ما أسموها (السينما الحرة) "لقد عمل اندرسون على استخدام المنهج الواقعي من خلال أسلوب التأكيد على التصوير بلحظات عفوية واستخدام الكاميرا المحمولة والصوت المباشر أثناء التصوير

واستخدام الاشخاص الحقيقيين"<sup>(96)</sup>. مع التأكيد على استغلال المكان الحقيقي والفعوية في التمثيل واستخدام اللهجة الشعبية الخاصة حسب طبيعة أحداث الفلم، والتصوير بالضوء، السائد واستخدام اللقطات الطويلة والتأكد على استخدام زاوية الكاميرا من مستوى النظر الاعتيادي لتحقيق نوع من الألفة مع الشخصيات ولأحداث المعروضة على الشاشة والتقارب بين زمن الفعل السينمائي مع زمنه الواقعي.

#### ٤) السينما المباشرة Direct cinema

في الخمسينيات والستينيات ظهرت السينما المباشرة في إنكلترا وفرنسا وإيطاليا وهي تمثل ذلك التوجه نحو تصوير الاشخاص والأحداث بل يصل أسلوب السينما المباشرة بعض الأحيان إلى ترك الكاميرا ثابتة أمام وجهة محل تجاري مثلاً لتصوير الداخلين والخارجين أو تصوير الناس وهم جالسون في مقهى، طبعاً لا يمكن أن نتصور ذلك يحدث فعلاً، فلا بد من اختيار مسبق وتصوير معين عن طبيعة ما سيتم تصويره وإن لم يحدث ذلك فان ما سوف يجري في المنتاج من ترتيب سيغير حتماً من طبيعة تلك المباشرة ولكن هذا لا يعني بالضرورة أن تفقد المادة موضوعيتها أو مبادرتها بنسبة كبيرة فهي قريبة أشد القرب من الواقع المصور بفيزيائية ومظاهره الخارجية كما يقول (كراكاور)، ويمثل (ريتشارد ليكوك) و (جان روش j.) أبرز رواد السينما المباشرة واللذان أرسيا السمات

---

(96) Louis Malle:Living Cinema.translated by Isabel quigley.(g

الأسلوبية للسينما المباشرة عبر العديد من أفلامها والتي حدد بعضها ما قاله (ليكوك) " وكلما أمعنت في إخراج أفلام انطلاقاً من مواقف غير مقيدة كلما عثرت على أمور عجيبة مثيرة للاهتمام لأنها دققة المعنى وظريفة أو كييفما شئت بل لأنها حقيقة".<sup>(97)</sup>، ومن خلال ما تقدم يمكن لنا تحديد أبرز السمات الأسلوبية للسينما المباشرة بما يلي:

1. التصوير بدون سيناريو مكتوب.
2. العفوية في التصوير.
3. استخدام الناس الحقيقيين.
4. عدم ترتيب المشاهد على أساس درامي أو شكري.
5. استخدام الصوت والمؤثرات المباشرة من موقع التصوير.
6. استخدام الكاميرات المحمولة.
7. استخدام الكاميرات الخفية.
8. الاقتراب من التسجيلية إلى حد قريب.
9. الاعتماد على اللقطة العامة.
10. الاستمرارية في الزمان والمكان.
11. يمكن تسميتها من الناحية الأسلوبية بالسينما العفوية.

---

(97) لوی مارکوریل، السینما الجديدة، ترجمة صلاح دهني (دمشق: منشورات وزارة الثقافة والارشاد القومي) ص.76

## (5) الواقعية الملحمية

لعل (جريفت) و (جون فورد John Ford) و (ايزنشتاين) في بعض أفلامهم خير من يمثل أسلوب الواقعية الملحمية والذي يقصد به أن تأخذ الأحداث طابعاً (سردياً قصصياً عريضاً) والذي تكون فيه الشخصيات ممثلاً للإنسانية بشكل عام، كما يمكن أن نلمس ذلك عند المخرج (بندرجوك) عبر فيلمه (لهيب المكسيك) مثلاً، ولعل فيلم (تعصب Inroleance 1916) من أبرز أفلام (جريفت) الذي نرى فيه بوضوح ذلك الأسلوب الملحمي والذي أراد فيه أن يقدم موضوعاً ملحمياً يحدد فيه طبيعة الصراع بين الخير والشر وطبيعة التعامل الإنساني عبر عصور مختلفة بالرغم من ارتباطها بفكرة واحدة، وفي هذا الفيلم وكما عرف عن أسلوب (جريفت) في المنتاج وفقاً للموضوع أو المضمون استطاع أن يطور تلك القصص الأربع بصورة متوازية أي تتقاطع فيه المشاهد من فترة زمنية مع المشاهد من فترة أخرى مما دفع إلى خلق نوع من الملحة وبشكل موضوعي وأثراء الإحساس بالملحمة التاريخية وبذلك القدر من الواقعية على أساس الموضوع التاريخي وبأسلوب ملحمي.

وفي عام 1924 وبعد 9 سنوات من فلم (التعصب) قدم (ايزنشتاين) أول أفلامه (الاضطراب) ومن ثم فيلمه (المدرعة بوتمكين) عام 1952 أبرز فيها ملامح الأسلوب الواقع الملحمي، وقد ظهر فيها المقدرة الواضحة في المنتاج الذهني أو الفكري الذي يشارك فيه المتفرج بربط وإيجاد علاقة مابين لقطة ولقطة التي تليها والتي أدت إلى حدوث التأثير العاطفي

لدى المشاهد عبر تلك المشاركة بين المخرج وما يقدم إليه على الشاشة، ومن خلال ما تقدم وبشكل مقتضب يمكن لنا تحديد

بعض السمات الأسلوبية لهذا الأسلوب بما يلي:-

- 1- الأحداث تأخذ طابعاً سردياً قصصياً عرضياً.
- 2- الشخصيات تكون ممثلاً للإنسانية.
- 3- التأكيد على الملحمية الشعبية أو لنقل نضال الشعوب.
- 4- التوسيع في استخدام اللفظة العامة للكشف عن موقع الذي يدور فيه الأحداث.
- 5- التأكيد على استخدام (الميزانين) في وضع وترتيب الأشياء وحركتها داخل الإطار الصوري وإيصال المعنى.
- 6- الاعتماد على المونتاج المتوازي في خلق المعادل الموضوعي لسرد الأحداث.
- 7- إظهار العلاقات الاجتماعية والبيئية التي تؤلف بين الشخصيات والتي تأخذ تأكيدات خاصة.
- 8- التأكيد على البطولة الجماعية.
- 9- محاولة تفسير الظواهر التاريخية وفق فهم معاصر.
- 10- استخدام الكاميرا وحركتها بما يخلق الألفة والتعاطف مع شخصيات والعكس أيضاً صحيحاً في حالة تقديم الشخصيات المعادية.
- 11- استخدام مفردات اللغة السينمائية بما يعمق المعنى المراد توصيله.

## (6) الواقعية الاشتراكية

المقصود بالواقعية الاشتراكية الأدب والفن الذين ينتسبان إلى مفاهيم اشتراكية أكثر مما يقصد بها الطريقة الواقعية، فمن المؤكد أن منطلقات الاشتراكية هي منطلقات واقعية وبالتالي يمكننا أن نسمى الفن الذي ينتمي إلى هذا الأسلوب الاشتراكي (الفن الاشتراكي) والذي يعني "أن الفن يتبنى أهداف الطبقة العاملة والعالم الاشتراكي. وبذلك اقتصر استخدام عبارة الواقعية الاشتراكية على مجموعة الأفلام التي تنتهي إلى بلدان المعسكر الاشتراكي، الاتحاد السوفيتي وبلدان أوروبا الشرقية".<sup>(98)</sup>

والواقعية الاشتراكية تحاول التعبير عن الحقائق الواقعية عبر موقف أيجابي متفائل في حين ينصرف اهتمام الواقعية النقدية مثلاً إلى عوامل الانحلال في مجتمعها فهي تصور تلك العوامل دون أن تقتصر إلى حركة التطور وإلى القوى النامية للقضاء على عوامل الانحلال وتغيير الحال ولذلك فهي واقعية متشائمة في حين أن الواقعية الاشتراكية تحاول التعبير عن مجتمع قد تخلص من الاستغلال والاستبداد واضعة نصب عينها حركة التطور والبناء الجديد وهي من هنا تنطلق في تفاؤلها للغد والمستقبل عبر تلك الدرامية لحركة التطور والبناء" في الواقع أن بعضًا من أجود الأفلام الاشتراكية مثل فلم (ميروس فورمان) (كرة رجال الاطفاء) تمتاز بالذكاء والتأثير

---

(98) اويفيسيا نيكوف، موجز التاريخ للنظريات الجمالية، تعریب باسم السقا (بيروت: دار الفارابي للنشر، 1979) ص433.

العاطفي وبالذات كونها تتحدث عما يفعل الناس المحترمون في الواقع وما يجب أن يكون سلوكهم عليه وفقاً لإيديولوجية صارمة رغم أن هذه الصراوة التي نجدها في أفلام فرومان والهنكاري (ميكلوس جانكسو) كانت نادرة في السينما الاشتراكية قبل موت (ستالين) إلا أنها أصبحت أكثر شيوعاً بعد عام 1953<sup>(99)</sup>، وهذا ما يمكن أن نلمسه أيضاً في أعمال المخرج الأمريكي (جون فورد) وخصوصاً فيلم (عناقيد الغضب) والذي هو مأخوذ عن رواية لـ(جون شتاينبك) والتي هي نفس العنوان. وتحديدأً لما سبق وبشكل مقتضب يمكن لنا تحديد أهم السمات الأسلوبية الواقعية الاشتراكية بما يلي:-

- 1- على العمل الفني أن لا يكون محايضاً من الناحية السياسية ولابد أن يتضمن موقفاً رافضاً أو قابلاً للبناء السياسي والاجتماعي.
- 2- التمثيل المادي التاريخي للواقع في تطوره الثوري.
- 3- ارتباط فكرة العمل الفني بمهمة التحويل الإيديولوجي.
- 4- التأكيد على الموقف الإيجابي والمتفائل.
- 5- الانقياد للعمل الفيزيائي في تحديد زاوية الكاميرا.
- 6- الاعتماد على اللقطة الطويلة التي تحدث استمرارية في الزمان والمكان للحدث المعروض.
- 7- إبراز القيم الاجتماعية العليا وتأكيد الحضور الدائب للمجتمع.

---

(99) لوبي دي جانيتي، فهم السينما، ص561.

8- استخدام التقنيات السينمائية بأقل ما يمكن خشية الوقوع في مساوى الصنعة وجعلها غير ملته للانتباه بقدر الامكان.

9- ترسيخ الوعي الثوري في الناس.

## (7) الواقعية الشعرية

يقصد بالواقعية الشعرية تلك القوة (الDRAMATIQUE) التي تخلق نوعاً من العاطفة في الأفلام التي تصل مستوى قدرة الشعر في اثارة تلك العاطف وعبر تصوير ذلك الخليط من الشخصيات الواقعية بعرض همومهم بأسلوب عاطفي وما يخلقه من إحساس بالواقعية ولكن بأسلوب يقترب من الشعر، وهذا يعني في الفلم السينمائي لحظات من التركيز العاطفي القوي وسرد تفاصيل غنية بمعاني التفاصيل الانساني وتوضيح تجارب الحياة "ويرجع الفضل في قوة الفلم إلى سرعة تحرك صوره مع الاستعمال المختار للصوت وهي من العوامل التي تضفي عليها الجمال، ويمكن شعره في أوفى استخدام لهذه الإمكانيات بواسطة الفنان مثلما تجم قوة الشعر الأدبي عن إمكانيات الكلمات التي تستخدم للتعبير عن تجارب العاطفية" (100).

وبصورة أقرب يمكننا أن نقول أن وسيلة السينما كما هي الحال مع وسيلة الشعر تستمد قوتها من تلك المقارنة أو اقتران الصور من تلك العلاقة السريعة للأفكار التي يولدها تمثل التجارب الإنسانية وإن الصورة هي أساس تلك الشاعرية

---

(100) رoger مانفيلي، الفلم والجمهور، ص 91.

يضاف إليها تلك الدرجة من النضوج في تسجيل وصف حقائق العالم المنظور والتي تعني أن الواقع بحد ذاته يمتلك شاعرية وعاطفية وعندما تقوم السينما بتصويره والتعامل معه وفق هذه الخاصية فإن ما يحدث هو نوعاً من الإحساس بشاعرية الواقع عبر هذا التوظيف للافصاح عن عناصر الشعر المتواجدة في الواقع ذاته والتركيز عليها بأثارة مدلولات عاطفية تشير فينا ذلك الإحساس بالواقعية ولكن بصيغة أو أسلوب شاعري وما تشيره الصور الوصفية المرتبطة ببعضها بوحدة من العواطف إضافة إلى تلك اللمسات الموسيقية في الصوت مثلاً من إحساسات ومشاعر عاطفية ربما خبرها أكثر في حياته اليومية وعندما يراها في السينما فأنها تخلق عندها تلك الأحساس من العاطفة الشعرية لأشياء ارتبطت بذاكرته ومنها تكتسب تلك الشاعرية نكهة وقوعية في ضمير وإحساس المشاهد.

إن الواقعية الشعرية هي تعبير عن الواقع بصيغة جمالية مثيرة فينا أحاسيس عاطفية ذات جذور واقعية معاشرة ومن خبرتنا اليومية ولكن بصيغة تأمل وإثارة وجданية في عرض الواقع يمتلك تلك القدرة من الشاعرية في حد ذاته، وأفلام مثل (فتاة الخليج Isde della lagylo) اخراج (لوشيانو وايمير رايتس) (Song of caylon) (Lucin Enmes) و(اغنية سيلان Rivenwar) بواقعيتها إضافة إلى أفلام الفرنسي.

والغالب في أسلوب الواقعية الشعرية أن حركات الكاميرا تبدو لنا هادئة نوعاً ما أو العكس تماماً عندما يتطلب الحدث

أيقاد أو تفجير لحظة عاطفية قوية، وتبدو أيضاً في تناسق وفق أي قاعدة يضفي الشاعرية أو روحها أو نقل ظلها على الأحداث المعروضة، كما أن الاختيار يbedo وفق استخلاص قيم جمالية تثير الاحساس بالشاعرية أو نقل الرومانسية المستخلصة من الواقع المعروض دون الاغراق في لحظات من الخيال الذي يفقد وشائجه بالواقع عبر استخلاص تلك اللحظات الشاعرية التي يحويها الواقع ذاته، كما أن اللقطات تكون في الغالب ذات طبيعة استعراضية لتعزيز ذلك الإحساس بالشاعرية المستمدة من واقع استملك خصاله الأصلية.

#### (8) الواقعية الرمزية

إذا انطلقنا من اعتبار أن السينما هي فن الواقع فإن ترميزه فيها لابد أن يتخد إذن شكلاً واقعياً أو نقل الواقع بتم ترميزه برموز مادية وبعبارة أخرى فإن الرمز في السينما لكي يكون منسجماً مع طبيعتها يجب أن يكون موضوعياً أي أن يرمز للشيء بشئ موضوعي مشابه وقد يصل إلى أن يرمز للشيء بالشيء نفسه والسبب في ذلك يعود إلى واقعية الصورة ولو من الناحية الشكلية، وأن جوهر الواقعية الرمزية يكمن في التعبير عن الواقع بشكل رمزي عبر السياق الدرامي والشخصيات ومعالجتها بشكل رمزي للتعبير عن فكرة واقعية. في الجانب التشكيلي من الصورة السينمائية يمكن أن نلمس الكثير من الرموز في لون معين أو زاوية كاميرا للتعبير عن فكرة مقصودة تم ترميزها عبر توظيف تلك العناصر التشكيلية في الصورة

السينمائية أو يأتينا الرمز مثلاً عن طريق موسيقى أو مؤثر معين وذلك للتعبير عن دلالة أو فكرة محددة ومقصودة تم التعبير عنها بالرمز الصوتي عبر موسيقى أو مؤثر معين. ومثال من فيلم (المدرعة بوتمنكين) على استخدام الرمز هو ذلك المشهد الذي نرى فيه تماثيل الأسود الثلاثة النائم، المستيقظ، والمتوغل أو النائم والجالس والواقف والتي أراد من خلالها المخرج أن يرمز عن حالة الثورة والغليان فما كان منه إلا التعبير عن هذه الثورة بثلاث نماذج لخلق تلك الدلالة الرمزية وذلك الاتصال الموضوعي بين الرمز والحالة الواقعية التي أراد التعبير عنها.

وفي فيلم (عمر المختار) لـ (مصطفى العقاد) وعندما يعدم المناضل (عمر المختار) من قبل سلطات الاحتلال الإيطالي تسقط نظارته الطبية على الأرض بعد إعدامه فيلتقطها حفيده، هكذا فإن الشكل المادي الواقعى للأشياء أعطى رمزاً أكبر من مجرد وجوده المادي عبر دلالات ذلك الشكل المادي والطريقة التي يوضع فيها وارتباطه في ذهن المشاهد بدلalات واقعية معينة والذي يعني أن الشكل الواقعى أو المادي يتم ترميزه لفكرة شاملة والتي توحى بأن الحفيد سيحمل رسالة أو راية النضال بعد جده ومواصلة النضال ضد الاستعمار الإيطالي.

ومهم في ذلك أنه من خلال الواقع يتم استخلاص الرموز بطريقة لا تفقد ذلك الرمز واقعيته المادية على أقل تقدير ودون اللجوء إلى التجريد أي الرموز المجردة من ذلك الارتباط السببي والموضوعي بالواقع.

وكذلك يمكن أن نلمس في مشهد نهوض الموتى في فيلم (لهيب المكسيك) لـ(بندروجوك) ذلك الإحساس بالرمزية الواقعية والتي عمد هنا المخرج إلى استخدام السرعة البطيئة في التصوير لخلق حالة ذهنية لدى المشاهد في استنباط المعنى المقصود من نهوض الموتى ولتعزيز الزخم العاطفي ولتأكيد فكرة تعال بواسطة الاستعانة بالرمز وبإطار الواقعية المادية أن جازت لنا التسمية.

وهذا ما يمكن أن نتلمسه في العديد من الأفلام السينمائية ومنها فيلم (بازوليني) (حضرية الخنازير) ويرها من الأفلام السينمائية التي تستخدم أسلوب الواقعية الرمزية .

## الأساليب الانطباعية

### 1. الدادائية (Dadaism)<sup>(101)</sup>

يبعد أن الدادائية في السينما تطورت عبر ذلك الكم من الرسامين والكتاب والمثقفين الذين دخلوا السينما في محاولاتهم للتعبير بما كانوا يحملونه من أفكار عن هذه الحركة وعلى اعتبار أن السينما وسيلة يمكن من خلالها عرض تلك الأفكار وهي وسيلة تمتلك مقومات وأمكانيات للتعبير واسعة جداً ويمكن استثمارها في إيصال فكرة ما، ومن الناحية الأسلوبية نجد أن أكثر السمات أهمية للدادائية هي ندرة استخدام البناء السردي كما هو الحال في الفيلم التقليد، ومحاولة خلق عالم أن

---

(101) انظر الفصل الأول، (نظريات الفن) للتذكير بطروحات ومفاهيم الدادائية ونشؤها.

جاز لنا التعبير بلا معنى من خلال تأكيدتهم على رفض الأفكار العضوية في الفن ورفض التقنيات المعهودة والمعروفة في الفيلم التقليدي، كذلك استخدام مواد وبطريقة عشوائية وعلى شاكلة طبيعة تعاملهم مع اللوحة التشكيلية والتي تصل في بعض الأحيان بل حتى درس بعض المواد على الفيلم مباشرة بدون استخدام الكاميرا لتصويره ومن ثم عرضه والذي يصل بعض الأحيان إلى مفهوم التجريد، ومن أشهر فناني هذا الأسلوب (مان راي) و (فردناد ليجيه). "ولقد كان الدادائيون يعتقدون أن الأقرباء الطبيعيين للفيلم هو الفن التجريدي والرقص والموسيقى وأكثر من الأدب والدراما" (102).

## (103) 2. السريالية Surrealism

في السينما كانت السريالية أكثر من الدادائية في فهمها لهذا الوسط الفني على الرغم من تأكيدها على الغموض والقلق والغرابة والفظاعة أحياناً. وكان اهتمام فناني السينما السريالية بالأفعال العفوية وفي الخيالات والسلوك الاجتماعي أو أي نوع خارج عن السيطرة والتاكيد على مبدأ الترابط الحر والأحساس بالاتجاه في (الميزانين) مثلاً واستخدام القطع الذي يفقد الأشياء سياقها الطبيعي في الزمان والمكان وهذا فيما يبدو ليس غريباً فإن ما نادو به من أفكار و์معتقدات تبلور أسلوبياً في أعمالهم السينمائية، وفيلم (كلب أندلسي) للمخرج

(102) لوبي دي جانيتي، فهم السينما، ص 507.

(103) ينظر الفصل الأول (نظريات الفن) للتذكير بظروف ومتاهيم السريالية ونشؤها

السريالي (لويس بونيل Lewis Bunuel) من النماذج المميزة للأسلوب السريالي في السينما، ويمكن القول أن مخرجه رائد السريالية في السينما، ومن أهم السمات الأسلوبية للسريالية في السينما ما يلي:-

- 1- عدم الانسجام في عرض الموجودات.
- 2- استخدام التقنيات والمؤثرات والخدع السينمائية بشكل ظاهر للعيان.
- 3- اضفاء نوع من الغرائبية والفنطازية على الطريقة التي توظف بها الكاميرا وزاويتها.
- 4- استخدام الظلال الحادة التباين.
- 5- الاهتمام بالحقائق الداخلية الباطنية.
- 6- غلبة الاهتمام بالمواقف الممنوعة والجنسية وحالات الشذوذ ونقد الدين والسياسة إلى حد ما.
- 7- التشكيل على درجة عالية واضح للعيان والذي يضفي نوعاً من الحلم والأجواء الغريبة. الاعتماد على ديكورات فخمة وقطازية.

### 3. التعبيرية (Expressionism) (104)

تعنى التعبيرية باكتشاف الحقيقة الباطنية والنظر إلى الحقائق السيكولوجية للظواهر الاجتماعية مثلاً عن طريق استخدام قدر كبير من الوسائل التخييلية وذلك بقليل من الفعل

---

(104) ينظر الفصل الأول (نظريات الفن) للتذكير بظروفه ومفاهيم التعبيرية ونشؤها

الموضوعي والتأكيد على الجانب النفسي من خلال تبسيط الحبكة مثلاً في الفيلم وهي محاولة للتقديم الذاتي للعالم من خلال التأكيد على المضمون الانفعالي النفسي ومن أبرز وأهم النسمات الأسلوبية للتعبيرية في السينما ما يلي:-

- 1- سيطرة موضوعات الرعب والجريمة والخيال الشاذ على الأفلام التعبيرية.
- 2- الميل إلى التصغير من محتويات الأشياء في الصورة وبالعكس.
- 3- استخدام تقنيات الإضاءة لخلق نوع من الأحساس بالخيالية الغامضة.
- 4- استخدام المكياج والديكور بطريقة تبدو غير مألوفة.
- 5- الميل إلى التوسيع في استخدام الخدع السينمائية والتقنيات.
- 6- افتتاح الفضاء بلقطات مكثرة.

ومن أشهر الأفلام التعبيرية فيلم (عيادة الدكتور كاليجاري 1919) للمخرج (روبرت فين) والذي فتح الأبواب على مصرعيها لإنتاج أفلام شبيهة به مما دفع (كراكاور) إلى القول "أن فيلم كاليجاري فتح الباب أمام موكب الطفاة"<sup>(105)</sup>.

---

(105) جورج سادول، تاريخ السينما في العالم، ص160.

#### 4. السينما الطليعية.

الطليعية هي أسلوب قائم في حدود الانطباعية وعلى أساس ماتركه الظواهر الحياتية من أثر حسي أو انطباع في نفس الفنان المتحمس لتلك الظواهر" يمكننا أن نميز عدة قطاعات مختلفة عن بعضها في السينما الطليعية اليوم منها الطليعية التقليدية ذات الطموحات الشاعرية - الحلمية، وتجارب كتابية منفردة، أعمالهم تحطم البنى التقليدية للنص، ومن الواضح أن هذا الشكل الأخير للطليعية وهو أكثر التصاقاً بالمناخ الداخلي لمؤلفه"<sup>(106)</sup>، ومن أبرز الأفلام الطليعية هي أفلام (هانز ريختر) و (والتر روثمان) و (فرانسي بياكوبا).

---

(106) هنري أجيل، علم جمال السينما، ص 46.



## الفصل الرابع

### (نماذج فيلمية تطبيقية)

لكي لا يجدو حديثاً عن النظريات والأساليب حديثاً عاماً وعابراً بحيث تبدو إمكانية تطبيقه حالة مفترضة كان لابد لنا من إخضاع ما تم الإشارة إليه من مفاهيم إلى تجربة تطبيقية ومن خلال نماذج فلمية. وفي هذا الفصل سنحاول نقل تلك المفاهيم إلى حيز تطبيقي من أجل وضع طريقة مناسبة للمهتمين في السينما عند محاولاتهم دراسة أو كشف أسلوب مخرج سينمائي ما. وقد وقع اختيارنا على ثلاثة أفلام للمخرج العراقي (محمد شكري جميل) كنماذج تطبيقية وإخضاعها للدراسة والتحليل والوصول وبالتالي إلى معرفة توجهه أو منحاته الأسلوبية أو طريقة العمل التي بمجدها يتم توظيف مفردات اللغة التعبير السينمائي التي أشرنا إليها إنفاً والتي تشمل جانباً تقنياً وجانباً تعبيرياً، وهو الجانب الذي يستمد درجة تأثيره من طريقة التوظيف التقني لمفردات اللغة السينمائية والتي هي هنا العناصر الرئيسية المكونة للأسلوب في السينما والتي أشرنا إليها في الفصل الثالث وهي:-

- 1- اللغة السينمائية.
- 2- الأداء والشخصية .
- 3- التكوين كمصدر مهم للإيحاءات والمعلومات.
- 4- تعميق المعنى.

إذا س تكون هذه العناصر الأربع هي مرشدنا في محاولتنا للبحث عن الأسلوب لدى المخرج السينمائي والتي سنحاول هنا توضيفها عبر النماذج الثلاث التي تم اختيارها.

ونود أن نوضح نقطة مهمة وهي أن دراسة أسلوب مخرج ما تقتضي منا دراسة اعماله السينمائية جميعها دون استثناء لكي تكون خير دليل لمعرفة مدى تطوره في أعماله التي قدمها والتي تعطينا وبالتالي تصوراً شاملأً عن ذلك.

ويبدو أننا سنخالف هذا الرأي هنا كوننا اخترنا ثلاثة أفلام لمخرج واحد وتركنا أفلامه الباقية والحقيقة أننا لانحاول هنا دراسة أسلوب المخرج هذا أو تقديم دراسة تفصيلية عن أسلوبه بقدر ما نحاول أن نقدم إنماذجاً للكيفية التي بموجبها تم دراسة أسلوب المخرج السينمائي بحيث تبين للقارئ فاعلية استخدام هذه العناصر الأربع في دراسة أسلوب المخرج السينمائي، ونعني بتوظيف التقنيات ما يقع تحت باب الاستخدام التقني لمفردات اللغة السينمائية والتي أشرنا إليها في الفصل الثالث عند الحديث عن الأسلوب في السينما، وهذا التوظيف سيقود حتماً إلى تعميق الأسلوب لأن الجانب التقني يعني نقل الأفكار والمفاهيم والرؤية الفنية والفلسفية للمخرج من شئ مرئي إلى صورة تتجسد بها تلك الأفكار التي لا يمكن معرفتها وإدراكتها دون وجود الجانب التقني وهذا يعني من جانب آخر أن تلك التقنيات لا تبعدو كونها وسائل وأدوات لا يعني شيئاً دون أفكار فنية وفلسفية وجمالية دون موضوع يتجسد بأحداثه وشخصياته وأفكاره بصورة مرئية للمشاهد.

ان حالة التوظيف الجيد والمبدع للتقنيات سيقود إلى إبراز الأسلوب وتعميقه وبالتالي تجسيد النظرية الفلمية على أساس أن النظرية تتجسد عند محاولة تعميق الأسلوب والذي يتعمق عبر توظيف التقنيات السينمائية وانهاءً بالعرض والاستجابة عند المشاهدين، وسنلاحظ في النماذج الفيلمية التي تم اختيارها تعرضنا للكيفية التي تم بها توظيف التقنيات من مفردات اللغة السينمائية وعبر جداول إحصائية شملت تلك المفردات، بمعنى آخر فإن الطريقة التي نقترحها لدراسة أسلوب المخرج السينمائي تتم بدراسة إحصائية لمفردات اللغة وبالتالي وضعها في جدول وعقد مقارنة بين استخدامها في هذا الفيلم أو ذلك الفيلم لنفس المخرج بحيث يتم بدراسة ووضع جميع مفردات اللغة السينمائية لأفلام المخرج نفسه في جدول إحصائي لمعرفة أسلوبه السينمائي.

وهذه الطريقة الإحصائية تقييدنا كثيراً في دراستنا لأسلوب المخرج السينمائي لأنها تعطينا فكرة عن طبيعة توظيفه لمفردات لغة التعبير السينمائي ومحاولات تعزيز ما تم توظيفه من فيلم إلى فيلم آخر بحيث يمكن أن تقودنا إلى ملاحظة حالات الاستخدام المتكرر مثلاً لإحدى تلك المفردات وفي حالة واحدة أو مقاربة أو مشابهة في أكثر من فيلم، وهي تقييدنا أيضاً في رصد مقدار الاستيعاب والتوظيف المبرمج لأدواته الفنية، وعلى سبيل المثال فإن مخرج ما يلجأ عند عرضه حالة من حالات تأزم ما إلى استخدام الكاميرا المحمولة مثلاً، وعند وجود مثل هذه الحالة في فيلم آخر من أفلامه يلجأ إلى نفس الاستخدام

وربما بطريقة أكثر إبداعاً من استخدامه الأول في هذا الفيلم أو فيلم آخر بحيث يقود إلى توظيف هذه التقنية لتعزيز أسلوبه وبالتالي تعني لنا الإمكانيات في رصد تطوره الأسلوبي، إذاً فهذه الطريقة الإحصائية لتقنيات لغة التعبير السينمائي ستقودنا حتماً تأثير أسلوب المخرج وبالتالي معرفته ومقدار استيعابه وتوظيفه أو تجسيده للنظريات السينمائية، وهذا ما سنلاحظه عند دراستنا للنماذج الفلمية الثلاثة والتي هي:-

- 1- فيلم الأسوار.
- 2- فيلم المسألة الكبرى.
- 3- فيلم الفارس والحبـلـ.

### (1) فيلم الأسوار<sup>(107)</sup>

#### أ. اللغة السينمائية

نلاحظ من خلال الجدول الإحصائي<sup>(108)</sup> لمفردات اللغة السينمائية المستخدمة في هذا الفيلم من قبل المخرج طفيان استخدام(zoom) مقارنة بالاستخدامات الأخرى لحركات الكاميرا وكما أشار إليها الجدول الإحصائي، وكذلك يمكننا أن نلاحظ طفيان اللقطة المتوسطة على باقي اللقطات المستخدمة هنا كذلك زاوية الكاميرا التي في مستوى النظر مع باقي الزوايا، الواقع أن استخدام المخرج (الزوم) هنا جاء من أجل الكشف، أولاً وثانياً من أجل إثارة تركيز المشاهد وأحداث

(107) ينظر الملحق، حكاية الفيلم.

(108) ينظر الملحق، الجدول الإحصائي بمفردات اللغة السينمائية المستخدمة من قبل المخرج في هذا الفيلم.

نوع من الصدمة لديه وعلى سبيل المثال يمكننا أن نورد بعض الأمثلة على الاستخدامين وفقاً لما يلي:-

1. المشهد الذي نرى فيه (عباس) في السجن وعندما تكشف له قضية مقتل (الحلاق محسن) من قبل أحد السياسيين الذين معه في السجن وعندما يصبح (ذبحوه) يبدأ هنا المخرج بلقطة قريبة لوجه (عباس) ثم يصبح (ذبحوه) يدخل المخرج (زوم إن) سريع جداً ثم يسحب (زوم اوت) سريع جداً أيضاً وهكذا تتولى استخدامها هنا لإثارة نوع من الصدمة لدى المشاهد وفقاً لهذا الاستخدام، وفق هذا التصوير.

2. المشهد الذي تحاول فيه (أم ياسين) إقناع ابنها بترك جماعة (عباس) بعد خروجه من السجن وحلقة رأسه.

يبدأ هنا المخرج بلقطة قريبة لـ(أم ياسين) ومن فوق مستوى النظر ثم يسحب (زوم اوت) في لقطة عامة ليرينا المكان العام وهو غرفة نوم (ياسين) حيث نرى ياسين واضعاً رأسه وهي تقنعه بترك أصدقائه الذين كانوا سبباً بسجنه.

3. المشهد الذي نرى فيه فرقة موسيقى الجيش تعزف في إحدى الحدائق العامة:

يبدأ هنا المخرج بلقطة متوسطة لفرقة الموسيقية ثم يسحب (زوم آوت) إلى أن تصبح اللقطة عامة جداً ليرينا أنها موجودة، أي الفرقة، في حديقة عامة والناس والاطفال متجمهرون حولها ثم يحرك كاميرته إلى اليمين ليتابع حركة (عباس وماجدة) وهما يتجلolan في الحديقة.

كذلك يمكننا أن نلاحظ أن المخرج يلجاً دائمًا إلى أسلوب التقطيع بين اللقطات خصوصاً في المشاهد التي تدور فيها حوارات طويلة، ولهذا السبب نجد غلبة اللقطات المتوسطة والثنائية والمفردة من الناحية الأسلوبية في هذا الفيلم، ويمكننا أن نورد العديد من الأمثلة على هذا الاستخدام ومنها المشاهد التالية:-

1. مشهد التحقيق مع عباس:- في هذا المشهد يبدأ المخرج بلقطة متوسطة عامة حيث نجد(عباس) واقفاً وضابط التحقيق جالساً ثم يجلس وبعد ذلك يقطع المخرج إلى لقطة متوسطة ثانية من خلف الضابط للاثنين معاً ثم يقطع إلى لقطة متوسطة من الزاوية الأخرى عندما يتصل أحدهم هاتفياً بالضابط ثم يقطع مرة أخرى إلى لقطة متوسطة للضابط وهكذا إلى أن ينتهي المشهد.

2. مشهد لقاء (هاتف) و(أبو عباس) و(محسن الحلاق) في محل حلقة الأخير عندما يكون قد خرج من السجن حديثاً.

3. المشهد الذي نرى فيه (عباس) في السجن:- يبدأ المخرج هنا بلقطة قريبة لـ(عباس) وهو جالس على الأرض ثم ينهض ويقطع هنا المخرج إلى لقطة متوسطة لـ(عباس) بالقرب من أحد السجناء ويدور حوار فيما بينهم حول النضال والسياسة وأوضاع البلد.

4. المشهد الذي نرى فيه الأستاذ (هاتف)، (أبو ياسين)، (أبوماجدة)، (أبو عباس) و(أبوناجي) عندما يجتمع الجميع حوله لعزتيه بوفاة ابنه(ناجي) كشهيد في أثناء التظاهرات:-

يبدأ المخرج بلقطة متوسطة عامة تضم الجميع ثم يقطع إلى لقطة قريبة تضم الأستاذ (هاتف) ثم يقطع إلى لقطة متوسطة لـ (أبو ماجدة) و(أبوياسين) ثم يقطع إلى لقطة متوسطة لـ (أبو ناجي) ثم يقطع إلى لقطة متوسطة تضم الجميع، وهكذا ينتهي المشهد.

وخلالاً لهذا الاستخدام يعتمد المخرج أيضاً على استخدام اللقطة الطويلة المستمرة وفي حجم اللقطة العامة وخصوصاً في المشاهد التالية:-

1. المشهد الذي نرى فيه آباء الطلبة متجمهرين أمام باب الشرطة بسبب حجز أبنائهم لاشتراكهم في التظاهرات: في هذا المشهد يبدأ المخرج بلقطة عامة من فوق مستوى النظر بسبب استخدامه للكاميرا المرتفعة على (الكريں) حيث نرى آباء الطلبة متجمهرين أمام باب مركز الشرطة ثم تتحرك الكاميرا (تراك) لترينا بعض التفصيات الحياتية مثل (كاتب العرائض) و (المصور الشمسي) والنقاش أو (الخطاط) حيث يستعرضهم المخرج جميعاً في لقطة واحدة مستمرة وعامة من خلف ظهورهم مع المحافظة على تكوينة الناس المتجمهرين أمام مركز الشرطة.

2. المشهد الذي نرى فيه (محسن الحلاق) وهو يحمل حقيبة بعد خروجه من السجن وركوبه القطار:

يبدأ المخرج هنا بلقطة متوسطة من خلال شباك القطار ويتابع حركة (محسن الحلاق) (بان) إلى اليسار ثم نرى (محسن) وقد صعد إلى العربة ويستمر هنا المخرج بمتابعته

إلى أن يجلس على أحد المقاعد.

1. ولعل أكثر المشاهد التي نرى فيها استخدام اللقطة الطويلة هو مشهد (زفة الأستاذ هاتف) من قبل أهل المحلة، حيث عمد المخرج هنا إلى استخدام اللقطة الطويلة العامة واهالي المحلة يرددون الأغاني الشعبية يتوسطهم في المقدمة (الأستاذ هاتف) وهم يسيرون في أحد أزقة المحلة باتجاه بيت العريس.

ويبدو أن استخدام اللقطات الطويلة جاء في المشاهد التي تخلو من الحوارات أو تلك الحوارات التي يمكن السيطرة عليها من خلال إمكانية تسجيل الصوت، هذا ما نلمسه في المشاهد المذكورة حيث يكون الحوار قليلاً أو معدوماً وتكون الاصوات الأخرى هي مؤشرات من الواقع أو يمكن اضافتها فيما بعد في اثناء (المونتاج) وهذا ما نلاحظه في المشاهد الثلاثة المذكورة أعلاه بخصوص استخدام اللقطة الطويلة.

ونلاحظ أيضاً أن المخرج استخدم الكاميرا المحمولة في أكثر من مشهد وحسب ما أشار إليه بذلك الجدول الإحصائي وخصوصاً في المشاهد التي نرى فيها اقتراب الطلبة والتظاهرات والتي يمكن أن نذكر بعضها:-

- 1- مشهد تظاهرات الطلبة في شارع الرشيد.
- 2- مشهد اقتحام المدرسة من قبل الشرطة.
- 3- المشهد الذي نرى فيه أزقة المحلة بعد موت (ناجي) كذلك يمكننا أن نلاحظ أن المخرج يستخدم اسم الشخص أي اسم الشخصية من قبل شخصياته لكي ينتقل أو يقطع عليه

كما نلاحظ ذلك في بعض المشاهد التالية:-

1- أثناء التحقيق مع (عباس) وعندما يتذكر (عباس) اسم الأستاذ (هاتف) في التحقيق يقطع المخرج على الأستاذ (هاتف) وهو يدخل للسلام على (محسن الحلاق) في محله.

2- أيضاً أثناء التحقيق مع (عباس) يذكر عباس اسم (ياسين) فيقطع المخرج إلى (ياسين) حيث نراه في المدرسة.

وبالإضافة إلى ذكر اسم شخص يستخدم المخرج الأشياء المادية للانتقال، ومثال على ذلك وعندما يذكر ضابط التحقيق مع (عباس) عثورهم على (كتاب التاريخ) في محل (محسن الحلاق) ينتقل المخرج إلى محل (محسن الحلاق) ليرينا (عباس) وهو يمسك (بكتاب التاريخ).

كذلك يمكننا أن نلاحظ أن المخرج لجأ إلى تكرار استخدامه للفيلم الوثائقي الذي قصد به تحقيق تعادل موضوعي بين مادة الفيلم الوثائقي وأحداث الفيلم الروائية والذي جاء استخدامه في عدة مشاهد.

والملاحظ أيضاً أن المخرج لجأ إلى استخدام القطع السريع والحاد وخصوصاً في المشهد الذي نرى فيه التحقيق مع (عباس) الذي يبدأ برحلة من (الفلاش باك) لرواية الأحداث مثل أحداث مقتل (محسن الحلاق) وهو يطلق (البليل) أثناء مراقبة أحد الأطفال وركضه خلف الطائر.

أما بخصوص استخدام التقنيات المختبرية لجأ المخرج إلى استخدام (الكادر الثابت) في ثلاث مشاهد وهي:-

- 1- مشهد مطاردة الطفل (للبلبل).
  - 2- في بداية ظهور التاييل حيث نرى محسن الحلاق وقد خرج من زنزانته.
  - 3- قبل أن يظهر التاييل حيث نرى قارباً وسط النهر وعليه الصيادون وهم يرمون شباكهم وبعض المتفجرات لغرض اصطياد السمك.
- وبخصوص استخدام الكاميرا لعمل بعض الخدع فقد لجأ المخرج هنا إلى استخدامها عبر الـ(سلوموشن) وفي ثلاثة مشاهد وهي:-
1. مشهد مقتل(ناجي) أثناء المظاهرة.
  2. مشهد تخيل(عباس) لـ(ماجدة) وهي ترکض .
  3. مشهد خروج المساجين من السجن بعد تحطيم الجدار أو سور السجن.

كذلك نلاحظ استخدام المخرج هنا كما سنلاحظ في أفلامه اللاحقة استخدامه لبعض المؤثرات الصورية وذلك في المشهد الذي يصبح فيه (عباس) وهو في السجن(هيئه) يظهر لنا شكل مرسوم وكأنه انفجار.

وفي مجال استخدام الموسيقى نلاحظ أن المخرج كرر في طريقة استخدام نفس اللازمة الموسيقية والتي تكون في الغالب مرتبطة وجداً نياً عند المشاهد بفترة زمنية معروفة، وهنا فإنه يكررها ولكن بتوزيع جديد، لقد كانت اللازمة الموسيقية في هذا الفيلم أنشودة (نحن الشباب لنا الغد).

## **بـ. الأداء والشخصية :**

أما في مجال الأداء والشخصية فالملاحظ أن شخصيات هذا الفيلم كانت ذات أبعاد أكبر من أبعادها كشخصيات فردية والتي قصد منها أن تعبّر عن شرائح اجتماعية معروفة بسبب موضوع الفيلم الذي يحكي قصة نضال معروفة للجميع والتي فرضت نوعاً من الطموح الموضوعي في الطريقة التي يجب أن يقدم بها تلك الشخصيات من خلال أداء الممثل من الناحية الأسلوبية والمخرج أيضاً.

شخصية (محسن الحلاق) وعلى الرغم من العمومية التي قدمت بها فأن شيئاً من الارتباط العضوي نشاهد في الأداء بين (محسن الحلاق) كحلاق صاحب صنعة وبين (محسن السياسي) صاحب الأفق السياسي الذي لابد أن ينعكس هذا حتى في طريقة كلامه وحركاته وهذا ما لم نلمسه في الأداء، وأغلب المعلومات لاتصلنا من خلال الأداء وإنما تصلنا من خلال الحوار مع الآخرين ولهذا السبب نجد الشخصية تسبح في فضاء ليس لها جذور تمسك باطراحتها لأن ينعكس مقدار التربية السياسية أو الحزبية مثلاً من خلال الأداء عبر بعض الإضافات من قبل الممثل كطريقة فتحن نرى الجميع لديهم عادة قراءة الصحف إلا (محسن الحلاق) الذي لا يقرأ صحفاً أو كتبأً.

هذا في الواقع يأتي بسبب عدم دراسة الشخصية بشكل جيد وقد يكون العكس صحيحاً أي يمكن أن يضع في اعتباره الممثل أن تلك الشخصية لا تعرف القراءة والكتابة وهذا أيضاً

يبدو تبريراً ضعيفاً اذا وضعنا في اعتبارنا أن الشخصية وضع  
في نموذج أولاً وثانياً وكشخصية سياسية لابد من معرفة القراءة  
والكتابة وفق الاعتبار الأول والذي أشرنا إليه كونها شخصية  
تمثل النموذج.

وبينما أن المخرج لجأ هنا إلى تعزيز هذه الشخصية  
بشخصية أخرى لسد هذا النقص ألا وهي شخصية الأستاذ  
(هاتف) رجل المعرفة والذي استطاع الممثل هنا من ناحية  
الأداء تغطية تلك الشخصية وتكميلها أضافة إلى اداء شخصية  
مدرس التاريخ الذي جاء كأداء شخصية اعتيادية ومؤلفة  
والتي في الغالب تبدو مرتبطة باذهان المترججين الذين عاصروا  
تلك الفترة أو سمعوا بها وما كان مدرس التاريخ أو اللغة العربية  
من دور في تأجيج الثقافة والروح القومية بين أوساط الناس  
وخصوصاً الطلبة.

اما باقي الشخصيات فأن المخرج ومن ناحية المعالجة  
تعامل معها كونها نماذج من شرائح اجتماعية ولهذا السبب  
نجد أغليها من ناحية أداء الممثل قد وضع في اعتباره تلك الفكرة  
وهو ما يكمن لمسه من خلال الترابط العضوي بين الشخصيات  
التي قسمت إلى قسمين:- شخصيات شريرة وشخصيات طيبة  
أو شخصيات وطنية أو عملية أن جاز لنا هذا التقسيم والذي  
يتحقق وبالتالي حالة من الصراع بين الك الأطراف كما نلاحظ  
ذلك في (محسن الحلاق) و(أبو عباس) وهذا في الواقع ما  
يمكن أن نلمسه كطريقة للمخرج في باقي الأفلام أي أن الصراع  
باستمرار هو بين الشخصيات باستثناء فيلم (الظامئون) حيث

كان الصراع من أجل البقاء وفيلم (المهمة المستحيلة) ولنفس السبب المذكور.

هذا من حيث طريقة المخرج هنا في تقديمها لشخصياته والتي تؤدي بالتالي إلى تأثير الممثلين بهذه التطورات من الناحية الأدائية.

#### ج- التكوين كمصدر للمعلومات والإيحاءات:

أما بخصوص التكوين كمصدر للمعلومات والإيحاءات فان ما يمكن أن نلمسه هنا هوأن أغلب ما يرددنا من اللقطة كمعلومات يأتي من خلال شريط الصوت أي من خلال الحوار، ويبقى دور الصوت ضعيفاً بالقياس لقوة شريط الصوت الذي يكون في الغالب مهتماً على ضخ المعلومات والإيحاءات للمشاهدين وعلى سبيل المثال نحن نعرف أن (محسن) سياسي من خلال الصورة ولربما كان السجن من أجل جريمة أو سرقة أو حادثة تذكر، نحن نعرف كونه كان مسجونة لأسباب سياسية من خلال الحوار فقط من خلال كلام (أم عباس) و(عباس) و(الأستاذ هاتف) و(ضابط التحقيق) وباقى الشخصيات.

ولكي نتأكد من سلامة هذا الرأي فلقد قام بتسجيل الصوت فقط في أكثر من مشهد وكانت النتيجة أن المعلومات وصلت بطريقة سهلة وكأننا نستمع إلى تمثيلية أو مسمع إذاعي والذي يؤكد لنا هنا ضعف الصورة كمصدر مهم من مصادر المعلومات والإيحاءات أو لنقل يفترض أن تكون الصورة هي المصدر الأساسي إذا اعتبرنا أن السينما صورة أولاً.

هذا في الواقع لا يعني أن تأتي بعض المشاهد القليلة لنفعل فعلها كمصدر للمعلومات والتي جاءت في هذا الفيلم محدود ويمكن لنا أن نذكر إحدى تلك الاستخدامات التي توحى لنا بعض تلك الإيحاءات وعلى سبيل المثال المشهد الذي نرى فيه (ناجي) وهو يخرج من دار حبيبته ويلتقي مصادفة بـ(الأستاذ هاتف) و(عباس) في الشارع ونراه مرتبكاً وهو يؤدي التحية للاثنين ثم نرى (الأستاذ هاتف) ينصرف وهنا وكطريقة اداء يقوم (عباس) بحركة من يده على بطن(ناجي) ومع ضحكة خفيفة توحى لنا أن (عباس) يعرف سبب ارتباك (ناجي) الذي كان مع حبيبته وفوجئ عند خروجه للشارع بـ(الأستاذ هاتف) و(عباس)، وكذلك المشهد الذي سبق تشبيع (ناجي) حيث نرى بعض اللقطات لأزقة وحواري وشوارع مدينة بغداد وقد اتسمت بالكآبة والظلم والتى توحى لنا بمشاركة جماهير حزبية لاستشهاد (ناجي).

وعلى العموم يمكن القول أن بعض استخدامات الخلفية كان يوحي لنا ببعض المعلومات وعلى سبيل المثال يمكننا أن نذكر المشهد الذي اقتحم فيه رجال الشرطة المدرسة حيث نرى في نهاية المشهد وفي لقطة متوسطة (الأستاذ هاتف) يقف في أعلى البناءة ومن خلفه سحب الدخان نتيجة للاشتباكات بين الطلبة والشرطة والذي يمكن أن يوحي لنا ببعض الدلالات إذا وضعنا في اعتبارنا مهنة(الأستاذ هاتف) كونه مدرس وكونه شاهداً على ما يجري من قبل السلطة الملكية وثورة الطلبة ضدها.

وكذلك ما يمكن أن توحى به صورة المناضل (عبد القادر الحسيني) الموضوعة على حائط في محل حلقة (محسن) إضافة إلى بعض العلاقات الشخصية التي ترددنا من خلال الرابط بين القطار الذي يتتساعد منه الدخان و(محسن) أثناء خروجه من السجن وركوبه للقطار والذي يمكن أن تقوله لنا هنا الصورة أن (محسن) سيواصل طريقه وبنفس الاتجاه كما هو القطار الذي يسير على (سكة) مستقيمة وبنفس الاتجاه.

وكذلك ما نلاحظه هنا من خروج المساجين بعد تحطم أسوار السجن والدخان الذي يحجب الشمس خلف الاسوار والذي ينقطع مع حركة المساجين باتجاه قرص الشمس وللعمق.

(2) فيلم "المسألة الكبرى" (109)<sup>(109)</sup> اللغة السينمائية :

من خلال الجدول الإحصائي (110)<sup>(110)</sup> لمفردات اللغة السينمائية المستخدمة هنا من قبل المخرج نجد توازناً في حركة الكاميرا على الرغم من الاعتماد بعض الشئ على حركة (الترانك) أكثر من غيرها في باقي الحركات التي كانت متقاربة بعض الشيء من حيث تكرار استخدامها.

وكما نلاحظ غلبة استخدام اللقطة المتوسطة واللقطة العامة، وفي مجال استخدام الكاميرا يمكن أن نلمس هنا تقاربًا في تكرار استخدام الزوايا حيث كانت الأولوية للزاوية التي هي مستوى النظر ثم تحت مستوى النظر وفوق مستوى النظر.

والواقع أن استخدام حركة (ترانك) جاءت في الغالب لمتابعة حراك الممثلين وبالذات عندما يكون هنالك حوار طويل حيث يبدأ المخرج مع شخصياته بحركة متابعة للكشف المكاني أولاً ولمتابعة شخصياته المتحركة ثانياً إلى أن تخفض حركة الممثلين أو تتعدم وهنا يلجأ المخرج إلى استخدام أسلوب التقاطع بين الشخصيات المتحدثة من خلال تأكيده على تغيير الزاوية وحجم اللقطة والتي تبدو هنا في الغالب منقادة للاحتمال الفيزيائي المتوازن مع طريقة رؤيتنا الاعتيادية في الحياة اليومية، وبنفس هذا الاستخدام يلجأ أحياناً المخرج إلى تأكيد الجوانب الدرامية إضافة إلى الاستخدام الأول.

---

(109) ينظر الملحق، ملخص حكاية الفيلم.

(110) ينظر الملحق، الجدول الإحصائي بمفردات اللغة السينمائية في هذا الفيلم.

وعلى سبيل المثال يمكن أن نورد هنا بعض الأمثلة عن طريقة الاستخدام هذه:-

1. المشهد الذي نرى فيه (مس بيل) والمندوب السامي في مقر عملهم: هنا يبدأ المخرج بلقطة متوسطة للاثنين وهما يتحركان في أحد المرات داخل مقر عملهم حيث تبدأ الكاميرا بالتراجع إلى الخلف وهما يسيران باتجاه الكاميرا مع المحافظة على حجم اللقطة ثم تتوقف حركة الكاميرا مع توقف حركة الممثلين وعندما يفتح المندوب السامي باب غرفته يقطع اللقطة على حجم العامة من داخل الغرفة ومن خلف منضدة المندوب السامي البريطاني وتبقى ثابتة وفي زاوية ثابتة وبحجم اللقطة العامة إلى أن يجلس المندوب السامي معطياً ظهره للكاميرا ونرى (مس بيل) جالسة في مواجهته وهنا يل JACK المخرج إلى استخدام أسلوب التقاطيع بين المتحدثين وفي لقطات قريبة ومتوسطة وما بينهما من لقطات عامة إلى أن ينتهي الحوار الطويل بين الاثنين.

وفيما يبدو من حيث الزاوية منقاداً للطريقة أو الاحتمال الفيزيائي للنظر ومن حيث استخدام نفس الطريقة من قبل المخرج لكن لتأكيد بعض الجوانب الدرامية تجد أنه يستخدم نفس السياقات لكنه يخفض من زاوية كاميرته أو يرفعها قليلاً لتأكيد تلك الجوانب الدرامية وعلى سبيل المثال يمكن أن نورد المثال التالي:-

- المشهد الذي نرى فيه (مس بيل) والمندوب السامي في منزل الأخير وبالتحديد في حدائق الدار بعد تقرير الحكومة

## البريطانية الاستفباء عن خدمات المندوب السامي البريطاني ونقله.

يبدأ هنا المخرج بلقطة من تحت مستوى النظر لـ(مس بيل) التي تنزل من السلم باتجاه المندوب السامي ثم يسحب المخرج كاميرته محمولة على الكريں إلى الخلف وفي لقطة عامة يرينا المندوب السامي جالساً وهو يحتسي الشراب توقف هنا (مس بيل) لتحيته ثم تجلس في مقدمة الاطار الصوري من ناحية اليمين بحيث تحتل مساحة واسعة من الكادر ونرى في العمق المندوب السامي من ناحية طرف الكادر في السيار ثم تختفي الكاميرا إلى تحت مستوى النظر لترى هنا هيمنة (مس بيل) على التكوين البصري للكادر وعندما يتحدث المندوب السامي عن الأمر الذي صدر بأعفائه ونقله إلى لندن، يشم يعود المخرج مرة أخرى هنا إلى استخدام أسلوب التقاطع بين المتحدثين في لقطات متوسطة ولقطات قريبة وما بينهما من لقطات عامة محدثاً نوعاً من التكوين في استخدام اللقطات وفق نفس السياق الذي أشرنا إليه في المشهد السابق.

ويمكن لنا الاستنتاج ومن السياق العام لمنحي المخرج هنا أنه في الغالب يلجأ في استخدام أسلوب التقاطع وخصوصاً في المشاهد التي فيها حوارات طويلة وهو في الواقع عكس الاستخدام الذي شاهدناه في فيلمه (الفارس والجبل) الذي لجأ فيه إلى اللقطة الطويلة المستمرة دون استخدام التقاطع كما لاحظنا ذلك في هذا الفيلم وهذا يعني أنه يغير باستمرار وضع زاويته وحجم لقطته والذين يكونان في الغالب ثابتين والممثلين هم في

الغالب الذين يتحركون وهذا ما يمكن استنتاجه من الجدول الإحصائي حول عدد اللقطات القريبة والمتوسطة والبعيدة وبزوايا الكاميرا بمقارنتها وبشكل أولى مع الجدول الإحصائي لهذه المفردات السينمائية في فيلم (الفارس والجبل) ويمكن لنا هنا أن نورد العديد من الأمثلة على هذا الاستخدام إضافة إلى ما ذكر و منها المشاهد التالية:-

1. مشهد لقاء الكولونييل (لجمان) بالمندوب السامي  
البريطاني عند عودة الأول من إجازته:  
نرى في بداية المشهد دخول (لجمان) في لقطة عامة ومن خلفه عندما يفتح الباب- أي باب غرفة المندوب السامي في مقر عمله- وهو يؤدي حركة استعراضية للتعبير عن فرحته بهذا اللقاء فينهض المندوب السامي لتحيته نرى ذلك في لقطة عامة وثابتة ومن مستوى النظر، والممثلون هم الذين يتحركون داخل الاطار الصوري ثم يبدأ المخرج بالتقطيع في لقطات عامة ومتوسطة وقريبة من الاثنين وهما يتجادلان أطراف الحديث إلى أن ينتهي ذلك الحديث فيعود مرة أخرى إلى نفس اللقطة التي بدأ منها وهي تجمع الاثنين وتبقى كاميرته ثابتة وهما يتحدثان حواراً طويلاً وذلك عندما يهدي المندوب السامي نسخة من كتاب (يكون) إلى الكولونييل (لجمان).

2. المشهد الذي نرى فيه ضيوف (لجمان) وبضمهم (الشيخ ضاري) في دار الضيافة الأولى:  
نرى في بداية المشهد وفي لقطة عامة من كاميرا ثابتة وفي مستوى النظر الجميع جالسين ثم يدخل (لجمان) مصطحبًا

معه (الشيخ ضاري) ويجلسان في وسط المجلس أي في وسط الإطار الصوري ويبدأ الحديث حول بعض الأمور وهنا يلتجأ المخرج إلى استخدام أسلوب التقاطع بين المتحدثين في لقطات متوسطة وقريبة لـ(الشيخ ضاري) و(لجمان) إلى أن ينتهي الحوار ما بين الاثنين ويعود مرة أخرى المخرج إلى استخدام اللقطة العامة ليرينا الحاضرين وأثناء نهوض (لجمان) و(الشيخ ضاري) وخروجهما من المكان.

إذاً يمكننا القول أن الصفة أو السمة الفالبة في استخدام التقاطع في اللقطات وبكاميرا ثابته وحركة من قبل الممثلين داخل الإطار الصوري وبالذات داخل المشاهد الحوارية الطويلة، كما نلاحظ في استخدام زوايا الكاميرا نجد أن المخرج في الغالب وضع شخصياته الانكليزية في مستوى تحت النظر لتأكيد هيمتها وفرضها لسيطرتها على مجريات الأحداث ويمكن لنا أن نورد العديد من الأمثلة على هذا الاستخدام ومنها المشاهد التالية:-

1. مشهد لقاء المندوب السامي البريطاني في مقر عمله مع ممثلي الشعب العراقي حول مناقشة قرار الإدارة البريطانية للانتداب على العراق وفلسطين حيث نلاحظ أن اللقطات التي صورت المندوب السامي البريطاني كانت تحت مستوى النظر ظهر لنا كما لو أنه هو المهيمن على الأحداث في هذا المشهد في حين ظهرت الشخصيات العراقية فوق مستوى النظر أي من الأعلى بحيث نراها ملتصقة بالأرضية والتي توحى بالشيء الكثير.

## 2. مشهد لقاء (لجمان) بـ(الشيخ ضاري) في غرفة نوم الأول في داره

في هذا المشهد نرى وعندما يفتح (لجمان) باب غرفته أن اللقطة كانت عامة وفي تحت مستوى النظر بعض الشئ ثم يدخل وراوه (الشيخ ضاري) بعد ذلك تستمر اللقطة نفسها تقريباً والممثلون يتحركون ثم يصلح من وضع اللقطة ليصبح (زوم إن) إلى لقطة متوسطة لـ(لجمان) وهو يؤشر إلى الحائط الذي استقرت فيه الرصاصات في محاولة لاغتياله ثم يقطع المخرج إلى لقطة قريبة لـ(الشيخ ضاري) ثم لقطة متوسطة لـ(لجمان) وهو مستلق على سريره ومن أسفل مستوى النظر بحيث يبدو (الشيخ ضاري) في موقف ضعيف وهو الجالس على الكرسي ينتظر ما يقوله (لجمان)، هذه بعض المشاهد التي نرى فيها هذا الاستخدام.

كما يمكننا أن نلاحظ وكمنحى أسلوبى وبخصوص استخدام الزوايا وبخاصة مع الشخصيات الانكليزية فيما بينها أن الزوايا دائمًا تلعب دوراً درامياً أكثر مما تضifieه من معانٍ على الشخصيات، بمعنى أن تلك الشخصيات في الغالب كانت تصور من زاوية مستوى النظر وحسب الاحتمال الفيزيائي لوجه النظر في حالات كهذه ويمكن لنا أن نذكر بعض المشاهد التي تؤيد هذا القول ومنها على سبيل المثال وليس الحصر ما يلى:

### 1. مشهد لقاء (لجمان) بـ(مس بيل) في دار الاخيره:

في هذا المشهد يستخدم المخرج زاويته لتأكيد التوازن بين

الشخصيتين فيبدأ ومن زاوية في مستوى النظر بلقطة قريبة (لجمان) بلقطة متوسطة وهو يتحرك باتجاه العمق ليقف بالقرب من حائط الشرفة ثم يقطع بعد ذلك إلى لقطة عامة وفي مستوى النظر لترينا الاثنين، وهنا الغالب لأن حالة التوازن تبدو واضحة للشخصين ومركز النظر والتي تقود إلى تأكيد الجوانب الدرامية أكثر من تأكيدها للنواحي السايكلوجية.

2. مشهد لقاء المندوب السامي البريطاني بمجموعة من الضباط الانكليز بعد الهجوم الذي تعرض له جيش الجنرال (كاسل) في أثناء طريقه إلى الحلة:

يبدأ هذا المخرج بلقطة للمندوب السامي البريطاني وهو يستمع لشرح أحد الضباط ومن زاوية في مستوى النظر ثم يدخل عليهم أحدهم والزاوية ثابتة بسماعة الهاتف ويتكلم مع المتحدث ثم ينهض من مكانه باتجاه الخريطة وبعد أن يقطع المخرج إلى لقطة متوسطة عامة ومن مستوى النظر وهكذا يستمر هذا الاستخدام وبنفس هذا الأسلوب إلى أن يقطع المخرج على الخريطة بواسطة (زوم إن) على موقع جيش الجنرال (كاسل) على الخريطة.

ويبدو أن هذا الاستخدام يتكرر كمنحي أسلوبي على طول الفيلم مع الشخصيات الانكليزية مما يوحي بخلق حالة من التوازن بينها وعدم اعطاء الزاوية أو حجم اللقطة ثقلاً درامياً أو سايكلوجياً بسبب وضعها بما يلائم الاحتمال الفيزيائي لوجهة النظر وباستخدام أسلوب التقاطيع، وبالمقابل نجد هنا أيضاً أن نفس الطريقة تستخدم مع الشخصيات العراقية

فيما بينها وعلى سبيل المثال يمكن أن نذكر بعض المشاهد على استخدام كهذا ومنها ما يلي:

1. مشهد وجود (الشيخ ضاري) وابنه وزوجته في خيمتهم: يبدأ المشهد بلقطة عامة نرى فيها (الشيخ ضاري) وابنه وهما يدخلان الخيمة وبزاوية من مستوى النظر ثم يقطع وفي لقطة متوسطة ومن مستوى النظر إلى الثلاثة وهم يجلسون على الأرض ويتجاذبون أطراف الحديث وهنا يتواتي التقاطع بين الثلاثة في أحجام اللقطة المتوسطة والقريبة وحسب المحدث ومن زاوية وهي مستوى النظر.

2. ومشهد وجود رجال المعارضة للانتداب البريطاني وهم (امام الجامع والمحامي وأحد الصحفيين) في المطبعة: يبدأ المشهد بلقطة عامة نرى فيها (الصحفى) وهو يستلم رسالة هاتفية تخبره بالقبض على (الشيخ ضاري) وهنا وفي نفس اللحظة يدخل الباقيون وثم يقطع المخرج على لقطة متوسطة من زاوية مستوى النظر على (الصحفى) وهو يسلم لأحد عمال المطبعة ثم يقطع المخرج إلى لقطة من مستوى النظر للجميع وهم يتحدثون حول محاكمة (الشيخ ضاري) المحتملة بعد القاء القبض عليه وهكذا إلى أن ينتهي المشهد عندما يرفع (امام الجامع) ثقلأً يرميه على أحد المتلصصين من الشباك على ما يدور من حديث.

أما بخصوص استخدام اللقطات العامة التي جاءت وحسب الجدول الإحصائي بفارق سهيل مع بقية استخدامات أحجام اللقطات فقد استخدمنا المخرج ومن الناحية الأسلوبية هنا

كلقطات تأسيسية للكشف المكاني بالدرجة الأساس ولإعطاء فكرة للمشاهد عن توزيع المرئيات وتكوينها داخل الإطار الصوري ويمكن لنا هنا نورد بعض الأمثلة ومنها على سبيل المثال وليس الحصر مايلي:-

1. المشاهد التي صورت معسكر الانكليز:

يبدأ المخرج هنا باستخدام اللقطة العامة ليرينا المكان والحركة التي فيه وهنا يمكن أن نحدد أحد تلك المشاهد، وهو المشهد الذي نرى فيه إنزال العلم البريطاني حيث يبدأ المخرج هنا بلقطة قريبة وهو ينزل ثم يسحب (زوم اوت) من على كاميرته المرتفعة على (الكرين) ليرينا الجنود وهم يتضون حوائجهم بعد أن حل المساء.

2. المشهد الذي نرى فيه جيش الجنرال(كاسل) ومن ثم هجوم الثوار عليه:

يبدأ هنا المخرج بلقطة عامة للجيش الجرار الضخم الذي يصحبة الجنرال المذكور ثم يقطع في لقطات عامة قريبة لحركة الجيش إلى أن يستقر في مكانه لغرض الراحة ثم نرى بعد ذلك في لقطات عامة مصورة من زاوية مرتفعة هجوم الثوار العراقيين على جيش الاحتلال البريطاني.

3. مشهد هجوم الثوار العراقيين على قوات القطار العسكري لقوات الاحتلال البريطاني:

وهذا المشهد يبدأ فيه المخرج بلقطات عامة لحركة القطار بين التلال ثم يقطع إلى لقطات أخرى متوسطة وقريبة لأحد الضباط الانكليز وهو ممسك بمنظاره لاستطلاع المنطقة ويقف

معه أحد الجنود الهنود ثم يقطع بعد ذلك إلى لقطات عامة مصورة من زاوية فوق مستوى النظر حيث نرى الثوار وهم يهجمون على القطار ويستولون على ما فيه من سلاح وعتاد بعد تفجيره، وفي هذا المشهد نرى أن اللقطات العامة كانت في الغالب لقطات تأسيسية للكشف عن مكان الحدث المعروض بالدرجة الأساس ولبيان حركة الأشخاص ضمن الإطار الصوري.

إيضاً فإن اللقطة المتوسطة والقريبة نجدها الأكثر استخداماً في هذا الفيلم وهذا فيما يبدو يعود إلى اعتماد المخرج هنا على أسلوب التقاط أي تجزأة الحدث المعروض إلى تلك الاحجام والذي يمكن أن نلمسه فيأغلب مشاهد الفيلم حتى تلك المشاهد التي فيها زخم حركي كبير وخصوصاً مشاهدة المعارك الحربية بين الثوار وجيش الاحتلال البريطاني والتي في الغالب تكون الكاميرا هنا ثابتة في زاويتها والمتغيره حسب ذلك التقاط و لكنها تبقى ثابته إلا من بعض التصليحات مثل (زوم) أو (بان) خفيف للمحافظة على توازن الإطار الصوري، ويمكن لنا أن نورد الكثير من المشاهد التي تؤيد هذا القول وحسب ما أشار إليه الجدول الإحصائي للمفردات السينمائية المستخدمة هنا في هذا الفيلم ومنها المشهد التالي:-

1. المشهد الذي نرى فيه (مس بيل) مع المندوب السامي البريطاني الجديد (سير بيرسي) وبعد وصوله إلى مقر إقامته وجلوسه مع (مس بيل) في شرفه الدار:

حيث يعمد المخرج إلى استخدام اللقطات القريبة والمتوسطة بالتحديد أكثر من غيرها حيث يبدأ المشهد بلقطة

متوسطة للاثنين واقفين على الشرفة ثم تتحرك (مس بيل) وتجلس على الكرسي ثم يقطع المخرج هنا إلى لقطة متوسطة لـ(سيربيرسي) وهو واقف على الشرفة ثم يتحرك ليجلس مقابل(مس بيل) ويدخل هنا أحد العاملين في الدار ويضع الشراب على المنضدة ثم تتوالى اللقطات المتوسطة والقريبة للاثنين وهما مستمران في حديثهما وتبقي الكاميرا ثابتة هنا بدون حركة ويحدث التنوع في الفالب في مشاهد كهذه من خلال تقطيع اللقطات وحركة الممثلين داخل الإطار الصوري.

أما بخصوص باقي المفردات السينمائية التي استخدمها هنا المخرج فيمكننا أن نلاحظ كمنحي أسلوبياً أن المخرج استمر من حيث تكرار استخدام الفيلم الوثائقي كما شاهدنا ذلك في أفلامه السابقة لخلق معامل موضوعي أو لربط أحداث الفيلم بحدث واقعي معاصر مع زمن أحداث الفيلم وقد جاء استخدام الفيلم الوثائقي من مشهددين من مشاهد الفيلم، أما بخصوص استخدام التقنيات السينمائية نجد أن المخرج استخدم المزج في ثلاثة عشر مشهداً، واستخدم الخدع السينمائية في العديد من المشاهد في هذا الفيلم ومنها المشاهد التالية:-

1. مشهد وجهة نظر المندوب السامي الجديد ومن خلال زجاج السيارة الإمامية وأثناء مرور جنازة (الشيخ ضاري) من أمام السفاره البريطانية والتي نرى من خلالها استخدامين للخدع، الأول نرى فيه الزجاجة الإمامية من خلال تشيع الجنازة وقد تحول إلى صحراء يتدفق منها النفط، والاستخدام الثاني وجود نار تكتسح الزجاج الإمامي.

2. مشهد وجهة نظر الباحث الانكليزي في شط العرب ومن خلال منظارة يتكرر استخدام تدفق النفط والنار المنبعثة من الآبار.

3. مشهد استخدام الطائرة المقاتلة التي يستخدمها (لجمان) أثناء اكتشافه لمنطقة الثوار.

4. مشهد تفجير القطار من قبل الثوار.

أما بخصوص استخدام الخدع بواسطة آلة التصوير فقد كانت من خلال استخدام المرشحات الخاصة ومنها على سبيل المثال استخدام المرشح (ستار) في بداية الفيلم عندما تشرق الشمس ويظهر التاييتل في كلمة (المأساة الكبرى)، كذلك استخدم المخرج آلة التصوير في بعض امكانياتها عبر ابطاء الحركة (سلوموشن).

أما الموسيقى التي كانت مؤلفة خصيصاً للفيلم فلقد استخدم المخرج ذلك من خلال تكرار لازمة موسيقية ولكنها في كل مرة كانت بتوزيع جديد يحدث نوعاً من التنويع في تلك الازمة على الرغم من أنها نفس المقطوعة التي يتكرر استخدامها من بداية الفيلم إلى نهايته والتي يأتي توزيعها في الغالب حسب طبيعة الحدث المعروض، كما تم استخدام المؤثرات الصوتية فقد كانت في الغالب مؤثرات واقعية لإضفاء بعض لمسات الواقعية على المكان الذي تدور فيه الأحداث، وجاء الحوار مسجلاً بطريقة مباشرة في المشاهد التي صورت في الاستوديو ودبجة في الحالتين بالنسبة للأنكليز الذين يتكلمون اللهجة المحلية العراقية.

كما يمكننا أن نلاحظ استخدام المخرج هنا لإمكانيات الديكور الوهمي (الماكيت) في مشهد تفجير واحتراق القطار كان يستقله الجيش البريطاني إضافة إلى استئمار المخرج آلة التصوير الطائرة من الجو كما يمكن ملاحظة ذلك في نفس هذا المشهد بالذات.

### ب - الأداء والشخصية .

وبخصوص الأداء والشخصية فان بعض الملاحظات تظهر من خلال معرفتنا التاريخية لبعض تلك الشخصيات التي قدمها لنا المخرج كون تلك الشخصيات ليست مفترضة فهي حقيقة تاريخية معروفة للكثير من الناس وخصوصاً للذين عاصروا تلك الفترة، وهنا نجد أن الشخصيات اتخذت الطابع التاريخي وإمكانية التصرف بها تبدو محدودة من قبل المخرج في حالة الاصرار على تقديمها وفق تلك المفاهيم التاريخية، وفي الواقع فإن تقديم شخصيات بهذه في عمل سينمائي يتطلب الكثير من الأمور منها الدقة والصدق في التقديم سواء جاء ذلك من خلال أداء الممثل أو أسلوبه أم من خلال الربط ما بين فهم وطريقة المخرج مع طريقة الممثل لتقديم الشخصية وبالتالي.

فالشخصيات الرئيسية كشخصية (الشيخ ضاري) والتي قدمها (غازي التكريتي) والتي هي شخصية مؤثرة في مجريات أحداث الفيلم بل هي محور أساسى يقود في الكثير من الأحيان إلى تصعيد الأحداث ودفعها للأمام بدت لنا من خلال المفاهيم التاريخية والمعالجة الأدائية غير مؤثرة من خلال طريقة تقديمها من قبل الاثنين وعلى سبيل المثال يمكن

لنا أن نورد العديد من الأمثلة التي تدعم هذا القول ومنها مثلاً أن المخرج عمد تقديم الشخصية وبالذات عندما تكن الشخصيات الانكليزية باستخدام الزاوية الاعتيادية والمرتفعة قليلاً والعكس مع الشخصية الانكليزية وفي بعض الأحيان تصور من زاوية فوق مستوى النظر والتي تعطينا احساساً بضآلته تلك الشخصيات إزاء شخصية (لجمان) مثلاً وخصوصاً في مشهد لقاء (لجمان) و(الشيخ ضاري) في غرفة منام الأول في داره. كذلك يمكن أن نرى أداء الممثل هنا بالقياس لأداء الممثل (أولفر ريد) وبالذات في هذا المشهد فلقد جاء ضعيفاً بسبب أسلوب تقديم المخرج للشخصية أولاً وأسلوب الممثل الذي كان مشدداً على حواره لا يصالح ما يمكن أيصاله من معلومات عن الشخصية أكثر من استخدام التعبير أو الإيماءة أو الحركة التي تعزز تلك المعلومة التي تصلنا عن طريق الحوار إضافة إلى ذلك التباين بين الممثلين بسبب تراكم الخبرة في العمل السينمائي التي تولد القدرة على الأداء والعطاء عند الممثل المبدع، كما يمكن أن نضرب مثلاً آخر على ذلك وهو مشهد مقتل (لجمان) من قبل (ابن الشيخ ضاري) (سليمان) الذي يسترق النظر من خارج مقر عمليات (لجمان).

في هذا المشهد نجد أن أداء (غازي التكريتي) عبر شخصية (الشيخ ضاري) وفي هذا المشهد بالذات قد بدأ ضعيفاً على الرغم من قوة الحدث أو الفعل فلقد جاء الأداء الحركي وهو شاهر سيفه على (لجمان) الذي أصيب بعدة عيارات نارية من قبل (لجمان) ضعيفاً ويدل على ضعف الشخصية من خلال

أداء الممثل أولاً، وطريقة عمل المخرج في هذا المشهد ثانياً. قد حصر الاثنين في لقطة عامة قريبة وكانت كامييرته ثابته والإداء الحركي للممثليين كان هو الأكثر بروزاً من باقي المفردات اللغوية السينمائية وهذا في الواقع قاد إلى ظهور الشخصية في فعل ضعيف كهذا، فكيف تتصرف شخصية قوية في حالة كهذه؟ وكيف يقدم لنا المخرج حالة كهذه عبر توظيف أداء الممثل مع باقي المفردات السينمائية؟ هذا ما لم يظهر في هذا المشهد الذي جاء اعتمادياً قياساً مع باقي المشهد والذي من المفترض أن يكون ذروة في معطيات الأحداث السابقة واللاحقة.

الملاحظ أن أداء الممثل (أولفر ريد) قد سرق عبر مقدرته الأدائية الانتباه من الممثل (غازي التكريتي) وشخصية (الشيخ ضاري) فقد كان أداؤه للشخصية ضمن نفس التصورات التي قدم لنا من خلالها شخصيته القوية والمستبدة والتي تفرض وجودها أينما حلت.. وهذا ليس السبب الأول فقط وأنما يقف وراء ذلك طريقة المخرج في تقديمها لشخصياته من خلال إداء الممثل واستثمار مفردات اللغة السينمائية في ربط يعمق المعنى المطلوب.

وكمحاولة من المخرج لتدارك ضعف الأداء من قبل الممثل ولعدم استثماره وبعض مفردات اللغة السينمائية قام في نهاية المشهد عند خروج (الشيخ ضاري) من مقر (لجمان) بعد مقتله وعندما يمتطي جواهه مع أبناءه الذين كانوا في انتظاره يشير المخرج عاصفة ترابية ليتعمق الإحساس بعمق ما سيحدث بعد هذه الحادثة.

وغير تلك الأمثلة الكثير الذي يمكن ذكره والتي تخلق للمشاهد إحساساً أن المخرج من ناحية المعالجة قد ترك لشخصياته عبر أداء الممثلين حرية التدريم مع بعض الاستخدام لمفردات اللغة السينمائية لتأكيد بعض الأمور ومنها حالات المتابعة والكشف لحركة الممثلين وفي أحسن الاحوال لتعزيز وجة النظر السايكولوجية للشخصيات، وجاءت باقي الشخصيات في الغالب ضمن نفس التصورات التي تم الإشارة إليها ولا نجد تعميقاً لدورها الذي يفترض أن تكون مؤثرة فجاءت في الغالب باستثناء بعض الشخصيات هامشية من قبل طريقة تقديمها من قبل الممثلين والمخرج وكانت في الغالب غير مؤثرة في الأحداث ولو أنها افترضنا حذف بعضها لما تأثرت تلك الأحداث بشيء وعلى سبيل المثال شخصية أمام أو خطيب الجامع (سامي عبد الحميد) وغيره فإن ما سيحدث هو أن هذه الأحداث سوف لا تتأثر بهذا الحذف كونها شخصيات أريد من خلالها تقديم معلومة، أن مختلف فئات الشعب متحالفة من أجل القضاء على الاستعمار وعليه فإن دورها في وظيفة إيصال معلومات عن الشخصيات الرئيسية أولاً يمل الإطار الصوري ببعض الشخصيات الشعبية المعروفة تقاصيلها.

## **ج - التكوين كمصدر للمعلومات والإيحاءات :**

كان التكوين مصدراً مهماً للإيحاءات والمعلومات فإن ما يمكن قوله هنا وكمنحى أسلوبي للمخرج فإنه قد سعى لتقديم تلك الإيحاءات والمعلومات عبر الصورة وأن كان ذلك محصور في عدد قليل من المشاهد فمثلاً وكحالة من حالات استخدام الخلفية نرى من المشهد الذي يوضع فيه (يوسف العاني) في السجن وعندما يقطع المخرج في لقطة قريبة لوجهه نرى في الخلفية وفي العمق وعلى ناحية اليسار من الكادر نوراً وكأنه صادر من شمعة ولكن أقوى من أن يصدر من شمعة اعتيادية مما يعطينا إيحاءً مع تلك الابتسامة الخفيفة للمثل فإن المستقبل والأمل للثورة والثوار ضد الاحتلال الانكليزي والذي يصلنا كمعلومات يتم الإيحاء بها من خلال استخدام الخلفية مع أداء الممثل.

ذلك يمكن ملاحظة مثل ذلك الاستخدام وبينس الطريقة في المشهد الذي نرى فيه (مس بيل) جالسة تتناول الشراب مع الكولونييل (لجمان) حيث نرى في أعلى يسار الإطار الصوري مصاحباً معلقاً وسط الظلام يحيط به من كل جانب حتى أن احساسنا يقول لنا أن المصباح غير مستند أو معلق على شيء بفعل ما يحيط به من ظلام مما يوحي ببعض الدلالات ذات المعنى في حالة تصورنا للشخصية في هذا المشهد كأن ما يصلنا من إيحاء هو نور الامبراطورية البريطانية المزعوم يحيطه الظلام وهو معلق وفي أي لحظة سينهار بفعل قوى الثورة الشعبية للشعوب التي استعمرواها البريطانيون.

وكذلك يمكننا أن نتلمس ذلك في المشاهد التي استخدم فيها المخرج الخدع السينمائية التي كانت مصدراً مهما للإيحاءات والمعلومات والتي تجلت بوضوح في مشهد تشيع جنازة (الشيخ ضاري) أمام أنظار المندوب السامي البريطاني الجديد والذي لم يرَ من الجنازة شيئاً سوى النقط والنار والتي تصلنا كمعلومات عن أسباب استعمار العراق وما ينتظره من نارة الثورة.

وفيما يبدو وبشكل إجمالي أن ما يردن من معلومات وإيحاءات من خلال الصورة قد جاء من خلال التكوين التشكيلي بالدرجة الأولى وكان ضعيفاً من خلال أداء حركي وإيماءة لممثل ما إلا البعض القليل وعلى سبيل المثال المشهد الذي صور فيه محاكمة (الشيخ ضاري) فان الممثل وبسبب اللقطة القريبة لديه تصلنا معلومة عما يجيئ في داخله من إحساس من خلال حركة ووضع اليدين ونهوض الممثل وهو في قفص الاتهام.

### (3) فيلم **الفارس والجبل**<sup>(111)</sup>

#### أ. اللغة السينمائية :

من خلال الجدول الإحصائي<sup>(112)</sup> نجد أن المخرج اعتمد بشكل واضح على استخدام الكاميرا المحمولة على (الكرين) والتي تعني استخدام كهذا سيقود في الغالب إلى غلبة زاوية الكاميرا وهي من فوق مستوى النظر، وهذا ما أشار إليه الجدول الإحصائي، كما يمكن أن نلاحظ أن المخرج عمد

(111) ينظر الملحق، موجز حكاية الفيلم.

(112) ينظر الملحق، الجدول الإحصائي بمفردات اللغة السينمائية المستخدمة في هذا الفيلم.

إلى استخدام (الزوم) عندما تكون كامرته محمولة على (الكرين) والتي استفاد منها هنا في أحداث التنويعات داخل الإطار الصوري بحيث يحدث أن يبدأ المخرج بلقطة قريبة لأحد شخصياته ثم يسحب (زوم اوت) ليرينا ما يحيط بالشخصية من شخصيات أخرى أو المكان الذي تتواجد فيه الشخصيات أو الشخصية وهذا في الواقع يقود كما فعل المخرج إلى ثبات الكاميرا في مكانها ومحافظتها على زاويتها دون الحاجة إلى استخدام أسلوب التقاط بين اللقطات وتغيير زاوية الكاميرا إضافة إلى أنها تحقق من خلال استخدامها بهذا الشكل إلى تقليل الجهد اللازم الذي لو استخدم هنا أسلوب التقاط لاضطر عدة مرات لتغيير زاويته وضبط الإضاءة والميزان بين الشخصيات والأشياء، كما أن استخدام المخرج هنا في هذا الفيلم للكاميرا المحمولة على (الكرين) والثابتة نوعاً ما ربما حق له ميزة أخرى مهمة وهي سيطرته على تسجيل الحوار وهو في الواقع ربما كان بسبب ضعف في تقنيات تسجيل الصوت والذي قاد المخرج هنا إلى هذا الاستخدام وقد يكون هذا مجرد سبب عادي يمكن السيطرة عليه.

إن هذا الاستخدام يمكن أن نلاحظه في أغلب مشاهد الفيلم وخاصة تلك المشاهد التي فيها حوارات طويلة فأن المخرج عمد هنا إلى هذا الاستخدام وبشكل واضح ويمكن لنا هنا أن نذكر بعض تلك المشاهد ومنها.

1. مشهد اجتماع أهل القرية بعد حرق المحصول من قبل (الشيخ) :

حيث نرى في هذا المشهد أهل القرية مجتمعون في ساحة دار(صكر العلوان) الذي كان جالساً والباقون وقوفاً. تقوم هنا الكاميرا المحمولة على (الكرين) باستقبال اهل القرية ثم يسير معهم إلى حيث مجلس (صكر العلوان) وتهبط هنا الكاميرا إلى مستوى النظر بعض الشئ ثم يبدأ الحوار الطويل بين الحضور وتبقي الكاميرا ثابتة تسجل ذلك الحوار وهنا يدخل(ضابط الشرطة) و(المحقق) فترتفع الكاميرا مرة أخرى لاستقبال الحضور وعندما يجلسون تعود الكاميرا إلى ما كانت عليه وتثبت حيث يبدأ الحديث بين الحضور.

2. مشهد وجود(ضابط الشرطة)، (المحقق)، (مدير الناحية)، (المفوض)، (والشيخ) في الدائرة بعد حادث حرق المحصول:

نلاحظ هنا نفس الاستخدام كما في المشهد السابق المشار إليه حيث عمد المخرج إلى استخدام كاميرته المحمولة على (الكرين) وبواسطة(zoom) يقترب من شخصياته.

يبدأ المشهد عندما نرى(الفراش) في لقطة قريبة وهو يدخل بالشاي ثم يسحب المخرج هنا(zoom آوت) يستمر في لقطته العامة للحضور ويعود مرة أخرى إلى (zoom إن) على مدير الناحية في لقطة قريبة وهو يهمس في إذن(الفراش) لطلب شئ ما ثم يعود إلى لقطة عامة ومن كاميرته الثابتة مرة أخرى في لقطة عامة وهكذا إلى أن ينتهي المشهد الحواري بين الشخصيات التي نراها، هذان المشهدان هما في بداية الفيلم أو لنقل في بداية الربع الأول من الفيلم ويمكن لنا هنا أن نذكر

بعض المشاهد المشابهة من حيث الاستخدام في نصف زمن الفيلم ومنها على سبيل المثال وليس الحصر المشهد التالي:-

1. مشهد وجود(سكر العلوان)، (المدرس) و(بنت سكر العلوان- ام محمد) في بيت ابنته بعد حادث اعتقال (أبو محمد) وعندما يصل(المدرس) إلى البيت ليزور صديقه (سكر العلوان) عندما يعلم بعودته إلى الريف:

تبدأ الكاميرا هنا والمرتفعة عن مستوى النظر بسبب وجودها على (الكرين) بلقطة قريبة حيث تفتح الباب (أم محمد) ويدخل (منيف) ثم يسحب المخرج (زوم آوت) مع حركة (منيف) إلى داخل الدار ليرينا أن (سكر العلوان) و(المدرس) جالسان على الأريكة داخل الدار، يسلم (منيف) على (المدرس) ويتحرك (منيف) هنا لتحرك معه الكاميرا (بان) إلى اليمين وتعود إلى اليسار مرة أخرى مع حركة (محمد) وهو يتحرك باتجاه (سكر العلوان) و(المدرس) وتستمر اللقطة هكذا إلى أن ينتهي الحوار.

نستنتج أن المخرج يستخدم نفس الطريقة عندما تحدث حوارات مطولة في مشاهد الفيلم العديدة والكثيرة والتي تؤدي وبالتالي إلى الاستخدام الواسع للكاميرا المحمولة على (الكرين) واستخدام (الزوم) والزاوية التي هي من فوق مستوى النظر وهذا ما يمكن أن تلمسه من سياق الفيلم بشكل عام، كما يمكن أن نلاحظ في طريقة المخرج هنا أنه يستخدم حركة مرور الشخصيات لأجل القطع، ويمكن لنا أن نذكر هنا المشهد التالي لهذا الاستخدام:

1. مشهد دخول(صكرعلوان) و (أبو محمد) إلى المقهى:  
 هنا تبدأ الكاميرا بلقطة متوسطة لدخول الاثنين المقهى ثم يسحب المخرج (زوم أوت) وتتحرك الكاميرا (بان) إلى اليمين في حالة متابعة للشخصيتين ثم تتوقف في لقطة عامة وهم يجلسون، وتبقى اللقطة مستمرة حيث نرى في مقدمة الإطار (المدرس) وهو ينهض من مكانه ليسلم على (صكر العلوان) و(أبو محمد) وعندما يجلس يدخل في الإطار من جهة اليسار (عامل المقهى- قاسم الملك) ليقطع اللقطة ويتوسط الكادر في حركته لتقديم الشاي للزبائن في حين نرى أن الكاميرا مستمرة في ثباتها وزاويتها الثابتة أيضاً وفي حجم اللقطة التي لا يحدث هنا تنويعاً لها إلا من خلال استخدام حركة الممثل كحالة من حالات التغيير أو القطع من خلال سوق درجة الانتباه والتركيز من المشاهد الشخصيات التي في العمق ولأحداث نوع من زخم الحركة داخل الإطار الصوري والاحساس بتفاصيل المقهى الشعبي.

من خلال ما سبق يمكننا أن نستنتج أن المخرج قد حاول يعتمد على اللقطة المستمرة الطويلة والتي تعتمد على الكاميرا المرتفعة والزوايا الثابتة والتنوع في احجام اللقطات باستخدام الزوم في حالة من حالات الكشف عن المكان بشكل تدريجي والشخصيات الموجودة ضمن ذلك المكان وهذا هو منحى أسلوبي لا يكون إسليوباً ولا يبقى طريقة عامة، مما يعني أن اللقطة المستمرة الطويلة هنا لم تستخدم بحجم واحد كأن تكون مثلاً عامة أو متوسطة أو قريبة بسبب استخدام(الزوم)

الذي استمر هنا لأحداث ذلك التداخل بين أحجام اللقطات والذى يوحى في أحيان كثيرة إلى أن الشخصيات تقترب من المشاهد وتبتعد عنه وحسب ما يقال من قبل تلك الشخصيات ولاعطاء درجة من التركيز وحسب تلك الأهمية في الحوار الذي يقال، وعلى سبيل المثال يمكن أن نورد المثال التالي من أحد مشاهد الفيلم هو مشهد وجود (المدرس) و(بائع الجرائد) وأحد أصدقائهم في أحد البارات الليلية حيث تبدأ الكاميرا محمولة على (الكريں) والمزودة بـ(الزوم) بلقطة متوسطة لأحد العاملين ثم تتحرك إلى اليسار متابعة إيه ويترفع لترينا حركة رواد (البار) وتتحرك للأمام ومن فوق مستوى النظر نرى تلك الشخصيات وهي تشرب وتتحرك هنا الكاميرا حركة استعراضية بدرجة (360) لترينا الثلاثة الجالسين وتعود إلى حالتها مرة أخرى عندما يبدأ (بائع الجرائد) حواره مع الشخصيات الموجودة وتستمر اللقطة مرة واحدة وبشكل متواصل ومستمر إلى أن ينتهي حوارهم.

ونلاحظ هذا الاستخدام في العديد من المشاهد ومنها مشهد سفر (سكر العلوان) وحفيده (منيف) من القرية إلى بغداد وبصحبته ابنه وزوجته حيث عمد المخرج هنا إلى استخدام الكاميرا محمولة على (الكريں) و(الزوم) والزاوية التي (من فوق مستوى النظر) وفي لقطة طويلة ومستمرة حيث نرى الجميع وهم يدخلون محطة القطارات وقد استقبلهم المخرج من خارج المحطة ويتوقف معهم لحظة لحين قطع التذاكر ثم يتحرك مرة أخرى مع حركتهم وهو يخرجون وهم يخرجون

إلى حي يقف القطار ثم يستقلون القطار.

هذا المشهد صور بلقطة مستمرة وطويلة دون اللجوء إلى القطع في تنويعات من اللقطات من القريبة إلى العامة.

إن هذا المنحى الأسلوبي يتكرر في العديد من المشاهد والذي يقود بالتالي للقول أن الاستمرارية الزمنية والمكانية في مثل هذا الاستخدام للقطة مستمرة يؤدي إلى تدفق الأحداث أو الأفعال بشكل مقارب لما يحدث في الحياة، ولكن هذا الاستخدام وعندما تأتي بتنويعات من اللقطات وأحجامها بسبب استخدام (الزوم) المتكرر يقود إلى نوعاً من تجزئة ذلك الإحساس بالاستمرارية في تطور الفعل فيما لو كان مرئياً بزاوية وحجم القطة الواحدة من حيث الحجم والتكونين.

ويمكن أن نلاحظ في هذا المنحى الأسلوبي للمخرج في هذا الفيلم أنه غالباً ما يبتدئ بلقطة قربة ثم يسحب (زوم اوت) إلى لقطة متوسطة ثم لقطة عامة يسحب (زوم اوت) مرة ثانية وهذا متمثل في الواقع في العديد من مشاهد الفيلم ويمكن لنا أن نذكر بعض الأمثلة على ذلك على سبيل المثال وليس الحصر ما يلي:

1. المشهد الذي نرى فيه بلقطة كبيرة (فайл طالب الكلية العسكرية منيف إبراهيم سكر العلوان)، فقد بدأ المخرج هنا بلقطة قربة ليرينا تقلبات أوراق الأضبار الخاصة به (منيف) وبشكل موجه للكاميرا لاطلاع المشاهد على محتويات الأضبار وليس لاطلاع الشخص الذي يقوم بتقليب أوراق الأضبار ثم يسحب المخرج هنا (زوم اوت) تصبح لقطة متوسطة ونرى

الأضبارة ييد أحد الضباط ثم ينهض وترتفع معه الكاميرا  
كحالة من حالات المتابعة ويسير إلى أحد الضباط الذي يتصدر  
منضدة جلس عليها اثنان آخران من الضباط بعد أن يقوم  
المخرج بسحب (زوم اوت) مرة أخرى ليرينا الحضور ويعود بعد  
ذلك إلى (زوم ان) للضابط الذي يبدأ بالاطلاع على محتويات  
الأضبارة.

2. المشهد الذي نرى فيه (إبراهيم صكر العلوان)  
ووالده(صكر العلوان) أثناء قراءة رسالة وصلت حديثاً لهم من  
ابنهم(منيف) الذي يدرس في بغداد:-

في هذا المشهد نرى في البدء بلقطة قريبة (إبراهيم) يقرأ  
الرسالة ثم يسحب المخرج(زوم اوت) ليرينا (صكر العلوان)  
يستمع للرسالة وفي لقطة متوسطة تضم الاثنين ثم نرى بعد أن  
يسحب المخرج(زون اوت) مرة ثالثة في لقطة عامة ومن فوق  
مستوى النظر بواسطة الكاميرا المرتفعة على (الكريں) أحد  
النساء (اخت إبراهيم) وهي تتقدم نحوهم لتخبرهم بولادة  
زوجة (إبراهيم) بنتاً ويعود مرة أخرى المخرج إلى (زوم ان)  
في لقطة قريبة لـ(صكر العلوان) وهو فرح بهذا الخبر معلقاً بأن  
(منيف) سوف يفرح بذلك الخبر كثيراً:-

ويمكن هنا أن نورد المثال التالي على الاستخدام الثاني  
لنفس الطريقة من الناحية الأسلوبية: وهي المشهد الذي نرى فيه  
(صكر العلوان) وعائلته جالسون في وسط دارهم الريفي: وهنا  
عمد المخرج إلى البدء بلقطة عامة ترينا الجميع وهم يتناقشون  
حول ذهاب(منيف) للدراسة في بغداد ثم يقوم المخرج ومن

على كامرته المرتفعة في الدخول عليهم بلقطة متوسطة ثم لقطة قريبة لـ(صقر العلوان) وهو يحتضن منيف، وقد عمد المخرج في هذا الفيلم إلى استخدام حركة (بان) و(تراك) في حالات المتابعة فقط لحركة الشخصيات ويمكن لنا أن نورد هنا بعض الأمثلة على ذلك ومنها:-

1. مشهد لقاء (منيف) بخطيبته بعد ظهور نتائج الدراسة: وهنا قام المخرج باستخدام (التراك) من جانب ليりينا الاثنين وهما يسيران ويتجاذبان أطراف الحديث إلى أن يجلسا على الكراسي الموجودة في الحدائق العامة وبلقطة عامة قريبة.
2. مشهد وجود الطلبة في المدرسة:- في هذا المشهد نرى (منيف) والطلبة الباقيين وهم يتجادبون اطراف الحديث مع أحد (المدرسين) نلاحظ أن المخرج تابع حركتهم بواسطة استخدام (بان) إلى اليمين وفي لقطة متوسطة.

وغيرها من المشاهد التي نرى فيها هذا الاستخدام المتكرر والتي انحصرت بالذات في حالات المتابعة والكشف عن أشياء مجاورة لانراها الا بواسطة الـ(تراك) أو (البان) ومن خلال حالة المتابعة للشخصيات.

كما يمكن أن نلاحظ وبعيداً من حركات الكاميرا وأحجام اللقطات وزاوية النظر أن المخرج استخدم المادة الوثائقية عبر استخدامه للفيلم الوثائقي والجرائد والصور الفوتوغرافية التي أريد منها أن تخلق معاذاً موضوعياً من خلال ربط أحد أحداث الفيلم بنفس موضوعات المادة الوثائقية والتي تدور حول (حرب حزيران) وثورة (14 تموز) وثورة (17-30 تموز) والتي جاءت

في خمسة مشاهد من الفيم كما أشار بذلك الجدول الإحصائي . وقد كان توظيف الموسيقى بشكل فعال خصوصاً بأنه تم تأليفها خصيصاً للفيلم، كذلك فإن المؤثرات لم تسجل من موقعها الحقيقي بل أضيفت في الاستوديو للحصول على صوت نقى وبعيداً عن التسجيل المباشر للحوار الذي يمكن أن ندخل فيه اصوات خارجية طارئة تؤثر على درجة تفاوته وتفقده التركيز المطلوب وخصوصاً في حالات الحوار الذي تصور مشاهدة في الخارج أما في الداخل فان القضية تبدو أقل أهمية من حيث وجود العزل الصوتي سواء للكاميرا أو الأصوات الخارجية بسبب ما يتمتع به الاستوديو من عزل صوتي يتيح امكانية الحصول على درجة جيدة من نقاوة الصوت.

وهنا فإن المؤثر المهم هو صوت (عواء الذئب) المستمر وخصوصاً تلك المشاهد التي يظهر فيها (الجبل) أو شخصية (منيف) وهو يتطلع بنظرية تحد إلى (الجبل) الذي استخدم مع (عواء الذئب) والشخصيات الباقية كحالة من حالات الوصول إلى استباط بعض الدلالات الرمزية.

كما تم استخدام الحيل السينمائية فهناك ثلاثة حالات استخدمت فيها بواسطة الكاميرا والتي هي باستخدام المرشحات الخاصة وفي المشاهد التالية:-

1. مشهد إمساك (منيف) لسماعة الهاتف حيث نراه في لقطة قريبة وقد ظهر بشكل متكرر بفضل استخدام مرشح وضع أمام عدسة الكاميرا لإظهار ذلك.

2. مشهد تخيل (منيف) وهو راكي حصانه مع عروسه

ويسلق الجبل في لقطة عامة حيث وضع مرشح أمام العدسة ليضفي مجموعة من الألوان المتحركة على الصورة المعروضة.

3. مشهد مقتل (الشيخ) حيث صور بواسطة السرعة البطيئة (سلوموشن) وثم استخدم العرض الخلفي في الاستوديو وهو المشهد الذي نرى فيه (منيف) والجبل خلفه.

أما الانتقالات فقد كانت بواسطة استخدام القطع في أغلب مشاهد الفيلم بواسطة (الفلاش باك) في المشاهد التالية:-

1. مشهد تذكر(سكر علوان) لحادث إطلاق النار عليه وهو في القطار وعندما يمر من نفق مظلم.

2. القطة التي نرى فيها يد (الشيخ) وهي تحرق المحصول.

3. مشهد تذكر(منيف) للقفص الذي يحتوي على (القبج) الذي أحضره(سكر علوان).

4. مشهد تخيل(منيف) لخطيبته وهو في داخل سيارة نقله إلى السجن والذي تم بواسطة المزج.

## بـ- الأداء والشخصية :

أما من حيث أداء الشخصيات وادائتها فان الغالب على تلك الشخصيات والتي يقصد بها هنا الرئيسة فقط، التكرار من حيث الأداء وعلى سبيل المثال يمكن أن نلاحظ ذلك في شخصية (سكر علوان) الذي قام بتمثيله (خليل شوقي) ويقصد مقارنة بسيطة بين أدائه في هذا الفيلم وعبر هذه الشخصية ومع نفس المخرج في فيلم (الظالمون) لشخصية (زابر راضي) نلاحظ بعض الأمور منها منها الطريقة التي تقدم بها تلك الشخصية من حيث سذاجتها ودماثة أخلاقها وحبها للآخرين عبر نموذج

الفلاح البسيط المتمسك بأرضه وموروثه ومفاهيمه وما يتربّ على ذلك من أداء حتى في استخدام قطع الأكسسوارات والذي طرأ عليه تغيير بسيط فقد استخدم هنا في هذا الفيلم مثلاً (البابا) للتدخين وفي فيلم (الظائمون) عبر شخصية (الزايير راضي) كان يستخدم (السبيل) للتدخين مما يوحي أن المثل ومن خلال أدائه حاول أن ينقل لنا بعض سمات (الزايير راضي) إلى شخصية أدائه (صقر العلوان) وهذا ربما يعود من الناحية الأسلوبية إلى المثل والمخرج بالدرجة الثانية من خلال ذلك التكرار لشخصياتين تكادان تكونان متشابهتين في ظروف تبدو متشابهة بعض الشئ والتي ربما قادت المخرج إلى اختياره لنفس المثل في هذا الفيلم.

كما يمكن أن نلاحظ هنا ومن حيث الأداء أن الشخصية في الغالب اتسمت بالهدوء حتى في الحالات العصبية التي تتطلب اعصاً قوية كحالة حرق المحسول في حال من الاداء تذكرنا بهدوء شخصيته (الزايير راضي) عندما يصر أهل القرية على عدم حفر البئر وهذا ما انعكس على أسلوب الممثل هنا في طريقة أدائه لشخصياته في الفيلمين المذكورين، كذلك فأن أداء الممثل قد جاء من خلال التشابه بين الشخصيتين وإلى حد كبير والطريقة التي عمل بها مع نفس المخرج في الفيلمين المذكورين لكن هذا لا يمنع من القول أنه قد أغنى الشخصية ببعض التفصيات المعمرة وهنا على سبيل المثال تلك الإيماءة التي كانت جميلة والتي عمقت من ذلك الإحساس بطبعية الشخصية الريفية وذلك عندما يصل (عريف الشرطة) ليبلغه وهو في دارة

بالتتوقيع على تبليغ. وبعد أن يوقع يؤشر للنساء اللواتي نراهن في الخلف بالدخول والتي كانت إيماءة عززت من طبيعة الشخصية ومفاهيمها الريفية الصارمة إزاء حالة كهذه.

ومع تلك الملاحظات فإن اداء الممثل وعلى الرغم من التشابه المذكور اعلاه قد أدى إلى تعزيق الحالة الإنسانية لشخصية فلاح بسيط متمسك بتقاليده الريفية وموروثه الذي ورثه من أجداده مع إعطاء الإحساس بالبعد الآخر للشخصية كنموذج واقعي والذي يمكن أن نلمسه من خلال طريقة الكلام والحركة الهدأة والتعامل مع الشخصيات الأخرى والذي أدى إلى خلق الألفة والواقعية لتلك الشخصية.

واستطاع المختار (يوسف العاني) وعبر طريقته المعروفة في التعامل مع الشخصيات الشعبية أن يقدم اداء فيه بعض اللمسات للشخصية الجشعة والانتهازية على الرغم من عدم التخلص من أسر التقليدية في الأداء الحركي وطريقة الكلام والتعبير والإيماءة وهذا ما يمكن أن نلمسه أيضاً من شخصية (أبو محمد) واغلب الشخصيات الأخرى.

وال مهم في ذلك قدرة الممثل على الأداء الممثل مع ربط ذلك بمحاولة المخرج أسلوبياً في بلورة تلك الشخصيات بما يتبع امكانية تحديد أسلوب المخرج هنا في التعامل مع شخصياته، ويبدو أن التكرار في أسلوب التعرض لموضوعات شعبية وبشخصيات من وسط شعبي وبنفس الممثلين الذين لعبوا أدواراً عديدة ومشابهة في أفلام ومسرحيات وتمثيليات تلفزيونية قد قاد إلى خلق ذلك التكرار من الناحية الادائية ولدى الممثلين

فجاءت تلك الشخصيات وكأنها نسخ متشابهة من أعمال أخرى عديدة في تلك المجالات المذكورة أعلاه وهذا يقودنا للقول أن المخرج من الناحية الادائية اعتمد وبشكل واسع على طريقة المثل في الكيفية وطريقة الاداء التي تقدم بها الشخصيات وترك لهم حرية الاداء على اعتبار أنهم مرروا بتجارب سابقة ومع شخصيات مماثلة وفي اعمال كثيرة مشابهة من حيث الشخصيات.

وفي هذا الجانب يمكن لنا الأشارة إلى أن المخرج عمد من ناحية المعالجة إلى ترك شخصياته تعبر عن نفسها عبر تأكيده على حركة الممثل بدون مصاحبة من قبل حركة الكاميرا إلا إذا طلب الامر بعض التعديلات وعلى سبيل المثال يمكن أن نورد هنا بعض الامثلة :-

1. مشهد حديث (صكر العلوان) مع (أبو محمد) في دار الأخير حيث يقدم له القهوة.
2. مشهد حديث (أبو محمد) مع أحد الممثلين (محسن العزاوي) في الدائرة.
3. مشهد وجود (منيف) في السجن.
4. مشهد وجود (المدرس) و(بائع الجرائد) وأحد الاصدقاء في (البار).
5. مشهد انتظار (أبو محمد) و (أم محمد) وابنتهما لـ(منيف) وابنهما (محمد) اللذين تأثرا بعد خروجهما من المدرسة.
6. مشهد (المختار) و(أبو محمد) وأحد الطلبة أثناء التوقيع على الكفالة من قبل الأول.

## ج. التكوين كمصدر للمعلومات والإيحاءات:

ونأتي على الجانب الثالث من حيث ما يمكن أن يصلنا من التكوين كمصدر مهم للمعلومات والإيحاءات والذي يمكن أن نلمسه من خلال توحيد ما تم الاشارة إليه من اللغة السينمائية والشخصية والأداء فان المخرج هنا قد ألغى لقطاته بتفاصيل عديدة لاتخبرنا بشئ ولا تضيف معلوماتنا إضافات جديدة وعلى سبيل المثال يمكن أن نشير إلى بعض المشاهد والتي تتكرر باستمرار وخصوصاً مشاهد المقهى التي نراها باستمرار كما هي ولا تصلنا منها أي معلومات أو إيحاءات جديدة بقدر ما يصلنا ذلك عن طريق الحوار أي الصورة والتي هي هنا المهمة لاتوحي بشئ أكثر من وجود الأشياء بواقعها المادي وال الحوار يقدم لنا المعلومات ويوضح ذلك باستمرار.

وعلى سبيل المثال يمكن أن نقارن بين مشهدتين في مكان واحد في المقهى مثلاً فالمشهد الذي نرى فيه (سكر العلوان) والباقين لا يختلف من حيث ضخ المعلومات والإيحاءات عن مشهد اجراء الانتخابات الذي كان يفترض أن يقدم بطريقة أخرى لأن تعلق لافتة أو صور أو اسماء المرشحين بالانتخابات أو يتغير ديكور المقهى بطريقة توحى لنا بأن هناك شئ ما غير اعتيادي سيحدث في المقهى غير ذلك الذي يحدث بشكل روتيني ويومي.

وكمشاهدين لانعرف أن هناك انتخابات ولا يصلنا ذلك عبر الصورة بل يصلنا عن طريق الحوار بعد أن نرى الناس جالسين أمام صندوق الاقتراع وأما من هم الذين رشحوا

للانتخابات فيبقى محدداً بـ(المختار) وحسب ما يخبرنا به الحوار أيضاً في مشهد سابق في بيت المختار عندما يوقع (أبو محمد) كفالة (ابنه) و (منيف).

هذا ما ينسحب على الكثيرون المشاهد الآخر بحيث يخلق لدينا احساساً بأن الحوار هو الطريق المهم والغالب في ضخ المعلومات والإيحاءات للمشاهدين وإن الصورة تأتي في الجانب الثاني وعلى سبيل المثال على الاستخدام الصوري ولا مكانيات الصورة في ضخ المعلومات والإيحاءات نقدم المثال التالي: فلو أردنا القول أن هذا الشخص يعمل في الشرط بدون أن نراه يرتدي بزته العسكرية فأننا نتركه يقوم بأفعال توحى لنا بذلك كونه عسكرياً من خلال طريقة كلامه ومن خلال حركاته وطريقة مشيه بإيقاع عسكري معروف للجميع أو من خلال مراقبته للناس وافعالهم مثلاً أو من الخلفية التي وراءه والتي تمثل مثلاً أدوات القبض على المجرمين وهكذا فإن ما يصان عن طريق الصورة هنا كإيحاءات ومعلومات لا تؤدي إلى ضرورة القول أن هذا الشخص يعمل في الشرطة وعن طريق الحوار.

وعلى سبيل المثال أيضاً ومن نفس الفيلم أيضاً وكأداء للشخصية كمصدر للمعلومات والإيحاءات فأننا لانعرف أن (المختار) مصاب بـ(السكر) إلا من خلال الحوار وعندما يخبرنا (محسن العزاوي) وهو جالس في المقهى ومع (سكر العلوان) والباقين (أنه هنالك دواء جديد للقضاء على السكر) وبطريقة توحى بالسخرية وهذا في الواقع ما لم نشاهد في أداء الشخصية ومن خلال افعالها اذا ما عرفنا بعض المعلومات

التي تؤدي بالمصابين بالسكر للقيام ببعض الأفعال التي توحى لنا بذلك كأن يكون مثلاً ذا مزاج عصبي أو تبدو عليه حركاته الخمول والتي هي أمور نسبية من شخص إلى آخر.

أما بالنسبة للخلفيات وما يمكن أن توحى لنا من معلومات فإن ذلك وكما يبدي ولم ينل قسطاً وافياً وعلى سبيل المثال يمكن أن نورد بعض الأمثلة منها المشهد الذي جرت فيه الانتخابات فلا وجود للأشياء التي تعطينا معلومات عن الفترة الزمنية كأن تعلق مثلاً صورة الملك أو العلم الملكي أو بعض الأدوات التي توحى لنا بذلك الزمن والتي لم تعد تستخدم في أي منها الحاضرة ونحن نستنتج ذلك فقط عن طريق الحوار وعن طريق ملابس الممثلين فقط.

كذلك يمكن أن نلاحظ ذلك في المشاهد التي تدور في دار (أبو محمد) وكان يفترض على الأقل أن نرى صورة لهذه الشخصية عندم كان أحد المحاربين عام (1948) وكمشاهدين لم نر ذلك من خلال ما يمكن أن توحى لنا به الخلفية ومن خلال صورة بسيطة تقني عما يمكن أن يصلنا عن طريق الحوار كهذه المعلومات والتي يمكن أن تشغل مساحة من الفيلم لكي تصلنا وهذا ما حدث فعلاً في المشهد الذي تحدث فيه (الموظف - محسن العزاوي) مع (أبو محمد) في الدائرة حول إعجاب المدير بنضال (أبو محمد) وكان المشهد مصمم فقط ليقول لنا أن هذه المعلومات عن الشخصية وكان يمكن أن جاز ذلك عن طريق توظيف الخلفية كمصدر مهم من مصادر المعلومات والإيحاءات فلكي نقول أن هذا الشخص عامل ليست هنالك

مثلاً ضرورة لنراه في مكان عمله ويمكن أن نرى ذلك من خلال بدلة العمل المتسخة والموضوعة على (شماعة) الملابس خلف الشخصية التي تردي ملابس نظيفة وهذا ما يمكن استثماره بنطاق واعي والذي يحقق لنا أي جازأً كبيراً في تقديم المعلومات والإيحاءات.

كذلك يمكن استخدام الخفيات بطرق عديدة وممتازة للإيحاء بالمعلومات ومن خلال مثلاً الإضاءة والظل ومن خلال وجود حتى الشخصيات في العمق أو حركة معينة وهنا في طريقة المخرج لم نلاحظ ذلك الاهتمام بالخلفية كمصدر رمهم للمعلومات بقدر ما كان الاهتمام بالحوار الذي عن طريقه في الغالب تصلنا المعلومات والتي أشرنا إلى بعض المشاهد التي تعزز هذا الرأي هنا وحول عدم استخدام الشخصية كمصدر للمعلومات والإيحاءات، أما في الجانب التشكيلي الصوري لحركة المرئيات داخل الإطار الصوري نجد أن التكوين في الغالب منقاد إلى الفعل الحركي للشخصيات والأشياء المتحركة الأخرى فهو يتغير باستمرار وحسب تلك الحركات وهذا يعني أن الشخصيات في الغالب تغير مواضعها داخل الإطار مما يقلل ما يمكن أن يوحي به وجود شخصية مثلاً في طرف الكادر باستمرار وفي أغلب المشاهد وهي أمور معروفة ومفهومة من قبل المشاهدين بسبب تفهمهم وعبر المشاهد المستمرة للمفردات اللغوية للسينما.

وايضاً في الغالب يأتي سياق الحتمية المكانية لأن يكون (المختار) في المقهى يجلس جالساً على اليسار وبالقرب من

الباب على الرغم من التطور الزمني من حيث الأحداث ومن حيث تطور الشخصية مثلاً، وفي الغالب نجد أن التكوين هنا منقاد إلى الاحتمال الفيزيائي لوجهة النظر أكثر من انتقادها للجانب الدرامي أو السايكولوجي وهذا ما يمكن أن نلمسه على طول الفيلم، ومن الأمور الأخرى التي يمكن أن نصل إلى بعض المعلومات وهو تكوين الشخصيات بإطارها العام والخاص والذي يمثل الأول كل ما هو متعلق بالشخصية وما يحيطها والثاني الإطار السايكولوجي للشخصية والذي يظهر من خلال الأفعال والأعمال الروتينية اليومية.

أن طريقة معالجة المخرج في هذه النقطة نرى بأن شخصياته فقدت ذلك الاحساس بتكوينها عبر تغذيتها باستمرار بما يعزز وجودها كشخصيات من خلالها نرى الأحداث وعلى سبيل المثال نجد أن الشخصيات في هذا الفيلم تظهر لنا هكذا مرة واحدة ونعرف تفصيلات أو حلقات مهمة منها كشخصيات دفعه واحدة دون اللجوء إلى ضخ تلك التفصيلات على شكل جرعات لكي تبقى تلك الأحساس لدى المتفرج في محاولته التعرف على جميع جوانب الشخصية المعروضة هي المهيمنة في متابعة الشخصيات أو الشخصية في الفيلم وهي حالة تقود إلى المتابعة المشروطة من قبل المشاهد.

نجد هنا معالجة المخرج وبخصوص تكوين الشخصيات أن بعض تلك الشخصيات تبدو عائمة ولا ضرورة لها إطلاقاً فهي أما معلقة على الأحداث وأما اداة لتوصيل خبر أو معلومة لشخصية أخرى وعلى سبيل المثال نورد بعضاً من تلك

الشخصيات ومنها شخصية (أخت إبراهيم - فوزية حسن) و(الموظف- محسن العزاوي) وشخصية (بائع الصمون- جعفر علي) وغيرها من الشخصيات جاءت هامشية من خلال موقعها ضمن سياق وتطور الأحداث وفي حالة حذفها فإن الأحداث المعروضة وتطور تلك الأحداث سوف لا يتأثر بذلك الحذف وهنا يقودنا للقول أن تلك الشخصيات وطالما تأثيرها يبدو محدوداً في مجريات الأحداث فإن تقديمها ربما يأتي في سياق تحقيق نوع من الانتقال بين الأحداث أو لإظهار بعض تفصيلات الشخصيات الشعبية في الحي الشعبي الذي تدور فيه الأحداث.

واللحظة الأخرى والتي هي هنا بخصوص تكوين تلك الشخصيات فإن المعروف والشائع جداً أن الصراع يتمثل في تضاد محدد ومرسوم بين الشخصيات والأحداث فهنا باستمرار صراع في جانب أو طرف تمثله مجموعة من الشخصيات ويتفق في المقابل مجموعة أخرى لتوليد ذلك الصراع وإعطاء الشخصيات دوراً مؤثراً في دفع كفة الصراع المتأزم.

نلاحظ هنا في معالجة المخرج أن شخصياته تتصارع ليس بينها كشخصيات على الرغم اختلافها في الطابع والسلوك والمفاهيم وإنما يأتي الصراع من قوة خارجية على الشخصيات كل وهو تمثل في السلطة الذي بُرِزَ بشكل غير عميق من خلال بعض الشخصيات (المختار- رجل الامن) يمعنى أن تلك الشخصيات وكطريقة أداء وتكوين وكمصادر مهمة للمعلومات والإيحاءات لم تتبادر لنا الكيفية التي بموجبها يحدث ذلك الصراع مما يضعف ما يسمى بالتأزم والحبكة.

وبعد دراستنا لثلاث نماذج فيلمية تطبيقية للمخرج العراقي (محمد شكري جميل) يمكننا أن نلاحظ وجود بعض البوادر لظهور ما أسميناه منحى أسلوبي وهو الذي يأتي هنا ضمن اسياقات التي ترد في إطار فهم أو تقليد او اقتباس من تجارب السينما العالمية، وعلى سبيل المثال نلاحظ استخدامه التقطيع السريع وإلحاد كواحد من سمات أساليب الموجة الفرنسية الجديدة كما نرى بوضوح في فيلم الاسوار، ونلاحظ أيضاً استخدامه للفيلم الوثائقي والذي يأتي ضمن سياق التقليد الواقعية الإيطالية الجديدة والموجة الفرنسية الجديدة.

ومن الخصائص المعروفة في تلك الأساليب نجد بعضاً آخرأ منها في أفلام هذا المخرج ومنها على سبيل المثال استخدام اللقطة الطويلة المستمرة والتصوير بالضوء المساند وفي موقع خارجية واستخدام الممثل غير المحترف واستخدام بعض أساليب الفيلم الوثائقي واستخدام الكاميرا محمولة.. كل هذه نجدها بشكل واضح في أفلام هذا المخرج التي تعرضنا لها لكنها لم تتصهر في شكل عضوي في المعالجة السينمائية لكي تشير بذلك إلى تأثره بمدرسة معينة أو أسلوب معين وإنما ظلت طريقة هذه في الاستفادة مما أشرنا إليه حبيسة تقليد حرفي لم يخضع لنهج فني مما حرم طريقة عمل المخرج من توظيف هذه الاستخدامات بشكل مبدع بما يبلور ذلك التأثير في سياق العمل الفني، ويمكننا أن نسمي تلك الاستخدامات امتدادات وتقليد من حيث التوظيف الفني لبعض الأساليب التي أشرنا إليها.

## موجز حكايات الأفلام أولاً : فيلم الاسوار:

الفيلم معد عن رواية (القمر والاسوار) للقاص (عبد الرحمن مجید الريبيعي).

تدور أحداث الفيلم في الخمسينيات في العراق، تلك السنوات التي حفلت بأحداث ساخنة على المستوى العربي والعربي مثل أحداث حلف بغداد، ومعركة السويس وتأميم قناة السويس.

يبدأ الفيلم بخروج (محسن الحلاق) من السجن ووصوله إلى محلته حيث يستقبله أفراد المحلة بحب ظاهر، ولكن في ليلة وصوله ووجوده في محله واثناء وصول (عباس) حاملاً الطعام إليه يجده مقتولاً على كرسي الحلاقة، ثم تبدأ رحلة التحقيق مع (عباس) اتهامه بالقتل، واثناء التحقيقات يقودنا المخرج عبر تذكر (عباس) لعلاقته مع (محسن الحلاق) إلى رواية أحداث الفيلم وكشف شخصياته عبر ذلك التذكر.

فيتذكرة (عباس) أحداث إضراب طلبة الإعدادية المركزية واعتصامهم في المدرسة ضد الحكم انذاك، ثم علاقته مع (مدرس التاريخ - هاتف) الذي كان على علاقة وطيدة بـ(محسن الحلاق) كما هي علاقة (والد عباس) بالأخير، لكنها علاقة بعيدة عن السياسة.

وينتهي الفيلم بوضع (عباس) في زنزانة مع بعض المحكومين السياسيين الذين قدموا لـ(عباس) الرؤية الكاملة وذات الأفق

البعيد عن طبيعة نضالهم وأسباب وضعه في السجن بتهمة لم يقترفها للتخلص منه، وهنا يمتلك (عباس) ذلك الوعي ويبداً بتفسيير الامور وفق هذا الفهم، ثم يصرخ فجأة (ذبحوه) أي السلطة (ذبحوا محسن الحلاق) تلك الصرخة التي مزقت فضاء السجن وبالتالي التكاف المحكمين حول (عباس) وفي مشهد رمزي يصرخ (عباس) وكان صرخته قد فجرت أسوار السجن ثم نراهم جميعاً يخرجون باتجاه قرص الشمس وبالحركة البطيئة للتعبير عن رمز الثورة الجماهيرية العارمة، وينتهي الفيلم هكذا.

## ثانياً : فيلم المسألة الكبرى.

الفيلم يتحدث عن فترة العشرينات من تاريخ العراق وما رافقها من ثورة أو انتفاضة ضد الانتداب والاستعمار البريطاني والتي قدمها الفيلم عبر حكاية (الشيخ ضاري) ومقتل الكولونيل البريطاني لجمان) و مطاردة (الشيخ ضاري) ويقود ذلك إلى محاكمته من قبل محكمة يرأسها انكليزي أثناء فترة الحكم الملكي، وبسبب شيخوخة (ضاري) وخوفاً من الغضب الجماهيري يسجن بدلاً من الاعدام، وفي المستشفى حيث يرقد علياً يقوم الأطباء الانكليز بزرقه بمادة قاتلة ثم يموت ويشيعه أهله والجماهير، وينتهي الفيلم بمرور جنازة أمام السفارية البريطانية بمشهد رمزي من جهة نظر المندوب السامي البريطاني لما يطمح به البريطانيون من امتلاك أموال وخيرات هذا الوطن.

### **ثالثاً : فيلم الفارس والجبل.**

تدور حكاية الفيلم في البدء خلال فترة الحكم الملكي وصولاً إلى الحرب العراقية الإيرانية والتي جاءت على شكل حكاية قرية حدودية تتعرض باستمرار لغزوات الإيرانيين وعلى فترات زمنية طويلة من تاريخ العراق والتي تشغل حيزاً من طموح أحد أبناء القرية(منيف) في إمكانية القضاء على هذه الغزوات وهذا الاعتداء وإعتلاء قمة الجبل الذي يختفي فيه هؤلاء ويشنون منه غاراتهم، إلى أن يتحقق حلمه بدخوله الكلية العسكرية بعد دراسته في بيت عمه في بغداد وارتباطه هناك بتنظيم سياسي ثوري، لكن الظروف السياسية المعروفة ومحاولة تصفية السياسيين أجلت حلمه بإلقاء القبض عليه وسجنه إلى ويعود (منيف) ضابطاً في الجيش العراقي الباسل ويعتلي الجبل مع رفاقه الجنود الآخرين ويهرزم اعداءه، وبهذا يكون قد حقق ما يصبو إليه، وعادت سنابل الحنطة في حقل القرية الواسع للشموخ تترافق تحت ضياء الشمس الذهبي.

## المصادر

### أ- المصادر العربية

- 1 مطر (اميرة حلمي)، فن الجمال من فلسفة أفالاطون إلى سارتر، (القاهرة: دار الثقافة للطباعة والنشر 1974).
- 2 الشوباشي (محمد مفید)، الأدب ومذاهبه من الكلاسيكية إلى الاغريقية إلى الواقعية الاشتراكية، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر 1970).
- 3 فضل (صلاح) منهج الواقعية في الابداع الأدبي، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب 1978).
- 4 المبارك (عدنان)، الاتجاهات الرئيسية في الفن الحديث على ضوء نظرية هربرت ريد، (بغداد: منشورات وزارة الاعلام، 1973).
- 5 مكاوي (عبد الغفار)، التعبيرية في الشعر والقصة والمسرح، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، 1971).
- 6 مندور(محمد)، الأدب ومذاهبة، (القاهرة: دار النهضة مصر، بدون سنة طبع).
- 7 صالح (قاسم حسين)، الابداع في الفن، (بغدا: دار الشؤون الثقافية، 1986).
- 8 الالفي (أبوصالح)، الموجز في تاريخ الفن والعالم، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب 1973).
- 9 مدانات (عدنان)، بحثاً عن السينما، (بيروت: دار القدس، 1975).
- 10 الشايب (احمد)، اصول النقد الأدبي، (القاهرة: مكتبة النهضة المصرية، 1953).

### بـ المصادر المترجمة إلى العربية

- 1 ميليت وبنтели (فروب، جيرالد)، فن المسرحية، ترجمة صدقى خطاب (بيروت: دار الثقافة 1966).
- 2 ريد (هربرت)، حاضر الفن، ترجمة سمير علي (بغداد، منشورات وزارة الثقافة والاعلام 1983).

- 3 - يس (ر.م. البير)، الاتجاهات الأدبية الحديثة في القرن العشرين، ترجمة جورج طرابيشي (بيروت: منشورات عويدان، 1965).
- 4 - بير(جلن)، الومانس، ترجمة: عبد الواحد لؤلؤة (بغداد: دار الرشيد للنشر، 1980).
- 5 - هاوزر (ارنولد) الفن والمجتمع عبر التاريخ، ترجمة فؤاد زكريا (بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1981).
- 6 - فنكلشتين (سيديني)، الواقعية في الفن، ترجمة مجاهد عبد المنعم مجاهد (القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1971).
- 7 - لافرتيسكي (آ) في سبيل الواقعية، ترجمة جميل نصيف (بغداد: منشورات وزارة الاعلام 1974).
- 8 - فريفل(جون)، الادب والفن في ضوء الواقعية، ترجمة: محمد مفید الشوياشي (القاهرة: دار الفكر العربي، 1970).
- 9 - غارودي (روجيه)، واقعية بلا ضفاف، ترجمة: حليم طوسون (القاهرة: دار الكتاب العربي للطباعة والنشر 1968).
- 10 - (روزنثال) وبهودين، الموسوعة الفلسفية، ترجمة: سمير كرم (بيروت: دار الطليعة، 1985).
- 11 - نيوماير (سارم)، قصة الفن الحديث، (القاهرة: مكتبة الانجلو المصرية 1967).
- 12 - اندره (ج.دادلي)، نظريات الفيلم الكبرى، ترجمة: جرجيس فؤاد الرشيدى (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1986).
- 13 - (سادول) جورج. تاريخ السينما في العالم، ترجمة: إبراهيم الكيلاني (بيروت: منشورات بحر 1968).
- 14 - بازان (اندرية)، ماهي السينما، ج1، ترجمة ريمون فرنسيس (القاهرة: مكتبة الانجلو المصرية، 1968).
- 15 - ديجانيتي (لوي)، فهم السينما، ترجمة جعفر علي (بغداد: دار الرشيد للنشر، 1981).
- 16 - آجيل (هنري)، علم جمال السينما، ترجمة: إبراهيم العريس (بيروت: دار الطليعة للطباعة والنشر، 1980).

- 17 - مارتن (مارسيل)، اللغة السينمائية، ترجمة سعيد مكاوي (القاهرة الدار المصرية للتاليف والترجمة 1946).
- 18 - نات (أرثر)، قصة السينما في العالم الفيلم الصامت إلى السينما راما، ترجمة : سعد الدين توفيق (القاهرة: دار الكاتب العربي، 1967)
- 19 - وارن (بول)، السينما بين الوهم والحقيقة، ترجمة: علي الشواباشي (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1972).
- 20 - مانفييل(روجر) الفيلم والجمهور، ترجمة برلنطي منصور(القاهرة: المؤسسة المصرية العامة للتاليف والترجمة 1964).
- 21 - ارنهايم (رودولف)، فن السينما، ترجمة: عبد العزيز فهمي، وصلاح التهامي(القاهرة:المؤسسة المصرية العامة للتاليف، بدون سن طبع).
- 22 - ايزنشتاين (سرجي)، الاحساس السينمائي، ترجمة: سهيل جبر (بيروت: مطابع الامل 1975).
- 23 - هاف (كراهام)، الأسلوب والأسلوبية، ترجمة: كاظم سعد الدين (بغداد: سلسلة كتب شهرية تصدر عن دار افاق عربية 1985).
- 24 - هيجل (جورج)، فكرة الجمال، ترجمة: جورج طرابيشي (بيروت: دار الطليعة، 1978).
- 25 - هونرو (توماس) ، التطور في الفنون، ترجمة : محمد علي أبو درة، ج 2 (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1972).
- 26 - ماركوريل (لوى)، السينما الجديدة، ترجمة صلاح الدين (دمشق: منشورات وزارة الثقافة والارشاد القومي).
- 27 - اوقيسيانيكوف (م) واخرون، موجز التاريخ للنظريات الجمالية، تعریف باسم السقا (بيروت: دار الفارابي للنشر، 1979).
- 28 - وين (ميشيل)، حرفيات السينما، ترجمة حليم طوسون (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للنشر، 1970).
- 29 - كراكاور (سيكفرد) النظرية الواقعية في السينما، مجلة الثقافة الاجنبية، ترجمة جعفر علي (بغداد: وزارة الثقافة العراقية، ع 11. 1986).

### **ج - المصادر الاجنبية**

- READ):the philosophy of modern:collected).1  
essays merid book newyork.1957
- Breton) Andre: les manifestes du).2  
.surrealism edition du saget taire paris.1946
- Siegfried) kracuer:theory of film. London).3  
.oxford.newyork.1978
- Louis( Mareorlls)Living Cinema.translated.4  
.by Isabel quigly
- Samuelson) MotionPictureCamera&Lighting.)  
newyork.1977..6
- lipton(Lenny) independent film making..7  
.Afireside book newyork.1974

## المحتويات

7 .....	المقدمة :
13 .....	<b>الفصل الأول : (نظريات الفن)</b>
41 .....	<b>الفصل الثاني : (نظريات السينما)</b>
42 .....	أولاً: النظرية الواقعية
42 .....	(1) واقعية لومير:
44 .....	(2) واقعية بازان وكراكاور
54 .....	(3) واقعية الرواد
55 .....	(4) جماعة الكاميرا عين
59 .....	ثانياً: النظرية الانطباعية
59 .....	(1) انطباعات جورج ميليه
61 .....	(2) انطباعات رودولف ارنهايم
65 .....	(3) هوجو منستريبيرج
68 .....	(4) سرجي أي زنشتاين
71 .....	(5) بيلا بالاز
75 .....	(6) الانطباعيون الرواد
83 .....	ثالثاً: نظرية الفلم الفرنسي المعاصر
84 .....	(1) جان متري .....
87 .....	(2) كريستيان متيز
93 .....	<b>الفصل الثالث : (الأساليب السينمائية وفقاً للنظريات)</b>
93 .....	أولاً: الأسلوب في الفن
103 .....	ثانياً: الأسلوب في السينما

### **ثالثاً : الأساليب السينمائية وفقاً للنظريات**

اساليب الواقعية.....	119
(1) الواقعية الجديدة .....	119
(2) الموجة الجديدة .....	125
(3) السينما الواقعية في بريطانيا (السينما الحرة) ..	128
(4) السينما المباشرة .....	129
(5) الواقعية الملحمية .....	131
(6) الواقعية الاشتراكية .....	133
(7) الواقعية الشعرية .....	135
(8) الواقعية الرمزية .....	137
<b>الأساليب الانطباعية</b>	139
(1) الدادائية .....	139
(2) السريالية .....	140
(8) التعبيرية .....	141
(9) السينما الطبيعية .....	143
<b>الفصل الرابع (نماذج فيلمية تطبيقية)</b>	145
موجز حكايات الأفلام	198
المصادر.....	201



