الأكاديمية العربية الدولية

الأكاديمية العربية الدولية

المقررات الجامعية

www.aiacademy.info | care@aiacademy.info

1

سلسلة دراسات في الفنون والآداب

مكتبة الأمس

أ.د. رعد عبد الجبار ثامر

نظريات وأساليب الفيلم السينمائي

WARD BOOKS

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:

دار ورد الأردنية للنشر والتوزيع
P.O. Box 927651 Amman 11190 Jordan
Tel. +962 6 5806 269 - Fax +962 6 5808 269
E-mail : wardbookjo@yahoo.com
E-mail : info@wardbookjo@.com
www.wardbookjo.com

• الإشراف الفني : محمد الشرقاوي

• رقم الايداع لدى دائرة المكتبة الوطنية : 2016/2/609

• (ردمك) ISBN 978-9957-565-94-7

جميع الحقوق محفوظة للناشر . لا يُسمَح بإعادة إصدار هذا الكتاب، أو أي جزء منه، أو تخزينه في نطاق استعادة المعلومات، أو نقله بأيّ شكل من الأشكال، دون إذن خطي مسبَق 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.

الطباعة: المطبعة الوطنية

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. مجيد عبد العباس / جامعة بابل

إهداء

إلى عالمي المخملي ... 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 الجملية بجامعة بغداد.وتطور الفرع من غرفة صغيرة فيها بعض أجهزة التصوير الفوتوغرافي إلى بناية 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 الواعدين

في جميع مجالات السينما وفي كافة الإختصاصات من الإخراج والتصوير والمونتاج 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 ومهمة وجوهرية في ترسيخ حركة السينما على أُسس علمية ومنهجية خدمة للسينما العراقية التي بقيت ردحاً طويلاً تسير على طريق المحاولة والخطأ.

ويُعدّ 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 خلاله شبابنا الطموح عطاءاته الثرّة ويعكس على الشاشة آماله ووعيه، ويكون بحق مهندساً لجيله، هذا الجيل المتعطش للعلم المعرفة وللرؤيا المستقبلية لإنسان وجد نفسه مكبلاً بقيود الجهل واليأس ولابد من الثورة عليها.

السؤال الأول هو لماذا النظريات ولماذا الأسلوب؟ ألا يكفينا هذا السيل الضخم من الدراسات النظرية التي لاتقدم ولا تؤخر؟

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

رغم أن السينما صناعة متعددة الجوانب إلا أنها في جوهرها (فكر) و(إبداع) أي أنها فن أصيل، لكل فن قواعد وأُسس ولعلنا لانأتي بجديد حين نقول أن التفاعل بين القاعدة والتطبيق هو أمر جدلي ومتطور ومتحرك. 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 والفني 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 للإلمام بجوانب الأسلوب والربط بين الأسلوب والنظرية من جانب والنظرية والتقنيات التي تحدد الأسلوب من جانب ثانٍ.

غير أن الأسلوب والتقنيات والنظريات لاقيمة لها إذا لم توظف لكي تقدم لنا عملاً فنياً مؤثراً وجميلاً وعميقاً.

إنها معادلة صعبة تتطلب السيطرة المتوازنة على عمل أحد جوانبه صناعي بحت وجانبه الثاني فلسفي بحت، وجانبه الثالث إبداعي في مجال الدراما والتكوين 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 والتتابع

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 يتعلق بذهنية المبدع ووسائل توظيفية لهذه اللغة وحين لايكون للمبدع وجود تصبح هذه العناصر وهذه التقنيات طريقة عمل آلي لايختلف 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 تفرش قواعدها وأُسسها على مساحة العصر والحضارة؛ فأنها 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 وهنا يتطرق الكتاب لأساليب أهم نظريتين شاملتين أولهما النظرية الواقعية والثانية النظرية الانطباعية، ومن المفيد هنا أن نربط الإبداع وفقًا للنظرية والأسلوب في السينما وليس أدق وأهم من مقولة (هيغل) الفيلسوف الالماني الذي طرح الأسلوب على أنه (مابه يستكشف شخصية الذات التي تتظاهر في التعبير عن نفسها) هذه هي الدائرة الصغرى، ويستمر (هيغل) ليقول (هو نمط الأداء الذي يأخذ باعتباره شروط المادة المستخدمة) وهنا يشير إلى تفاصيل الأسلوب ويكمل شرحه بأن الأسلوب لابد (أن يفي بمتطلبات التصميم التنفيذ مع مراعاة قوانين هذا الفن) وهذا يشير إلى القواعد والأُسس أي النظريات.

إذاً فالأسلوب يمثل ذات المبدع وخبرته ثقافته وحضارته إضافة إلى تقنيات العمل الذي يؤديه وفقا 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 إختيار 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 المتلقي بطريقة يدرك معها المشاهد بأن هذا الفن هو فن لايقدر على إتقانه غير المبدع الفلاني، وقديماً قالوا أنَّ الأسلوب هو الإنسان أو الرجل؛ وحين لايكون هناك أسلوب لايكون 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 الطروحات المفاهيم التي أطر بها الفن والذي يشمل كل أنواع وأساليب النشاط الإبداعي سواء كان أدبياً أو فنياً مؤجلين الحديث عن السينما إلى الفصل اللاحق بعد أن نطّلع على هذه الطروحات النظرية التي تبلورت عبر فترة تاريخية كان للعوامل الاجتماعية والإيدلوجية والاقتصادية والفلسفية والممارسة العلميّة والبيئية دوراً في بلورتها وصياغتها مستنبطين منها خصائص أساسية لغرض فحصها كخلفية مهمة لنظريات السينما في الفصل اللاحق بإعتبار أن السينما فن تأثر بالفنون التي سبقته استفاد من تلك الطروحات عبر توظيف مبدع له خصوصية في التعبير الفني وفق عناصره.

الكلاسيكية Classicism

الكلاسيكية اتجاه نظري تبلور بفضل الشوط الأكبر الذي قطعته 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 يلتزم بالحق ويحقق الجمال

أما النوع الثاني من المحاكاة فهي التي لاتصحبها معرفة حقيقية بالأصل الذي يحاكيه. فهي إذن تعتمد على التمويه وتخلو من الحق والجمال وقد تخلق نوع من اللّذة ولكنها لّذة مبتذلة قد تنجح أيضاً في بعث السرور لكنها لاتنجح في التعبير عن الجمال الفني الحق" أن هذه المحاكاة نوع من الخداع يوهم صاحبها الناس أنه يقدم لهم الخير والمتعة وهو في الواقع مزيف يموه الخير والجمال"[1]

ويعتبر (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.

تعبر 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 ونموذج هو التنظيم والترتيب وهذا التحويل يمكن أن يعتبر في الدرجة الأولى من عمل العقل"[2].

---

(1) اميرة حلمي مطر، **فلسفة الجمال من أفلاطون إلى سارتر** (القاهرة:دار الثقافة للطباعة والنشر، 1974) ص50.

(2) فروب ميليت وجيرالدس بنتلي، **فن المسرحية**، ترجمة: صدقي خطاب (بيروت:دار الثقافة 1966) ص 299.

وتؤكد الكلاسيكية على الشكل والمضمون وأن يكون هناك توازن مابين الأثنين من خلال التأكيد على أن التجسيد المادي للشكل لابد أن يُعبر 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 ووجود بداية ووسط ونهاية وإنسجام في العمل الفني الكلاسيكي.
5. التأكيد على أن الفن محاكاة.
6. الخيال الطليق والأبتكار الحر كلها صفات أقل من وجهة 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 تجاة الكلاسيكية وذلك في حركات الشعر والقصة والفنون التشكيلية في عشرينيات وثلاثينيات القرن التاسع عشر وفي فرنسا بعد تسلم البرجوازية مقاليد الأمور فيها.

أنّ خصائص الرومنسية تتجلى بوضوح بمقدار بمقارنتها 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 بالتاكيد على حرية الفرد تمجيد القوى الغريزية غير العقلية وتحد للسلطة الجمالية أحياناً للسلطة الاخلاقية وإصرار على حق الفنان في أن يُجري تجاربه في المادة والشكل بحيث يستطيع أن يصل في عمله إلى الجمال الذي ينشده"[3]، والرومانسية لاتتقيد بمفهوم وحدة الزمان والمكان كما في الكلاسيكية ففي المسرح مثلاً أكدت على التنويع في الزمان والمكان والموضوع وأن

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

تستمد موضوعاتها ومعانيها مما يوحي به الخيال الذي يتيح فرصة لتلك التنويعات حرية الاختيار في نشدانه للتحرير من أي ضابط أو قيد. أنها تُطلق العنان للعاطفة بلا ضابط وتستقي موضوعاتها ومعانيها من وحي الخيال وتهمل المنطق والحقيقة الموضوعية وصدق التصوير وإتقان التعبير"[4].

إلى حدٍ ما فأن الرومانسية تؤكد على الانفعالات النفسية والرغبة الفريدة في الفن والسعي وراء تجويد الشكل الذي يقود إلى زيادة جمال العمل الفني كما تطرحه الرومانسية، لتصبح هنا الحقيقة غامضة مشوشة ضبابية لاتملك مقومات الوضوح والتميز، والفنان الرومانسي يعتقد أنه يمتلك معرفة لايمتلكها 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 إعتبار أن مايولده من شعور جذب ابداعي يكشف عن غوامضها وبالتالي فما تولد من تلك الأحاسيس وسيلة لأمكانية بلوغ اللامتناهي والذي يولد إحباطاً في استحالة بلوغه، وهو موقف إزاء نفسه وإبداعه" 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 مذاهبه من الكلاسيكية إلى الاغريقية إلى الواقعية الاشتراكية**، (القاهرة: الهيئة المصرية للتاليف والنشر، 1970) ص 107.

الإنسان عارياً أمام العالم"[5].

والرومانسية تؤكد على استخدام الشيء العجيب والشكل المتفوق خارج حدود المألوفية والذي يمكن أن نلمسه في الأعمال القصصية"أن هذا مم يحسب أحياناً علامة الرومانسية المميزة وهو يحتل مركزاً معلوماً ومحدداً في دورات القصص عن الملك آرثر"[6]، الذي هو سمة للرومانسية وذلك يبدو نتيجة إلى الحياة المعاشة إبان تلك الفترة نتيجة لمخلفات النظام الإقطاعي وماخلفه من ويلات والتي انعكست على موقف الإنسان الرومانسي عبر الأعمال الفنية التي يقدمها لإعتقاده أنه يعيش حالة الفردية والعجز أزاء هذا العالم. فالرومانسي" يشعر أنه مكشوف دون حماية إزاء واقع له قوة طاغية ومن هنا احتقاره للواقع وتأليهه في الوقت نفسه"[7]، 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 الوجدان 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 الوأحد لؤؤة (بغداد: موسوعة المصطلح النقدي(10)، دار الرشيد للنشر، 1980)، ص21..

(7) ارنولد هاوزر، **الفن والمجتمع عبر التاريخ**، ج7، ترجمة: فؤاد زكريا (بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر،1981) ص 184.

3. التأكيد على مبدأ الحرية الفردية للفنان في تحديده لاختياراته.

4. التوسع 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 تقريب 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 لايحتمل القيود فهو قطوفة من حديقة الشعر حيث لاتوجد فواكه محرمة"[8].

---

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

الواقعية Realism

في فرنسا وفي النصف الأخير من القرن التاسع عشر صيغت المفاهيم النظرية للواقعية في الفن، فكانت رواية (فلوبير) (مدام بوفاري 1857) إيذاناً بفتح ملف الطروحات الواقعية وإن لم تكن البداية الأولى للأدب الواقعي، ولكن ما أثارته من موضوعات وما صاحب محاكمة مؤلفها من ملابسات أدى إلى بروز تأثير "هذه المحاكمة التي جعلت من" معايير الواقعية قضية العصر في القرن التاسع عشر"[9]. لقد كان تصوير فلوبير لحياة مدام بوفاري بشكل دقيق وأمين وتعرضة 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 المُثل العليا الاجتماعية جذر مهم في صياغة المنطلقات النظرية الواقعية في سعيها الدؤوب إلى النقل الدقيق والأمين للحياة للشخصية 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) ص15.

وتقف الواقعية على الضد من المثاليةIdealism 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 ماهو 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 ويمنح وعياً اجتماعياً. وهو ماأورده الناقد بلينسكي" أن الأدب الواقعي الصحيح يوحد بين الذاتية الحية للفنان وبين موضوعيته والتي تقول بأن الأولى بقدر ما تكون مهمة لاتنفي التنوع في تصوير الواقع"[11]. أنَّ 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 لايصل 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) ص11.

(11) لافرتيسكي، **في سبيل الواقعية**، ترجمة: جميل نصيف(بغداد: منشورات وزارة الاعلام 1974) ص15.

تؤدي إلى أن الفنان يعرض موضوعه بنوع من الشجاعة والمهارة التي مردها إلى الصدق والتي تولد رؤيته الصادقة للواقع.

والواقعية تؤكد على أن المادة والفكرة لافصل بينهما وهما على إتصال تأثير دائم أحدهما في الآخر وإن أي تطور في أحدهما يقود إلى تطور الآخر كونهما كلاً لا يتجزأ" والمذهب الواقعي ينظر إلى شطري العالم المادي والمعنوي على أنهما كل لايتجزأ فالمادة والفكرة 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 أساسيين هما الواقعية واللاواقعية وتعدت ذلك إلى مختلف المجالات في الحياة في الفلسفة والسياسة والعلوم الأخرى ولم تكتفي بذلك فجعلت من معاييرها 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 وعمراً ومعاصرةً للعديد من النظريات الأخرى، وهي لم تفقد القدرة على التجديد والانبعاث وفتمددت أصولها وأساليبها واتسمت بالخصوبة؛ بل أنها احتوت على نزعة مستقبلية اصيلة" لأن الواقع الذي يشمل الإنسان لايقتصر على ماهو عليه فقط؛ بل يشمل أيضاً ما سيكون عليه في المستقبل،

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

وواقعية عصرنا واقعية تخلق الأساطير واقعية ملحمية وواقعية بروميثيوسية"[13]. ومن هنا نتمكن من تحديد أهم خصائص النظرية الواقعية في الفن بما يلي:-.

1. تأكيد المثل العليا الاجتماعية.
2. التأكيد على تحرير الانسان اجتماعياً وروحياً.
3. التصوير الدقيق والأمين للحياة والشخصية الانسانية.
4. التأكيد على الجانب الموضوعي والحقيقي 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 والفكرة شيئان لايمكن الفصل بينهما.
11. عنصري التعبير الانفعالي الفكري يتواجدان مع العناصر الشكلية في العمل الفني.
12. التأكيد على العنصر العقلي في تحليل ودراسة وأستنباط الحالات المعروضه في العمل الفني.
13. التأكيد على اجتماعية الفن.

---

(13) روجيه غارودي، **واقعية بلاضفاف**، 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 الواقعي 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 وتبلورت بالذات في الأدب على أيدي كثير من الأدباء أمثال (رامبو) و(ملارميه) و (مويا). وعودة إلى بعض المفاهيم والأسس التي انطلقت منها الرمزية يقودنا إلى بعض المفاهيم التي طرحها (أفلاطون) فيما يتعلق بالمثالية التي تنكر حقائق الأشياء المحسوسة والتي لاترى فيها إلا رموزاً لما تمثله من نماذج من تلك الحقائق المثالية البعيدة كل البعد عن عالمنا المحسوس وطروحات (كانط) في الظاهر والشيء في ذاته إضافة إلى بعض المفاهيم من فلسفة اللاإرادية عند كل من (شوبنهاور) و (نيتشيه) والذي قاد إلى تحديد طبيعة التعامل مع الواقع على

اعتبار أنه انعكاس للعالم المثالي الذي لايستطيع إلا الحدس الصوفي للفنان أو الشاعر أن يتنبأ بشيءٍ عنه عن طريق التواصل مع هذا الشيء في رمز فني، وتختلف 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 الآداب الوهمية"[14] الأخرى في أنه لايقطع صلته بعالم الواقع الموضوعي ولا ينصرف عنه إلى عالم الوهم لكنه يوليه عنايته ويحاول تفسيره لكي يظل الواقع المحتاج إلى تفسير وشرح غير مشروح"[15].

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

والتأثير الآخر الناتج عن المحالات النفسية لتفسير الفن والتي تعتبر الرمز دلالة يستمدها الفنان للاختصار والتأثير حيث تكون الحقيقة في حالات لايمكن التعبير عنها بشكل واضح ومتميز إلا بالاعتماد على الرمز للايحاء 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 الاداب الوهمية بقصد اللاوقعية.

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

والفعالية الغرائزية"[16]. 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 التفسير.

وما تثيره الرمزية من اهتمامات يشبه إلى حد ما ما يثيره الرمانسية فهي ترضي الرغبة الشديدة في الهربً من الأمور المألوفة والدنيوية وترضي الجوانب الشاعرية والخيالية وفي أحسن حالاتها تثير حالة البحث عن القيم التي لاتوجد على السطح في العمل الفني. ولايعني استخدام الرمز في العمل الفني بالضرورة إنتماءً للرمزية فهناك أختلاف في الانتماء 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 لايخلو من رموز لها دلالاتها الواقعية المعاشة كحالة من حالات الإيجاز وهو لايعني انتماءً للرمزية كمذهب.

(16) عدنان المبارك، **الاتجاهات الرئيسية في الفن الحديث على ضوء نظرية هربرت ريد**، (بغداد: منشورات وزارة الاعلام 1973) ص26.

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.

وتنادي التعبيرية بالحرية المطلقة بالقدر الذي تسمح به هذه الحرية بالابتعاد التام عن مفهوم المحاكاة والتي تتيح للفنان التعبير الحر عن انفعالاته وأحاسيسة 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 بأسم (فجر الإنسانية) ملخصاً للملامح البارزة والأهداف الرئيسة للتعبيريما يلي" تحرير الواقع من الأُطر 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 النفاذة، 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 طرحه من مفهوم اللاشعور أثره الواضح في التعبيرية وهذا ما يمكن أن نستشفه من الأعمال الفنية التعبيرية التي تحاول تصوير ما في النفس البشرية وبالتحديد دواخلها وما يعتلج داخلها دون انخداع بظاهرها السطحي الذي لايدل على حقيقتها كما تقدمها هذه الاعمال.

وتتجه التعبيرية في المسرح غالباً إلى تبسيط الحبكة المسرحية وذلك بتخفيف الفعل المضوعي لكي لاينصرف 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"[18].

المصرية العامة للتاليف النشر 1971) ص18.

(18) عدنان المبارك، **الاتجاهات الرئيسية في الفن الحديث على ضوء نظرية هربرت ريد**، (بغداد: منشورات وزارة الاعلام 1973) ص51.

الدادائية Dadaism

في أعقاب الحرب العالمية الأولى ونتيجة للدمار الذي أحدثته هذه الحروب في أوروبا ظهرت الحركة الدادائية، والتي هي حركة تمردية ضد كل سائد من عرف تقاليد محاولة لرفض التقاليد الاجتماعية والفنية القديمة والتي كان المقصود منها إثارة البرجوازية التي كانت مهيمنة في أوروبا والتي اعتبرها الدادائين السبب في الحرب. وتؤكد الدادائية على ضرورة الفصل بين العقل والشعور بين الفكر والتعبير فهي تعتمد على تنحية العقل في تحقيق أهدافها. ويبدو أن التمرد بطبيعته وليد اليأس الاجتماعي ومحاولة 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 الدادائيين فيما بعد من أنصار الفن التجريدي والسريالية التي كانوا روادها المباشرين"[19]. ومن أبرزهم (تريستيان تسارا) (جان كوكتو) (ماكس ارنست) (مود لياني) (بريتون) (ايلوار) و(اراغون).

---

(19) م.روزنتال وب يودين، **الموسوعة الفلسفية**، ترجمة: سمير كرم (بيروت: دار الطليعة، 1985) ص192.

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 لتخطي 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 أُتيحت للعقل الوعي الشعور على مر العصور لتحقيق الإنسجام النهائي في الذات الإنسانية والمجتمع الإنساني.

ومثلما رفضت الدادائية كل أساليب والطرائق 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 ومحاولة خلق الواقع الذي تكون فيه العناصر الواقعية واللاواقعية والتأمل والوعي واللاوعي مجتمعة ومختلفة

لتسيطر على كل مظاهر الحياة". وهو المذهب الذي يريد أن يتحلل من واقع الحياة الواعية 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"[20].

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 ومواهب فنانيها. ذلك لتأثير (فرويد) الواضح في السريالية من خلال التأكيد على محاولة استكشاف اللاشعور والتخلص مما يعرضه الشعور عن طريق التلقائية والأحلام "وهكذا انطلق السرياليون لاستكشاف اللاشعور- منطقة غريزة الموت والحياة وهدف السرياليون وعالم ادعاءاته وأفكاره وصوره وهلوساته - وذلك بطريقتين هما التلقائية الآلية Automatism والأحلام. وهاتان الطريقتان مطابقتان لتكنيكيات التحليل النفسي التداعي الحر Free association وتحليل الأحلام Dream analysis "[21]. ويبدو أن السريالية وإلى حد ما في الأدب كانت مرتبطة بشخص (بريتون) الذي كان رائد السريالية الأول والذي أصدر مجلة بأسم (الأدب)

(20) محمد مندور، **الأدب مذاهبه** (القاهرة: دار نهضة مصر، بدون سنة طبع) ص136.

(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 العفوي أو التلقائية والتي كانت يمارسها مع (فيليب 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 تزويده بمفتاح قادر على أن يفتح إلى ما لانهاية 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 نتاجاً مهماً وأساساً للسريالية نفسها"[22].

ويعد كل من (جيورجيودي كيو) و(ماكس ارنست) من أشهر الرسامين السرياليين وكذلك الرسام (سلفادور دالي) المولود في برشلونه عام (1904) والذي إبتدع ما يسمى (البانوراما النقدية) والتي هي نوع من الهلوسة تبعث في المصاب بها على أن ينسب إلى الأحداث والظواهر ما ليس له وجود في الواقع إلا في الخيال والعالم الباطني للمصاب 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 بلاجدال عند مشارف الصحراء وأن ذراع الرجل إذا اشتدت وامتدت فقد تقبض على

(22) II.READ:the philosophy of modem: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 كقرص 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.

وجذور التكعيبية ممتدة عبر تأثيرات النحت الزنجي والاتجاه الذي بدأه (سيزان) و(سيرا) والتي كانت تسعى إلى اختزال العناصر المختلفة في اللوحة إلى أحجام هندسية أُعيد 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 واختصرا الألوان المستعملة إلى حد كبير ليجعلا 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 يُثير علاقات لونية بارعة بحيث يصعب التعرف على هذه العناصر، وتأكيدها على مفهوم التداعي الحر الذي يقود إلى كثرة الاختيارات أمام الفنان في استخداماته لمادته 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،" وببلوغ هذه النقطة بلغ الفن التكعيبي نهاية دورته ففي البدء كان الشيء الموضوعي؛ ثم كان تصوير هذا الشيء تصويراً واقعياً؛ ثم كان تفتيت الشكل الموضوعي إلى مكعبات وتجميع هذه المكعبات في صورة تقترب إلى حد ما من الصورة الاصلية؛ ثم كان تحويل هذه المكعبات إلى سطوح متداخلة يكاد يستحيل التعرف فيها على أي أثر من آثار الموضوع الذي بدأ

بتصويره ثم كان إستخلاص جانب من الموضوع وإتخاذه نواة لتصميم مبتكر"[24].

التجريدية Abstractionism

وهي إتجاه في الفنون التشكيلية يهدف إلى التعبير عن الشكل النقي المجرد عن التفاصيل المحسوسة ولا ينطوي على أي صلة بشيء واقعي والذي يسميه اللاموضوعي Non-Objective Art. وينقسم الفن التجريدي إلى قسمين كبيرين الأول ما يطلق عليه التعبيرية التجريدية AbstractExpressionism والثاني التجريدية الهندسيةAbstractionism Geometric.ـ analysis reemوالخاضع لتكتيك التحليل النفسي التداعي الحر ليون وعالم ادعاءاته وأفكاره وصوره هلوساته – وذلك بطريقتين هما التلقائية ويعد (فاسيلي كاندنسكي) زعيماً للإتجاه الأول بينما كان يتزعم الاتجاه الثاني (بيت موندريان). ويهدف النوع الأول الذي يمثله (كادنسكي) إلى الارتقاء بالتصوير إلى المستوى الموسيقي تاركاً الأشكال الطبيعية إلى البحث فيما وراء القيم المجردة التي أُعتبرت أقدر على التعبير عن الحقائق النفسية والعاطفية. أما النوع الثاني والذي يمثله (موندريان) فأنه يعتمد على الشكل الهندسي النقي بخاصة المستطيل كأساس للتصميم سواء في التصوير أو النحت أو العمارة.

---

(24) ساره نيومايز، **قصة الفن الحديث**، (القاهرة: مكتبة الانجلو المصرية 1967) ص140.

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." والمتفرج على لوحات كاندنسكي يستريح لرؤيتها لأنها لا تشتمل على أشكال محطمة ولا تتطلب من الرأس البحث من معنى غامض إكتفاءً بما تتركه من الراحة والرضا والسعادة للمشاهدة"[25].

الانطباعية (Impressionism)[26][27]

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) (هيوتمان) (رلكه) و(اوسكار وايلد) في الفنون التشكيلية حاول الانطباعيون رفض المقاييس الفنية المفروضة في تلك الفترة وطالبوا 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 المتضادة متجاورة لإكساب لوحاتهم رونقاً وجمالاً بل حولوا الالوان المركبة إلى عناصرها الأصلية عن طريق وضع لمسات متجاورة من كلا اللونين للحصول على اللون المركب بطريقة طبيعية"[28]، وهي محاولة تؤدي إلى العناية بمساحات الألوان لتسجيل الإحساس البصري الخاطف للضوء في لحظة معينة وإهمال الخط.

ومما يذكر عن الرسام (مونية) بحادثة طريفة تعبرعن 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 أُخرى، وكلما مرت ساعة استبدل اللوحة بلوحة أخرى وهكذا حتى غروب الشمس ويكمل عمله في اليوم التالي، وهكذا انتهى من عمله وأنجز رسم اللوحات جميعاً والتي تصور منظرا 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 ينبض ويخفق في ضوء الشمس"[29].

وقد إستغل الرسامون الانطباعيون النظريات الحديثة إلى أبعد من تلك النظريات التي درست الضوء وقوانينه وفيزيائيته حيث بدأت الظلال 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 والحذق الفني في نظر الأكاديميين الذين يؤكدون على أن الرسام يصقل ألوانه صقلاً ويدمج كل لمسة دمجاً 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"يبلغ الاهتمام بلمسات الفرشاة هند بعض الرسامين اليوم أنهم يجعلون الألوان تأخذ شكل النقوش البارزة"[30].

ومما هو جدير بالذكر أن للتأثيرات التي أوجدتها المدرسة الجشتالتية وخصوصاً فيما يتعلق بتكوين الشكل أثراً بالغاً على الانطباعيين والذي يحرر الأحاسيس المكبوتة لدى الفنان وبالتالي فأنه يفرغ الموضوع داخل فرديته السايكولوجية بطريقة توحي 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 نيومايير، **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 وتقليد العالم الخارجي وذلك في عملية ترافقها القدرة التفكيرية لدى الانسان"[31].

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

(31) هربرت ريد، حاضر الفن، ص15.

الفصل الثاني
نظريات السينما

في السينما هناك نظريتان أساسيتان لعلهما من أكبر النظريات التي اُشتقت منهما العديد من الأساليب التي أطرت السينما عبر فترة زمنية كبيرة من التجارب المستمرة والتي لم تنقطع 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 يبتبادر إلى الذهن مو مالذي تعنيه نظريات السينما؟ وماذا نفعل بتلك النظريات؟

في الواقع أن أصحاب تلك النظريات يفرضون فروضاً معينة ويحاولون تحقيقها على الفيلم أو على أقل تقدير بعض مظاهره وهذا يعود إلى أسباب عمليّة ونظريّة "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 الافلام دون شك بالسليقة"[32]. أما في الجانب النظري فإنها تدرس العلوم والفنون الأخرى ربما لمجرد المتعة في المعرفة

(32) ج.دادلي اندرو، **نظريات الفيلم الكبرى**، ترجمة: جرجيس فؤاد الرشيدي (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1986) ص9.

ولزيادة الاطلاع وتعميق 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 تنظيمية لإمكانيات الفيلم والتي تكون قابلة للتطبيق على الأفلام.

أولاً: النظرية الواقعية.

1- واقعية 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) تدورحول 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 ممَّا حمل النقاد على القول أن أعمال (لومير) تمثل الطبيعة ذاتها وقد التقطت 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) يمثلها أقرّباؤه ومستخدموه أو اصدقاؤه"[33]. هذا من جانب تصويره لموضوعات وأشياء حياتية معاشة ومحافظته بقدر كبير على تصوير تفصيلات تلك الأشياء والتي فيما يبدو قد جاءت ضمن التصورات الأولية لأمكانيات 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" فقد عرض فيلم انزال المؤتمرين بعد أربع وعشرين ساعة من تصويره"[34].

لقد كان للأساسيات التي ابتدعها (لومير) ولمدرسته أثر بالغ فيما بعد بطروحات 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) ص33.

(34) المصدر السابق نفسة، ص33.

والديكورات، وهي أمور ستجد 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 لعالم الطبيعة وأن الواقع السينمائي" ليس واقع مادة الموضوع أو واقع التعبير ولكن واقع المكان الذي بدونه لن تكون الصور المتحركة سينما"(35).

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 الأحاسيس 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 بدافع سايكلوجي لخواص بصرية إذا وضعنا في اعتبارنا أن الصورة قد أُدخل 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) اندريه بازان، **ماهي السينما**،ج1، ترجمة ريمون فرنسيس(القاهرة: مكتبة الانجلو المصرية، 1968) ص112.

المادة الخام للسينما ليست الواقع نفسه بل تلك (البصمات) التي يتركها الواقع على السيلويد والتي لها خاصيتان وهما ذلك الإرتباط العضوي بالواقع الذي تعكسه مثلما 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 تقريباً 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 استقاه من الهندسة" بقوله أن السينما هي خط مقارب للواقع يتحرك دائما ليقترب منها ويعتمد دائما عليها"[36]. ويختلف (بازان) عن أصحاب النظريات الأخرى في جانبين مهمين الأول من حيث وضعه هدفاً للسينما خارج مفهوم المعتاد للفن كونها مفتاحاً سحرياً لأكوان غير معروفة وهي حاسة جديدة يمكن الاعتماد عليها كحواسنا الطبيعية التي تعطينا معرفة بالواقع التجريبي غير متاح بطريقة أخرى، والاختلاف الثاني هو إعتقاده أن اللغة (السينماتوغرافية) أكثر من مجرد كونها قاموساً أو قائمة لإحتمالات التجريد إذ أنها تشمل كل احتمالات الصورة الغير منمقة والمنظر غير المؤلف أيضاً " بأوسع المعاني كل ما يضيفه التقديم على الشاشة إلى الموضوع المقدم عليها، أن هذا تراث معقد ولكن يمكن بلورته في تصنيفين أساسيين كل ما يتعلق

(36) ج.دادلي اندرو، **نظريات الفن الكبرى**، ص137.

بالإبداع في الصورة وكل ما يتعلق بمصادر المونتاج التي هي ترتيب الصورة زمنياً"[37].

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 وميزته منذ البدء على السينما على اعتبار أن السينما ولدت لتحقيق حاجة سايكلوجية مختلفة وهي الحاجة إلى تصوير الطبيعة" فيقول أن قوة المسرح قوة جاذبة إلى المركز يعمل كل شيء فيها لجذب المشاهد كالفراشة التي يجتذبها الضوء المتحرك وبالعكس فأن قوة السينما طاردة تبعث الاهتمام إلى الخارج إلى دنيا مظلمة لاحدود لها تحاول الكاميرا باستمرار أن تُضيئها"[38].

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

(37) اندريه بازان، **ماهي السينما**،ج1 ص25.

(38) ج.دادلي اندرو، **نظريات الفن الكبرى**، ص145.

بالاختيار" تضفي الطبيعة الموضوعية للتصوير الفوتوغرافي في صفة الصدق[39] أننا 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 الشيء إلى ما يمثله"[(40)]. وتُعد ملاحظات (بازان) عن المونتاج هي بلاشك أكثر ما يعرف من نظرياته حيث يتصور أن هناك مستويين مختلفين من المونتاج 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 المونتاج السايكلوجي الذي بموجبه يجزأ الحدث طبقا له إلى أجزاء صغيرة تضاهي 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 متشابكة في داخل الإطار والتي تخلق له حالة من الاستمرارية في التوصيل الزماني والمكاني وعدم تفتيت ذلك الجريان الواقعي للأحداث عبر هذا الاستخدام والذي يحبذه (بازان) عبر وسائل المونتاج الأخرى كونها تضفي مزيداً من الإحساس الواقعي عبر ذلك التوصيل في زمن الحدث. وأخيراً فأن أبرز توكيدات الواقعية عند (بازان) يمكن تأشيرها في أكثر

(39) ينظر إلى خصائص أو سمات الواقعية التي اشرنا إليها في الفصل الأول.
(40) اندريه بازان، **ماهي السينما**، ج1 ص13.

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 المحرك 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 فأن السينما في تصورنا تحيا بالرغبة في تصوير الحياة المادية العابرة، الحياة في أكثر اشكالها زوالاً، حشود الشوارع، الإيماءات العفوية، الانطباعات السريعة هي بيت قصيدها"[41]. 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 تستفيد موضوعاتها في عملية الإبداع، أما السينما فتنمو إلى عرض موضوعاتها والتي تعني في كل الأحوال أن تلك المادة الخام للسينما هي الدنيا المرئية الطبيعية التي تتسم بصلاحيتها للتصوير 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 الاجنبية، **النظرية الواقعية في السينما**، سيكفرد كراكاور، ترجمة جعفر علي (بغداد: ورزارة الثقافة العراقية)، ع11، 1986، ص7.

(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 وأُسس جمالية وفلسفية، وطالما (الفوتوغراف) يحقق هذه الصفة فلابد أن يكون إذا نموذجاً يحتذى به فنياً وهذا ما حاول كل من (بازان) و(كراكاور) إضفاءه على فن الفيلم بجعل 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 أنسب مادة للموضوع هي تلك المادة التي تعطينا احساسا 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 تغفل في الحياة مثل حركة ورقة، أو حركة موجة في ساقية"[42]. والتي من خلالها يقّسم كراكاور وسائل السينما إلى مجموعتين هما الخواص الأساسية والخواص الفنية فالأولى خواص تصويرية متمثلة في قدرة السينما على تسجيل الدنيا المرئية وحركتها والتي يربطها هناك بالوسيلة الأساسية وفي التصوير الفوتوغرافي والمادة الخام للسينما،

(42) لوي دي جانيتي، **فهم السينما**، ترجمة جعفر علي(بغداد: دار الرشيد للنشر، 1981) ص545.

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 بالمحتوى بطريقة غير مباشره فقط.

وهنا يعطي (كراكاور) الخواص الأساسية الأولية وبحث صانعي الأفلام على استخدام الخواص الفنية لتساند 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 انظار المصور ولكن الوسيط الفني السينمائي له تلك القدرة في تسجيل الدنيا بطريقة فوتوغرافية فأن له أيضاً القدرة في أن يغير في شكل الدنيا عبر التقنية الأضافية .

من جانب آخر فقدأكد (كراكاور) على المضمون أو المحتوى الذي يقدمه الفيلم وإعطاؤه الأهمية المركزية في نظريته السينمائية" ورأى أن السينما في أول فن يكون فيه المضمون المبادرة الأولى"[43]. وقد ميز (كراكاور) بين نوعين من السينما نوع يستخدم خواصها في عملية تسجيل وكشف الواقع بأحسن ما يمكن ونوع يسجل الواقع كي يستغله فقط لتتبع 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 اندرو، **نظريات الفن الكبرى**، 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 فأنها تساعد في القيام بالواجب الثاني من واجبي صانعي الأفلام، أن ندخل إلى الواقع ونغوص فيه"[44]. ويقسم (كراكاور) الأفلام الروائية إلى ثلاثة أقسام فرعية هي الفيلم المسرحي والفيلم المقتبس والفيلم الذي يملك قصته بذاته. فالأول نوع مغلق يحيط الممثلين وحواراتهم ذا الأسلوب المنمق بديكور مفتعل ومختار بعناية "أنه لايستكشف شيئاً ويسجل فقط القيام بلعبة فكرية في أساسها"[45]. بمعنى أن تلك القصص المقدمة في مثل هذا النوع من الأفلام تصبح بديلاً للواقع بدلاً من مساهمتها في استجلابه والتي تقع في باب إعادة ترتيب وتنسيق الواقع على اعتبار أن كل ما هو مرتب يفتقد تلك الحظة الطارئة والعفوية والموضوعية وابتعاداً عن الفيزيائية الخارجية وأخيراً فأنها 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 مايشابهها، وعليه فأن 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 طريقاً سهلاً وفق مبادئ (كراكاور) التي تبعد هذ الوسط التعبيري عن أكثر إهتماماته الأساسية في تسجيل الواقع بحالته الخام.

أما عن الاقتباس فقد أعتبرت 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 (عناقيد الغضب) لـ(جون شتاينيك) و(الدبوس) لـ(اميلا زولا).

أما النوع الثالث فهو ما أسماه (القصة الموجودة) والذي يبدو أنه النوع الذي أثنى عليه كثيراً واعتبره النوع السينمائي المثالي فيقول عنه "عندما نرى سطح نهر أو بحيرة ولمدة طويلة نلاحظ أنماطاً معينة من الماء، النسيم أو دوامة صغيرة قد أحدثها وهو ما للقصص الموجودة نفس الطبيعة هذه الأنماط لكونها تكشف ولا تؤلف فأنها لا تنفصل عن الأفلام التي تحركها تلك النوايا والتي يمكن اعتبارها الأقرّب إلى إشباع ذلك الطلب على القصه التي تتكون مرة أخرى في رحم الفيلم غير القصصي"[46].

(46) Siegfried kracuer:theory of film. London oxford.newy-ork.1978.p246.

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

وكثيراً ما كان الحديث عن التنظريات السينمائية تتناول مفهوم الواقع والواقع الفلمي كونها شيئين لايشبه أحدهما الآخر إلا بالعناصر المادية الشكلية فالفيلم يقدم واقعاً آخر غير الواقع المعاش ومهما حاول الواقعيون فأن 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 فأننا قد حافظنا على نسبة كبيرة من الاصل 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 التصويروبهذا الاعتبار فأنها تقوم بعرضه، لكن عندما توجه آلة التصوير بقصد ما فأنها تكف عن كونها

آلة تصوير لولا أنها تسجل الظواهر المرئية لذاتها"[47].

3- واقعية الرواد

كانت الأعوام من 1918 ولغاية عام 1928 تقريباً قد شهدت العديد من التنظيرات السينمائية وتعارضاً شديداً حول جوهر وماهية السينما. وكان أغلب طروحات الواقعيين تتجه نحو ميكانيكية الفيلم وهذا مايمكن أن نجده في الموقف الذي عبر عنه(مارسيل ليبريه) الذي كان يعتقد أن وسائل التعبير في هذا الفن تختلف عن وسائل التعبير التشكيلية السابقة وأن مهمة السينما هي نقل الحقيقة الظاهرة بكل ما يمكن من أمانة، لقد دفع مارسيل ليبريه إلى الحدود القصوى ذلك التعارض بين الفنون اللاواقعية والترفيهية والتي يشكل تعبيرهاعن الأشياء الحلوة المزيفة هدفها الأساسي، والسينما التي تعرض لنا حياة حقيقية.. حياة طبيعية كونية..حياة واقعية تقتصر فيها المأساة على ما تعبر عنه الحركات وحيث المناظر الطبيعية تكون دون أي أسلوب كما هي الحال في الصورة الفوتوغرافية"[48]. ويبدو أن تلك الطروحات استمرت فترة زمنية طويلة في عملية البحث عن مفهوم الواقع والسعي إلى ما هو فوق الواقع وعلى الرغم من الاختلاف الشاسع مابين الأثنين نجد أن الكثير من هذه الأمور قد تبلور في تجارب التيار الألماني المسمى الكاميرا شبيل Kameraspiel أو الكاميرا المرأة[49] وفي السينما السوفياتية

(47) الثقافة الاجنبية، **النظرية الواقعية في السينما**، ص8.

(48) هنري آجيل، **علم جمال السينما**، ترجمة: إبراهيم العريس(بيروت: دار الطليعة للطباعة والنشر، 1980) ص50

(49) أحد تيارات السينما التعبيرية التي ظهرت في المانيا عام 1910.

في فترة العشرينات والواقعية الإيطالية الجديدة .

لقد عبر (كارل ماير) بوضوح عن اهتمامات ذلك التيار حيث أكد" أن هذه المدرسة تقدم نفسها في الظاهر وكانها عودة إلى الواقعية وأفلامها إذ تتخلى عن الاشباح والطغاة وتهيم بوجهها شطر الاشخاص البسطاء لتصفهم في حياة اليومية وفي بيئتهم "[50]. 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 والواقع ليس تسجيله فقط وأيضاً فأن الإنسان في حالة كهذه سيبقى مجهولاً والحياة تبقى بدون تفسير وتحليل. "وعلى ذلك فأن فيرتوف لم يستطيع فيما عدا (عدداً محدداً) من الموضوعات أن يسجل لحن الحياة الحي، أما الانسان في باطنه الحميم فقد ظل بالنسبة له من الناحية العملية شيئا منوعاً، وقد ظهر في في فيلمه رجل الكاميرا (1929) أن الناس ما أن يحسوا أنهم موضوع ملاحظة حتى ينظروا إلى الكاميرا ويتخذون أوضاعاً وما هذه بالحياة الحقيقية بل اخراج عفوي وكارثة"[51]. أن ما أجراه فيرتوف من تجارب في تقديم الواقع من خلال تلك المعطيات التي اعتمدها والتي كان أبرزها اعتماده على موضوعية وميكانيكية الكاميرا أثار الكثير من التساؤلات المهمة بخصوص جوهر وماهية السينما الواقعية.

وحسب مؤشرات(كراكاور) مثلاً ورفضه لكل أشكال التنسيق والترتيب في المادة الخام فأن (فيرتوف) يخرج عن المفاهيم من خلال تأكيده على تلك التجارب التي أجراها في المونتاج والتي كانت محاولة قادته إلى استخلاص دلائل معينة وحددت من خلال تدخله في ترتيب المادة الخام بالرغم من اتسامها بتلك التسجيلية للواقع ولكن هذا الاستخلاص لتلك الدلائل قاد(فيرتوف) إلى التدخل في الجانب الموضوعي وأن المادة الخام ستتعرض حتمياً إلى تبدل وتغير كون ما سيحدث

(51) مارسيل مارتن، **اللغة السينمائية**، ترجمة سعيد مكاوي (القاهرة الدار المصرية للتاليف والترجمة 1946) ص68.

هو إعادة خلق المادة الخام وبهذا الخصوص يقول"علينا أن لانكتفي بتصوير إجراء الحقيقة بل وأن نربطها مع بعضها البعض، أن ننظمها حتى نحصل على الحقيقة الكاملة"[52]. وهذا يعني إعادة خلق للمادة المصورة 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 وأقرّب 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 لايصبح اذا ماظل 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 الأُسس التي قدمها المونتاج وهو الذي يعرف المادة السينمائية بالرؤية المونتاجية 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 المونتاج) أصنع الإنسان الجديد الكامل"[54].

(52) عدنان مدانات، **بحثا عن السينما** (بيروت: دار القدس،1975) ص209

(53) هنري آجيل، **علم جمال السينما**، ص35.

(54) عدنان مدانات،**بحثا عن السينما**،ص209.

قبل وبعد (فيرتوف) كانت أغلب الطروحات في السينما التسجيلية لاتختلف كثيراً عن طروحاته إلا بذلك القدر في تقديم المادة وأسلوب التعامل معهما أو تسجيلها فـ(فيرتوف) اعتمد على مبادئ المونتاج أو محاولة تجسيد التصورات الذهنية عبر المادة والبعض الآخر اعتمد أسلوب الملاحظة الطويلة كما نجد ذلك في أفلام (روبرت فلاهرتي) و (شتروهايم) 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 الشوارع تلعب فعلاً في هذه الأفلام دوراً كبيراً، بل أسماء هذه الأفلام توضح ذلك فمنها فيلم (الشارع) عام 1923 وفيلم (شارع لايعرف الفرح) عام 1925، وفيلم (مأساة في الشارع) عام 1923 وفيلم (الاسفلت) عام 1929"[55].

وأخيراً بعد هذا الملخص للموقف الذي طرح حول فهم جوهر السينما من قبل أبرز منظري الواقعية وعلى الرغم من الاختلاف ما بين الواقعيين والانطباعيين في طبيعة فهمهم لهذا الوسط التعبيري إلا أنهم فيما يبدو لايختلفون عن نقطة جوهرية وأساسية وهي أن السينما فن الواقع بالواقع نفسه" أما السينما فهي الفن الوحيد الذي يعبر عن الواقع نفسه"[56].

---

(55) ارثر نابت، **قصة السينما في العالم من الفيلم الصامت إلى السينماراما**، ترجمة: سعد الدين توفيق (القاهرة:دار الكاتب العربي، 1967) ص61.

(56) بول وارن، **السينما بين الوهم والحقيقة**، ترجمة:علي الشوباشي (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1972) ص7.

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[57] في الفنون التشكيلية التي نشأت في فرنسا وتأثيرات المدرسة الجشتالتية في علم النفس التي ظهرت في المانيا عام 1912 التي هي مشتقة من الكلمة الالمانية (Gestait) ومعناها شكل أو صورة والتي تؤكد على البناءات النفسية التي هي عبارة عن كليات منظمة أو صورة.

(1) انطباعات جورج ميليه.

من السحر والبهلوانيات إنتقل ميليه إلى السينما لإعتقاده أنها نوع من السحر والغرائبية 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 اساس من خلفيته السابقة في السحر معرفته بفنون البهلوانيات ولشغفه 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 والتصدير للحياة المعاشة وهو بهذا الإنجاز نقل السينما نقلة نوعية، ولم يكتف(ميليله) 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 اساس المناظر وطبع الصورة فوق اخرى واستخدامه القصة السينمائية والملابس والديكورات والتصوير داخل الاستديو 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 العربة فجأة إلى عربة نقل الموتى وبقليل من التفكير عرف سبب هذا التحول فأن الشريط حصر فترة ثم عاد التصوير إلى حالتة الطبيعية بعد زوال الحصر فكانت هذه الحادثة له (تفاحة نيوتن) واصبح اختصاصا في الحيل السينمائية"[58].

في أبرز أفلامة اطلق العنان للخيال بدرجة واضحة والتي تشكل فيها الوقائع النفسية 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 فلقد بقى (ميليه) اسير التقاليد التي تعلمها في المسرح وبقيت كاميرته ذلك المتفرج الذي يتوسط قاعة العراض 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 لتوي دبلوم السيكولوجيا الاختبارية، وأنا مدين للعلوم الطبيعية بالنمط الذي أفكر فيه ولهذا يبدو لي أن بالإمكان استخلاص الامكانيات المضمرة لفن من الفنون بصورة نظرية والوصول إلى تحديد مزايا أسلوب التعبير الخاص بهذا الفن والغريب في الأمر أنني كنت اؤمن بأنه لو لم توجد سينما حقاً لكان بالإمكان تجسيد امكانياتها التعبيرية عن طريق صور فوتوغرافية متحركة هو أمر حاولته بالفعل"(59).

ينطلق (آرنهايم) في تحديده لمنهجة الانطباعي من عدة اعتبارات لعل من أهمها أن الواقع شئ والواقع الفيلمي شيء اخر وان كل ما يقدم عبر السط التعبيري هو حالة لا تُشابه الواقع وإنما تخلق لدينا حالة من الواهم بالواقع منطلقا في ذلك من تلك السياقات العلمية في قوانين الابصار والضوء وعلم النفس الجشطالتي الذي كان أحد مؤيديه، ويضرب مثلاً على هذا القول – وهو مثل اصبح مشهوراً – بتصوير المكعب الذي لو وضع امامنا لحدد وضعه طبيعة اداكنا لشكله "أن العين البشرية ومثلها عدسة التصوير تعمل في وضع خاص وهي لا تستطيع منه أن تلتقط الاجزاء من مجال الرؤية وهي التي لاتخفيها اشياء اخرى من امامها، لهذت قد قررنا من قبل مبدأ هاما اذا اردت أن اصور مكعبا فأنه لايكفيني أن اجعله في متناول 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"[60]. بعبارة أخرى فأن وضع الشئ يحدد طبيعة ادراكة ويمكن الاستفادة من هذه الخاصية في تأكيد بعض الجوانب التي ينبغي لصانع الفيلم تأكيدها لخلق تأثير إيحاء معين أو بقصد معين ينبغي منه هذا التأثير وهي مرونة تتيح لصانع الفيلم توضيفها بقدرة خلاقة وإمكانية إبداعية التي تعطي فهمًا بأن إمكانية خلق واقع فيلمي من الواقع الحقيقي تبدو ممكنه وفق هذا التصور. وهنا يحدد (آرنهايم) 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. التأطير.
6. قصور النشاط الحسي على عناصر بصرية.
7. انعدام اللون.

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

(60) رودولف ارنهايم، **فن السينما**، ترجمة: عبد العزيز فهمي، وصلاح التهامي (القاهرة: المؤسسة المصرية العامة للتاليف، بدون سنه طبع) ص15.

أشكال الوسط الفيلمي"[61]. ويحدد (آرنهايم) والانطباعيين أيضاً أن الفن يبدأ حيث ينتهي الإنتاج الميكانيكي انطلاقا 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 لايجب أن تقع في باب تسجيل العالم فيزيائيا ومحاكاة الطبيعة بقدر تفسير ذلك العالم من خلال آلة التصوير وهذا يعني أن الفوتوغرافية هي تشويه للاواقع إذا اعتبرنا أن تصوير أي شيء هو تشويه لذلك الشئ. ولكن هذا يعني أن الأشياء تفقد واقعيتها أو لنقل تلك الدرجة من الدقة من التشابه الواقعي مع ذلك الاصل ولو بقدر ضئيل في الشكل؟ أنها مسأله 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 لايستهان بها.

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

(61) لوي دي جانيتي، **فهم السينما**،ص568.

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 فنها البارز"[62]. وتميل الانطباعية أيضاً ومن خلال توكيدات (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 والمبتكرات العلمية الحديثة لكنها عناصر مهمة في خدمة توكيدات الانطباعيين الفنية التي توظف هنا إلى خلق نوع من الاثارة واللذة الاستغراب والاعجاب لدى المشاهد لتلك القدرة في إنجاز هذه الأشياء بعمل فني بالرغم من ادراكه للجذور الواهية لواقعية ماهو معروض أمامه لعدم وجود شبيه لها في الواقع المعاش فهي خيالات لذيذة وغير مضرة عموما بالقدر المسموح به طبعاً والحصيلة هي خلق نوع من الوهم بالواقع والذي ينحسر فيه أبرز توكيدات 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 انسانياً بمعنى أنه لايقوم على الاستعمال الجمالي لشئ في الدنيا ولكن على الاستعمال الجمالي لشئ يقدم لنا الدنيا.

(62) لوي دي جانيتي، **فهم السينما**، ص19.

(3) هوجو منستربيرج Hugo Munsterberg

مثلما كان (آرنهايم) من مريدي علم النفس الجشتالتي كان (منستربيرج) أحد رواده وعلى تلك الخلفية استشف أغلب مفاهيمة السينمائية التي فيما يبدو وإلى حد ما تشابه مفاهيمه (آرنهايم).

فهو يعتقد مثلما هم العلماء النفس من مدرسة الجشتالت 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 إلاعملية عقلية " بدا واضحا لمنستربيرج أن يصف الخواص السينمائية بأنها عقلية فإلى جانب الخاصية الأساسية وهي الحركة يلاحظ أن الصورة القريبة وزوايا الكاميرا تتواجد لا لمجرد وجود العدسات والكاميرات التي تجعل عملها ممكناً ولكن كطريقة خاصة يعمل بها العقل ويطلق عليه اصطلاح الانتباه"(63). بمعنى أن العقل لايعمل 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 فأن العمليات العقيلة للذاكرة والخيال التي هي تفوق الانتباه البسيط تعطي تلك الدنيا معنى وتأثيراً واتجاهاً شخصياً، وهذا يعني أن الخواص الفلمية التي تقابل هذه العمليات العقيلة هي الأنواع المتباينة من

(63) ج.دادلي اندرو، **نظريات الفن الكبرى**، ص 23.

التوليف وكلها تضفي على الحركة وعمل الكاميرا ذي المغزى اتجاهاً وتنظيماً دراماياً " وتأتي العواطف في أعلى المستويات العقلية ويعتبرها منستربيرج أحداثا عقلية متكاملة وأن على العواطف التي تنظم قوى ونشاطات العقل"[64]

ومن هنا فأن 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 فينا العقل تستثيره مشاهدتنا الصور المتعاقبة ويقويه الانتباه المنتقى من خلال استثارة الزوايا والتكوين وحجم الصورة الضوء في حين يقابل الذاكرة والخيال المصادر الطبيعية للتوليف التي تطيل أو تقصر الوقت وتخلق الإيقاع العودة إلى الوراء ومناظر الاحلام" بما أن مواد السينما هي مصادر العقل فلابد وأن يعكس الشكل السينمائي أحداثا عقلية أي عواطف وانفعالات فالفيلم وسيط للعقل وليس وسيط للدنيا وأساسه ليست التكنلوجيا بل الحياة العقلية"[65].

ثم يشير لنا (منستربيرج) إلى الصفات الشاعرية للسينما من حيث قيمتها الجمالية بأن الشئ المصور إذا كان جزءاً من الطبيعة أو نصاً مسرحياً منقولاً إلى الشاشة فأن 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، ص25.

(65) دادلي اندرو ، المصدر السابق ، ص25.

الخيال له صدى في تلك القيمة السيايكولوجية التي تذهب إلى أن الفيلم لايوجد في الواقع ولا على شريط السيليلويد ولا حتى على الشاشة ولكن فقط في العقل الذي يجسمه بالحركة والانتباه الذاكرة والخيال والانفعال في سلسلة مبينة من الظلال حسب رأيه. هنالابد لنا من وقفة وأن نتساءل كيف يمكن للصورة المتحركة حسب هذا الرأي أن تتحول إلى خيال؟

يبدو أن هناك جذور من مفاهيم (منستربيرج) تمتد إلى (الكانتية) التي تعتبر أن الحقيقة تتميز بالتنظيمات الأولية للزمان والمكان السببية والتي تؤكد ربط الأشياء عبر اتصالها بالواقع والتي لايمكننا أن نتصل بالدنيا بدونها حسب هذا الفهم وهذا يعني أن عند صانع الفيلم تلك الوسائل التي تجعله يستبدل التنظيمات الأولية بإعطائها 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(منستربيرج) وان تلك المادة تمثل اكتفاءً ذاتياً كاملاً وكما أن مكان وزمان الفيلم خياليان كذلك فأن السببية تسري في الفيلم عبر تلك الاحاسيس التي نراها على الشاشة سواء كانت رقيقة أو عنيفة فكلها تنمو من نظام متشابك ينتهي بأنتهاء الفيلم"كل هذه الاحاسيس 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 وننـدمج دون أن تكون لنا مصلحة مع شيء منعزل له قيمة كامنه فيه"[66].

ومن هنا فأن (منستربيرج) يرفض أن يكون الفيلم شكلاً فنياً منخفض القيمة من خلال تأكيده على انه عندما نشاهد فيلماً جيداً نشعر بالاكتفاء عبر تلك الحالة من الانسيابية 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 (ايزنشتاين) هناك ملاحظة أولية حولها التي تقودنا إلى القول أن آراءه في السينما هي أثرى وأعقد كثيراً من تلك التي نادى بها (منستربيرج) و(آرنهايم) كونه يتمتاز عليهم في أنه كان صانع أفلام وذا قدرة عظيمة من هنا فأن آراءه قد خضعت للتجريب واكتسبت قدرا من التطبيق المباشر في أفلامه والملاحظة الثانية أنه من طراز المفكرين الذين لايعتنقون فكرة أو عرف وأحد ينميه بانتظام في المستقبل" اهتم (أيزنشتاين) بموضوعات لاتعد ولا تحصى من النظريات عديدة في هذه الموضوعات وكان يذهب إلى مكتبة يبحث فيها بحثاً خلاقاً ليستخرج الحقائق والفروض التي يطبقها فيما بعد على موضوعه الأثير الفيلم"[67].

---

(66) المصدر السابق نفسه، ص31.

(67) المصدر السابق نفسه، ص48.

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 (البنيويين) أن اللقطة الوأحدة هي مجرد البناء الأساسي للفيلم والتي تعني مؤشراً مهما حول فهمه للمادة الأساسية للوسيط الفني، ثم بعد ذلك انتقل إلى مفهوم آخر أكثر تعقيداً وهو (الجاذبية) والذي فيما يبدو اقل 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 كيفما يرى ذلك مناسباً وحسب أي مبادئ شكلية يريدها والتي فيما يبدو هي نتيجة أساسية لتلك التاثيرات من(مسرح الكأبوكي الياباني) التي يمكن لمسها عبر كتاباته وطروحاته نتيجة لهذا التأثير والتي قادته في محاولة لخلق نظام لفيلم تتساوى فيه وتتناسب كل العناصر فتتضافر فيه عناصر الإضاءة والتكوين والتمثيل وحتى ترجمة الحوار بحيث نحرر الفيلم من الواقعية الفجة بالسرد القصصي الذي تصاحبه العناصر المؤازرة. "بأختصار لم يتعبر أيزنشتاين أبداً أن مجرد تسجيل الحياة شيء سينمائي وسخر في حياته العملية المبكرة من صانعي الأفلام الذين يستخدمون اللقطات الواسعة"[68].

(68) المصدر السابق نفسه، ص53.

ومثلما كانت تأثيرات (مسرح الكأبوكي) فأن تأثيرات دراسته لأشعار الـ(هايكو) قد قادته أيضاً بشكل ظاهري إلى فهمه للمونتاج واستخلاصه لفكرة اصطدام فكرتين أو جاذبييتين التي تتولد فيما بعد، عندها يهرع العقل إلى فهمها بانتباه إلى تصادم هذه الجاذبيات والتي هي صراع في اتجاه التخطيط الأوزان الأحجام وفي الكتل الأعماق 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 بوتومكين) وعندما تقول إحدى السيدات في مشهد سلالم الاوديسا(دعونا نرجوهم) - طبعاً الحوار مكتوب- لاتتلقى رداً على إجاباتها عبر حركة أو حوار وإنما عبر تلك الظلال الممتدة للجنود الذين ينزلون السلم بصمت وبدون توقف.

إن نظريته في المادة الخام للسينما تشمل مظاهر اللقطة التي يسميها (جاذبيات) وتشمل جانباً عقلياً أو حتى يمكن القول جانبًا روحيًا والتي تعني أن تكون الصدمة أو الجاذبية علاقة بين العقل والمادة وأن المؤثرت المتفرقة في اللقطة لاتساوي السينما من وجهة نظره فهي ككتل 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 أسهم في تكوينها كل تفصيل والتي تربط معا كل التفاصيل في كل واحد أي في صورة عامة يمارس الخلق فيها، يليه المشاهد، الموضوع والفكرة"[69].

(5) **بيلا بالاز** BELA BALAZS

يُعد بالاز واحد من أهم المنظرين الشكلانيين أو ما يمكن أن نسميه الانطباعيين السينمايين .. وفي الحقيقة لم تحظ طروحاته السينمائيه بالدراسة والبحث مثلما حظيت طروحات المنظرين الآخرين مثل (أرنهايم) و(أيزنشتاين)، وكما يبدو لنا فأن وراء ذلك العديد من الأسباب لامجال لذكرها هنا، لكن الاشاره إليها تبدو لنا واردة، وكما نعتقد فأن التداخل في طروحاته وعدم الاستقرار واحد من أهم هذه الاسباب وفي مواضع عده من طروحاته النظرية ..فتارة نراه ميالاً إلى تقديم الواقع على الشاشه وبطرائق نجد فيها الكثير من التشابهات مع طروحات (بازان) وتاره أخرى نراه يذهب بعيداً ويقترب كثيراً من طروحات الانطباعي (أرنهايم) هذا الأمر يحدث إرباكاً لدى القارىء .. 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 دليلنا في تحديد ماهية طروحاته النظريه والكيفيات التي ينظر بها إلى هذا الفن الجميل .

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

وكما هو معروف فأن الشكلية الروسية تعطي للنظرية الشكلية الإطار الفلسفي الكبير الذي نحتاجه ممّا 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 تثيرها مثل ما التي تجعل 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 نقوم بها تنتمي إلى واحد أو أكثر من هذه الوظائف وهي عملي، نظري، رمزي، جمالي لذا فأن "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 "[70].

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 التفصيلات بقدر ما نريد أن نشير إليها لاننا سنتلمس هذه التأثيرات في كتاباته اللاحقة وأهمها ماثبت في مؤلفه (نظرية السينما).

كعادة الكثير من المنظرين الذين مر ذكرهم فأنهم يبدأون في دراستهم بالنظر في أصل الفيلم أو ما يمكن أن نسميه المادة الخام للفيلم وهي المكونات والمقتربات ونلاحظ منذ البدء فأن (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 عندماتسمح لها ظروف العمل بذلك، ومن ثم تأتي تساولاته الأخرى مثل(متى وكيف تحولت السينما توغرافيا 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 الرشيدي ،القاهرة ،الهيئة المصرية العامة للكتاب ،1987،ص 84.

هذه التساؤلات وغيرها والتي نجدها في مؤلفه (نظرية السينما) تحيلنا 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 جديده لا يمكن للفنون الأخرىأن 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 ومعانيه الإنسانية أيضاً. كما يمكننا أن نلاحظ تقارب بين (بازان) و(بالاز) بموضوع الإمكانات الإبداعية لتقنية الفيلم وهذه المقاربة تنبع من رؤيته لتقنية الفيلم التي تذهب إلى الاعتقاد أن الأفلام ليست صوراً للواقع ولكنها تأنيس للطبيعة مادامت المناظر الطبيعية نفسها التي نختارها كخلفيات للدراما. فالفنان لا يسيء إلى الواقع كثيراً حين يحرفه ويغير من شكله عن طريق التحريف فأنه يوسع مادياً في الواقع من الأنماط البصرية في عقول المشاهدين حتى يمكن أن نقول أنهم يروا الواقع من جديد.

هذا التصور يؤكد لنا أن (بالاز) لم ينادِ بسينما واقعية محيرة، من جانب آخر فأنه يفترض أن يتمتع الفنان بدرجة من الشجاعة تجعله يكشف عن تقنياته حتى لايقع المشاهدون تحت إغراء النظر داخل العمل إلى (واقع) مفترض وراءه. وفي موضوعات أخرى وعلى عجالة نجد أن (بالاز) لم يحبذ إلى حد ما الفيلم الوثائقي المحض 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 تنجح 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 "[71].

(6) الانطباعيون الرواد

(الفن السابع) كلمة أطلقها (ريتشيوتو 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"[72].

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 أندرو.**نظريات الفيلم الكبرى** ، ترجمة جرجيس فؤاد الرشيدي ،القاهرة، الهيئة المصرية للكتاب 1987،ص 103.

(72) هنري 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"[73]. وحسب هذا الفهم فأن التعبير عن الحقائق السايكولوجية يأتي بالدرجة الأولى في اهتمامه ويبدو لنا أن السينما ليست تقديم الحقائق السايكلوجية 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 وتعميق وعينا 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 و وطنية، كما أن إعتقاده بأن السينما تستطيع التعبير عن اللامادي حالة فيها شئ من الغموض إذا اعتقدنا أن السينما تعبر 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. فاذا كان القصد باللامادي هو اللغة فأنه إلى حد ما يمكن للسينما التعبير عن دلالات اللغة بصورة مرئية وهنا فان إمكانية التعبير عن اللامادي يمكن تحقيقها. ونلاحظ موقفاً مشابها لـ(كانودو) في فهمه للسينما عبر تلك التوجهات التي قدمها (لوي ديلوك) الذي يصف السينما كوسيلة شاعرية من خلال تأكيده على مصطلح

(73) المصدر نفسه، ص11.

(عبقرية الصورة) الذي استخدمه قبله (كانودو) والذي اعتبر أن تلك الصفة الشاعرية للسينما هي وسيلة بصرية وعبارة عن مجموعة من العمليات الكتابية التي تؤدي بالتالي للتعبير عن الروح الحقائق العاطفية عبر عناصرها المختلفة هو موقف مشابه لـ(كانودو) مضافاً لموقفه المشابه الآخر من خلال اعتقاده أن السينما هي تعبير عن الوقائع النفسية وأن القدرة الخلاقة للسينما هي في مزجها الحاضر والماضي بواقعه وحلمه في نسق وأحد 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 المسبقة، وأن الحركة هي روح السينما والتي تعيش بالرغبة في استعادة تلك الحركة التي تخلق البعد الدرامي والتعبير الذي يصل عن طريق التناسقات البصرية من خلال اعتبارها أن السينما فن بصري هذا ما ذهب إليه أصحاب (المذهب البصري) من الرواد الانطباعيين في فهمهم للسينما. كما تؤكد ووفق هذا الاعتقاد أن ما ينبغي أن يخلق من تأثير مطلوب في الفيلم سيكون عن طريق المعنى البصري وحده ويبدو أنها منطلقات 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، ص13.

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"[75]. أيضاً كان (جان ابشتاين) الفيلسوف الكاتب قد حدد الكثير من منطلقاته السينمائية من خلال تأكيده على غياب الموضوع الذي يُملي على الواقع على اعتبار أن الواقع لو ترك فأنه سيستخلص قيمته من الغموض ومن الرمزية، وهذا القول يبدو للوهلة الأولى عودة لبعض مفاهيم (كراكاور) من خلال التأكيد على عدم التلاعب والمساس بالمادة الخام والتي تمتلك قدرة في حد ذاتها للتعبير ولكن إذا أي تطردنا الحديث عن (ابشتاين) نجد خلاف ذلك فهو يقول" تقف السينما بجوهرها فوق الواقع (أي أرى ماليس موجوداً) وانا أراه بشكل خالص هذا اللاواقع"[76].

كما يؤكد على أن السينما تقدم لنا الكون على شكل من الاستمرارية المتحركة ويتواصل أكثر مما نحسها بشكل مباشر وان لاشيء يفصل بين المادة والروح ويبدو أن هذا النهج هو نهج (ميتافيزيقي) 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**، ص23.

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 بُعداً سيمفونياً يعود بنا مرة أخرى إلى أصحاب (المذهب البصري) من حيث فهمهم للسينما وأيضاً يذكرنا بـ(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 المسروقة من الروح ورقص بفعل الايقاع الداخلي"[77]. 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 سمفونياً فيه شئ من الغرابة والحلم والأسطورة وتلك العناصر الشكلية وماتضيفه من معنى ودلالة بحد ذاتها بغياب الموضوع" وهكذا 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"[78].

من نفس تلك التصورات الفنية عن السينما أطلق (رينيه كلير) و(جاك فيدر) و(رينيه شوب) و(ايلي فور) و (لين موسيناك) واخيراً المنظر السينمائي المعروف (بيلا بالاش) والذي لد عام 1894 في المجر كان يعتبر السينما نقطة التقاء كل وسائل التعبير الفنية السابقة وهو بهذا يلتقي مع (كانودو) والآخرين خصوصاً في تاكيداته 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 الطروحات عبر مسارين الأول واقعي والثاني لاواقعي (انطباعي) في كلا المسارين هناك حقيقة مهمة وهي على درجة من البساطة في أن السينما فن الواقع والتي تعبر عن الواقع بالواقع نفسه ولكن تبقى طروحات المسارين 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 شاملاً لطبيعة السينما وجوهرها. فتأكيدات (كراكاور) مثلا وتشديده على مفهموم 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 لايعطينا فهماً شاملاً لطبيعة السينما كفن خلاق وإبداع أصيل وكذلك استبعاده لتلك القدرات التي تمتلكها السينما عبر وسائلها المختلفة من الحيل السينمائية مثلا وتناول الحقائق السايكلوجية فيه شئ من التشدد اثبتت توجهات واساليب السينما الحديثة عدم دقته إلى حد ما حتى ذلك التوجه نحو السينما الواقعية فقد اصبح أكثر مرونة من تلك الطروحات التي قدرمها (كراكاور) فاعطت الحرية وفق ضوابطها الواقعية للفنان الواقعي في تسجيله وتصويره للواقع وبدأ يضفي من ذاتيته الموضوعية التي لاتتعارض 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 ماهي 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 طرحه (كراكاور) فالخيال المبدع الاصيل 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 بعيده المنال نتيجة التطور العلمي الذي حصل

في الحياة بمختلف مجالاتها وأنشطتها. وفي الطرف الآخر يقف (آرنهايم) وطرحه لفكرة أن الواقع والواقع الفلمي شيئان لايشبه 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 تقريب ذلك بدرجة معقولة.

فمن وجهة النظر العلمية التي استند إليها (آرنهايم) وهي صحيحة كونها خضعت للتجريب فأن الواقع الفلمي لايشبه الواقع وفق تحديات عرض الموجودات والأشياء والواقعية على الشاشة ولكن ما يخلقه ذلك الإيهام بالواقع الذي طرحه (آرنهايم) إلا يقرب لنا الواقع الفلمي من الواقع ولو بدرجة بسيطة وهذا أضعف الايمان؟ وذلك السعي الدؤوب لخلق هذا الإيهام يعطينا تصوراً معينا بان 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 لايحتمل قيودا فبالرغم من كل التنظيرات التي حاولت أن تؤطر السينما فأنها غالباً من كانت تنمو بشكل غير طبيعي وتكبر على تلك الأطر كونها تحمل بذرة التطور والمواكبه والمعاصرة ومن هنا فأن تلك التأطيرات 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 آن واحد بالرغم من تلك التعددية في الاتجاهات والمنطلقات فسحرها في تلك القدرة الخلاقة على تجسيد الحياة وهي سلاح مهم إذا كان خلفه فكر ثوري وتقدمي والعكس إذا كان خلفها فكر رجعي فأنها تصبح وسيلة وسلاحاً في هدم البناء الاجتماعي والثقافي والإيدلوجي للإنسان ومن هنا تكمن أهمية السينما كأداة مهمة في أحداث 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 والحاسمة والمحاولات العديدة التي سعت إلى محاولة تقديم فهم جديد للسينما 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 (كرستيان متيز CHRESTIAN METZ) اللذين سعوا كما أشرنا إلى محاولة فهم ونظرة جديدة للسينما مستلهمين بذلك التراث النظري الكبيرالذي خلفه المنظرين السينمائيين السابقين بمختلف توجهاتهم ومذاهبهم وتأطيراتهم الفلسفية والجمالية مع التأكد 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 (نظرية الفيلم الفرنسي المعاصر)

(1) **جان متري** JEANMITRY

يمكن لنا فحص طروحات جان متري النظرية من خلال مؤلفه الضخم ذو الأجزاء الأربعة والذي هو بعنوان (علم جمال ونفس السينما) وكذلك كتابه (السينما التجريبية) كما هو معروف فأن جان متري كان مهتماً لدرجة كبيرة بتاريخ السينما ودراسة الأفلام التي مرت عبر فترة تاريخية من السينما متناولاً أيها بالنقد والتحليل والدراسة الأكاديمية المعمقة التي جاءت عبر المشاهده والفحص وهو الأمر الذي قلما نجده عند أحد من المنظرين. من جانب أخر فأنه 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 أستعراضه المسهب لطروحات الواقعي (أندريه 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 أخر المعرفة الدقيقة والتفصيلية بطروحات المنظرين الواقعيين وكذلك الشكلانيين، وهنا علينا أن نشير أن بصمة (جان متري) تأتي من محأولته هذه في إيجاد المقاربات والتي تعني التأخير العام لطروحاته الجمالية والفلسفية في السينما؛ قد يقول قائل أن (متري) لم يضيف ولم يأتِ بالجديد لكن هذه المحاوله وأضفاء وجهة 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 تمتع بها (جان متري) وبسبب إهتمامه الواضح بتأريخ السينما ومشاهدته المفرطة للأفلام سمحت له بأن يقوم بتحديد السينما إلى انماط وانواع فلمية وهي محاولة لم يسبقه أحد فيها سوى بعض الاشارات الواردة هنا أو هناك والتي لم تكن بالصيغة العلمية والأكاديمية كما فعل (جان متري). هذا الأمر أكسبه قضية أخرى نتلمسها في مؤلفاته السابقة وهي أنه كثير الاستشهاد وذكر الأمثلة الفلمية وهي حالة تكسب دراسته وأبحاثه طابعاً بحثياً أكاديمياً ويدعم ما ذهب إليه من تصورات وآراء 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 بعنايه المواقف التي أتخذت إزاء تلك المشكلات .وهذا في الواقع دفع إلى أن تكون دراسة (متري) دراسة أكاديمية صالحة تماماً للتدريس 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 (حقيقه) أن لها وجود مادي مستقل فيمكن للمرء أن يحطم فيلماً عن مبنى دون أن يحطم المبنى نفسه، وهذا يعني أنه لا يمكن أن نتحدث عن الصور دون أن نتحدث عن موضوعاتها. وهنا بودنا أن نشير وحسب فهم (جان متري) بأن هذه الحقيقة تضع السينما في تصنيف يختلف عن اللغة الكلامية. بمعنى آخر فأن للصورة السينمائية لايكون لها معان 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) فأن الواقع نبع لاينضب من المعاني الذي نضفي عليه مغزى باختيارنا وأن نتعامل معه بهذه الطريقة أو تلك الطريقة .

إن اعتبار (ميتري) للشاشة كإطار ونافذة هو المفتاح لكل نظريته في الفيلم حيث تنساب آراؤه عن المونتاج والقصة وعن غرض السينما نفسه مباشرة من هذه الركيزة عن الموقف الثنائي للصورة الفلميه. من جانب آخر فأن(ميتري) يؤكد دوماً على أننا كمشاهدين لا نشاهد المادة الخام التي تشكل منها الفيلم؛ بقدر ما نشاهده 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 يضفيه عليها الدور الذي تلعبه في دنيا (خياليه) يبنيها صانع الفيلم .

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

(2) **كرستيان 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 معني بدراسة المظاهر الخارجية للفيلم كالأنظمة الأخرى المرتبطة به مثل علم الاجتماع والاقتصاد والتحليل النفسي وغيره، ودراسة آليات الاشتغال للأفلام نفسها؛ حيث تقوم سيمولوجيا السينما من وجهة نظره ببناء نموذجاً شاملاً له المقدرة على تفسير الكيفية التي يشتمل الفيلم بها على معنى محدد ناقلاً دلالته إلى المشاهدين، أي محاولة معرفة القوانين التي تجعل مشاهدة الفلم ممكنة كاشفة 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 المونتاج كما أسماها المادة الخام وبالنسبة

له ماهي إلا عبارة عن مجموعة من قنوات المعلومات التي ننتبه 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 - الضوضاء المسجلة أو المؤثرات الصوتية.

الاهتمام هنا يأتي من عملية التحليل الفلمي للدلالة التي هي وليدة هذا الخليط من المواد، أن التأطيرات التي سعى(متيز) إلى إيجادها والتي هي أكثر جدلاً من غيرها تلك التي أشار فيها بوضح عن المقاربات 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 (متيز) بدراسة مطولة بعقد مقارنات بين اللغة ولغة الفيلم أن جازت لنا تسميتها هكذا.

نلاحظ أن (متيز) تطرق في البدء إلى عملية التناظر بين الفيلم واللغة، وأعتقد أن هذا التناظر ليس حقيقياً وهو تناظر ذا طابع أو مستوى مظهري 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 دقيقة لإنتاج

العديد من تنويعات المعنى. في حين هذه القدرات لا تنطبق 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 دالالات الفيلم دون أن يقطع اوصال مدلولاتها في نفس الوقت .

القضية الأخرى التي اثارها هنا (متيز) أنه وجد أن السينما لا تكاد أن يكون لها حق في قواعد اللغة في حين هناك قواعد محددة مستخدمة في اللغة الكلامية أي لايمكن لنا أن نميز بين فيلم لايخضع في بنائه للقواعد اللغوية وبين فيلم آخر يخضع لها، بمعنى آخر وحسب رأي (متيز) بأننا لا يمكن أن نصحح لصانع فيلم خطأ في النحو أو اختياراً خاطئاً للصور فقد تكون أذواقنا مختلفة وقد نرغب بصورة أخرى أو تنظيم أخر 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 (متيز) فأن اللغة الكلامية يوجد فيها مستوى ضمني إيجابي للدلالة منفصل تماماً عن المستوى الاصطلاحي، وعلى سبيل المثال فأن الشاعر يجاهد على مستوى الدالات في تهذيب أصوات وصور نعته حتى تحمل تلك الدلالة الاصطلاحية المستوى الثاني وهو المستوى الضمني الإيحائي في حين السينما تدخل الدلالة الايحائية من نفس الباب كالدلالة الاصطلاحية لأن الدال والمدلول يرتبطان بشكل وثيق بحيث نرى الدلالة الاصطلاحية لصورة ما في نفس الوقت الذي نحسّ فيه باتجاه صانع الفيلم نحوها .

ومع ذلك فالفيلم كاللغة، أن السينما ليست تفاضلاً وتكاملاً معقد كاللغة الكلامية فهي تبدو كمكان لحمل الدلالة أكثر منها وسيلة له، ولكي 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 (متيز) مشروعه السيميوطيقي من خلال تحديده لماهية ومعنى للدلالة حيث يعتبرها عملية نقل الرسالة إلى المشاهد، بمعنى آخر وحسب تصوره فأن الدلالة عملية أنسانية لتأكيد الرسالات عن طريق نظم العلامات لان الدلالة لا توجد في الإدراك نفسه ولكن في قيم العلامة التي يمدنا بها الإدراك، هذه القيم للعلامات في السينما تأتي كرسالات شفرية في نصوص، وهذه في الواقع من التصنيفات الأولية عند السيميوطيقيين. فالسيميولوجيا لا تريد أن تكرر ما يقوله النص (الفيلم) بل تأمل أن تفصل كل الآليات المنطقية التي تتيح للمادة الخام أن تتحدث بمثل تلك الرسالات، وكما هو معروف فأن للشفرات ثلاث سمات أساسية هي :-

1- درجة الخصوصية.

2- مستويات العمومية .

3- إمكانية إختزالها إلى شفرات فرعية.

و(متيز) يقدم لنا فهماً لتلك الخصوصية عبر تحليل تلك الشفرات الطبيعية بالنسبة للفيلم كوسيط فني والتي لا توجد في أي مكان آخر مثل (الشفرة الخاصة بالمونتاج المتزايد السرعة) إلى حد قول (متيز). 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 لسيميوطيقيا 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 تفرعاتها 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 تأطيراته 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 لابدُ 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 تتوالى في تحديد معنى وماهية الأسلوب وأغلبها دراسات في اللغة وتلك الطروحات التي تؤكد على أنه مزيج من ذلك التجانس ما بين علم اللغة الحديثة (الالسنية) وبين علم الجمال. في عام 1902 صدر كتاب للعالم اللغوي الفرنسي (شارلي بالي) المولود عام (1947-1865) بعنوان (بحث في علم الأسلوب الفرنسي) والذي عرف الأسلوب" هو العلم الذي يدرس وقائع التعبير اللغوي عبر اللغة وعبر هذه الحساسية"[79]. ويبدو أن (بالي) يركز على الطابع العاطفي للغة وارتباطها بفكرة القيمة والتواصل بالحياة اليومية الواقعية الذي يجعل الأفكار تبدو موضوعية في الظاهر والتي تنطوي على مدلول عاطفي.

وفي اللغة العربية فأن (الأسلوب) وكما يشير إليه (ابن منظور) في كتاب (لسان العرب) فأنه "مايقال 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، ص1987) ص162.

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

(آلة، أو أداة مستدقة الرأس، الأسلوب في الكتابة، وهنا الحالة التعبيرية طريقة الكتابة أو القراءة بالنسبة للغة، الشئ 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، ماهو ملائم لأي شخص،آلة مستدقة الرأس للكتابة أو الرسم، الجزء الرشيق من الجسم). وعودة 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 أولا للتدليل على المخطوطات ثم اخذ يطلق على التعبيرات اللغوية الأدبية فاستخدام أيام العصر الروماني في زمن (شيشرون) الخطيب الروماني

(80) ابن منظور، **لسان العرب**.

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

البليغ كاستعارة تشير إلى صفات اللغة المستعملة ليس من قبل الشعراء وإنما البلغاء والخطباء، وهكذا فقد ظلت الطبيعة أو المعنى عالقاً إلى حد ما بكلمة (Style) حتى الآن في هذه اللغات لأنها تنصرف أولا إلى الخواص البلاغية المتعلقة بالكلام المنطوق"[82]. ويعرف الأسلوب وفقا للمدرسة الفرنسية (عبد السلام المسدي) هو" دراسة طريقة التعبير عن الفكر من خلال اللغة"[(83)].

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 يتجلى 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 بالنسبة الينا 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 بلامنازع لان الاختيار فيه أكثر طواعية وأكثر وعياً"[(84)]. لانريد أن نطيل الحديث عن

---

(82) افاق عربية، **الأسلوب**، مركز الانماء القومي، ص163.

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

(84) كراهام هاف، **الأسلوب والأسلوبية**، ترجمة: كاظم سعد الدين(بغداد:سلسلة كتب شهرية تصدر عن دار افاق عربية 1985) ص 39.

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 الاضواء على أهم الأفكار التي طرحت حول مدلول هذا المصطلح في الفن عموماً ومنها ما قاله (هيجل) " الأسلوب هو مابه تتكشف شخصية الذات التي تتظاهر في طريقة التعبير عن نفسها أو هو نمط الاداء أو التنفيذ الذي يأخذ في اعتباره شروط المواد المستخدمة وكذلك متطلبات التصميم والتنفيذ مع مراعاة قوانين هذا الفن"[85]. حسب تعريف أو فهم هيجل للأسلوب فأنه يعني طبيعة الأداء الفني الموظف عبر معرفة مسبقة لشروط المادة المتعامل معها فنياً وهو ما يمكن أن تمليه النوازع الشخصية للفنان والتي تتجسد في نتاجه الفني أي أن توظيف العناصر الفنية وفق رؤية شخصية أو فكرة بحيث يمكننا أن نتلمس خصائص واهتمامات وطريقة الفنان عبر طريقة أو نمط ذلك التوظيف لعناصره الفنية بأنتاج عمل فني معين أي الطريقة الذاتية في التعبير.

---

(85)هيجل، **فكرة الجمال**، ترجمة: جورج طرابيشي(بيروت: دار الطليعة، 1978) ص301.

ويعرفه (توماس هونرو) وفقا لما يلي: " يعرف الأسلوب أو الطراز بأنه زمني أو تاريخي على اعتبار أنه يظهر اساساً أو في فترة معينة من التاريخ مثل طراز عصر النهضة أو يرتبط بأسم شخص أو مكان مثل طراز لويس الخامس عشر، وليست كل سمات عمل فني سمات أسلوبية بل يقتصر ذلك على تلك السمات التي تميز هذا العمل الفني بوصفه نموذجا لأحد الأساليب أي تلك التي يشترك فيها مع أعمال فنية كثيرة أخرى من الأسلوب نفسه التي لاتظهر إلى حد كبير في الأساليب الأخرى، وتحديد أسلوب من الأساليب لايشمل 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"[86].

مما يعني ومن خلال التعريف السابق أن الأسلوب يرتبط بالفترة التاريخية أو بالطابع الشخصي وأن هناك سمات ودلالات تميز هذا الأسلوب عن ذلك وفق استخلاص تلك السمات وهو يهود أيضاً إلى نفس ما طرحه (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 لاتتشابه 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، ج2 (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1972) ص110.

أسماه (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"[87]. ومن خلال تعريفي (هونرو) و(فولفن) يمكن لنا تحديد بعض الصياغات أو لنقل نحديد بعض المفاهيم عن الأسلوب لغرض تحديد بعض المواصفات 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 انواع الأساليب التي ذكرها (فولفن) يمكن تحديد أو توظيف السمات التي حددها (هونرو) على تلك الانماط.

تلك هي اذن السمات والأنماط لكن ما هي صفات للأسلوب؟

يحددها (أحمد الشايب) بأنها، الوضوح، الجمال، وأن كانت هذه الصفات تبدو عمومية وغير مفهومة 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، ص115.

الطبيعية فالوضوح للعقل والقوة للشعور والجمال للذوق"[88].
وهذا يقودنا إلى تحديد الطرق في دراسة الأسلوب ويبدو 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 (كروبير) 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.[89]

وتنحى الأساليب في العصر الحديث منحى المتغير 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 هونرو، **التطور في الفنون**،ص115.

تعريف (فارس مهدي) للأسلوب في الفن فيقول" أن الأسلوب في الفن هو تجسيد لشكل طريقة الرؤية والتفكير في الحياة كذلك هو طريقة للتعبير بعدة عناصر معينة إتجاه الحياة بأختلاف المواقف والمشاعر يختلف الشكل الفني وبالتالي الأسلوب الفني"[90]. ووفقا لذلك فأن الأسلوب يعني حالة من التجسيد لطريقة الرؤية والتفكير عن الحياة متناسياً العناصر التي تشكل منها هذه الطريقة في الرؤية للحياة وبالتالي التي تكون ربما خلف التشكيل هذه الرؤية للحياة و تقديمها في عمل فني.

إن العامل الزمني والثقافي والسياسي الاقتصادي والاجتماعي والنفسي كلها عوامل تفق وراء تشكيل طريقة رؤية الفنان للحياة وبالتالي فأنها 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 اساس قوة منهج إبداعي محدد، ويعكس الأسلوب الظروف الاقتصادية والاجتماعية لمجتمع ما وكذلك الخصائص المميزة والتقاليد الخاصة لأمة المعينة فمثلاً الأساليب المعمارية الاغريقية والرومانية والقوطية والحديقة وغيرها، أن كل أسلوب يكتسب أكمل تعبير عنه في بعض الانواع المحدده 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 العميقة حيثما تظهر علاقة جديدة من اساسها بين الشكل الفني والمضمون الايدلوجي، 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 دائماً تنوع فالمناهج الفنية في كل عصر وفي اطار هذه المناهج تطور الأساليب المختلفة التي تضم بدورها فانين لهم وسائل وطرق فنية مختلفة"[91]. ومن هنا يمكن أن نؤشر بعض المفاهيم عن الأسلوب منها أن الأسلوب يخضع لصفة أو لعلاقة من التكاملية التي يفترض أن تكون قد تبلورة عبر فترة تاريخية كذلك فان الجانب الخيالي أي خيال الفنان عنصر مهم في بلورة أسلوبه بشرط توفر نوع من الاستقرار عبر حالة من التأطير بمفاهيم منهجية والتي تحقق بالتالي 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 تنعكس عبر أسلوبه أيضاً والتي هي هنا علاقة جدلية بين الفنان الضروف المعاشة التي تنعكس في اعمالة 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 توكيداته الأسلوبية والتي

(91) م. روزنتال و ب، 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 لايمكن أن ينفصلا "[92].

ويبدو أن تعريف(جودار) للأسلوب مستنبط من رؤيته الفنية وتجاربه السينمائية وفيه الكثير من الغموض. ماهو الذي يخرج من المضمون؟ هل هو شكله الخارجي الدال عليه والذي يفصح عن نفسه، وماهو مقدار التأثيرات الأخرى على الأسلوب في تعريف كهذا، وفي الواقع تعريفه هذا استقراء لتجربته الأسلوبية، بمعنى آخر الأسلوب بالنسبة له اتساق وتلاحم ما بيت الشكل والمضمون اللذين يعطيان للأسلوب صفته المتكاملة .

أما بالنسبة لـ(بازان) فان الأسلوب عنده يولد المعنى والمغزى 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 المنوع والأسلوب " ويمكن تحديد كل من الأسلوب والشكل في السينما بملاحظة انواع 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: 1974) ص54.

(93) ج.دادلي اندرو، **نظريات الفن الكبرى** ص140.

هذا بشكل عام مما حاولنا التطرق إليه من خلال تلك الطروحات لمعنى الأسلوب في الفن والتي يمكن أن تقودنا إلى بلورتها في مفهوم محدد للأسلوب والذي يعني حسب تصورنا ومن خلال ماسبق أنه طريقة للتعريف بالقدرات الإبداعية لهذا الفنان أو ذلك، ويمكن القول أنه اشبه بالشيفرات الوراثية في الخلايا والتي تحافظ على جذورها الأصيلة والتي تحتاج إلى فك رموزها لكي يمكن أن تتكشف 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 إختياره تفكيره وطريقة إستخدامه 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 فني يتم من خلاله تعميق وزيادة تاثير 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 أسلوبا والا فأنها تبقى اسيرة التقنية لا تجعل منها أسلوبا.

فالمنهج الفني الذي يظهر من خلاله طريقة التنفيذ أو الاداء يكتسب اكمل مظاهره عندما يغني المعنى ويعمقه عبر مفردات اللغة السينمائية وهو هنا لايبتعد عن المفاهيم النظرية التي سبق الاشارة إليها وبالتالي فان أسلوب المخرج السينمائي هو طريقة فهمه للمنهج والنظرية والكيفية التي نفذ بنها هذا العمل أو ذاك وتميزبه.

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 يقودإلى بلورة الأسلوب لدى المخرج السينمائي ابتداءً من الاستخدام الميكانيكي التقني لمفردات اللغة السينمائية والذي يمكن أن نسيميه (طريقة عمل) والذي يقصد به استخدام المخرج السينمائي لعناصر التعبير السينمائية بكيفية توحي 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 انفا حتى تمر طريقة العمل الحرفية هذه بمرحلة اخرى أكثر تطورا نحو الاقتراب من المعنى الواسع من مفهوم الأسلوب. وهذه المرحلة هي مايمكن 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 هويه هذا المخرج أو ذاك عن غيره من المخرجين اضافة إلى ميزة مهمة تاتي 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 ولمنه في الوقت ذاته يضع خطواتهم في مرتسم صحيح قد يكون مستقبلاً إلى بلورة أسلوب سينمائي خاص بهم وهذا يعني الاستفادة والتواصل مع تجارب الآخرين وتعميق 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 جوهرية ومهمة جدا في ذلك وهي أن هذه الأساسيات تصلح لمعرفة أسلوب المخرج السينمائي في حالة دراسة كل اعماله السينمائية على اساس أن جميع أعماله تشكل خطا واضحاً لمقدار تطوره الأسلوبي من عمله الأول إلى العمل الاخير وبخلاف ذلك فأن هذه الأساسيات التي تقترحها تصبح غير ذات جدوى لانها لاتراعي حالة التطور والتواصل للمخرج المزمع البحث أو الكشف عن أسلوبه السينمائي دون دراسة مستفيضة لكافة اعماله السينمائية .

وتشمل هذه الأساسيات التي نقترحها 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 بحتاً 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 والرمز والإيجاز والزمان والمكان وغيرها من المفردات التي تفيدنا كثيراً في تحديد ومعرفة أسلوب المخرج السينمائي والكيفية التي يتعامل ويوظف بها هذه

المفردات بما يشكل حالة من التميز في التوظيف وبالتالي فأنها تقودنا وتفيدنا كثيرا في تحديد أسلوب أي مخرج.

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

2. الاداء والشخصية

والذي يشمل الشخصية الفلمية عبر أداء الممثل وطريقة تقديم المخرج لتلك الشخصية مع تضافر جهد الممثل من الناحية الأسلوبية والمخرج والذي يقود بالتالي إلى تحديد أحد مكونات أسلوب المخرج السينمائي من خلال تقديمه 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 و الإيحاءات كمصادر مهمة لضخ المعلومات والتي يمكن أن تردنا من خلال الحركة أو الايماءة 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 بالتالي 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 توظيفة لعناصر اللغة السينمائية والاداء والشخصية والتكوين كمصدر مهم للايحاءات والمعلومات بما يغني المعنى ويعمقه والذي يريد أن يوصله المخرج عبر تلك العناصر المشار إليها والذي يكون عن العلامة المميزة من الناحية الأسلوبية.

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

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

وهذا يعني أن تلك العناصر لاتوضح بحدود استخدامها الضيق والمحدود وانما يفتح افاق رحبه وجديدة في لغة التعبير السينمائي.

وعلى ضوء ماتقدم فأن امكانية دراسة أسلوب مخرج سينمائي ما يتم من خلال ما اقترحتناه من اساسيات نجدها الأكثر اهمية في معرفة وتحديد أسلوب مخرج سينمائي ما.

ويبقى علينا اخيراً القول أن هذه الأساسيات هي للبحث عن أسلوب المخرج الوأحد 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 الانطواء بقدر ما يعني وجود بعض التشابه في بعض السمات الأسلوبية وعلى سبيل المثال فان عدد لابأس به من المخرجين ينظوون تحت أسلوب عام مثل الواقعية الجديدة ولكنهم ينفردون في الوقت ذاته بأسلوب خاص بهم يستمد مقوماته الأساسية من الأسلوب العام الذي هو الواقعية الجديدة مثلا ويأتي ذلك من التجربة الفردية والفهم النظري والعلمي ومديات تحقيق تلك المقومات الأساسية في تجاربهم الفردية.

اذا بعد فحصنا للاساسيات التي اشرنا إليها يمكننا أن نضع ونؤشر 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 نكون أكثر تحديدا لابد لنا من منهجية واضحة في دراسة الأسلوب، بمعنى تحديد طريقة أو طرائق محدده في

دراسة الأسلوب في السينما اضافة إلى ما ذكر سابقاً..

هذه الطريقة أو الطرائق تبدو لنا ضروره 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 والاداء والشخصية والتكوين العضوي كمصدر مهم للإيحاء والمعلومات وأخيراً تعميق المعنى.إن هذه الخطوات الأربعة تقودنا إلى دراسة تحليلية للفيلم أقرّب 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 الاهمية في دراسة تطور الأسلوب الشخصي لصانع الفيلم لأن صانع الفيلم أو لنقل المخرج تحديداً بحاجة إلى فترة زمنية محدودة يمر من خلالها بنوع من التجارب التي يخفق في بعضها أحياناً ويصيبه النجاح في أحيان أُخر، 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 نسميها المرحلة الأولى وهي واحدة من ثلاث مراحل يمر بها الأسلوب للمخرج السينمائي وهي :-

1. طريقة العمل الحرفية (التقنية)

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 نسميها تقنية بحتة وهي تتمثل بمعرفة استخدام العدسات وأنواعها، أحجام اللقطات وانواعها، 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 الحرفية حتى لايقع في الاخطاء وهو يشكل مجاله البصري من خلال هذه الوسائل، وهذه المرحلة هي من الخطورة بمكان لربما البعض لايعير لها أهمية وينطلق في ذلك من تصوره بأن المخرج رؤيا اخراجية ولايهم في ذلك معرفته بالجوانب الحرفية التقنية وبامكان 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 الحرفية والتقنية يمنع أو يحرم رؤيته

الإخراجية بالتشكل والعرض بالطريقة التي تخيلها لأنه يقفز في رؤيته فوق الامكانيات التي يمكن للتقنية أن تحققها أو بالعكس قد تكون في الجانب التقني والحرفي إمكانيات فوق مستوى رؤيته وجهله بها يحرم جانب رؤيته الإبداعية الإخراجية من أن ترى النور، وبناءً على هذا التصور يبدو لنا من الضرورة الملحة في أن يعرف المخرج الجوانب التقنية أو الحرفية 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 أغلب أعماله مما يمنحه 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 (كليشهات جاهزة)، هنا يصبح التكرار مؤشراً على الجانب الحرفي (التقني) أكثر من اعتباره مؤشرً في تطور الأسلوب باتجاه المنحى الأسلوبي، إن التكرارات بذات الموضع وبنفس التأثير وباختلاف موضوعات الأفلام يؤشر إلى ما سبق أن ذهبنا اليه؛ لكن التكرار لاستخدامات عناصر

التعبير الفيلمي بغير المواضع 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 للتكرار 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 دراية ممنهجة وليست اعتباطية أو كيفية، وكما يقال فأن المنهج بأبسط أشكاله ماهو إلا وسيلة لتنظيم نشاط معين مهما كان شكله ونوعه والتي تعني من جانب آخر تمهيد الطريق نحو بلورة الأسلوب الشخصي، لأن الأسلوب لاينمو ولا يتبلور بطريقة اعتباطية غير منهجية إلا بعض الاستثناءات والتي لا يصح القياس عليها وتعميها 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 إستخدام حجم لقطة معينة أكثر من الأحجام الأخرى وفي حالة مشهدية محدودة فأن ذلك يؤشر على قضية منهجية في نشاطه الإبداعي وبقصد واضح ومعلوم، كما أن هذا الاستخدام يقودنا

إلى معرفة ميول المخرج في التركيز على هذا الحجم أو ذلك من احجام اللقطات والذي يعني مؤشراً على إرتباطه بشكل وثيق بالاستخدامات الشائعة للإتجاهات والأساليب السينمائية فمثلاً الانطباعيين واتجاهاتهم يؤكدون على استخدام اللقطة الكبيرة أكثر من غيرها وفق قضية منهجية سيجري الحديث عنها في الصفحات الآخرى.. 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 والإتجاهات و بالتالي التوظيف الإشتغالي الذي يقود إلى ظهورالأسلوب لدى المخرج السينمائي إضافة إلى عوامل أخرى.

3. الأسلوب

كما أشرنا فيما سبق فأن 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 الاخيرة الأسلوب بذاته، وهو حصيلة ونتيجة نهائية للمراحل 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 أُطر 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 احياناً 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 والدرامية التي يريد أن يثيرها في نفس المشاهد، وما مقدار التهذيب لهذه الذائقة الجمالية لدى المشاهد وبالتالي ماهو دور الفن بصورة عامة والصورة في السينمائية أو التلفزيونية الدرامية بصورة خاصة في تشكيل تلك الذائقة الجمالية والتي تساهم بشكل أو بآخر في خلق إنسان يتمتع ويحس بأنسانيته بطريقة يشعر بها بمعنى وجوده في الحياة.

إن بلورة الأسلوب لدى المخرج تتأتى كما أشرنا بطريقة منهجية واعية وحتى ما يقال أن البعض يرتجل أعماله وطريقة أداءه فهو يمتلك منطقاً ممنهجاً في ذلك حتى في اللاشعور في

إنجاز منجزه الفني، ولربما يعترض الكثير على ذلك لكن هذه الحقيقة البسيطة دائما ما تواجهنا في تساؤلاتنا الفلسفية في الطريقة أو الكيفية التي يشكل بها صانع العمل إنجازه الفني، ونحن هنا لانريد أن نخوض في نقاش فلسفي حول هذا الأمر فلكل 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 ولكل قاعدة شواذ كما يقال ولانريد أن نصف ذلك بالإطلاق ولكن على الأعم الأغلب.

والأسلوب يعني استلهام للمنهج والذي يعني المعرفة الواعية 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)، الإضافة الواضحة إلى لغة التعبير الفني والتي تشير بشكل واضح إلى صاحب الإنجاز وتدل عليه ومن ثم يمكن للآخرين تقليده أو اقتباسة أو تناصه ليشكل تدويلاً بين الآخرين فيما بعد، لكن الفضل يبقى لصاحب الإنجاز الأول، فالاضافة إلى لغة التعبير هي عامل حاسم ومهم في الإشارة إلى صاحب الأسلوب لأنها التميز والتفرد وتشكل فهماً ممنهجاً علي 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) (انطونيوني)

و(كودار) وغيرو 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 أحيان اخرى.

إن هذه التأثيرات تتجسد أولاً في طريقة اختيار موضوعات الأعمال الفنية في طريقة صناعة المنجز الفني لأنها تشكل كمحصلة 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 يعترض 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 لايمت له بصله 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 أحدها،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 الأربعة التي أشرنا إليها سابقا وهي(اللغة السينمائية، الأداء والشخصية، التكوين كمصدر مهم للإيحاء والمعلومات، تعميق المعنى).

لمعرفة الكيفية التي بموجبها 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 (الظرف الساسي، الحضاري، الثقافي، الاجتماعي، البيئي، الديني، النفسي)، وغيرها من العوامل لأنها ستكن مؤثرة في دراستنا لأسلوبه ونجدها متجسدة في أعماله بطريقة مباشرة أو غير مباشرة.

4. اعتماد طريقة في رصد توظيف عناصره التعبيرية في كل أفلامه أي دراسة فيلم..فيلم.. وعمل جدأول إحصائية ترصد المتغيرات في توظيفه لعناصره التعبيرية وهذه الطريقة تفيدنا كثيراً في معرفة الطريقة المنهجية التي سار عليها في ذلك التوظيف اضافة إلى ذلك فأن 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 واخيراً يسمح لنا بدقة معرفة أسلوبه وهو الغاية المبتغاه 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 أقرّب إلى العلمية والموضوعية وتستحق المغامرة البحثية بالنسبة للباحثين والدارسين الأكاديميين وليس بالنسبة للنقاد وغيرهم.

ثالثاً- الأساليب السينمائية وفقا للنظريات

أساليب الواقعية

(1) الواقعية الجديدة Now Realism

برزت في إيطاليا في أعقاب الحرب العالمية الثانية نتيجة لسببين مهمين الأول ما آل إليه الوضع الأمني الاقتصادي بصناعة السينما من تدهور بعد الحرب العالمية والثاني 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 (التسلط) او (السيطرة) للمخرج (لوكينو فيسكونتي) المأخوذ عن قصه الأديب الامريكي (جيمس كين) بعنوان (موزع البريد

يدق الجرس مرتين دائماً) 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 (روسيلليني) (روما مدينة مفتوحة) الذي يتناول موضوع التعاون بين المواطنين الإيطاليين بمختلف توجهاتهم ومذاهبهم على مقاومة الاحتلال النازي لمدينة روما، وفي هذا الفيلم برزت سمات الأسلوبية الأولية للواقعية الإيطالية الجديدة والتي أشتملت على إستخدام 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 المذكوره 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 والعفوية 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 التوسع في استخدام التقنيات السينمائية. وفي نفس العام بدأ (روسليني) في إنتاج فيلم (بايزا Paisa) والذي يتكون من مجموعة من القصص تتابع 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 حقيقية وبأشخاص حقيقين 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 مخرجي الواقعية الإيطالية ومن تأثر بهم.

ويبدو 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 أحداثه ويومياته 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 ميكانيكياً بينما قام بدور (الابن) طفل بائع جرائد حقيقي من مدينة روما.

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

ويبدو أن أغلب تلك الأعمال كانت نصوصاً لـ(زفاتيني) الذي كان يعتقد أن على الواقعية الإيطالية أن لاتخلق عوائقاً بين المشاهد والواقع عبر أفلامها وان يكون نوعا 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 يؤكد الواقع وكل أصداء واهتزازات الحقائق"[94]. وبعد هذه السلسلة من الأفلام برز 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 الاعمال الأولى لـ(روسيليني) (دي سيكا) و

(94) لوي دي جانيتي، **فهم السينما**، ص 566.

(فيسيكونتي) والذين كان أبرزهم (فيدريكوفليني) و(مايكل انجلو انتونيوني) وهذا الجيل فيما يبدو نقل السينما الإيطالية من المعالجات الواقعية الجديدة لعالم الحرب العالمية الثانية وما بعدها إلى أزمة الفرد الاوروبي 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 عميقة يفتقد فيها التعاطف والدفء الإنساني بعد أنهيار كل مقدسات العالم القديم وسقوط زعاماته وعقائده التي حطمتها الحرب وخلخلتها في أحسن الاحوال حتى فقد الفرد الاوروبي أبن المجتمع الصناعي الغني مجرد الاتفاق مع الآخرين على لغة وأحدة ومفهومة للتخاطب وهي الأزمة التي جسدتها اعمال (فليني) (8.5) و(جوليت والارواح) وأفلام (انتونيوني) (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 يعثروا على أسلوب أكثر حدة وجرأة في مواجهة هذا الواقع، كان درس الأجيال الأولى جاهزاً أمامهم كونهم لم يصنعوا أكثر من تحليل الواقع الإيطالي بجراءة وحزم وشد التقاليد الكلاسيكية فالواقع الذي مدّ الجيل الأول والثاني لم ينضب وما زال هناك الكثير ليقال وبحزم أيضاً، وبأكثر الاشكال وعياً ومباشرة أي(السياسة) التي اعتبروها هي المنبع والغطاء لكل الأفكار والنظريات، ولايمكن فهم حقائق الواقع

وعلاقاته حتى العاطفية والنفسية المجردة بدون نظرية سياسية يفسر السينمائي الواقع من خلالها، وهذه هي الإضافة الهامة لهذا الجيل على ماسبق وتقديمهم لـ(تيار السينما السياسية) مع استلهام 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) (الايدي 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 المواقع الحقيقية.
2. استخدام الكاميرا المخباة 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 لمضاعفة الصدق.
5. التقليل من الحبكات الدرامية والتشويق والناحية التركيبية أو التكوينية.
6. تفضيل اللقطات العامة والطويلة التي تعرض من خلالها الأحداث.

7. المحافظة على الاستمرارية الزمانية 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 ويغنيه.
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 شابرول) (فرانسوا تروفو) و(جان لوك جودار)، وكما هو واضح فإن هؤلاء الشباب هم من جيل أصحاب النظريات والنقاد 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 (هيروشيما حبيبتي) لـ(آلان رينيه) وكلها تمت في عام 1959 فقد كانت أكثر تحديداً لملامح الموجة الجديدة.

ولعل أبرز ما أثارته الموجة الجديدة وهو تحطيم الشكل القديم للفيلم المفتعل (الجيد الصنع) وتفجير أسلوب آخر من الإخراج يعتمد على التداعي الحر وعدم الالتزام بالترتيب الزمني للأحداث واستخدام معدات اضاءة خفيفة واستخدام الكاميرا المحمولة الحاوية على جهاز تسجيل صوت، ويبدو في أول الأمر أن ما قدمته الموجة الجديدة هو عودة إلى اخرى ما قدمته (الواقعية الجديدة) وان اختلفت موضوعاتها وتقنياتها، ولكل طبيعة الأعمال التي قدمتها تلك الموجة حدد ملامحها بما يبعدها عن التقليدية للواقعية الإيطالية الجديدة ولكن هذا لايمنع من القول أنها قد تأثرت بعض الشئ بها، وأيضاً فأنها 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 اصبحت تميز معظم أفلام الموجة الجديدة هي "التصوير الحر، والارتجال، والتقطيع المبستر- القفز،واستخدام أساليب الفيلم الصامت"[95]. 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 ببط إلى الامام(ترافلنج) وكذلك التوسع في استخدام (الميزانسين) لتقديم الممثلين وخاصة في اللقطات التي تضم مجاميع عديدة مثلما يمكن أن نلاحظ ذلك في فيلم (رينيه) (العالم الماضي في مارينباد) في مشاهد الفندق عندما يؤدي (الكومبارس) أوضاعاً تشبه التماثل. كذلك من السمات الأسلوبية التي نلاحظها على أفلام هذه الموجة التأكد 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) ، ص90.

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

شهدت بريطانيا في أعوام 1956-1958 قيام السينما الحرة والتي كان من أبراز روادها (كارل رايس Carl Reish)،(ليندي اندرسو Lendy Anderson) في بادء 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 ذاتيا، والتأكيد على خلق سينما معاشة قادرة على تصوير الواقع بأمانة وموضوعية وذلك بالتعرض إلى أهم تفصيلات الحياة اليومية المعاشة، 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) لـ(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 التأكد على التصوير بلحظات عفوية واستخدام الكاميرا المحمولة والصوت المباشر اثناء التصوير

واستخدام الاشخاص الحقيقيين"[96]. مع التأكد على استغلال المكان الحقيقي والعفوية 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.

(4) **السينما المباشرة** Direct cinema

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

(96) Louis Mareorlls:Living Cinma.translated by Isabel quigly.(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 لا لأنها دقيقة المعنى وظريفة أو كيفما شئت بل لأنها حقيقية".[97]، 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 شكلي.
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) لوي ماركوريل، **السينما 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 ممثلة للإنسانية بشكل عام، كما يمكن أن نلمس ذلك عند المخرج (بندرجوك) عبر فيلمه (لهيب المكسيك) مثلاً، ولعل فيلم (تعصب Inroleance1916) 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 وأحدة، وفي هذا الفيلم وكما عرف عن أسلوب (جريفت) في المونتاج وفقاً للموضوع أو المضمون استطاع أن يطور تلك القصص الأربعة بصورة متوازية أي تتقاطع فيه المشاهد من فترة زمنية مع المشاهد من فترة أخرى مما دفع إلى خلق نوع من الملحمة وبشكل موضوعي وأثارة 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 الواقعي الملحمي، وقد ظهر فيها المقدرة الواضحة في المونتاج الذهني أو الفكري الذي يشارك فيه المتفرج بربط وإيجاد علاقة مابين لقطة وللقطة التي تليها والتي أدت إلى حدوث التأثير العاطفي

لدى المشاهد عبر تلك المشاركة بين المتفرج وما يقدم إليه على الشاشة، ومن خلال ماتقدم وبشكل مقتضب يمكن لنا تحديد بعض السمات الأسلوبية لهذا الأسلوب بما يلي:-

1- الأحداث تأخذ طابعاً سردياً قصصياً عرضياً.

2- الشخصيات تكون ممثلة للإنسانية.

3- التأكيد على الملحمة الشعبية أو لنقل نضال الشعوب.

4- التوسع في استخدام اللفظة العامة للكشف عن موقع الذي يدور فيه الأحداث.

5- التأكيد على استخدام (الميزانسين) 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 صحيح في حالة تقديم الشخصيات المعادية.

11- استخدام مفردات اللغة السينمائية بما يعمق المعنى المراد توصيله.

(6) الواقعية الاشتراكية

المقصود بالواقعية الاشتراكية الأدب والفن الذين ينتميان إلى مفاهيم اشتراكية أكثر مما يقصد بها الطريقة الواقعية، فمن المؤكد أن منطلقات الاشتراكية هي منطلقات واقعية بالتالي يمكننا أن نسمي الفن الذي ينتمي إلى هذا الأسلوب الاشتراكي(الفن الاشتراكي) والذي يعني"أن الفن يتبنى اهداف الطبقة العاملة والعالم الاشتراكي. وبذلك اقتصر استخدام عبارة الواقعية الاشتراكية على مجموعة الأفلام التي تنتمي إلى بلدان المعسكر الاشتراكي، الاتحاد السوفيتي وبلدان اوروبا الشرقية". (98)

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 تفطن 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 الدراية لحركة التطور والبناء" في الواقع أن بعضاً من أجود الأفلام الاشتراكية مثل فلم (ميلوس فورمان) (كرة رجال الاطفاء) تمتاز بالذكاء والتأثير

(98) اوفيسيا نيكوف، **موجز التاريخ للنظريات الجمالية**، تعريب 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 الصرامة التي نجدها في أفلام فرومان والهنكاري (ميكلوس جانكسو) كانت نادرة في السينما الاشتراكية قبل موت (ستالين) إلا أنها اصبحت أكثر شيوعا بعد عام 1953"[99]، وهذا مايمكن أن نلمسه أيضاً في أعمال المخرج الأمريكي (جون فورد) وخصوصاً فيلم (عناقيد الغضب) والذي هو ماخوذ عن رواية لـ(جون شتاينبك) والتي هي نفس العنوان. وتحديداً لما سبق وبشكل مقتضب يمكن لنا تحديد أهم السمات الأسلوبية للواقعية الاشتراكية بما يلي:-

1- على العمل الفني أن لا يكون محايداً 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) لوي دي جانيتي، **فهم السينما**، ص561.

8- استخدام التقنيات السينمائية بأقل مايمكن خشية الوقوع في مساوئ الصنعة وجعلها غير ملفته للانتباه بقدر الامكان.

9- ترسيخ الوعي الثوري في الناس.

(7) الواقعية الشعرية

يقصد بالواقعية الشعرية تلك القوة (الدراماتيكية) التي تخلق نوعاً من العاطفة في الأفلام التي تصل مستوى قدرة الشعر في اثارة تلك العواطف وعبر تصوير ذلك الخليط من الشخصيات الوقعية 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 التفاهم 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 أوفر استخدام لهذه الإمكانيات بواسطة الفنان مثلما تنجم 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) روجر مانفيل، **الفلم والجمهور**، ص91.

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 فأن مايحدث هو نوعاً من الإحساس بشاعرية الواقع عبر هذا التوضيف للافصاح عن عناصر الشعر المتواجدة في الواقع ذاته والتركيز عليها بأثارة مدلولات عاطفية تثير فينا ذلك الإحساس بالواقعية ولكن بصيغة أو أسلوب شاعري وما تثيره الصور الوصفية المرتبطة ببعضها بوحدة من العواطف اضافة 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 الأحاسيس من العاطفة الشعرية لاشياء ارتبطت بذاكرته ومنها تكتسب تلك الشاعرية نكهة وقعية في ضمير وإحساس المشاهد.

إن الواقعية الشعرية هي تعبير عن الوقع بصيغة جمالية مثيرة فينا احاسيس عاطفية ذات جذور واقعية معاشة ومن خبرتينا اليومية ولكن بصيغة تأمل وإثارة وجدانية في عرض واقع يمتلك تلك القدرة من الشاعرية في حد ذاته، وأفلام مثل(فتاة الخليج lagylo - Isde della) اخراج(لوشيانوايمر Lucin Enmes) و(اغنية سيلان Song of caylon) لـ (بازل رايت) نماذج لتلك الشاعرية التي تخلق لنا إحساساً قوياً بواقعيتها إضافة إلى أفلام الفرنسي (رينوار).

والغالب في أسلوب الواقعية الشعرية أن حركات الكاميرا تبدو لنا هادئة نوعا 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 لنقل ظلها على الأحداث المعروضة، كما أن الاختيار يبدو وفق استخلاص قيم جمالية تثير الاحساس بالشاعرية أو لنقل 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 الأصيلة.

(8) الواقعية الرمزية

إذا انطلقنا من اعتبار أن السينما هي فن الواقع فأن ترميزه فيها لابد أن يتخذ إذن شكلاً واقعياً أو لنقل الواقع بتم ترميزة برموز مادية وبعبارة أخرى فأن 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 مثلا 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 بوتمكين) على استخدام الرمز هو ذلك المشهد الذي نرى فيه تماثيل الأسود الثلاثة النائم، المستيقظ، والمتوثب 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 فأن الشكل المادي الواقعي للأشياء أعطى رمزاً أكبر من مجرد وجوده المادي عبر دلالات ذلك الشكل المادي والطريقة التي يوضع فيها وارتباطه في ذهن المشاهد بدلالات واقعية معينة والذي يعني أن الشكل الواقعي أو المادي يتم ترميزه لفكرة شامله والتي توحي بأن الحفيد سيحمل رسالة أو راية النضال بعد جده ومواصلة النضال ضد الاستعمار الإيطالي.

والمهم في ذلك أنه من خلال الواقع يتم استخلاص الرموز بطريقة لاتفقد 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(بندرجوك) 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 تقال بواسطة الاستعانة بالرمز وبإطار الواقعية المادية أن جازت لنا التسمية.

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

الأساليب الانطباعية

1. الدادائية (Dadaism) [101]

يبدو أن الدادائية في السينما تطورت عبر ذلك الكم من الرسامين والكتاب والمثقفين الذين دخلوا السينما في محاولاتهم للتعبير عما كانو 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 تأكيدهم 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 الاحيان بلصق 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 الأقرّباء الطبيعيين للفيلم هو الفن التجريدي والرقص والموسيقى وأكثر من الأدب والدراما"[102].

2. **السريالية** Surrealism[103]

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 (الميزانسين) مثلاً واستخدام القطع الذي يفقد الأشياء سياقها الطبيعي في الزمان والمكان وهذا فيما يبدو ليس غريباً فأن ما نادو به من أفكار ومعتقدات تبلور أسلوبياً في أعمالهم السينمائية، وفيلم (كلب أندلسي) للمخرج

(102) لوي دي جانيتي، **فهم السينما**، ص507.

(103) ينظر الفصل الأول (**نظريات الفن**) للتذكير بطروحات ومفاهيم السريالية ونشؤها

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

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 بالمواضيع الممنوعة والجنسية وحالات الشذوذ ونقد الدين والسياسة إلى حد ما.

7- التشكيل على درجة عالية وواضح للعيان والذي يضفي نوعاً من الحلم والأجواء الغريبة. الاعتماد على ديكورات فخمة وفنطازية.

3. **التعبيرية** (Expressionism) [104]

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

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

الموضوعي والتأكيد على الجانب النفسي من خلال تبسيط الحبكة مثلاً في الفيلم وهي محاولة للتقديم الذاتي للعالم من خلال التأكد على المضمون الانفعالي النفسي ومن أبرز وأهم السمات الأسلوبية للتعبيرية في السينما مايلي:-

1- سيطرة موضوعات الرعب والجريمة والخيال الشاذ على الأفلام التبعيرية.

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 التوسع في استخدام الخدع السينمائية والتقنيات.

6- اقتطاع الفضاء بلقطات مكبرة.

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 الطغاة "[105].

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

4. السينما الطليعية.

الطليعية هي أسلوب قائم في حدود الانطباعية وعلى أساس ماتتركه 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"[106]، ومن أبرز الأفلام الطليعية هي أفلام(هانز ريختر) و (والتر روثمان) و(فرانسيي بياكوبا).

(106) هنري اجيل، **علم جمال السينما**، ص 46.

الفصل الرابع
(نماذج فيلمية تطبيقية)

لكي لايبدو حديثنا عن النظريات والأساليب حديثا 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 ثلاث أفلام للمخرج العراقي(محمد شكري جميل) كنماذج تطبيقية وإخضاعها للدراسة والتحليل والوصول بالتالي إلى معرفة توجهه أو منحاه الأسلوبي أو طريقة العمل التي بموجبها يتم توظيف مفردات لغة التعبير السينمائي التي أشرنا إليها انفاً 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 ستكون هذه العناصر الأربعة 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 بالتالي تصوراً شاملاً 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 نحأول أن نقدم إنموذجا للكيفية التي بموجبها تتم دراسة أسلوب المخرج السينمائي بحيث تبين للقارئ فاعلية استخدام هذه العناصر الأربعة 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 لايمكن معرفتها وإدراكها دون وجود الجانب التقني وهذا يعني من جانب آخر أن تلك التقنيات لاتعدو كونها وسائل وأدوات لايعني شيئاً دون أفكار فنية وفلسفية وجمالية ودون 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 تفيدنا كثيراً في دراستنا لأسلوب المخرج السينمائي لأنها تعطينا فكرة عن طبيعة توظيفه لمفردات لغة التعبير السينمائي ومحاولة 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 تفيدنا أيضاً في رصد مقدار الاستيعاب والتوظيف المبرمج لأدواته الفنية، وعلى سبيل المثال فأن 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 لتعميق أسلوبه وبالتالي تعني لنا الإمكانية في رصد تطوره الأسلوبي، إذاً فهذه الطريقة الإحصائية لتقنيات لغة التعبير السينمائي ستقودنا حتما تأشير أسلوب المخرج وبالتالي معرفته ومقدار استيعابه وتوظيفه أو تجسيده للنظريات السينمائية، وهذا ما سنلاحظه عند دراستنا للنماذج الفلمية الثلاثة والتي هي:-

1- فيلم الاسوار.

2- فيلم المسألة الكبرى.

3- فيلم الفارس والحبل.

(1) فيلم الاسوار[107]

أ. اللغة السينمائية

نلاحظ من خلال الجدول الإحصائي[108] لمفردات اللغة السينمائية المستخدمة في هذا الفيلم من قبل المخرج طغيان استخدام(الزوم zoom)مقارنة بالاستخدامات الأخرى لحركات الكاميرا وكما أشار إليها الجدول الإحصائي، وكذلك يمكننا أن نلاحظ طغيان اللقطة المتوسطة على باقي اللقطات المستخدمة هنا كذلك زاوية الكاميرا التي في مستوى النظر مع باقي الزوايا، والواقع 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 الامثلة 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 يصيح (ذبحوه) يبدأ هنا المخرج بلقطة قريبة لوجه (عباس) ثم يصيح (ذبحوه) يدخل المخرج (زوم إن) سريع جداً ثم يسحب (زوم اوت) سريع جداً أيضاً وهكذا تتولى استخدامها هنا لإثارة نوع من الصدمة لدى المشاهد وفق هذا الاستخدام، وفق هذا التصوير.

2. المشهد الذي تحاول فيه (أم ياسين) إقناع ابنها بترك جماعة (عباس) بعد خروجه من السجن وحلاقة 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 واضعا رأسه وهي تقنعه بترك أصدقائه الذين كانو سبباً بسجنه.

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

يبدأ هنا المخرج بلقطة متوسطة للفرقة 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 يتجولان في الحديقة.

كذلك يمكننا أن نلاحظ أن المخرج يلجأ دائماً 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 ثنائية 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 حلاقة 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(أبو ناجي)عندما يجتمع الجميع حوله لتعزيته 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.

وخلافاً 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 (الكرين) حيث نرى آباء الطلبة متجمهرين أمام باب مركز الشرطة ثم تتحرك الكاميرا (تراك) لترينا بعض التفصيلات الحياتية مثل (كاتب العرائض) و (المصور الشمسي) والنقاش أو (الخطاط) حيث يستعرضهم المخرج جميعاً في لقطة وأحدة 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 المذكوره حيث يكون الحوار قليلاً أو معدوماً وتكون الاصوات الأخرى هي مؤثرات 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 للسلالم 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 وخصوصا في المشهد الذي نرى فيه التحقيق مع (عباس) الذي يبدأ برحلة من (الفلاش باك) لرواية الأحداث مثل أحداث مقتل (محسن الحلاق) وهو يطلق (البليل) اثناء 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 التايتل حيث نرى محسن الحلاق وقد خرج من زنزانته.

3- قبل أن يظهر التايتل 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. مشهدتخيل(عباس) لـ(ماجدة) وهي تركض .
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 يصيح فيه (عباس) وهو في السجن(هيه) يظهر لنا شكل مرسوم وكأنه انفجار.

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

ب. الأداء والشخصية:

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

فشخصية (محسن الحلاق) وعلى الرغم من العمومية التي قدمت بها فأن شيئاً من اللارتباط العضوي نشاهده في الاداء 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 وانما تصلنا من خلال الحوار مع الآخرين ولهذا السبب نجد الشخصية تسبح في فضاء ليس لها جذور تمسك باطرافها كأن ينعكس مقدار التربية السياسية أو الحزبية مثلا من خلال الأداء عبر بعض الاضافات من قبل الممثل كطريقة فنحن نرى الجميع لديهم عادة قراءة الصحف إلا (محسن الحلاق) الذي لايقرأ صحفاً أو كتباً.

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 وضعت في نموذج أولاً وثانياً وكشخصية سياسية لابد من معرفة القراءة والكتابة وفق الاعتبار الأول والذي أشرنا إليه كونها شخصية تمثل النموذج.

ويبدو 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 وتكملتها أضافة إلى اداء شخصية مدرس التاريخ الذي جاء كأداء شخصية اعتيادية ومألوفة والتي في الغالب تبدو مرتبطة باذهان المتفرجين الذين عاصروا تلك الفترة أو سمعوا بها وما كان لمدرس 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 أغلبها من ناحية أداء الممثل قد وضع في اعتباره تلك الفكرة وهو ما يكمن لمسه من خلال الترابط العضوي بين الشخصيات التي قسمت إلى قمسين:- شخصيات شريرة وشخصيات طيبة أو شخصيات وطنية أو عميلة أن جاز لنا هذا التقسيم والذي يحقق بالتالي 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 تقديمه لشخصياته والتي تؤدي بالتالي إلى تأثير الممثلين بهذه التطورات من الناحية الادائية.

ج- التكوين كمصدر للمعلومات والإيحاءات:

أما بخصوص التكوين كمصدر للمعلومات والإيحاءات فان ما يمكن أن نلمسه هنا هو أن أغلب ما يردنا 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 مسجوناً لاسباب سياسية من خلال الحوار فقط من خلال كلام (أم عباس) و(عباس) و(الأستاذ هاتف) و(ضابط التحقيق) وباقي 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 لايعني أن تأتي بعض المشاهد القليلة لنفعل فعلها كمصدر للمعلومات والتي جاءت في هذا الفيلم محدود ويمكن لنا أن نذكر إحدى تلك الاستخدامات التي توحي لنا ببعض 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 توحي لنا أن (عباس) يعرف سبب ارتباك (ناجي) الذي كان مع حبيبته وفوجئ عند خروجه للشارع بـ(الأستاذ هاتف) و(عباس)، وكذلك المشهد الذي سبق تشييع (ناجي) حيث نرى بعض اللقطات لأزقة وحواري وشوارع مدينة بغداد وقد اتسمت بالكآبة والظلام والتي توحي لنابمشاركة 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 البناية 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 توحي به صورة المناضل (عبد القادر الحسيني) الموضوعة على حائط في محل حلاقة (محسن) إضافة إلى بعض العلاقات الشخصية التي تردنا من خلال الربط بين القطار الذي يتصاعد 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 ينقشع مع حركة المساجين باتجاه قرص الشمس وللعمق.

(2) فيلم "المسألة الكبرى"[109] اللغة السينمائية :

من خلال الجدول الإحصائي[110] لمفردات اللغة السينمائية المستخدمة هنا من قبل المخرج نجد توازنا في حركة الكاميرا على الرغم من الاعتماد بعض الشئ على حركة (التراك) 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 تقارباً في تكرار استخدام الزوايا حيث كانت الأولوية للزاوية التي هي مستوى النظر ثم تحت مستوى النظر وفوق مستوى النظر.

والواقع أن استخدام حركة (تراك) جاءت في الغالب لمتابعة حراك الممثلين وبالذات عندما يكون هنالك حوار طويل حيث يبدأ المخرج مع شخصياته بحركة متابعة للكشف المكاني أولا ولمتابعة شخصياته المتحركة ثانياً إلى أن تخفض حركة الممثلين أو تنعدم وهنا يلجأ المخرج إلى استخدام أسلوب التقطيع بين الشخصيات المتحدثة من خلال تأكيده على تغيير الزاوية وحجم اللقطة والتي تبدو هنا في الغالب منقادة للاحتمال الفيزيائي المتوائم 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 الممرات 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 المخرج هنا إلى لقطة عامة 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 يلجأ المخرج إلى استخدام أسلوب التقطيع 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 حديقة الدار بعد تقرير الحكومة

البريطانية الاستغناء 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 المحمولة على الكرين إلى الخلف وفي لقطة عامة يرينا المندوب السامي جالساً وهو يحتسي الشراب تتوقف 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 تنخفض الكاميرا إلى تحت مستوى النظر لترينا هيمنة (مس بيل) على التكوين البصري للكادر وعندما يتحدث المندوب السامي عن الأمر الذي صدر بأعفائه ونقله إلى لندن، يثم يعود المخرج مرة أخرى هنا إلى استخدام أسلوب التقطيع 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 لمنحى المخرج هنا أنه في الغالب يلجأ في استخدام أسلوب التقطيع 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 التقطيع كما لاحظنا ذلك في هذا الفيلم وهذا يعني أنه يغير باستمرار وضع زاويته وحجم لقطته واللّذين 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 أولي مع الجدول الإحصائي لهذه المفردات السينمائية في فيلم (الفارس والجبل) ويمكن لنا هنا أن نورد العديد من الامثلة على هذا الاستخدام إضافة إلى ما ذكر و منها المشاهد التالية:-

1. مشهد لقاء الكولونيل (لجمان) بالمندوب السامي البريطاني عند عودة الأول من إجازته:

نرى في بداية المشهد دخول (لجمان) في لقطة عامة ومن خلفه وعندما 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 يتجاذبان أطراف الحديث إلى أن ينتهي ذلك الحديث فيعود مرة أخرى إلى نفس اللقطة التي بدأ منها وهي تجمع الاثنين وتبقى كاميرته ثابته وهما يتحدثان حواراً طويلاً وذلك عندما يهدي المندوب السامي نسخة من كتاب (بيكون) إلى الكولونيل(لجمان).

2. المشهد الذي نرى فيه ضيوف (لجمان) وبضمنهم (الشيخ ضاري) في دار الضيافة الأول:

نرى في بداية المشهد وفي لقطة عامة من كاميرا ثابتة وفي مستوى النظر الجميع جالسين ثم يدخل (لجمان) مصطحباً

معه (الشيخ ضاري) ويجلسان في وسط المجلس أي في وسط الاطار الصوري ويبدأن الحديث حول بعض الأمور وهنا يلجأ المخرج إلى استخدام أسلوب التقطيع 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 الغالبة في استخدام التقطيع 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 هيمنتها 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 فظهر 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 توحي 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 وراؤه (الشيخ ضاري) بعد ذلك تستمر اللقطة نفسها تقريباً والممثلون يتحركون ثم يصلح من وضع اللقطة لتصبح (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 أسلوبي وبخصوص استخدام الزوايا وخصوصاً مع الشخصيات الانكليزية فيما بينها أن الزوايا دائما تلعب دوراً درامياً أكثر مما تضيفه من معانٍ على الشخصيات، بمعنى أن تلك الشخصيات في الغالب كانت تصور من زاوية مستوى النظر وحسب الاحتمال الفيزيائي لوجة النظر في حالات كهذه ويمكن لنا أن نذكر بعض المشاهد التي تؤيد هذا القول ومنها على سبيل المثال وليس الحصر ما يلي:

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

في هذا المشهد يستخدم المخرج زاويته لتأكيد التوازن بين

الشخصيتين فيبدأ ومن زاوية في مستوى النظر بلقطة قريبة لـ(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 ثابته بسماعة الهاتف ويتكلم مع المتحدث ثم ينهض من مكانه با تجاه 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 كمنحى أسلوبي على طول الفيلم مع الشخصيات الانكليزية مما يوحي بخلق حالة من التوازن بينها وعدم اعطاء الزاوية أو حجم اللقطة ثقلا دراميا أو سايكلوجياً بسبب وضعها بما يلائم الاحتمال الفيزيائي لوجهة النظر وباستخدام أسلوب التقطيع، 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 النظرثم يقطع وفي لقطة متوسطة ومن مستوى النظر إلى الثلاثة وهم يجلسون على الأرض ويتجاذبون أطراف الحديث وهنا يتوالى التقطيع بين الثلاثة في احجام اللقطة المتوسطة والقريبة وحسب المتحدث 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 (الصحفي) وهو يستلم رسالة هاتفية تخبره بالقبض على (الشيخ ضاري) وهنا وفي نفس اللحظة يدخل الباقون وثم يقطع المخرج على لقطة متوسطة من زاوية مستوى النظر على (الصحفي) وهو يسلم المقال 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) ثقلاً يرميه على أحد المتلصصين من الشباك على ما يدور من حديث.

أما بخصوص استخدام اللقطات العامة التي جاءت وحسب الجدول الإحصائي بفارق بسيط مع بقية استخدامات أحجام اللقطات فلقد استخدمها 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 يقضون 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 بصحبة الجنرار 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 الاشخاص ضمن الإطار الصوري.

ايضاً فان اللقطة المتوسطة والقريبة نجدها الأكثر استخداماً في هذا الفيلم وهذا فيما يبدو يعود إلى اعتماد المخرج هنا على أسلوب التقطيع أي تجزأة الحدث المعروض إلى تلك الاحجام والذي يمكن أن نلمسه في أغلب 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 التقطيع ولكنها 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(سيربيرسي) 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 تتوإلى اللقطات المتوسطة والقريبة للاثنين وهما مستمران في حديثهما وتبقى الكاميرا ثابتة هنا بدون حركة ويحدث التنويع في الغالب في مشاهد كهذه من خلال تقطيع اللقطات وحركة الممثلين داخل الإطار الصوري.

أما بخصوص باقي المفردات السينمائية التي استخدمها هنا المخرج فيمكننا أن نلاحظ كمنحى أسلوبي 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 مشهدين 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 الأمامية وأثناء مرور جنازة (الشيخ ضاري) من أمام السفارة البريطانية والتي نرى من خلالها استخدامين للخدع، الأول نرى فيه الزجاجة الامامية من خلال تشييع الجنازة وقد تحول إلى صحراء يتدفق منها النفط، والاستخدام الثاني وجود نار تكتسح الزجاج الأمامي.

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) اثناء 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 التايتل في كلمة (المسألة 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 اللازمة 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 ودبلجة في الحالتين بالنسبة للانكليز 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 استثمار 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 حقيقية 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 فأن تقديم شخصيات كهذه 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 أساسي يقود في الكثير من الأحيان إلى تصعيد الأحداث ودفعها للامام 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 الاحيان تصور من زاوية فوق مستوى النظر والتي تعطينا احساساً بضآلة 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 لايصال 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 مثالاً 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 بدا ضعيفاً على الرغم من قوة الحدث أو الفعل فلقد جاء الاداء 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 عامه قريبة وكانت كاميرته ثابته والاداء الحركي للممثلين 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 اعتيادياً 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 تقديمه لشخصياته من خلال اداء 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 وعند خروج (الشيخ ضاري) من مقر (لجمان) بعد مقتله وعندما يمتطي جواده مع أبناءه الذين كانوا في انتظاره يثير المخرج عاصفة ترابية ليتعمق الاحساس 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 التقديم مع بعض الاستخدام لمفردات اللغة السينمائية لتأكيد بعض الأمور ومنها حالات المتابعة والكشف لحركة الممثلين وفي أحسن الاحوال لتعزيز وجهة النظر السايكلوجية 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 أننا افترضنا حذف بعضها لما تأثرت تلك الأحداث بشيء وعلى سبيل المثال شخصية أمام أو خطيب الجامع (سامي عبد الحميد) وغيره فأن ما سيحدث هو أن هذه الأحداث سوف لا تتأثر بهذا الحذف كونها شخصيات أُريد من خلالها تقديم معلومة، أن مختلف فئات الشعب متحالفة من أجل القضاء على الاستعمار وعليه فأن دورها في وظيفة أيصال معلومات عن الشخصيات الرئيسية أولاً يمل الاطار الصوري ببعض الشخصيات الشعبية المعروفة تفاصيلها.

ج - التكوين كمصدر للمعلومات والإيحاءات:

كان التكوين مصدراً مهماً للإيحاءات والمعلومات فإن ما يمكن قوله هنا وكمنحى أسلوبي للمخرج فأنه 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 فأن المستقبل والامل للثورة والثوار ضد الاحتلال الانكليزي والذي يصلنا كمعلومة يتم الإيحاء بها من خلال استخدام الخلفية مع أداء الممثل.

كذلك يمكن ملاحظة مثل ذلك الاستخدام وبنفس الطريقة في المشهد الذي نرى فيه (مس بيل) جالسة تتناول الشراب مع الكولونيل (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 استعمرها 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 تشييع جنازة (الشيخ ضاري) أمام أنظار المندوب السامي البريطاني الجديد والذي لم يرَ من الجنازة شيئاً سوى النفط 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 يجيش في داخله من إحساس من خلال حركة ووضع اليدين ونهوض الممثل وهو في قفص الاتهام.

(3) فيلم الفارس والجبل[111]

أ. اللغة السينمائية:

من خلال الجدول الإحصائي [112] 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 التقطيع بين اللقطات وتغيير زاوية الكاميرا إضافة إلى أنها تحقق من خلال استخدامها بهذا الشكل إلى تقليل الجهد اللازم الذي لو استخدم هنا أسلوب التقطيع لاضطر عدة مرات لتغيير زاويته وضبط الإضاءة والميزان بين الشخصيات والأشياء، كما أن استخدام المخرج هنا في هذا الفيلم للكاميرا المحمولة على(الكرين) والثابتة نوعا ما ربما حقق 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 وخصوصاً 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 وتبقى الكاميرا ثابتة تسجل ذلك الحوار وهنا يدخل(ضابط الشرطة) و(المحقق) فترتفع الكاميرا مرة أخرى لأستقبال 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 (الزوم) يقترب من شخصياته.

يبدأ المشهد عندما نرى(الفراش) في لقطة قريبة وهو يدخل بالشاي ثم يسحب المخرج هنا(زوم آوت) يستمر في لقطته العامة للحضور ويعود مرة أخرى إلى (زوم 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 المتشابهة من حيث الاستخدام في نصف زمن الفيلم ومنها على سبيل المثال وليس الحصر المشهد التالي:-

1. مشهد وجود (صكر العلوان)، (المدرس) و(بنت صكر العلوان- ام محمد) في بيت ابنته بعد حادث اعتقال (أبو محمد) وعندما يصل(المدرس) إلى البيت ليزور صديقه (صكر 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 (صكر العلوان) و(المدرس) جالسان على الآريكة داخل الدار، يسلم (منيف) على (المدرس) ويتحرك(منيف) هنا لتتحرك معه الكاميرا(بان) إلى اليمين وتعود إلى اليسار مرة أخرى مع حركة(محمد) وهو يتحرك باتجاه(صكر 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 بالتالي إلى الاستخدام الواسع للكاميرا المحمولة على (الكرين) واستخدام(الزوم) والزاوية التي هي من فوق مستوى النظر وهذا ما يمكن أن نلمسه 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 آوت) وتتحرك الكاميرا(بان) إلى اليمين في حالة متابعة للشخصيتين ثم تتوقف في لقطة عامة وهم يجلسون، وتبقى اللقطة مستمرة حيث نرى في مقدمة الاطار (المدرس) وهو ينهض من مكانه ليسلم على (صكر العلوان) و(أبومحمد) وعندما يجلس يدخل في الإطار من جهة اليسار (عامل المقهى- قاسم الملاك) ليقطع اللقطة ويتوسط الكادر في حركته لتقديم الشاي للزبائن في حين نرى أن الكاميرا مستمرة في ثباتها وزاويتها الثابته أيضاً وفي حجم اللقطة التي لايحدث هنا تنويعاً لها إلا من خلال إستخدام 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 بتفصيلات 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 والتنويع في احجام اللقطات باستخدام الزوم في حالة من حالات الكشف عن المكان بشكل تدريجي والشخصيات الموجودة ضمن ذلك المكان وهذا هو منحى أسلوبي لايكون إسلوباً ولا يبقى طريقة عامة، مما يعني أن اللقطة المستمرة الطويلة هنا لم تستخدم بحجم وأحد كأن تكون مثلا عامة أو متوسطة أو قريبة بسبب استخدام(الزوم)

الذي استثمر هنا لأحداث ذلك التداخل بين أحجام اللقطات والذي يوحي في احيان كثيرة إلى أن الشخصيات تقترب من المشاهد وتبتعد عنه وحسب ما يقال من قبل تلك الشخصيات ولاعطاء درجة من التركيز وحسب تلك الاهمية في الحوار الذي يقال، وعلى سبيل المثال يمكن أن نورد المثال التالي من أحد مشاهد الفيلم هو مشهد وجود (المدرس) و(بائع الجرائد) وأحد اصدقائهما في أحد البارات الليلية حيث تبدأ الكاميرا المحمولة على (الكرين) والمزودة بـ(الزوم) بلقطة متوسطة لأحد العاملين ثم تتحرك إلى اليسار متابعة إياه ويترتفع 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(صكر العلوان) وحفيده(منيف) من القرية إلى بغداد وبصحبته ابنه وزوجته حيث عمد المخرج هنا إلى استخدام الكاميرا المحمولة على (الكرين) و(الزوم) والزاوية التي (من فوق مستوى النظر) وفي لقطة طويلة ومستمرة حيث نرى الجميع وهم يدخلون محطة القطار وقد استقبلهم المخرج من خارج المحطة ويتوقف معهم لحظة لحين قطع التذاكر ثم يتحركك مرة اخرى 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 الزمانية 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 اللقطة الواحدة من حيث الحجم والتكوين.

ويمكن أن نلاحظ في هذا المنحى الأسلوبي للمخرج في هذا الفيلم أنه غالباً ما يبتدئ بلقطة قريبة 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 (فايل طالب الكلية العسكرية منيف إبراهيم صكر العلوان)، فقد بدأ المخرج هنا بلقطة قريبة ليرينا تقلبات أوراق الأضبارة الخاصة بـ(منيف) وبشكل موجه للكاميرا لاطلاع المشاهد على محتويات الأضبارة وليس لاطلاع الشخص الذي يقوم بتقليب أوراق الأضبارة ثم يسحب المخرج هنا(زوم اوت) تصبح لقطة متوسطة ونرى

الأضبارة بيد أحدالضباط 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 اخرى 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 آوت) 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 (الكرين) أحد النساء(اخت إبراهيم) وهي تتقدم نحوهم لتخبرهم بولادة زوجة (إبراهيم) بنتاً ويعود مرة اخرى المخرج إلى (زوم إن) في لقطة قريبة لـ(صكر العلوان) وهو فرح بهذا الخبر معلقاً بأن (منيف) سوف يفرح بذلك الخبر كثيرا:-

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(صكر 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 ليرينا الاثنين وهما يسيران ويتجاذبان أطراف الحديث إلى أن يجلسا على الكراسي الموجودة في الحداق العامة وبلقطة عامة قريبة.

2. مشهد وجود الطلبة في المدرسة:- في هذا المشهد نرى (منيف) والطلبة الباقين وهم يتجاذبون 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 معادلا موضوعياً من خلال ربط 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 فعّال خصوصاً بأنه تم تأليفها خصيصاً للفيلم، كذلك فأن المؤثرات لم تسجل من موقعها الحقيقي بل أُضيفت في الاستوديو للحصول على صوت نقي 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 فأن المؤثر المهم هو صوت (عواء الذئب) المستمر وخصوصاً تلك المشاهد التي يظهر فيها (الجبل) أو شخصية (منيف) وهو يتطلع بنظرة تحد إلى (الجبل) الذي استخدم مع (عواء الذئب) والشخصيات الباقية كحالة من حالات الوصول إلى استنباط بعض الدلالات الرمزية.

كما تم استخدام الحيل السينمائية فهنالك ثلاث 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

ويتسلق 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) والحبل خلفه.

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

1. مشهد تذكر (صكر 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 (صكر علوان).

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

ب- الأداء والشخصية:

أما من حيث أداء الشخصيات وادائها فان الغالب على تلك الشخصيات والتي يقصد بها هنا الرئيسة فقط، التكرار من حيث الأداء وعلى سبيل المثال يمكن أن نلاحظ ذلك في شخصية (صكر علوان) الذي قام بتمثيله (خليل شوقي) ويقصد مقارنة بسيطة بين أدائه في هذا الفيلم وعبر هذه الشخصية ومع نفس المخرج في فيلم (الظامئون) لشخصية (زاير 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 يترتب على ذلك من أداء حتى في استخدام قطع الاكسسوارات والذي طرأ عليه تغيير بسيط فقد استخدم هنا في هذا الفيلم مثلاً (البايب) للتدخين وفي فيلم (الظامئون) وعبر شخصية (الزاير راضي) كان يستخدم (السبيل) للتدخين مما يوحي أن الممثل ومن خلال اداءه حاول أن ينقل لنا بعض سمات (الزاير راضي) إلى شخصية أدائه (صكر العلوان) وهذا ربما يعود من الناحية الأسلوبية إلى الممثل والمخرج بالدرجة الثانية من خلال ذلك التكرار لشخصيتين تكادان تكونان متشابهتين في ظروف تبدو متشابهة بعض الشئ والتي ربما قادت المخرج إلى اختياره لنفس الممثل في هذا الفيلم.

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

بالتوقيع 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 فأن اداء الممثل وعلى الرغم من التشابه المذكور اعلاه قد أدى إلى تعميق 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 الهادئة 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.

والمهم في ذلك قدرة الممثل على الأداء الممثل مع ربط ذلك بمحاولة المخرج أسلوبياً في بلورة تلك الشخصيات بما يتيح 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 ادواراً 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 أُخرى 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 مروا 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 تطلب 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 (ام محمد) وابنتهم لـ(منيف) وابنهم (محمد) اللذين تأخرا بعد خروجهم 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 أغنى لقطاته بتفصيلات عديدة لاتخبرنا بشئ ولا تضيف لمعلوماتنا 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 والحوار يقدم لنا المعلومات ويضخ ذلك باستمرار.

وعلى سبيل المثال يمكن أن نقارن بين مشهدين في مكان واحد في المقهى مثلا فالمشهد الذي نرى فيه (صكر العلوان) والباقين لايختلف من حيث ضخ المعلومات والإيحاءات عن مشهد اجراء الانتخابات الذي كان يفترض أن يقدم بطريقة أخرى كأن تعلق لافتة أو صور أو اسماء للمرشحين بالانتخابات أو يتغير ديكور المقهى بطريقة توحي 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 الكثر من المشاهد الأخرى بحيث يخلق لدينا احساساً بأن الحوار هو الطريق المهم والغالب في ضخ المعلومات والإيحاءات للمشاهدين وان الصورة تأتي في الجانب الثاني وعلى سبيل المثال على الاستخدام الصوري ولامكانيات الصورة في ضخ المعلومات والإيحاءات نقدم المثال التالي: فلو اردنا القول أن هذا الشخص يعمل في الشرط بدون أن نراه يرتدي بزته العسكرية فأننا نتركه يقوم بأفعال توحي 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 ادوات القبض على المجرمين وهكذا فأن ما يصلنا عن طريق الصورة هنا كإيحاءات ومعلومات لاتؤدي 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 فاننا لانعرف أن (المختار) مصاب بـ(السكر) إلا من خلال الحوار وعندما يخبرنا(محسن العزاوي) وهو جالس في المقهى ومع (صكر العلوان) والباقين(أنه هنالك دواء جديد للقضاء على السكر) وبطريقة توحي بالسخرية وهذا في الواقع ما لم نشاهده في أداء الشخصية ومن خلال افعالها اذا ما عرفنا ببعض المعلومات

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

أما بالنسبة للخلفيات وما يمكن أن توحي لنا من معلومات فأن ذلك وكما يبدولم 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 مثلا صورة الملك أو العلم الملكي أو بعض الأدوات التي توحي لنا بذلك الزمن والتي لم تعد تستخدم في أي امنا 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 الاقل أن نرى صورة لهذه الشخصية عندم كان أحد المحاربين عام(1948) وكمشاهدين لم نرَ ذلك من خلال ما يمكن أن توحي لنا به الخلفية ومن خلال صورة بسيطة تغني 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 تردتي ملابس نظيفة وهذا ما يمكن استثماره بنطاق واعي والذي يحقق لنا أي جازاً كبيراً في تقديم المعلومات والإيحاءات .

كذلك يمكن استخدام الخلفيات 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 كمصدرمهم للمعلومات بقدر ما كان الاهتمام بالحوار الذي عن طريقة وفي 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 كأن 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 انقيادها للجانب الدرامي أو السايكلوجي 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 السايكلوجي 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 دفعة واحدة دون اللجوء إلى ضخ تلك التفصيلات على شكل جرعات لكي تبقى تلك الأحاسيس 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 فأن الأحداث المعروضة وتطور تلك الأحداث سوف لايتأثر بذلك الحذف وهنا يقودنا للقول أن تلك الشخصيات وطالما تأثيرها يبدو محدوداً في مجريات الأحداث فان تقديمها ربما يأتي في سياق تحقيق نوع من الانتقال بين الأحداث أو لإظهار بعض تفصيلات الشخصيات الشعبية في الحي الشعبي الذي تدور فيه الأحداث.

والملاحظة الأخرى والتي هي هنا بخصوص تكوين تلك الشخصيات فان 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 أُخرى لتوليد ذلك الصراع ولإعطاء الشخصيات دوراً مؤثراً في دفع كفة الصراع المتأزم.

نلاحظ هنا في معالجة المخرج أن شخصياته تتصارع ليس بينها كشخصيات على الرغم اختلافها في الطباع والسلوك والمفاهيم وانما يأتي الصراع من قوة خارجية على الشخصيات ككل وهو متمثل في السلطة الذي برز بشكل غير عميق من خلال بعض الشخصيات(المختار- رجل الامن) يمعنى أن تلك الشخصيات وكطريقة أداء وتكوين وكمصادر مهمة للمعلومات والإيحاءات لم تتبلور 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 السياقات التي ترد في إطار فهم أو تقليد اواقتباس 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 التقاليد الواقعية الإيطالية الجديدة والموجة الفرنسية الجديدة.

ومن الخصائص المعروفة في تلك الأساليب نجد بعضاً اخراً منها في أفلام هذا المخرج ومنها على سبيل المثال استخدام اللقطة الطويلة المستمرة والتصويربالضوء المساند وفي مواقع خارجية واستخدام الممثل غير المحترف واستخدام بعض أساليب الفيلم الوثائقي واستخدام الكاميرا المحمولة..كل هذه نجدها بشكل واضح في أفلام هذا المخرج التي تعرضنا لها لكنها لم تنصهر في شكل عضوي في المعالجة السينمائية لكي تشير بذلك إلى تأثره بمدرسة معينة أو أسلوب معين وانما ظلت طريقته هذه في الاستفادة مما أشرنا إليه حبيسة تقليد حرفي لم يخضع لمنهج 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 مجيد الربيعي).

تدور أحداث الفيلم في الخمسينيات في العراق، تلك السنوات التي حفلت بأحداث ساخنة على المستوى العربي والعراقي 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 وعبر تذكر (عباس) لعلاقته مع (محسن الحلاق) إلى رواية أحداث الفيلم وكشف شخصياته عبر ذلك التذكر.

فيتذكر (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 ويبدأ بتفسير الامور وفق هذا الفهم، ثم يصرخ فجأة (ذبحوه) أي السلطة (ذبحوا محسن الحلاق) تلك الصرخة التي مزقت فضاء السجن وبالتالي التفاف المحكومين حول (عباس) وفي مشهد رمزي يصرخ (عباس) وكأن صرخته قد فجرت أسوار السجن ثم نراهم جميعاً يخرجون باتجاه قرص الشمس وبالحركة البطيئة للتعبير عن رمز الثورة الجماهيرية العارمة، وينتهي الفيلم هكذا.

ثانيا: 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 عليلاً يقوم الأطباء الانكليز بزرقه بمادة قاتلة ثم يموت ويشيعه أهله والجماهير، وينتهي الفيلم بمرور جنازة أمام السفارة 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 ويهزم اعداءه، وبهذا يكون قد حقق ما يصبو إليه، وعادت سنابل الحنطة في حقل القرية الواسع للشموخ تتراقص تحت ضياء الشمس الذهبي.

المصادر

أ- المصادر العربية

1- مطر (اميرة حلمي)، فن الجمال من فلسفة أفلاطون إلى سارتر، (القاهرة: دار الثقافة للطباعة والنشر 1974).

2- الشوباشي (محمد مفيد)، الأدب ومذاهبه من الكلاسيكية إلى الاغريقية إلى الواقعية الاشتراكية، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للتاليف 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 للتاليف 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 النهظة المصرية، 1953).

بـ المصادر المترجمة إلى العربية

1 - ميليت وبنتلي (فروب، جيرالدس)، فن المسرحية، ترجمة صدقي 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 الوأحد لؤلؤة (بغداد:دار الرشيد للنشر، 1980).
5 - هاوزر (ارنولد) الفن والمجتمع عبر التاريخ، ترجمة فؤاد زكريا (بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1981).
6 - فنلكشتن (سيدني)، الواقعية في الفن، ترجمة مجاهدعبدالمنعم مجاهد (القاهرة، الهيئةالمصريةالعامةللكتاب، 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 مفيد الشوباشي (القاهرة: دار الفكر العربي، 1970).
9 - غارودي (روجيه)، واقعية بلاضفاف، ترجمة: حليم طوسون (القاهرة: دار الكتاب العربي للطباعة والنشر 1968).
10 - (روزنتال) وبيودين، الموسوعة الفلسفية، ترجمة: سمير كرم (بيروت: دار الطليعة، 1985).
11 - نيومايز (ساره)، قصة الفن الحديث، (القاهرة: مكتبة الانجلو المصرية 1967).
12 - اندرو (ج.دادلي)، نظريات الفيلم الكبرى، ترجمة: جرجيس فؤاد الرشيدي (القاهرة: الهيئة المصريةالعامة للكتاب، 1986).
13 - (سادول) جورج. تاريخ السينما في العالم، ترجمة: إبراهيم الكيلاني(بيروت: منشورات بحر 1968).
14 - بازان (اندريه)، ماهي السينما،ج1، ترجمة ريمون فرنسيس (القاهرة: مكتبة الانجلو المصرية، 1968).
15 - ديجانيتي (لوي)، فهم السينما، ترجمة جعفرعلي (بغداد: دار الرشيد للنشر، 1981).
16 - آجيل (هنري)، علم جمال السينما، ترجمة: إبراهيم العريس(بيروت: دار الطليعة للطباعة والنشر، 1980).

17 - مارتن (مارسيل)، اللغةالسينمائية، ترجمة سعيدمكاوي (القاهرةالدار المصرية للتاليف والترجمة 1946).
18 - نابت (ارثر)،قصةالسينماـفي العالم الفيلم الصامت إلىالسينما راما، ترجمة : سعد الدين توفيق (القاهرة: دار الكاتب العربي، 1967)
19 - وارن (بول)، السينما بين الوهم والحقيقة، ترجمة: علي الشوباشي (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1972).
20 - مانفيل(روجر) الفيلم والجمهور، ترجمة برلنتي منصور(القاهرة: المؤسسة المصرية العامة للتاليف والترجمة 1964).
21 - ارنهايم (رودولف)،فن السينما،ترجمة: عبدالعزيز فهمي، وصلاح التهامي(القاهرة:المؤسسةالمصرية العامة للتاليف،بدون سنه طبع).
22 - ايزنشتاين (سرجي)، الاحساس السينمائي، ترجمة: سهيل جبر (بيروت: مطابع الامل 1975).
23 - هاف (كراهام)،الأسلوبوالأسلوبية،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 (لوي)، السينماالجديدة، ترجمةصلاحدهني (دمشق: منشوراتوزارةالثقافة والارشادالقومي).
27 - اوفيسيا نيكوف (م) واخرون، موجز التاريخ للنظريات الجمالية، تعريب 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: ورزارة الثقافة العراقية، ع 11، 1986).

READ):the philosophy of modem: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 Cinma.translated.4
.by Isabel quigly
Samiueison)MotoinPictureCamera&Lighting.)
newyork.1977..6
lipton(Lenny) independent film making..7
.Afireside book newyork.1974

المحتويات

المقدمة: 7

الفصل الأول: (نظريات الفن) 13

الفصل الثاني: (نظريات السينما) 41

أولاً: النظرية الواقعية 42

(1) واقعية لوميز: 42

(2) واقعية بازان وكراكاور 44

(3) واقعية الرواد 54

(4) جماعة الكاميرا عين 55

ثانياً: النظرية الانطباعية 59

(1) انطباعات جورج ميليه 59

(2) انطباعات رودولف ارنهايم 61

(3) هوجو منستربيرج 65

(4) سرجي أي زنشتاين 68

(5) بيلا بالاز 71

(6) الانطباعيون الرواد 75

ثالثاً: نظرية الفلم الفرنسي المعاصر 83

(1) جان متري 84

(2) كرستيان متيز 87

الفصل الثالث: (الأساليب السينمائية وفقاً للنظريات)

أولاً: الأسلوب في الفن 93

ثانياً: الأسلوب في السينما 103

ثالثاً : الأساليب السينمائية وفقاً للنظريات
اساليب الواقعية 119
(1)الواقعيةالجديدة 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
الأساليب الانطباعية 139
(1) الدادائية 139
(2) السريالية 140
(8)التعبيرية 141
(9) السينما الطليعية 143
الفصل الرابع (نماذج فيلمية تطبيقية) 145
موجز حكايات الأفلام 198
المصادر 201