الأكاديمي

مجلة متخصصة في الفنون

في هذا العدد

- المستويات الدالة للمؤشرة في الفلم التسجيلي العراقي
  د. صباح مهدي الموسوي
- الابداع الفني الفاعل
  د. ناصر عبدالواحد الشاوي
- المتغير (س) في النحت العراقي المعاصر
  د. جبار محمود العبيدي
- الرؤية السايكولوجية وتطبيقاتها في مسرحية الشيخ والغانية
  د. طارق عبدالكاظم العذاري
- التجليات الاقتصادية والثقافية والاعلامية للعولمة في العالم الثالث
  د. عبدالكريم العيبي د. عباس هاشم
- التسليات في البلدان الاسلامية، مشاهد حياة الطرب والآلات الموسيقية
  د. طلعت رشاد الياور
- أسباب تفرّد استخدام خط النسخ في تصميم الحروف الطباعية
  د. إياد حسين عبدالله الحسيني
- دور المعالجة الادراكية في اختزال البنية التصميمية للعلامة التجارية
  د. عبدالرضا بهية داود
- النحت العربي في جنوب شبه الجزيرة العربية - اليمن قبل الاسلام
  عبدالشهيد مصطفى النداوي
- مفهومية فن الفخار في عصور قبل التاريخ في العراق
  د. زهير صاحب

شروط النشر في مجلة الأكاديمي

١- تخضع البحوث المقدمة للنشر للتحكيم العلمي من خبراء في تخصص البحث.
٢- أن يكون البحث (جديدا) ولم يسبق نشره أو قبول نشره في مجلة اخرى.
٣- يقدم البحث على قرص ليزر بصيغته النهائية.
٤- أن لا يزيد طول البحث عن (١٥) صفحة حجم (A4).
٥- تنتقل حقوق الطبع ونشر البحث الى المجلة حالة اشعار الباحث بقبول بحثه للنشر.
٦- لا تعاد البحوث الى أصحابها سواء نشرت أم لم تنشر.
٧- يخضع ترتيب البحوث داخل المجلة لاعتبارات فنية.
٨- يستوفى مبلغ (١٠٠٠٠) عشرة آلاف دينار عن كل بحث كاجور نشر، يدفع المبلغ لحسابات المجلة .
٩- يستوفى مبلغ (١٠٠) مائة دولار عن كل بحث كأجور نشر وتقويم لغير العراقيين
٩- يستوفى مبلغ (٢٠٠٠) ألفا دينار عن كل بحث لخبراء التقويم.
١٠- توجه جميع المراسلات الخاصة بالمجلة الى عنوان المجلة.

المستويات الدالة للمؤشرة في الفلم التسجيلي العراقي

الأستاذ المساعد
الدكتور صباح مهدي الموسوي

الإطار المنهجي

مشكلة البحث:

تمثل الأنواع السينمائية، وسائل تعبيرية تختلف في طرق إيصالها للمعنى او الفكرة، ولكن باتخاذ الوسيلة السينمائية ذاتها، مع فارق كبير يتعلق في عملية صياغة هذه العناصر، واليات التعامل مع الواقع الفيزيائي، او بناء واقع خاص ينتمي الى عالم القصة المحكية داخل الفلم، والفلم الوثائقي هو أحد الأنواع الفلمية، الذي يمتلك سماته وصفاته الشكلية او التعبيرية في التعامل مع المادة الخام، او في علمية إيصاله للرسالة الفنية، وخصوصية الفلم الوثائقي تكمن في قدرته على التعامل مع الواقع بشكل مباشر، واتخاذ مادته من جريان الحياة، دون الحاجة الى أجراء تغييرات معينة او بناء واقع خاص بالفلم السينمائي، أي ان عملية تسجيل الصور المرئية تأتي بتتبع الآثار الدالة او الكشف عن الفعل من خلال تعقب رد الفعل، او البحث عن ثنائية السبب والنتيجة، هذه الخصوصية، كشفت عنها الدراسات النقدية الحديثة لا سيما في عالم السيميولوجيا، تقسيمات العالم الأمريكي (بيرس)، الذي قسم العلامة الى ثلاث أنواع أساسية، تمثل المؤشرة أحدها، والمؤشرة تعني الكشف عن العلاقة السببية التي تجمع العلامة بما تمثله او تنوب عنه، هنا يظهر جلياً مدى ارتباط المادة الوثائقية بالبحث عن هذه العلاقة داخل الواقع الفيزيائي وتتبع مستوياتها ونتائجها، لاستنباط المعطيات الموضوعية او الذاتية التي من خلالها يتم إيصال الرسالة الوثائقية الى المتلقي، في شبكة من العلائق المتداخلة بين المؤشرة والواقع والفلم الوثائقي، معتمداً على المكان الواقعي بشكل مباشر، ومن هنا يمكن تحديد مشكلة البحث على النحو الأتي:

كيف يتم توظيف المؤشرة عبر العلاقة السببية بين العلامة وما تنوب عنه داخل الفلم الوثائقي؟ وما هي مستويات عمل المؤشرة في الفلم الوثائقي؟

أهمية البحث:

تكمن اهيمة البحث في تناوله لمفهوم المؤشرة ومستوياتها الدالة العاملة داخل الفلم السينمائي الوثائقي، اذ لم تنل المؤشرة أي حظوظ في الدراسات النقدية الفنية السينمائية مثل الرمز والايقونة، او الشفرة، كما يهم البحث العاملين في مجال الانتاج السينمائي الوثائقي، وصانعي الافلام الوثائقية لانه يبحث في طرق التعامل مع الواقع، وما يمكن اكتشافه من هذا الواقع عن طريق عمل المؤشرة، فالصورة المتحركة هي التي تكشف وتبني وتشكل المؤشرة، لتمنحها قوة التأثير وهي التي تذكي فيه عناصر متصلة تتيح مساحة ما للتأويل. وهذا التطرق في اختيار زاوية الموضوع هو من يكسب البحث اهميته بكونه يتعامل مع الدراسات النقدية الحديثة وكيفيات الاستفادة منها داخل بنية الفلم السينمائي الوثائقي.

اهداف البحث:

يهدف البحث الى تحقيق الاتي:

١. الكشف عن شبكة العلاقات الصورية التي تولد المؤشرة داخل الفلم الوثائقي.

٢. مستويات تحقق المؤشرة داخل الفلم الوثائقي.

حدود البحث:

يتحدد البحث بدراسة مفهوم اثر المؤشرة داخل بنيـــة الخطـــاب الفلمـــي الوثائقي من خلال عينة البحث المختارة قصديا وهي الفلم العراقي (الاهـــوار) اخراج (قاسم حول) للاسباب الاتي :

١. يقدم الفلم موضوعة معتمدة على الواقع الفيزيائي من خلال الكشـــف عن السبب والمسبب مما يعني اعتماده على المؤشرة والعلاقة السببية في ايصال الرسالة الفنية.

٢. بنية هذا الفلم تكشف لنا عن توظيف خلاق للواقع الفيزيائي.

٣. احتواء الفلم لجميع عناصر اللغة التعبيرية الوثائقية مثـــل المقابلـــة او الملاحظة الطويلة، واستخدام الممثل غير المحترف.

٤. يكشف الفلم عن تحولات المؤشرة من خلال ارتباطها بالواقع المصور.

الفصل الثاني
المبحث الأول
الإطار النظري والدراسات السابقة
علاقة المؤشرة بالواقع داخل الفلم الوثائقي

أولاً. مفهوم المؤشرة

لم يعد مفهوم اللغة يرتبط حصراً بتلك الوسيلة القولية او الكتابية، او كما يسميه كلود ليفي شتراوس نموذج النماذج، في وسائل التعبير، بل تجاوزت وسائل الاتصال الفني هذا النموذج اللغوي الى انساق تعبيرية اخرى، لا سيما بعد الدراسات النقدية الحديثة، اذ غدت كثير من الوسائل التعبيرية او انساق الاتصال التي لا تعتمد على اللغة القولية او المكتوبة، لغات قائمة بذاتها تبحث وفق ثنائية الدال والمدلول، وعلى اساس مستويين من العلاقات، هما على النحو الاتي:

١. علاقة تركيبية – نحوية : وتقوم بتنظيم عملية تآلف العلامات المنعزلة في متتابعات والجمل التي تقابل معايير تلك اللغة.

٢. علاقات دلالية : وتحدد مضمون العلامة[١].

فضلا عن امتلاك هذه الانساق التعبيرية حقيقتان تؤكدان امكانية الاتصال ونقل المعلومة وحفظها، هما على التوالي:

الحقيقة الاولى: امكانية توصيل المعلومات والافكار والتعبير عن الاراء.

الحقيقة الثانية: حصول التراكم والخبرة من اجل ايجاد طرق فرعية داخل نسق الاتصال نفسه لايصال الافكار والمعلومات.

وبدأ من الدراسات التي كان رائدها سوسير، اصبح علم اللغة احد الفروع داخل علم اكبر هو علم العلامات (السيميولوجيا)، وهذا العلم اختص بدراسة حياة العلامات وطرق توصيلها للمعلومة، ضمن بنية اجتماعيـــة او منطقيـــة، واعتبار العلامة اشبه بوجهي عملة واحد، الوجه الاول هو الـــدال (الصـــورة السمعية)، اما الوجه الثاني فهو المدلول (الصورة الذهنية)، وعلى اساس انواع من العلاقات المؤطر اجتماعياً، فجاءت الدراسات وهي تتفحص وتحلل الانظمة والانساق اللغوية الفنية سواء في المسرح او الفن التشكيلي او الفن السينمائي، محاولة وضع منهجية ذات معطيات محددة تؤكد انتظام الشكل واللغة وطرقهـــا بألية علمية لا تخضع للذاتية او الكيفية بعيداً عن العلم، سمت هذا العصر، ومن هنا دخلت الدراسات السيميولوجية فضاء الفن السينمائي على اساس ايجـــاد نوع من القوانين التي توثق جملة المعطيات الجمالية او الفلسفية الدرامية داخـــل فضاء الفلم، وجعله وسيلة واداة مهمة لفهم مجتمعه وظروفه واهم الرســـائل او الشفرات التي يحاول الفلم بثها على مستوى الشكل، فظهـــرت الدراســـات السيميولوجية في فضاء الفلم على يد المنظر الفرنسي كريستيان ميتز، معتمـــداً على طروحات سوسير وبيرس في اشتغال الانظمة العلامية وانواع العلاقة بينهما وصولاً الى تمثيل متميز للفكرة واليات ايصالها عبر الرسالة والدلالـــة واخـــيراً الشفرة، وتمثل المؤشرة احد انواع العلامة التي حددها العالم الامريكي بيرس، في تصنيفه الثلاثي للعلامة، معتمداً على نوع العلاقة التي تربط ماهية العلامة بمـــا يحيطها، فجاءت هذه الانواع الثلاثة لتشتغل وبشكل ملفت للنظر في العديد من الدراسات، فلا تكاد دراسة تتناول النقد الحديث سواء في مجال الفن المسرحي او الفن التشكيلي، او الفن السينمائي والاجناس الادبيـــة تخلـــو مـــن هـــذه التقسيمات للانواع العلامة، التي كانت على النحو الاتي:

١. الأيقونة Icon " هي علامة تحيل الشيء التي تشير أليه بفضل صفات تمتلكها خاصة بها وحدها "[٢]أي وجود نوع من التشابه بين العلامة والشيء الذي تشير أليه مثل الصورة الفوتوغرافية ، الصورة التمثيلية الشخصية.

٢. المؤشرة Index " علامة تحيل الى الشيء الذي تشير أليه بفضل وقوع هذا الشيء عليها في الواقع"[٣]، أي ترتبط العلامة بموضوعها ارتباطا سببيا مثل الأعراض الطبية التي تشير إلى وجود علة عند المريض او الآثار التي نراها على الرمل التي تدل على مرور أشخاص.

٣. الرمز Symbol "هو علامة تحيل الى الشيء الذي تشير اليه بفضل قانون غالبا ما يعتمد على التداعي بين أفكار عامة "[٤]ونوع العلاقة هنا عرفيه وغير معللة ، حيث لا توجد علامة بين المصورة والمفسرة والموضوع و انما هناك علامات اتفاقية او عرفية، تعمل في مجتمع ما دون مجتمع آخر.

والمؤشرة تحمل تسميات عديدة سواء في الدراسات الحديثة او الدراسات الكلاسيكية، بسبب عدم اكتمال مفهومها الا داخل ذهن المتلقي عكس الايقونة او الرمز، فتحيل المؤشرة المتلقي الى ما هو غائب جزئياً، لانه يرتبط بأثر دال في بنية ما، فضلا عن ان العلاقة السببية لا تتطلب ظهور الفعل ورد الفعل على حد سواء، بل يستشف احدهما من الاخر، وعلى المتلقي اكمال هذه الثنائية للوصول الى الحقيقة او الشيء الذي تنوب المؤشرة عنه.

ان الدراسات النقدية الحديثة التي تناولت التناص، تؤكد على هذا الاثر او المؤشرة المستنبطة من النص لتحيل المتلقي الى النصوص الاخرى داخل النص الجديد، أي ان المؤشرة تعمل هنا على توسيع مساحة التلقي الى حدود يفرضها التأويل الداخل في بنية النص، فلا يمكن اكتشاف الية عمل التناص داخل النص الجديد دون التعرف على المؤشرات الدلالة سواء بشكل مباشر او غير مباشر،

والمؤشرة هنا علامة قائمة بذاتها تقع ضمن علائقية بنائية تكسب النص الجديد هويته وخواصه، بسبب تمظهر العلاقة السببية بطريقة فاعلة لا انفصام لها داخل النص، بل دعم واسناد وتأكيد.

قد تأخذ المؤشرة مستويات اشتغال واسعة ترتبط بمفهوم عملها داخل محيطها العلائقي، فهي قد تكون ذات طبيعة جغرافية، أي دلالات واضحة تمثل نقاط ترشد وتكشف على اساس الشيء الذي تنوب عنه، لان فحوى تعريف المؤشرة هو "ما بقي من رسم الشيء"(٥)، والمفهوم اقرب ما يكون الى الاطلال التي تشير لما كان موجوداً وما تبقى منه، وقد تأخذ المؤشرة بعد اخر فتكون نتيجة، او رد فعل على وقوع الشيء، لانها "نتيجة الشيء وله عدة معان"(٦)، اي مدلولا لدلالة، او برهاناً على وقوع الفعل داخل الشيء ذاته، "وهو ما بقي من اثر وهو تمثيل الشيء"(٧)، وهذا الشيء يمتلك صفة الهيئة او الرسم، أي اقتران تشكل المؤشرة بفعل مسبق، مما يؤكد وجود الشيء او الهيئة هو سابق للمؤشرة، لذلك فلا مؤشرة دون اشتراطات ثلاثة هي (موضوع او هيئة او فعل).

فقد تكون الهيئة لجسم او مبنى او شخص، او كان الموضوع صورة لشارع او مدينة او سماء، وكان الفعل، زرع او وطئ اقدام، او انفجار، هذه المؤشرات تمثل علامة مكثفة تخبئ خلف بنائها الصغير علاقات سببية تحيلنا الى تصور متكامل عن نوع الفعل او الهيئة او الموضوع، وهنا تكمن خطورة المؤشرة، لان الايقونة مثلاً تتحدد بما هو حاضر وعياني داخل الصورة المرئية بفعل العلاقات التماثيلية او التشابهية، اما الرمز فهو يتحدد على اساس تداعي الافكار او طبقة ومجتمع دون غيره، بسبب اعتباطية العلاقة.

ان المرتكزات الثلاثة التي تم تحديدها وهي (الموضوع، الهيئة، الفعل)، تمثل في حقيقتها مثابات معرفية ترتبط فلسفياً وفكرياً بالوجود الانساني نفسه، ذلك لانها تجسم لنا صورة الواقع وتفصح عن مكوناته وعلاقاته ودلالاته، فالواقع يتشكل مرئياً او عيانياً ويفحص ويحلل على وفق المعطيات التي تم تحديدها، داخل فضاء الفنون سواء في المسرح او الفن التشكيلي او الفن السينمائي، ولا سينما الفلم الوثائقي، كما سيتم التحدث عن ذلك لاحقاً.

ثانياً . علاقة المؤشرة بالواقع داخل الفلم الوثائقي

تمثل دراسة المؤشرة داخل الفن بشكل بشكل عام والفن السينمائي بشكل خاص ضرورة لا غنى عنها، لا سيما بعد ظهور كثير من الدراسات التي تناولت انواع العلامة واشتغالها داخل الفن السينمائي، اذ اقتصرت البحوث على دراسة الايقونة وكذلك الرمز، سواء في الفن المسرحي او الفن التشكيلي والفن السينمائي والتلفزيوني، اصبحت هذه الدراسات اشبه بمرجعيات معرفية لانواع الايقونة او الرمز العامل داخل الفنون بشكل عام، الا ان هذه الدراسات بقيت بعيدة عن المؤشرة التي تمثل النوع الثالث للعلامة، الرغم من ان المؤشرة تتواجد على ارض الواقع او في الفلم السينمائي، الصورة المرئية، كنتيجة حتمية لشبكة العلاقات السببية، أي تصبح دلالة سببية لمدلول غائب، يتشكل وفق مستويات هذه العلاقات السببية المحيلة له، فالمؤشرة لم تأخذ اهتمام بحثي او فرصة علمية لدراساتها وبحثها، بل اقتصرت البحوث على الرمز والايقونة حصراً، والباحث هنا يؤكد اهمية المؤشرة الموازية لاهمية الايقونة والرمز، بل ان ضرورتها في دراستنا للفلم السينمائي ولا سيما الفلم الوثائقي تجعل منها اكثر فائدة، لاعتماد الفلم الوثائقي على الواقع الفيزيائي المعاش، وتحليل بنياته واشكاله وعلاقاته الظاهرة والضامرة، وهنا يأتي دور المؤشرة في الكشف عن هذه البنيات

والاشكال، اذا ما تتبعنا بدقة العلاقة السببية وعرفنا رد الفعل من الفعل المغيب، ان امكانيات المؤشرة التأويلية تتجاوز الصورة المرئية دون الابتعاد عن الواقع المعاش، أي الخروج من دائرة الفلم، بل تبقى متمسكة بالواقع وهي تحلله وتكشفه على وفق شبكة العلائقة المتداخلة بين المؤشرة والواقع من جهة وبين المؤشرة ومستوياتها من جهة اخرى.

ان فهمنا للفلم الوثائقي لا يراد به العودة الى تلك التعريفات المتداولة المعروفة التي اطرته، وحددت خصوصيته الا اننا لابد من ان ننطلق من حقيقة اساسية مفادها تلك الصلة الجدلية القائمة بين ذلك الفلم وبين الواقع ووسط هذه الثنائية تخلقت مجمل الاطر والاهداف الاخرى التي رافقت التجربة الوثائقية برمتها ولان احكام تلك الصلة ما بين هذه الثنائية قد اقترن بحجم كبير من التجريب الذي تطلبته خصوصية الفلم نفسه كي يكون في مستطاعه ترجمة الواقع ونقله وهو في ذلك انما جعل من الواقع منطلقاً وغاية ووسيلة ومناخا في آن واحد، وبعيداً عن خوض غمار المقارنة بين خواص الفلم الوثائقي والفلم الروائي اللذان يشكلان دعامتي فن الفلم الا ان ثمة تميز واضح للفلم الوثائقي في منحاه التجريبي لفهم الواقع والتوغل في معطياته ومكوناته وبنائه والتوقف عند شريحة او شرائح محددة من ذلك الواقع والامعان في تفكيكها والتعريف بمكوناتها، فالفلم الوثائقي "هو التفسير الابداعي للواقع"[٨]، أي معالجة الواقع بالواقع نفسه من خلال تحليل مكوناته والكشف عن الاثار الدالة فيه من اجل "تقديم معلومات معينة للناس عن العالم الواقعي"[٩]، هذه الحقائق تتطلب نوع يختلف عن الفلم الروائي في معالجة الواقع مثل عدم التقيد بالاستوديوهات مع حركة كاملة لالة التصوير وهي تنتقل في ارجاء الواقع، مما يعني توسيع افق المرونة في فهم الواقع مع قدرة في التنوع من اجل نقل ملامحه المتميزة، ومن هنا

يمكن تأشير اهمية المكان في فهم الواقع، وعبر تنوع العلاقة بين الموضوع والهيئة والفعل، التي يحتويها المكان داخل الفلم الوثائقي، فكانت البدايات الوثائقية تقترب من المكان المؤطر داخل الواقع مثل القرية او الريف او الميناء، فالواقع هنا هو "العالم المادي في كليته وفي كل اشكاله ومظاهره وانه كل شيء موجود خارج ذهن الفرد ويعكسه هذا الذهن"[١٠]، وعليه فأن كلية العالم تمظهر الفعل داخل بنيته، فضلا عن عكس الشكل والهيئة، طالما كان الواقع هو ما يعكسه ذهن الفرد حصراً، لذا صار لزاماً ترجمة هذا الواقع الذي خضع لتأطيرات وضعية قدمتها الفلسفة والعلوم، فكان الفلم الوثائقي نوع اخر من التأطيرات والتفسير المنطقي لكشف تنوع الواقع في معطيات التي نراها على الشاشة، وتحقيق الحد الادنى من ممارسة فهم الواقع عن طريق الانتقاء الابداعي الخالص.

المبحث الثاني

البناء الفني للفلم الوثائقي

لقد تنوعت الموضوعات التي عالجتها السينما الوثائقية وتعددت الأطر والمحاور التي يحرك فيها ومن خلالها الفلم الوثائقي، ولذا فأن طابع التنوع في المعالجة خلق انماطاً وأتجاهات منحت كل اتجاه خواصه التي ميزته من ناحية الموضوعات التي تم عرضها والهيئات التي تم تجسيدها، اذ يمكن القول ان هناك شبكة متكاملة من العلاقات قد تبلورت عبر الفلم الوثائقي، تمثل حصيلة ونتائج يستنبطها هذا الفلم، تتشكل على اساس العلاقات التي تربط بين الهيئات والافعال والموضوعات عبر الفلم الواحد، هذه العلاقات المتداخلة يتم الكشف عنها من خلال الاتجاهات الفنية التي تم تحديدها وعلى النحو الاتي:

١. الاتجاه الشاعري او الرومانتيكي الطبيعي الذي يمثله روبرت فلاهرتي
٢. الاتجاه الواقعي الذي يمثله بازيل رايت
٣. الاتجاه السمفوني الذي يمثله دولاك
٤. سينما الحقيقة الذي يمثله فير توفي [١١].

واعتماد الفلم السينمائي الوثائقي يتداخل مع الفلم الروائي على العناصر اللغوية الفنية، الا ان عملية توظيف هذه العناصر فيما يخص الرؤية والوظيفة لكل عنصر تختلف في كلا النوعين، أي يكتسب الفلم الوثائقي هويته الخاصة من خلال الوسائل التعبيرية الاتية فضلا عن عناصر اللغة السينمائية:

١. استخدام الممثل غير المحترف
٢. استخدام الصور الفوتوغرافية
٣. استخدام الاشرطة الوثائقية
٤. ظروف التصوير :الاضاءة ، الضوء الطبيعي
٥. أستخدام المقابلات[١٢]

ان الاختلاف القائم بين الفلم الوثائقي والروائي يتجاوز هذه المقومات الى حقيقة فلسفة التعامل مع الواقع، اذ يسعى الفلم الوثائقي على النقل بمصداقية من الواقع الفيزيائي الى الشريط السينمائي، اما الفلم الروائي فأنه ينقل ما يمكن حدوثه في الواقع، وذلك من خلال بناء واقع خاص بالفلم يعتمد على احداث وافعال وشخصيات خيالية، ان اعتماد على هذه التحديدات ترتبط أساس بمراجعيتنا للمنجز الفلمي الوثائقي، الذي قدمه لنا تاريخ السينما، في انواع عديدة من المعالجات الفنية للواقع المعاش دون ادنى تدخل، بل كان نتيجة مبدعة للتفاعل الحي بين الموضوع من جهة ورؤية صانع العمل في توظيف وسائلة التعبيرية من جهة اخرى، لتحقيق اكبر قدر من المصداقية في العرض المرئي، أي ان الواقع الحياتي لا يغدو مجرداً، بقدر ما يصبح موضوع متفاعل مع العناصر الفنية، مما شكل هذا الاشتغال الفني احد الاساسيات التي قامت عليها الاتجاهات الفنية للافلام الوثائقية.

وماهية التجربة تعكس لنا مسألة في غاية الاهمية، أي عملية تشخيص الهوية الفنية للفلم الوثائقي بأطره وخواصه المميزة التي انعكست جدياً وعمليا في شتى المعالجات التي جسدت على الشاشة. اذ يتشكل جدل متفاعل، عميق الصلة بين السعي لتأكيد هوية الفلم من جهة وبين الامساك بالواقع- الموضوع من جهة اخرى، هذه الثنائية ظلت محور اساسياً من محاور حركة السينما الوثائقية، لان تأثير المناخ المحيط بالفلم قد برزت بالتأكيد عبر شتى المعالجات الفلمية، مما بلور لنا خواص الفلم الوثائقي ومناقشتها عبر تلك المسيرة الحافلة لصانع الفلم الوثائقي، وهو يلتقط موضوعاته وعلى وفق هذا تنوعت الموضوعات داخل الفلم الوثائقي من خلال توظيف وسائل التعبير المتنوعة.

فظهرت على نحو محسوس خواص الفلم الوثائقي وعبرها أيضاً برزت لنا الموضوعات والهيئات والافعال التي وجدت لها تأثير واضحاً من خلال وسائل التعبير، فهناك حوار متداخل يمتد صداه عبر مجمل التجربة الوثائقية، يرتبط بعملية توظيف الوسيلة الفنية لبلوغ الهدف الاساس، الذي يعتمده صانع الفلم، فقد تجسد التوظيف المتميز للوسيلة الوثائقية السينمائية بالوقت ذاته الذي تم التشبث بالمصداقية والحفاظ على الواقع في اعمال وتنظيرات المخرج الوثائقي (دزيغا فيرتوف)، فصمم تجربته الابداعية على اساس التعامل المبدع مع الواقع، والنقل الحي لكل التفاصيل التي قد لا ترى بالعين الانسانية المجردة.

وتجربة فيرتوف هي واحدة من التجارب المهمة التي لابد من التوقف عندها لفحص ابرز الخواص الفنية التي شكل الدعامة الاساسية لاعماله الوثائقية، لا سيما وان الدافع الاساس لكل تجارب السينما الوثائقية هو تلمس (الحقيقية) وانعكاسها داخل الاطر الفنية والجمالية التي رافقت المنجز، وهدفت سينما الحقيقة الى تخليص السينما من كل طارئ على الحياة والواقع، مما اوجد هذا الاشتغال حدود مميزة للبنى الداخلية في لتجربته، على وفق المقالة المتميزة المعروفة بـ (عين – السينما)، "فقد صار ضعف العين البشرية واضحا للعيان، نحن نؤكد على العين السينمائية التي تتلمس في فوضى الحركة محصلة حركتها الخاصة، نحن نؤكد على العين السينمائية بابعادها الزمانية والمكانية، والتي تنمو في قوتها وفي امكانياتها الى درجة تأكيد النفس"[١٣]، وهذا التوجه التوثيقي، حمل اهيمته القصوى، لانه اعتمد في رؤيته وتفحصه على عين الة التصوير، المدربة للوصول الى تفصيلات قد لا تراها العين، الا ان الة التصوير تكشفها وتبرزها عن طريق المونتاج، هذا التوظف الابداعي هو الذي كشف لنا سر السينما الوثائقية وعلاقتها بالواقع الحياتي، فالشيء "الاهم في الفلم هو استيعاب العالم

المحيط وذلك من خلال الكاميرا التي هي عين السينما وهي اكثر دقة من العين البشرية .ان مهمتي هو ايجاد طريقة جديدة لاستيعاب العالم الموضوعي وبذلك فأن اختراع طريقة جديدة لرؤية العالم من حولنا"[١٤]، ان رؤية هذا العالم تأتي بفعل معادلات موضوعية، داخل اللغة السينمائية التعبيرية لترجمة تفاصيل العالم الواقع، والكشف عنه بواسطة ادوات فاعلة تعكس وتحلل لنا التحولات الموضوعية داخل الواقع المعاش، أي اظهار التفاعلات وعدم الركون إلى أي ملمح منها، الا من خلال كشف العلاقة السببية المتمثلة بالمؤشرة، فالعمل الوثائقي يعني القدرة على الترقب والانتقاء والتحليل، لذا فأن (التصوير) كان في مقدمة الوسائل الساخنة والفاعلة لجمل هذه التجربة، ذلك ان فيرتوف "قد لجأ إلى استخدام الكاميرا المخفية او التصوير المفاجئ والملاحظات الطويلة الدقيقة لموضوع التصوير"[١٥] ومما لا شك فيه، ان هذه الأداة الفاعلة إنما تستجيب للمناخ والرؤيا الإبداعية لفنان الفلم، لذا كانت (كاميرا) فيرتوف محكمة الصلة بالواقع، بل بالحقيقة الأكثر واقعية انطلاقاً من ذلك الهاجس المتصل في الحفاظ على مصداقية (الموضوعات) و(الأشياء)، و(الافعال)، التي نحن بصددها فيما يتعلق بالمؤشرة وتحولاتها، فلم يلبث فيرتوف حتى اوجد توظيف فاعل داخل الاطار الفكري والفلسفي والجمالي للفلم الوثائقي بواسطة وسائل تعبير أخرى يقف فيها مقدمتها (المونتاج)، الذي اقترن بعين (الرجل–الة التصوير)، فالة التصوير تظهر بقدر من الحساسية الموضوعات والافعال، ثم يأتي البناء المونتاجي ليؤكد هذه الحساسية، فليس في التصوير فحسب بل في المونتاج باعتباره تنظيم الفكري للمادة، لذا وضع فيرتوف يحدد لنا ستة مراحل من المونتاج تلتقي كلها في التركيز على خلق حركة فاعلة في الفلم من حيث السرعة والإيقاع والتأليف الهارموني بين عناصر الصورة[١٦] فالمونتاج هو احد

المفاصل المهمة في تجربته، أي ما يمكن عدة عملية اعادة الوثيقة، او تشكيلها بمصداقية، برفقة حجوم اللقطات، وزوايا التصوير، ونوع الاضاءة التي تجسد الحركة داخل الكادر، أي ان التداخل لابد ان يكون مدروس بحيث يؤدي الى ايجاد شكل من العلائق المتعددة المستوى داخل الصورة الفنية، مما يعني ايجاد عملية تأويلية يشترك فيها المتلقي، لابراز الموضوعات الضامرة، او استنباط المؤشرات التي تنلمس اثار وجودها داخل هذه الشبكة العلائقية، وهذا الاعتماد الكلي على عملية المونتاج في اتجاه فيرتوف، انما يذكرنا بشكل عام بالاتجاه السوفيتي السينمائي، لا سيما نظريات المونتاج التي اوجدها رواد السينما هناك، مثل المنظر والسينمائي السوفيتي بودفكين، الذي اكد على " ان الفيلم لا يصور وانما يبنى لقطة بعد لقطة، تماماً كما يبني البناء الماهر جداراً، وان عملية الاختيار الدقيق وحذف العناصر العديمة الأهمية ، وإبراز العناصر المعبرة ذات التأثير الدرامي هدفها، هي العملية التي يتوقف عليها فن التوليف، وهي العملية الأساسية في الخلق السينمائي "[١٧]، او حتى نظرية ايزنشتاين في مونتاج الصدمة – الانفعالي، وعملية البناء الاستعاري الذي وظف في الكثير من التجارب السينمائية السوفيتية، ويمكن اجمال هذا الاتجاه بأعتماد البناء الفكري المونتاجي لانتاج دلالات فكرية معبرة، سواء في الفلم الروائي او الفلم التسجيلي.

ان المادة السينمائية تعرف وتتشكل بواسطة الرؤية السينمائية، فالموضوع او الهيئة او حتى الافعال الواقعية العيانية، لابد ان تتسق في رؤية خلاقة، تتمظهر في مجملها على اساس نسق من الحقائق المرتبطة بالواقع الفيزيائي مباشرة، والة التصوير هي استعارة متميزة لعين وبصيرة صانع العمل الفني، اذ تمتد الى اعماق الواقع وتقتنص من الموضوعات الظاهرة والضامرة الكثير لتشكله على طاولة

المونتاج السينمائية برؤية ابداعية جديدة، تتمثل في العلاقة الخلاقة بين الة التصوير والواقع المرئي كطريق لتفاعل جدلي مهمته انتاج جملة من الافكار نتيجة السيل الصوري المتدفق.

ان هذا التفاعل القائم على جدل المعطيات والنتائج إنما تعمق بفعل عوامل موضوعية أحاطت بالتجربة الوثائقية، ودفعتها قدماً لكي تبرز وتتبلور، ان تجارب واعمل وتنظيرات فيرتوف تمثل قاعدة رصينة ومهمة للفلم الوثائقي، شكلت في مجملها اشتراطات وانساق خاصة ومحددة، نجد ان فيرتوف تحرك عبرها لبناء طرق جديدة تتصدى للهيئات والأفعال وكذلك للحقيقة الموضوعية والعالم الموضوعي بتأطيراته المحددة، لا نرى فيما يتعلق بهذا الجانب الا سبب كافيا لتحديد ملامح وخواص التجربة لتحديد هوية مميزة للفيلم الوثائقي بخواصه الفنية الخاصة ولذا فان بلوغ هذه الدرجة من الوعي الشمولي الفكري والفلسفي انما تخضع بالنتيجة لوسائل التعبير وتأطيراتها الخاصة.

ان علمية ابراز المؤشرة كحقيقة مكملة لما يمثله الواقع المعاش لابد ان يخضع لعدد من الاشتراطات لابراز واقعية وحيوية الموضوعات، التي يمكن تحديدها، في عملية الاقتراب من الموضوع، وبناء مناخ مؤطر للتفاعل مع موضوعية الواقع او الحياة، لتحديد المحاور الاساسية في مجمل الموضوع المطروح والخروج منه بملامح محددة ذات دلالة فكرية، يتم من خلالها الكشف عن بعض الموضوعات المختبئة غير المباشرة لابراز الموضوع الرئيس، أي ان عملية تشكل الموضوع الفلم لابد ان يخضع لعناصر التعبير الفلمي، أي اعتماد العناصر اللغوية في التحدث عن الموضوع المطروح، وهذه العناصر هي التي توجد بتوجيه صانع العمل الفني اطار عام للدور الدال لوسائل التعبير وقدرتها على تحميل الموضوع بالرموز والدلالات وعده رسالة مشفرة ذات دلالات ومعاني متعددة، أي ان

ايجاد هذا الكم من الانزياحات الفكرية البلاغية انما يأتي من ناتجة لهذا الـــوعي، تؤدي الى اقامة حوار مع الاشياء وقدرة على تفعيلها، وجعلها على صلة اكثـــر عمقاً وتأثير مع الموضوع والفكرة بشكل عام.

فضلاً عن تعميق عنصر التأويل فيما يتعلق بالافعال والهيئات، اي الســـعي المفترض الى ان يمتلك مشاهدو الفلم تاويلات خاصة للخروج من نمطية التلقي المباشر القائم على (الجاهزية) في فهم الفلم وتأويله.

ان التجربة التي استعرضناها فيما سبق (تجربة فيرتوف) انما تحيلنا الى وسيلة او اكثر من وسائل التعبير بما يخدم ويفصح عن البناء الفني، ويـــوفر امكانيـــة التعامل مع الواقع والعالم الموضوعي ومن ثم مع موضـــوع نفســـه والهيئـــات والافعال التي تعبر عن مفردات ذلك الواقع ولا يختلف الامر فيما لو ان مفصلا وبنفس المستوى فيما يتعلق بتجربة جريرسون أو بول روثا او بازيل رايـــت او غيرهم، فهم يوظفون تلك الوسائل بدرجات مختلفة وبتنوع يخـــدم الموضـــوع المعروض، ان هوية الفلم الوثائقي وخواصة الفنية إنما تعود بنا إلى تلك العناصر التي سبقت الإشارة أليها والتي يقوم عليها هذا الفلم، ومهما كـــان المســـتوى الذي تم فيه توظيف هذه الوسيلة أو تلك فأن المعيار الأساس هو كيفيـــة نقـــل الموضوع وتجسيده بما يناسب معا هوية الفلم الوثائقي نفسه والتي تميزه عن أي نوع آخر

المتغير المكاني والمؤشرة في الفلم الوثائقي

في البدء لابد من القول أن ثم اتصال وثيق بين مكونات الواقع وملامحه المدركة المحسوسة وبين ما يضمه المكان ويحتويه إذ يتكون خاصيته المميزة القائمة على ابعاده الثلاثة والتي تمنحه التجسيم وتؤكد بالتالي وجود الأشياء. ومعا ان اختزالاتنا للجزء المكاني تحيلنا إلى بعدين والى بعد واحد والى نقطة ألا أن المحصلة التي تقود إلى التفاعل إنما هي بالتأكيد قائمة على(التجسيم) وتبلور الهيئات. ولذا فأننا إذ بلغنا ذلك المحور القائم على اكتمال الهيئات فنكون قد بلغنا الإحساس بالمؤشرة بفضل المتغير المكاني عبر وجود الأشياء، لان " المكان هو نظام للأشياء"[١٨] ولذا فأننا إذ نواكب المتطور المكاني في تحولاته واختزالاته فأنما نواكب في جانب منه طبيعة خضوع الأشياء للنظام ، ومن المؤكد ان كون المكان عنصر قائم على أساس (قبلي) أي قبل استخدام الآلة او الوسيلة السينمائية، يتطلب منا فهمه كوجود مشروط مسبق، مما يشكل وعي التعامل والتفاعل، بين المكان – الواقع والمبدع – الة التصوير، فتتداخل شبكة العلائق من خلال تأثيره على المبدع وتأثير المبدع عليه، و وهو ما يمكن ان نطلق علية مفهوم الاتصال بين الموجودات على اساس الفهم والاهمية، يؤدي الى أمتلاك خواص الاشياء لذاتها، أي زيادة في عملية تأثيرها بالموجودات المحيطة،فالتعامل مع الواقع – المكان بما يحمله من هيئات وموضوعات وافعال لابد ان ينبع من تأكيد حقيقة مفادها ان هذا المكان موجود لذاته، كمرحلة اولى ومن ثم ابراز هذا الذوات لخلق نوع من التأثير الفكري عند تناولها، إذ من المؤكد ان الاقتراب الحقيقي من الموضوع أي موضوع إنما يتضمن محاولة لفهم الأشياء أي كانت وحينما كانت ولذا كان لزاماً وجود وجهة نظر الخاصة في تفسير الاشياء على اساس مبدع وخلاق ومبتكر ولذا نجد ان معاير التميز ولاستثناء انما تتخلق

عبر تلك الرؤية الخاصة التي ان كانت تتسلم الاشياء كمتحقق قائم الا انها تقيم منظوماتها الخاصة في تفسيرها والنظر اليها، ومن المؤكد أن هـذا الآمـر إنمـا ينعكس على نماذج لا تحصى من الحياة الجامدة التي يمكن تجسيدها في اعمـال واقعية وانطباعية، أي ان الانطباعية تأتي من صلب واقعية المكان وتأثيراته، وهذا ما جسدته المذاهب الحديثة في الفن التشكيلي، عبر التعامـل مـع مسـتويات التحول الضوئي في انتاج نصوص تشكيلية تحمل صبغات لونية عديدة قـد لا تبدو مألوفة واقعياً الا انها في حقيقة الامر شكلت من الفهم المبـدع للواقـع ومحتوياته لانتاج تحولات بصرية بالغة معقدة فتحت مديات كبيرة للتعبير عـن الواقع والمكان، وهذا يمكن بحثه في جوانب عديدة من الادب لا سيما الشعر في توظيف هيئات وافعال الواقع داخل النصوص الشعرية الحديثة، وبالتأكيـد ان هذا الآمر ينسحب على كل المبدعين الكبار الذين تلقوا الأشياء كما هي بدون ان تكون لهم يد في وجودها الأول، ألا أنهم اطروها بؤرى مبدعة تشكل ما هو مألوف بطريقة غير مألوفة، لذا صارت هنالك أشياء مبتكرة ملفتة للنظر، أي ان حدود التعامل من المكان ومستويات بنائه على المستوى المادي والفكري لانتاج امكنة مبتكرة هي من مهد الطريق للوصول الى اساليب تعبيرية تتجاوز حـدود المكان الواقعي الى مكان اخر ينتمي الى الواقع الا انه مبتكر عبر وسائل ورؤى موهوبة جديدة، لان المكان الواقعي كان قد اختفى مجازا وسط زحمة الأشـياء، ألا أن وجوده البالغ التأثير في فكرة المكان آو الشعور به، هو ما نشعر بتغلغله داخل الاشياء، فحسب فالأشياء عندما يظهر بعضها خلف بعض أو عندما يبدوا بعضها عن يمين بعض أو عن يساره فأنها تدفعنا الى تصور فكـرة المكـان[١٩].

وعلى هذا الأساس تقيم صلة التفاعل مع الأشياء المبتكرة التي حال انتظامهـا يتحقق المتغير المكاني، وعليه فأن وجودها يمثل نواة الكشـف عـن المؤشـرة

وبؤرتها الأساسية، وبدون هذه النواة سنفتقد ملامح المؤشرة بسبب غياب العلاقة السببية مرئياً، ومعرفة التحول والتغير بالاستنادة إلى كيفية رؤيتنا للأشياء وكيفية تمظهرها وأختلافها، ومن هذه الخاصية المهمة نستطيع تقيم علاقة المؤشرة بالمكان او الواقع، فقد تم استخدام الة التصوير في نقل صورة مدينة او جزء منها، ولن تتحقق هذه الكيفية الا بتوظيف خاص ومختلف الوسائل التعبير الاخرى (الساندة) لالة التصوير عندما تلتقط صور الاشياء فحسب.

ففي فلم (حكاية للمدى) نرى ان صانع العمل، عمد الى اظهار الواقع من خلال المكان الخاص لشخصية الفنان (يحيى جواد)، أي ان المكان الذاتي هنا لم يعد مؤطر بمكينه، بقدر ما كان حجة دلالية تقود الفنان وترشد المتلقي نحو اعماله، أي ان الفعل، (سواء كان منحوتات او لوحات زيتية)، تجسد بشكل مرئي كمؤشرات، داخل هذا المكان الخاص، فجاءت الكثير من احداث الفلم وهي تقدم اشياء محددة خاصة بهذا الفنان حصراً، وما يمتلكه من مرجعية اجتماعية وفكرية وعقائدية، بعد ان قام صانع العمل (بسام الورد) بتوظيف الواقع الافتراضي للتعويض عن الواقع الفيزياء، وذلك بأعادة هيكلت الهيئات الاساسية في حياة الفنان (يحيى جواد)، مع توظيف متميز لافعاله على مستوى الواقع، والموضوعات التي تناولها، فكان الواقع هنا، بناء ذو دلالة واعية، جمعت بين شخصية فذة، وهيئات تنقل معلومة عن افعاله، مما مثل اسلوب واقعي ضمن انتظام الاشياء في محلته او مكان عمله، واخيراً التحقق من اسلوب فردي ناتج من طرز اسلوبية ارتبطت بالمكان والزمان الخاص بالشخصية وسط المجتمع.

ونجد في تجربة المخرج بازيل رايت مثلاً في فيلم (اغنية سيلان) الذي يعد واحد من اهم ثمار السينما الوثائقية انما يقوم اولاً على اختيار المكان الحقيقي

وهو جزيرة سيلان ويعرض لمفردات الحياة اليومية لشريحة من الناس بما في ذلك معتقداتهم الدينية واهتماماتهم وصلتهم بذلك (المكان) الذي يتسم بشبكة من العلاقات الذي يعرضها الفلم وفي المقابل نجد فيلم اخر لا يقل اهمية وتميز في مجال السينما الوثائقية وهو فيلم (مياه الزمن) للمخرج نفسه والذي يعرض لفعاليات يومية لاحد الموانئ الانكليزية ونجد ان بناء الفلم انما يتركز على تلك الوحدة البنائية –المكان– كاشفاً عن جغرافية خاصة وانعكاسات حياتية تؤطر ذلك المكان ولذا نجد ان لرايت رأياً في ذلك اذ يقول "كما يعلم الناس ان هناك قطار بريد ليلي ولكنهم لا يعلمون ماذا يجري داخلة واجابهم فلمي السابق على ذلك كذلك هم يعلمون ان هناك ميناء لكنهم لا يعلمون كيف تسير الامور داخلة ويجيبهم هذا الفلم على ذلك لذا لاقت هذه الافلام اقبال الجماهير لانها تقدم لهم المعرفة التي يريدونها"[٢٠]، وهناك تجربة وثائقية على غاية من الاهمية للمخرج العراقي (محمد شكري جميل) بعنوان (حنين الارض)، فقد تم تناول فكرة الصراع الدائر بين الانسان والطبيعة، الذي يعني البحث في الممكن من اجل ترويض الطبيعة، التي يجب فهمها، لانها لا تمتلك اسباب العداء للانسان، بل لابد من فهم القوانين للتحكم بها، وهذا ما عالجه الفلم من خلال التعرض الى تطور الزراعة، والالات، مع قوة الطبيعة، مثل المياه الغاضبة التي قد تدمر كل ما يقف امامها، المزروعات، والبيوت.

ان ارتباط الفلم الوثائقي بالواقع جعله ميال الى التشبث بالمكان، والافصاح عن بعض خباياه، وحتى ان كان الموضوع الوثائقي هو شخصية ما، او واقعة ما، فأن المكان هنا يأخذ دوره الاساس في بلورة الفكرة الاساسية التي يحملها الشريط الفلمي، فالمكان الواقع لا يمثل بناء ساذج، تخترقه عيون المارة كل يوم وكل ساعة، بل هو عبارة عن شبكة من الدهاليز المرتبطة ببعضها البعض، لابد

من تجزئته، أي التركيز على بعض الاجزاء لاكتشاف الاجزاء الاخرى فيه، ولا يتحقق الاستكشاف الا من خلال رؤية خارجية تفصل عن المكان، فيغدو الفلم الوثائقي عندها، رؤية اعلى تعطي افقاً واسعاً لاشياء لكي تفصح عن نفسها، رغم العفوية التي تؤطر صوره فالاطار العام الذي يحكم الصلة بين الواقع وصانع العمل، هي المحرك الاساسي للفلم، ولذا نجد داخل الفلم صورة اخرى للطبيعة، وبعد هذا نقول ان تلك النظرة المبدعة الخاصة للواقع هي التي تؤدي الى ابتكار الهيئات والافعال المنبثقة عنها، مما يعني ابتكار فريد للمكان الواقعي، فالحقيقة داخل الفلم الوثائقي تكمن في ايجاد مكان اخر غير المكان الموجود سلفاً، أي مكان متداخل، يمثل صورة ذاتية ضمن اطر موضوعية عامة، أي ان المعرفة بالمكان والواقع لا يمكن ان تأتي بشكل فوري بل لابد من وجودها القبلي داخل مخيلة الفنان، أي ان صيرورة المكان مرتبط بنظام فلسفي عميق، لانه "صورة قبلية توجد في الفهم سابقة على اية تجربة"[٢١]، وبين مساحتي المعرفة هاتين لابد من التأكيد ان المكان كوجود مسبق متحقق وقائم على وفق مفهوم فيرتوف او كراكاور او من سار في مسارهما فيما يتعلق بنقل الحقيقة الموضوعية باقل قدر من التحريف والتغيير والتعديل ولكن ماذا عن المكان الذي يراد له ان يوصل هدفاً محدداً لا اهدافاً متعددة او اهدافاً متضمنة او مجرد احساس بالاشياء او مجرد تفاعل حسي معها، لان "الدرس الاساسي هو ان التجريب يتم بناءً على تركيب المكان لا على اساس انه معطى في التجارب، ولذا نقول اننا لا نجد المكان بل يلزمنا بناؤه"[٢٢]، ولابد لنا من القول بأن هذه التصورات المتصلة بالمكان انما هي وليدة فهم مقترن بالحداثة ومجرياتها بما في ذلك اثارها في الادب والفكر عموماً لانها قد سارت على خط مواز مع مستجدات المعرفة الانسانية بل قل ثوراتها وتحولاتها التي تعود الى التعامل مع المادة اساسا عبر حقل مثل

(الميكروفيزياء) وهو الحقل الذي يبدو ان عالماً كبيرا مثل باشلار ينطلق منه وهو يسوق ما يؤكد تعليله لبناء المكان منطلقا من الذروة والجسم وما الى ذلك من موضوعات وتفاصيل، ولذا فاننا عبر كل ذلك بصدد موازنة موضوعية ما بين الاشياء المسبقة القبلية المتحقق عبرها الفهم الاقليدي وبين اشياء يعاد تشكيلها، ومهما يكن من امر فأنها مادامت اشياء مادية فأن جذرها المكاني متحقق في الواقع، ولنا مثال في احد المبدعين الكبار وهو (مارك توين) الذي كان "ينبهر بالمصورات المكانية وتشويهاتها فحاول ان يخلق تناقضات مكانية مستحيلة يرى فيها القارئ تفاصيل عن مسافات لا تصدق ويتصارع فيها مع امكنة جد واسعة يجهد ذهنه في محاولة فهمها مع ان معظم المسافات عند مارك توين هي بصرية سمعية"[٢٣]، على ان استقصائنا الذي تلمسنا فيه مسارات قد تبدو في بعض الاحيان بعيدة عن اطار الفلم ومدارات حركته، الا ان المسألة التي تحقق موضوعية تلك المسارات هي ان العملية الفلمية الوثائقية لا يمكن باي حال من الاحوال افراغها من اطارها الفلسفي والمعرفي الشامل مادامت وثيقة الصلة بالمكان والزمان وبالنتيجة بالواقع والوجود والكون والانسان، ولذا فأن هنالك شتى الامثلة التي يراد بها ابتسار هذا الافق المعرفي الاستكشافي للفلم الوثائقي خاصة باعتباره ترجمة امينة او مبتكرة للواقع والمكان وللوصول به الى اطار ضيق ومحجم وغير قادر على استيعاب او تحمل أي نزوع معرفي باتجاه الانغلاق على الموضوع على اضيق نطاق ممكن وهو ما لا يتناسب مع خاصية الفلم كعملية ابداعية خلاقة ينهض بها المبدع ليرى ما يحيط به رؤية اخرى ويجسد تلك المرئيات في رموز ومعطيات وملامح ينبغي اولا وقبل كل شيء ان تمتلك الحد الادنى من اثارة التساؤل ومن ثم الدهشة ومن ثم التفاعل الخلاق والتأثير والمطلوب لتلك الرسالة المبدعة والخلاقة.

الهيئة ــ المؤشرة في الفلم الوثائقي

مما لا شك فيه ان وجود الاشياء على وفق المفهوم الذي سبق وتوقفنا عنده، أي في اطار صلة الاشياء بالمكان انما يتبعه توغل اعمق وتحديد ادق للخصائص التي تعبر عن تلك الصلة، ذلك ان السينما كغيرها من الفنون البصرية السمعية، انما تعتمد التوصل الى التحديدات الدقيقة للاشياء، دون الاغراق في تعويمها كيما تصل الى تحقيق العنصر المكاني، ولذا وجدنا حواراً ما بين الشيء ومجاوراته الرمزية والدلالية لدرجة القول ان الاشياء لا تكون بذاتها رموز لكن تجميعها يمنح دلالة معينة[٢٤]، ولكن هذه الاشياء اذا تجمعت فلا بد ان يسبق انتظامها شكل من العلاقات الدلالية او البنائية على مستويين افقي وعمودي، يبقي خواص العناصر وفي الوقت نفسه يخرج خواص جديدة من جراء العلاقات المتوافرة.

هذه العلاقات اذا ما نظرنا اليها نظرة تعاقبية لوجدنها متوافرة منذ القدم، حين بدأ الانسان التواصل مع غيره من جنسه ومع الطبيعة، وقد عمل على تكوين علاقات بتوحيد الصورة والشيء (الدال والمدلول)، فنجده "عندما كان يصور حيواناً على صخرة كان ينسج حيواناً حقيقياً"[٢٥]، والفعل السينمائي عند هذا يرتبط من خلال التوثيق الحرفي ولكن بأساليب فنية بحتة، فمثلا يمكن الجمع بين وثائقية الفعل والمرجع الفكري الذي ينبثق منه، ونجد (سيرجي ايزنشتاين)، قد تطرق بالحديث عن اعجابه "بقبيلة فلبينية التي تعطي تأيدها الروحي لاي فرد فيها اثناء ولادته عن طريق فتح كل ابواب القرية"[٢٦]، وهذا العلائق تتشكل على اساس مستويين هما سياقي وايحائي، أي يتم انتاج المعنى من الصور المعروضة، بشكل حضور وغياب، بفعل المؤشرة التي تكشف ما هو حاضر وتحيل الى ما هو غائب.

وهكذا نبحث صرنا بالتدريج عن حيثيات للشيء بمعنى اننا صرنا بحاجة الى تحديد مكوناته وخواصه التي تميزه عن ما سواه لان فعاليتنا البصرية لاينكن ان تقوم بلا تحديد لتلك الخواص كي نخضعها الى (سياق) الذي من خلاله نقدم خطابنا المرئي. المسموع. ولذا برز امامنا مفهوم (الهيئة) كأحد المفاهيم التي احتلت مساحة كبيرة من المراجعة والتحليل في اطار الفنون البصرية وذلك لاهميتها البالغة في سياق المدركات الحسية التي يجري توظيفها في اطار العمل الفني حتى ارتقى مفهوم الهيئة الى مصاف العلم الذي يعرفه فرج عبو، بقوله "ان علم الهيئة هو العلم المؤدي الى الالمام بخواص الفنون المرئية وكيفية تركيبها فنيا لاخراج عمل فني متكامل السمات"[٢٧]، ومما لا شك فيه ان عملية الصياغة الفنية تفرض اشتراطات جمالية، تتمثل في تحديد ابعاد الهيئات والفعل المؤثر داخل الموضوع، لان اشتغال العلامة كمؤشرة – هيئة، تتطلب نوع من العلاقات الخاصة، أي علاقات سببية تحيل الى الفعل الكامن، او مركز تداخل هذه العلامة مع المكان، أي عملية تجسيد الموضوع بتقسيماته الظاهرة والباطنة من خلال تجسيم الافعال والهيئات داخل المكان، مما ينتفي تفرد الهيئة والفعل للبحث عن دوافع غير غير ظاهرة، غائبة عن الصورة، الا ان مدياتها تستقرأ في ذهن المتلقي، أي ما يمكن تسميته بالتفكير البصري، وهو "اتجاه ينطوي على حصيلة عملية الرؤية الموضوعية للاشياء والاجسام بمختلف المستويات"[٢٨]، ومن هنا وجدنا ان النظر او الرؤية بمستويات هي احدى ادوات ووسائل بلوغنا خواص الهيئة وتأطيرها بما ندركه من خواص ومميزات عند هذا المستوى دون ذاك ولعل المستوى والقرب والبعد هي احدى اهم العوامل الفاعلة في اقتراب الهيئة من المؤشرة وتحقيق الفاعلية التبادلية فيما بينهما ذلك اننا لو افترضنا ان هنالك جسما ما وليكن مكعبا فان ابتعادنا عنه لا تعطينا الا صورة جسم ذا

بعدين لكن النظر اليه من مستوى اعلى ستعطينا ملامح سطح اخر وبعد اخر المحصلة ولكن انتقالنا من الى مستوى اعلى سيفقد الهيئة التي ادركناها خواصاً ما وبهذه الفقدان سيبقى بعض ما كان في الهيئة او متغنناً فيها ولذا سيبقى ثمة اثر ذلك الجسم هذا اذ ما اخذنا معالجتنا في اطار الادراك الحسي المباشر للاشياء لكننا عندما ننتقل بالمسألة الى فن الفلم فأن هناك معطيات اخرى ستتولد وتسهم في اعطائنا النتائج ربما كانت حد مختلفة عن ما نتحصل عليه في حدود الفنون المكانية الثابتة أي اننا سنزيح هذا الثبات الى فن زماني – مكاني قائم على عنصر الحركة وهو ما يتوقف عنده ارنهايم مركز على اهمية المستوى أي مستوى الكاميرا و الزاوية التي يتم التقاط منها فهو يقول "ان الشيء الجامد الذي اسقطت صورة على سطح مستوي سيشغل المكان كصورة مستوية بترتيب ما بالنسبة للخطوط الرئيسية و الضلال كثيفة وهكذا يحدث تأثير طيب"[٢٩]، ولذا فأن فضلاً عن ذلك يعني ليس بمستوى الهيئات بل يعني بموضوعاتها ، ان هذه الخواص التي نحن بصددها انما تضعنا في صميم العلاقة بين المرئيات والكيفية التي تبرز فيها هذه المرئيات ثم ما تلبث ان تفقد خواصها متحولة إلى مؤشرة، تحمل الفعل ورد الفعل، ففي فلم (المدرعة بوتمكن)، لايزنشتاين، وظف صانع العم بعض المنحوتات المعالم المكانية، للتعبير عن الفعل الخارجي والداخلي، من خلال شبكة من العلاقات داخل الصورة المرئية، فالسلالم، او منحوت تماثيل الأسد الثلاثة، كانت مؤشرات موضوعية لما يشتعل في أعماق الشعب الثائر، فكانت معالم المكان تحمل قيمة تأويلية كبيرة، وهي تعرض الفعل من خلال الموضوع، الهيئة، داخل مستويات المؤشرة، التي توالدت في مستويات عديدة داخل بنية الفلم السينمائي، كما يمكن اعتماد مفردات شتى تتنوع وتبرز دال متعددة، تعمل بالوقت نفسه مدلولات لبنى تتشكل بين غياب وحضور مشكلة فجوة

معرفية تتبناها مرجعية المتلقي وهو يتتبع الإشارة الصغيرة ليصل الى حقائق اكبر من مجرد عرضها داخل الصور المرئية، ولذا فأن علمية التركيز على الهيئات من خلال الفعل ورد الفعل، او الموضوع المحتوي للأحداث الوثائقية، انما يفضي الى صورة محملة بالتأثير والدلالة، فيتعين "علينا أن نحتفظ باهتمام خاص للوسائل و العناصر التي تشكل بها الصورة نفسها"[٣٠]، ومن المؤكد ان ما قدمه من محصلة صورية إنما واكبته تحولات مكانية عبر تلك الانتقالات المهمة المعروضة التي أسست المدرسة مونتاجيه متكاملة، ففي فلم (وجوه من قريتي)، إخراج صلاح هامي، فقد وظف صانع العمل بعض الرموز المرئية الواقعية ضمن المكان نفسه للتعبير عن افكار وطرح اراء مهمة، مستغلا البناء المونتاجي ذو المديات الفكرية في علمية الربطة بين لقطة واخرى، او مشهد واخر، فالفراشة والاعشاب والاغنام، ثم الفتاة الصغيرة بوجهها الضاحك، والسنبلة، وكذلك ثدي الام وهي ترضع الوليد، منظر النهر والطيور كلها تتداخل لتضحي رموزاً لترعات خفية داخل هذا الوقع.

الدراسات السابقة

بعد اطلاع الباحث على الكثير من المصادر والمكتبات المحلية والمكتبة المركزية، لم يعثر على دراسة تناولت المؤشرة ومستويات عملها داخل الفلم الوثائقي، بل كانت هناك العديد من الدراسات التي تناول اليات بناء الفلم الوثائقي او اشكال الفلم الوثائقي، أي ان الباحث لم يعثر على دراسة ترتبط لا بالعنوان ولا بالمشكلة ولا بالاهداف ولا بالنتائج لتكون دراسة سابقة، بل تعد هذه الدراسة رائدة في تناولها لمفهوم المؤشرة داخل الفلم الوثائقي.

مؤشرات الاطار النظري

بعد دراسة مفهوم المؤشرة وارتباطها بالفلم الوثائقي من جهة وكذلك مستوياتها العاملة داخل الواقع الفيزيائي من جهة اخر، يمكن تحديد عدد من المؤشرات التي تم الخروج بها من الاطار النظرية، التي تتعلق بماهية المؤشرة اولاً ومن ثم عناصر اللغة الفنية التي توظف في انتاج وبناء الفلم الوثائقي، اذ يظهر عمل المؤشرة على اساس ثلاثة مستويات داخل الواقع الفيزيائي والفلم الوثائقي وعلى النحو الاتي:

١. الموضوع.
٢. الهيئة.
٣. الفعل

وهذه المستويات يتم اكتشافها داخل البنية الفنية للنص الوثائقي من خلال عمل العناصر التعبيرية والتي تمثل اساس الهوية الخاصة للفلم الوثائقي، ويمكن تحديدها في الاتي.

١. استخدام الممثل غير المحترف
٢. استخدام الصور الفوتوغرافية
٣. استخدام الاشرطة الوثائقية
٤. ظروف التصوير :الاضاءة ، الضوء الطبيعي
٥. أستخدام المقابلات

الفصل الثالث

اجراءات البحث

أولاً : منهج البحث

اعتمد الباحث على المنهج الوصفي التحليلي في تحليله للعينة وذلك لان هذا المنهج اكثر ملائمة لطبيعة البحث، فهو يسعى الى تحليل العينة على وفق اداة واضحة ومحددة صالحة لتحقيق أهداف البحث.

ثانياً : أداة البحث

لغرض تحقيق أعلى قدر ممكن من الموضوعية العلمية لهذه الدراسة فان البحث يتطلب وضع اداة لاستخدامها في تحليل العينة ومناقشة النتائج، وبما اننا انطلقنا من مفهوم المؤشرة وعلاقتها على حد سواء بالواقع الفيزيائي والفلم الوثائقي للاجابة الكاملة عن مشكلة البحث وتحقيق اهدافه، فقد تم تحديد اداة التحليل على وفق ما سبق ببحثه في الاطار النظري وعلى النحو الاتي:

يظهر عمل المؤشرة على اساس ثلاثة مستويات داخل الفلم الوثائقي وعلى النحو الاتي:

١. الموضوع.

٢. الهيئة.

٣. الفعل.

وهذه المستويات يتم اكتشافها داخل البنية الفنية للنص الوثائقي من خلال عمل العناصر التعبيرية والتي تمثل اساس الهوية الخاصة للفلم الوثائقي، ويمكن تحديدها في الاتي.

١. استخدام الممثل غير المحترف

٢. استخدام الصور الفوتوغرافية

٣. استخدام الاشرطة الوثائقية

٤. ظروف التصوير :الاضاءة ، الضوء الطبيعي

٥. أستخدام المقابلات

ثالثاً : وحدة التحليل

سيعتمد الباحث وحدة التحليل المشهد وذلك لان اغلب للبحث عن العلاقة السببية والكشف عن اشتغال مستويات المؤشرة كموضوع وهيئة وفعل.

رابعاً : عينة البحث

من اجل تأمين دقة النتائج بشكل علمي وموضوعي وتماشياً مع منهجية البحث، فان الباحث اختار العينة بشكل قصدي، وهو فلم (الاهوار) :

سيناريو و إخراج : قاسم حول

تصوير : رفعت عبد الحميد

مهندس الصوت : محمد مجيد

مدير الإنتاج : صلاح محمد صالح

موسيقى : عبد الأمير الصراف

مونتاج : شيراك

إنتاج : المؤسسة العامة للسينما والمسرح

سنة الإنتاج : ١٩٧٦

خامساً : تحليل العينة

تحليل فيلم الاهوار

يتميز فلم (الاهوار) عينة البحث باحتوائه على اتجاهات فنية متعددة تعمل بشكل متكامل داخل فضائه لايصال المعنى العام له، فقد يطالعنا الفلم للوهلة الاولى، بكونه ذو اغراض سياحية بحتة، الا ان التفحص الدقيق لبنائه الفكري، يكشف لنا عن مجتمع كامل، صور تحليلية تتغلغل الى اعماق المجتمع وهي تتعرض لشرائحه وعادته واخلاقياته، واحلامه، أي ان الفلم، اخذ يعني الكشف والتحليل والتعليل لهذا المجتمع المتميز داخل مكان منفرد خاص، مما اعطى خصوصية لكل ما يحتويه سواء لافعاله او هيئاته او حتى الموضوعات التي طرقها صانع العمل، ان خصوصية هذا الفلم تنبع في عملية الالفة والتعايش، لاكتشاف البنى العميقة عبر توظيف مستويات المؤشرة وايجاد نمط العلاقات السببية التي بلورته وشكلت خطوطه العامة، ورغم ان عنوان الفلم ارتبط بعلاقة وظيفية بحتة مع الملامح المكانية لبيئة الاهوار، الا انه اخذ شيء من الغموض في تصديه لهذا المكان، على اساس مستويين، الاول وهو الايغال في القدم، لا سيما وان منطقة الاهوار تمثل اقدم الحضارات العراقية، أي مملكة ميسان التاريخية، والثاني، ارتباط هذا المكان الخاص بعجلة التطور، ما طرأ على المجتمع من جرائه، ولغرض التوصل إلى تفاصيل اكثر دقة وتجانساً وللإحاطة بمجمل الموضوع اعتمد الباحث على مؤشرات الاطار النظري الخاصة بمستويات المؤشرة وعلاقتها بالواقع المكان في هذا الفلم الوثائقي، وعلى النحو الاتي:

أولاً : الموضوع

يرتبط الموضوع بحقيقة المكان الذي يحتويه، لذا لا يمكن تصور موضوع ما بلا مكان يحتويه، والفلم الوثائقي بشكل خاص يبحث عن الموضوع وسط المكان، فالمكان هو الوسيلة الاكثر اهمية في بنائية الافلام الوثائقية مهما تباينت الموضوعات او اختلفت، كما تمت الاشارة في الاطار النظري عن علاقة المكان والموضوع ، ومن هذا المنطلق نرى ان صانع العمل انتهج هذه الحقيقة في عرض ثنائية الموضوع – المكان، بامتلاك مفاتيح الولوج الى أعماقه الخاصة، اذ لم يلجأ الى تعميق التعميم، بل أتجه للتخصيص، عن طريق لقطة تأسيسية لبضعة أكواخ هي بيوت من بيئة الاهوار، فبدأ الفلم بلقطة تأسيسية قائمة على شتى الاحتمالات بل ان الاحتمال الطاغي هنا هو التوغل في مفردات حية من الحياة اليومية وتلك القطة التأسيسية تضم أربعة بيوت حصراً ولعل هذا التخصيص إنما يحيلنا إلى شريحة محددة هي هذه الأكواخ الأربعة وما فيها وما يسكنها من شخصيات هي صورة حية صادقة للحياة في تلك البيئة، إلا أن هذا الافتراض لا يلبث حتى يتلاشى أمام تتبع عملية التنقل في مياه الهور بواسطة (المشاحيف) حيث تظهر أربعة (مشاحيف) تتبعها نساء يتنقلن بتلك الزوارق ومن خلال ذلك تنحصر جغرافية المكان في حدود الشخصية والبقعة المائية، والشخصية هنا (المرأة) التي تشعر أن مدخل الفلم إنما يقودنا إلى دورها ولذا تظهر امرأة أخرى ولكن ظهورها يقودنا إلى المكان الجزئي ضمن ذلك المكان الكلي إذ يمكننا القول في هذا الصدد بإمكانية تطبيق الأنواع المكانية على هذا الموضوع وكما يأتي :

١. موضوعية المكان، أي علاقة الجزء بالعام، وسيطرة العام على الجزء، فالهور هو خصوصية المكان، الا انه موضوعي الارتباط سواء بالانسان أو افعاله،

٢. موضوعية المكان وذاتيته، أي تلك الاماكن التي تمتلك سمة الذاتية بالوقت الذي تمتلك فيه وبنفس القدرة سمة الموضوعية، مثل البيت او المدرسة، او المستوصف.

٣. ذاتية المكان، وهنا يقصد الباحث الابتعاد عن الموضوعية لارتباط المكان بذات الشخصيات الانسانية، الهوية التي تميز الاشخاص وسط ذلك المكان، أي الزورق، وسيلة النقل، ووسيلة الرزق، والتفاخر بين افراد المجتمع في الهور.

فالمكان الجزئي هو البيت الذي أريد تقديمه في جانب الموضوع ،وإذا كنا قد أدركنا (الهيئة) الذي تكلمنا عنه في ضمن البحث ضمن محور (الهيئة والمؤشرة) فأن هذه الهيئة سرعان ما تتلاشى متحولة إلى مكونات مبثوثة ضمن ذلك البيت بما في ذلك مكان الخبز ومربط الدابة .وسيتحقق الانتقال المكاني بالعودة للمرأة والزورق مرة أخرى ويتبع ذلك عرض لعملية صناعة الزورق بأنواعها من خلال عرض عمل صناعة الزوارق والحديث المباشر من قبل أحدهم . ان الخلاصة التي نخرج بها من خلال هذا الجزء هو إن هنالك ثنائية في عرض الفكرة ،الأولى وكما قلت تكمن في الغاية الظاهرة وهي إبراز دور المرأة في بيئة الاهوار ثم الزورق كواسطة وأداة للتنقل وكسب العيش فالانتقال إلى عملية صناعة الزوارق أوقفت امتداد موضوع المرأة لأننا اصبحنا إزاء فكرة توظيف واسطة النقل هذه ويرافق ذلك وقوع الزورق في دائرة الهيئة أي إبراز هيئة الزورق وهو يطفوا ويشق طريقة وسط ذلك العالم الكامل الذي قوامة الماء والقصب ولكن تبلور تلك الواسطة إلى هيئة ما يلبث ان يكتسب صفة الشيئية مع لقطات عملية صناعة الزورق نفسه، عندها يصبح شيء في متناول اليد وواسطة للنقل من جانب أخر .ولذا نكون قد اقتربنا من افتراض مفاده ان واسطة النقل

ان كانت موضوعاً أو اكتسبت صفة موضوع جزئي من بين موضوعات أخرى تتضمنها بيئة الاهوار فأنها سرعان مما ستتحول إلى مجموعة (هيئات) بتنوع زوايا ومستويات التصوير إذ صورت لقطة دخول المرأة من الأمام ثم صورت لقطة دخول الرجل ،الكادر في الجهة اليسرى بالنسبة للمشاهد وظهرت لقطة أخرى للزوارق الأربعة الخالية الساكنة ولذا فأننا اذا تلمسنا المؤشرة بالنسبة للزورق فأنه تكمن في تحولات مباشرة بين التوغل التفصيلي لهذه الواسطة وبين عرضها العام ولكن سرعان ما تتوارى ويبقى منها ما اختزلناه من تفاصيل الانتقال الى معمل الورق وهو أنتقال يتم عن طريق الحوار عندما يقول صانع الزوارق (صار شغل المشحوف احسن من حيث الحاجة للكصب لمعمل الورق).

اوجد ارتبط الموضوع بالمكان شيء من الالفة والتداخل لعمل المؤشرة على طوال عرض الفلم، لان صانع العمل ربط بين المكان والانسان من خلال مجمل الافعال والتقاليد والعادات التي تمثل ارث حضاري وفكري تميزه عن باقي المجتمعات، اذ ركز صانع العمل على هذه العلاقة من خلال التعرض الى كل ما يخص الانسان في هذه البيئة، لا سيما في المشهد الاخير من الفلم، أي مشهد عرس القرية، فلم يتعد هذا المشهد اكثر من عرض عدة زوارق مكتظة بالركاب، تبدو عليهم امارات الفرح، يصفقون ويغنون، وهم يحملون متاع العرس، ولم يحمل هذا المشهد شيئا غير وجه من اوجه الفولكلور التقليدي لتلك البيئة، وهذا الارتباط بين المكان والموضوع تجاوز حدود كونه صورة حاضرة لمجتمع ما، بقدر ما كانت عملية تعريف دقيق وتحليل لمكونات المجتمع وطرق حياته في بعض خصوصياته التي لا يمكن لنا ان نجدها في غير هذا المكان، لان ارتباط المكان هنا اوجد اشكال من الافعال بسبب نوعية البيئة، وهذه الخصوصية جاءت كمؤشرة لطبيعة الموضوع والمكان والانسان وسطه.

ثانياً : علاقة الموضوع بالهيئة

في هذا الجزء تصبح خصوصية الموضوع مرتبطة بخصوصية المكان، وسننتقل مباشرة الى مكان اوسع وأشمل وهو المساحات الكثيفة من القصب حيث تقوم النسوة في الغالب بقطعة لغرض نقلة فيما بعد الى معمل الورق وفي هذا الجزء نكون ازاء وجه اخر من اوجه الموضوع (الهور)، فالهور الذي استوعبناه هو المكان المأهول الذي قوامه البيوت (الأكواخ) الطافية على صفحة الماء والزوارق، وبذا كان الموضوع بهيئته المتنوعة يرتكز على هيئتين اساسيتين هي هيئة البيت وهيئة الزوارق، وفي واقع لامر اننا افتقدنا تماماً الأشياء التي اعطت البيت كينونته الخاصة، ووظف صانع العمل على اساس التنوع في حجوم اللقطات للنسوة وهن يقمن بعملهن، دلالات فكرية ترتبط بحقيقة الموضوع، عبر ايجاد شبكة من المؤشرات التي تمنح المتلقي القدرة على تحليل البنية المعشية لهذا المجتمع، أي القصب، رغم اننا نواجه توظيفات عدة للقصب داخل بنية المجتمع، سواء في بناء البيوت او تغذية معمل الورق او في أيقاد لنار او إطعام الماشية ولذا فأن الدخول الى تلك البيئة المفتوحة والكبيرة قد قدم لنا معلومات كاملة عن علاقة الموضوع في الهيئات البشرية او المكانية التي تحتويه، وهذه الموضوعات ترتبط فكرياً بالمؤشرة التي قادتنا الى فهم كنه الطبيعة والعلاقة بين الانسان ومكانه.

ولذا فأن غياب المكان او تغيبه او الانتقال المكاني بحد ذاته سرعان ما يتم تعويضه بأيجاد نوع من العلائق السببية بين ما هو معروض و المكان المغيب، أي ان المؤشرة هنا تعمل على مستوى غائب تحيل المتلقي الى استجلاء غيابه من خلال مكونات الصورة المرئية، ان المكان هنا يرتبط بالموضوع من جهة، ومنتوجاته من جهة اخرى، وعندها يمكن تحديد ماهية الموضوع من خلال الهيئة،

التي يحتويها المكان سواء بطريقة مباشرة، أي مرئية، او بطريقة غير مباشرة، أي ايجاد العلاقة السببية بين الهيئات والمكان الغائب، فكانت هذه المكونات بمثابة (أبجدية) خاصة للغة الهور فهما يترجمان عالماً كاملاً ويجسدانه، فعند الانتقال للمنطقة المجاورة التي جسدت في الفلم بالانتقال المباشر من الهور الى معمل الورق، عبر قناة القصب، أي عملية انتقال عن طريق الموضوع والمكان بالوقت نفسه، لانه انتقال لمنطقة مجاورة مختلفة الا ان ذلك الانتقال سرعان ما يفقد الصلة بالموضوع الأساس على مستوى مباشر، الا ان عمل المؤشرة هنا، ورغم غياب المكان (الهور)، والولوج الى مكان يحتوي على كم من الفعاليات الميكانيكية المفصلة لعملية صنع الورق والتي لا علاقة لها في الموضوع الاساس، هو كشف العلاقة السببية بين بيئة الهور والية عمل هذا المعمل، الذي لا جدوى منه دون القصب المجلوب من الهور، الا اذا كان هذا العمل جزاً من بيئة الاهوار وهو ليس كذلك بل انه مجاور لها وهو ما ظهر في احدى اللقطات، باقتراب الزوارق المحملة بالقصب من المعمل لتلقي حمولتها، لقد وظف استخدام جديد أريد به تدعيم الجانب الجمالي والتعبيري وهو استخدام لوحات الرسم للدلالة أيضاً على الانتقال للموضوع الجديد وهي لوحات أريد لها ان تحمل المؤشرة ايضا، ويرى الباحث هنا ان عمل اللوحات، يتعدى بعدها الجمالي الى حقيقة الإرث المتكون في وجدان الانسان جراء علاقته بطبيعته الخلابة.

ثالثاً : علاقة الهيئة بالفعل

ان تفعيل المؤشرة لا يرتبط باجزاء المكان حصراً، اذ يمكن الاعتماد على الشخصيات الانسانية في تشكيل مستويات متداخل من المؤشرة التي تحيل المتلقي الى مديات اكثر غوراً من الصورة نفسها، لا سيما عند التوظيف الفاعل لعناصر اللغة السينمائية، ويخص الباحث هنا عنصر المونتاج، الذي جاء تناوله بطريقة متميزة وعبر تشغيل اكثر من اتجاه مونتاجي او نوع تركيبي يبدأ بالقطع المتسلسل للاحداث وينتهي في الربط الفكري، لايجاد مؤشرة حيوية داخل النص الفلمي المعروض، ففي المشاهد التي تعرض فيها المخرج الى توظيف المقابلة لنقل المعلومات، جاء المونتاج ليغني هذا الجانب على المستوى الموضوعي والفكري بصورة متداخلة مبدعة موظفاً مستويات المؤشرة داخل الاحداث الفلمية، فنرى ان المشهد يبدأ بحديث احد الفلاحين عن دور الجمعيات الفلاحين في العمليات الزراعية، وهنا يعمل المخرج الى علمية انتقال مفاجئ من خلال ربط مونتاج فكري بين الصوت المسموع، والصورة المنبثقة سواء داخل ذهن المتلقي او على الشريط الفلمي، فبعيداً عن الجو العام ومع استغراق ذلك الفلاح في الحديث، تظهر في لقطة قريبة ثم وظفت الحركة الكاميرا الى اليسار لاظهار الفلاحين الاخرين ثم في العمق كانت مياه الهور والزوارق، اما في مشهد التعليم، جاء دور المقابلة مع عنصر المونتاج لتفعيل هذه الاحداث وانتاج مؤشرة فكرية متميزة، تربط بين الام او الاب وهو يتحدث بفخر عن ولده الذي يتعلم في الجامعة، فكانت العائلة في ذالك المكان المنعزل هي المؤشرة على وجود الطالب في الفكرية، والعكس ايضا، أي يعمد المخرج الى جعل امرأة طاعنة في السن وهي تتكلم عن ابنها الطالب في جامعة البصرة والملاحظ ان المرأة قد ظهرت في لقطة متوسطة حتى بدت وكأنها معزولة عن المكان، لكن

رزم القصب التي احاطت بها قد اعادتها الى الموضوع والمكان، فكانت تمثل مؤشرة حية، فضلا عن القصب الذي مثل مؤشرة اخرى ارتبطت بماهية الموضوع، والمكان الذي يحتويه، كشيء الا ان الانتقال المكاني الى الجمعية وعرض مجموعة من الشباب والفتيات وهم يرتدون ازياء لا تنتمي الى حقيقة المكان، بفضل التطور التعلم، وهنا ظهر مستوى اخر للمؤشرة يرتبط بعملية التحول التي جرت في هذا المكان، أي اكتشاف العلاقات السببية بين الماضي والحاضر، وهذا لا يعني انعدام التواصل المرئي بماهية المكان واكسسواراته وأزيائه بقدر ما يعني الكشف عن عملية التحول سواء في الانسان ام المكان الذي يحتويه، أي تواصل الاشياء والهيئات زمانياً بعلاقة متداخلة كشف عنها الحوار، الذي اصبح مؤشر متميز في بنية المشهد.

فاذا كنا في معمل الورق وجدنا الشيء الذي وجدناه في البيئة، فأننا افتقدناه عند انتقالنا الى الجامعة ولذي سبب هذا الانقطاع تكرار العودة عبر مونتاج متوازي الى (الموضوع) والى المرأة وهي مستمرة في حديثها عن ابنها، ويبدو ان هذا الحل بالحوار بين مكانين قد تم تعميقه عن طريق مشهد اخر يظهر فيه رجل جالس في الزورق وهو يتكلم حول ابنه الموظف في معمل السكر، اذ يسأل الاب عن راتب ابنه، فيذكر رقماً ثم يجري الانتقال للابن ليذكر رقماً اخر، ومن المؤكد ان لهذا التحول اسبابه الموضوعية التي ظلت مطموسة وغير واضحة أي ان صلة الانسان ببيئته او تركه لها لا بد وأن يكون مرتبطاً بعامل او اكثر والا فما جدوى ذلك الانتقال.

والملاحظ ان الانتقال الى معمل السكر رغم مباشرته التي قد تبتعد عن صميم الموضوع الا ان هذا الانتقال اريد به ان يكون حلقة مكملة من حلقات المكان المرتبطة بنوع الفعل الموظف في المكان، فكان الموضوع الاساس الهور،

والفعل المؤشرة، وقد عمد صانع العمل الى هذا الانتقال كمستوى اخر للكشف عن مديات تأثير بيئة الهور، بالمناطق التي حولها، فكان هذا امتداد فكري اريد به ان يحقق ويبرز مستويات النفع العديدة التي تحتويها منطقة الاهوار، بجانب واجهتها السياحية المتميزة، ويعيدنا صانع العمل الى الموضوع الرئيسي عن طريق مشهد الرجل الذي يقود زورقه وسط الهور، واذا كان هذا النوع من الانتقال المكاني اريد به ربط الموضوع بموضوعات وأماكن مجاورة فأنه لم يكن يقع ابعد من السعي للتنوع على الموضوع نفسه أي بالتجول والعودة اليه، مع ابراز دلالات بيئية وافعال عديدة ترتبط الاماكن والموضوعات، هو سمة البيئات الحيوية التي يتسع بها الافق نحو تنفيذ مشاريع شتى دون الاعتماد على مشروع واحد.

وما نلبث بعد ذلك الا ان نلمس الحل نفسه والدافع نفسه في الانتقال المكاني عند الانتقال الى المركز الصحي فهذا الانتقال لم يقع الا بسبب كلام احد الفلاحين عن الحاجة الى ممرضة، حيث يتم الانتقال مباشرة الى المركز الصحي ومراجعة المرضى له وبالطبع فأن الربط الوحيد بالموضوع الاساس انما يكن في الشخصيات نفسها أي النساء اللاتي يعرضن اطفالهن المرضى على الطبيب الذي يقوم بعمله الروتيني، الا ان ما يحيلنا الى الموضوع نفسه (الهور) هو حديث الطبيب عن طبيعة عمله، والامراض المنتشرة، وهو جالس في مكان تمتد من خلفه بيئة الهور بمناظرة الجميلة.

ان هذا الموضوع يمتلك كم هائل من التنويع، سواء في المكان نفسه، او من خلال حواره مع الاماكن الاخرى، مما اوجد نوع من التحليل الواقعي المدروس لطبيعة هذه البيئة على مستويات عدة، سواء المستوى الاجتماعي او التاريخي، وحتى المستوى الفكري والعقائدي، أي ان العرض المكان والافعال التي يحتويها

اوجدت حالة من تعميق الصلة بالمكان الرئيسي والموضوع الرئيسي، نتيجة البناء الفكري المتميز لعمل المؤشرة وعلاقاتها السببية في ايجاد معلومات غائبة عن الشاشة الا ان اثرها كان هو المحور الاساسي المرتبط بالهور، واذا ما امعنا النظر في امر العناية بالافعال والهيئات لو وجدناها متضمنة لمعطيات بصرية ضرورية لتأكيد التواصل المطلوب وتعميقه، عبر عرض اكثر من مستوى داخل المكان، مثل الحوار، واللقاءات المباشرة مع الشخصيات، التي اخذت ابعاد تحليل لا سيما عند تضمينها فكرياً مع الصورة المعروضة في بناء مونتاجي واضح، ارتبط بحقيقة الموضوع الأساس، فأوجد هذا الاشتغال قنوات عديدة لايصال المعلومات بطرق فكرية وجمالية ودرامية مع عرض تفصيلي لبيئة الهور من خلال الموضوع والأفعال والهيئات وهي في مجملها وتشابكها المقوم الاساس للمؤشرة.

رابعاً: الهيئة –الفعل

وبعد هذه السلسلة من التحولات المكانية نعود الى البيئة والى عنصر اساس فيها وهو البيت، الوحدة البنائية للاستيطان البشري، فنجد في الاكواخ احد ابناء الهور وشيوخه وهو يصف مراحل صنع البيت، وهنا وظف صانع العمل المونتاج في علمية ايصال المعلومات بطريقة فنية متميزة مما كشف لنا عن تلك التفاصيل المنشودة لتحكم الصلة بالمكان، من خلال جملة من الاشارات المركزة على تكاليف انشاء البيت، وانواع الطرز الموظفة في انتاج البيوت، ولكل طراز خصوصية في البناء والمتطلبات في إنشائها، وسرعان ما قادنا ذلك ضمناً لجانب من الحياة اليومية من خلال حديث الشيخ عن زواجه وواجبات المرأة في الهور وكأن حديثه هو تعليق على تلك اللقطات والتي اشارنا اليها في مدخل تحليلنا للفيلم والتي برزت فيها المرأة في ذلك العالم الخاص ولعل هذا الجانب انما يعيدنا الى تساؤلات تتعلق بخواص المكان ومواصفاته والتي تجسدت عبر ظهور مكان

مختلف شكل خلفية لكلام الشيخ وكان ذلك المكان هو البيت ثم لقطات المرأة وهي تنشغل في اداء عملها اليومي بمعنى ان مناخاً اجتماعياً جرى التركيز عليه بما يخدم الموضوع الرئيسي وهي عودة لم تكن الا لتعمق الموضوع او لتعيد الارتباط اليه بعد الانتقالات المباشرة، من مركز المقابلة او الحوار الى انواع الاماكن التي تحتويه البيئة والافعال التي ترتبط بها، مما كان لا بد من التساؤل والبحث عن تفاصيل ومفردات اخرى عن الحياة والاشياء والاماكن والخيار هو التحول الى الحياة في الليل مقترنة بالصيد، فجاء الانتقال من خلال ظهور لوحة تحتوي على موضوع بيئي خاص بالاهوار، اذ تبرز (الفالة)، كأحد ادوات اللوحة، فكان هذا التمهيد مناسب للانتقال للزمان والمكان الجديدين، وفي هذا المشهد نرى ان صانع العمل قد لجأ الى تمضية رحلة صيد ليلية مع حركة الزورق تحت ضوء الفوانيس، فكانت بنائيته متميزة وهي تعرض على مستويات متعددة جهد الانسان في هذه البيئة وكذلك الابعاد الجمالية في التوغل نحو المجهول داخل عالم كبير سحري من القصب والمياه، فكانت الحياة في الليل التي تعرض لها صانع العمل لا تقل روعة وخصوصية عن الحياة في النهار، تلك الحياة المفترضة، سكون الليل، والماء–والزورق، يمثلان مؤشرات متحركة يدلان على البيئة وهو تأطير لأثر المكان الاصلي بالرغم ان ذلك النوع من العرض لتفاصيل المكان في الليل قد افتقرا الى عناصر فنية تبرزه وتضعه كمؤشرة داخل السياق، الا اننا نجد في مشهد الليل، وهو المشهد الوحيد الذي وظفت فيه الاضاءه لتحقيق المؤشرة، ورغم اضمحلال الهيئات تحت تأثير عتمت المشهد، واختفاء ملامح بيئة الهور التي ظهرت في المشاهد السابقة، ولم يكن هنالك الا الزورق او ما يدل عليه كوجود شيئي يحيلنا الى البيئة المذكورة وفي واقع الامر ان تحولاً كهذا قد لا يأتي من خارج السياق الفلمي ولا يخرج عن اطار المعالجة، ما يغذي وينمي ويصعد الموضوع الرئيسي ويعزز وجود الهيئات والافعال السابقة التي عزز بعضها بعضاً حتى تبلور ذلك الوجود المكاني ولكننا سنفتقد هذا الاحساس اذا ما راجعنا هذا المشهد الليلي بحد ذاته واذا ما

اجتهدنا في اقتطاع المشهد عن المشاهد السابقة مع ان المعروف ان فعاليات الصيد هي من الفعاليات الاساسية التي ترتبط صميمياً بحياة سكان تلك البيئة وهي كفعالية تقع في اطار جمع القوت وادامة العيش في تلك البيئة، ومن هنا فأن المؤشرة تبدأ في التحكم بحدود التلقي والربط بين افعال الشخصيات والمكان المحيط بهم، وسط الاهوار، مما يعكس لنا بقوة فكرة الفلم، في ايصال هذه البيئة الفريدة من نوعها للمتلقي وفي شتى الظروف والاوقات.

خامساً : علاقة الموضوع بالفعل

وبعد هذا الانقطاع الحاد وبسبب اضمحلال المؤشرة نجد ان الضرورة تحتم التأكيد على الموضوع الرئيسي وتذلك عبر العودة للمكان العام ولذا نجد ان المشد الليلي ستتبعه مشاهد ولقطات تمثل عودة لذلك المكان وتأكيداً عليه وذلك من خلال لقطات عملية قطع القصب تقع ضمن سياق (تكرار) وهو تكرار تأكيدي لتعميق المؤشرة من خلال العودة الى الركن الاساسي من الهيئة وهو القصب ولذا يجري تدعيم ذلك بلقطات اخرى متنوعة لنفس البيئة عارضاً للقصب الكثيف ومساحات الماء وفي هذه اللقطات يجري عزل المكان عن الاماكن المجاورة فكأنه مكان خاص لا صلة له بالاماكن الاخرى اذ لا تظهر بيوت ولا حركة ناس سوى تنقل قاطعي القصب وسط تلك الغابة الكثيفة التي يجري ابرازها تفصيلياً هذه المرة بلقطات تستعرض ذلك التتابع الشيء وهي اللقطة الوحيدة في كل فيلم التي جسدت الشيء عن طريق الحركة كما عمقت تأثيره ودلالته يضاف لذلك ايضًا تأكيد فعل المرأة. فكما اشرنا فيما سبق للاهمية التي تولى في ابراز هذا الفعل منذ اللقطات الاولى الا اننا هنا ازاء عودته اليها ضمن المكان العام الذي ذكرنا مواصفاته أنفا ولو لم تأتي تلك اللقطات العامة بعد ذلك الاضمحلال الذي وقع في المشهد الليلي بعد إدخالها بعد انقضاء ثلاثة

ارباع وقت الفلم امراً غير منطقي ولا يخدم البناء الفني للفيلم اذ ليس من المعقول ان نستكشف جغرافية المكان الذي توغلنا في ادق جزيئاته أي التوغل في الجزء الذي تحقق في المشاهد السابقة للفيلم قد سبقه اقتراب مسبق من الكل وهو ولوج هذا المكان المجهول.

وهذا المكان المجاور هو المدرسة الابتدائية الذي بدأ الانتقال اليها من خلال مشهد المعلم وتلاميذه وهم يقرأون ويرددون بصوت عالي انتقالاً مفاجئاً دون تمهيد مسبق بعدما استغرقنا في مشهد المكان العام والمساحات الهائلة المغمورة التي يتداخل فيها القصب مع الماء كما ان طول المشهد يكون قد اضعف الصلة بالمكان العام والموضوع الرئيس، ولكن المسألة التي اراد عرضها وايصالها هي مسألة ترك التلاميذ للمدرسة حيث يقطع مشهد المدرسة ليقدم لقطات تتضمن وثائق الطلبة من تاركي المدرسة ولولا تدقيقنا في المعلومات المذكورة ازاء اسم كل طالب لوجدنا الموضوع مقترنا بمحو الامية او بالتعليم الالزامي ولكننا نجد ان بعض هؤلاء الطلبة قد ترك المدرسة بسبب انضمامه لاسرته في الصيد او في الزراعة ولذا كانت المؤشرة الدلالة هذه المرة هي (الكلمة) التي تعيدنا للبيئة والموضوع الرئيس، ورغم ان مكانا مجاوراً اخر كان قد ظهر في مشهد سابق وهو مشهد معمل السكر الا اننا نجد الصف الدراسي وقد اصبح منطلقاً للانتقال للمكان المجاور ذاك اذ يصبح الدرس عن الثروة الحيوانية والنباتية ليتكلم المعلم عن النباتات ويسأل عن قصب السكر لينتقل بطلبته الى المصنع، ولا ندري ما صلة ذلك المصنع بالموضوع الاساس فأن كان يجاور بيئة الاهوار فأنه لا يقيم وشيجة معها، فهي حياة المكان ان صح التعبير والمصنع هو جزء من حياة الزمان بمعنى انه جزء من التطور الزمني للحياة والحضارة بدخول التقنية والالة بينما ترتبط بيئة الاهوار بالأرض أساسا (الزراعة و الصيد وتربية الماشية)، بشكل اساس.

الفصل الرابع
النتائج والاستنتاجات

النتائج

في ضوء العناصر التي يقوم عليها الفلم التسجيلي والتي تحدد هويته، تمت الاشارة اليها ضمن موضوع البناء الفني للفلم التسجيلي نجد ان فلم الاهوار قد وظف عناصر وعلى النحو الاتي:

١. استخدام الممثل غير المحترف، اذ ظهرت شخصيات حقيقية تنتمي لبيئة الاهوار وهي تتحدث عن عدد من شؤون الحياة.

٢. استخدام المقابلات، من خلال قيام الشخصيات بسرد بعض الأحداث الخاصة او العامة الخاصة بطبيعة المكان في الاهوار.

٣. ظروف التصوير، كانت على وفق الاضاءة الطبيعية مما اعطى مصداقية تشكل المكان التسجيلي بكل امانة.

٤. توظيف الصور الفوتوغرافية، وكذلك اللوحات التي تصور طبيعة الاهوار.

٥. اعتمد الفلم على نقل الأصوات والمؤثرات الحية لا سيما الموسيقى، وكذلك تسجيل اللقاءات بشكل مباشر مع الشخصيات الحقيقية.

٦. عدم استخدام التعليق بشكل مطلق داخل هذا الفلم، بسبب الحلول الإخراجية المتميزة.

٧. جاء توظيف مستويات المؤشرة كمحور للكشف عن العلاقات المكانية او علاقة الانسان البسيط ببيئته.

٨. الكشف عن مسببات بعض الافعال من خلال توظيف المؤشرة التي عللت وجودها على وفق العلاقة السببية، بين النتيجة والفعل السابق لها.

٩. جاء التعامل مع المكان الحقيقي كأحد مستويات المؤشرة، أي ارتباط الموضوع بالاحداث المعروضة بشكل مباشر.

١٠. اما الافعال فكانت هي المستوى الثاني للمؤشرة من خلال عرض الفعل ورد الفعل، سواء داخل مياه الهور او في المدرسة او معمل قصب السكر.

١١. تشكلت الهيئات المرئية وهي مستوى فاعل اخر من مستويات المؤشرة داخل البنية الفنية لهذا الفلم التسجيلي من خلال الكشف التواصل المكاني والملاحظة الطويلة التي تمظهر الهيئات داخل بنية الفلم.

١٢. منحت المؤشرات مثل (الزورق، البيت المصنوع من القصب، والقصب المنتشر في الهور، المدرسة وطبيعة بنائها، كمرتكزات اساسية تؤول على اساس طبيعة الحياة وخصبها في الاهوار.

١٣. تشكلت الافعال من خلال عمل الشخصيات المباشرة مع الواقع المكاني، فكانت الافعال وردود الافعال مؤشرات تشكف للمتلقي عن ابعاد هذا المكان وصيرورته.

الأستنتاجات

١. يمثل الفلم التسجيلي احد الانواع الفنية المتميز داخل فضاء فن السينما، اذ يمكن من خلال ايصال الاهداف والرسائل الفنية فضلا عن الافكار والمعاني والدلالات.

٢. تمثل المؤشرة داخل حياة الفلم التسجيلي ضرورة لا غنى عنها بسبب اعتماده على العلاقة السببية بين النتيجة والفعل.

٣. للمؤشرة مستويات عديدة تعمل مجتمعة او بشكل منفرد داخل الفلم التسجيلي.

٤. تشكل المقابلات داخل الفلم التسجيلي احد العناصر المهمة في الدخول الى اعماق الشخصية وكشف علاقتها بالواقع المعاش.

٥. ترتبط دراسة المؤشرة بمجموعة الدلالات المرئية او المستنبطة من واقع الفلم المصورة.

٦. لم يشكل الفلم التسجيلي في بداياته الاولى اتجاه او نوع قائم بذاته، بل تشكل بعد ان عمل الكثير من رواد السينما امثال فيرتوف وجيرسون، و فلاهرتي، وكذلك النتظيرات المهمة التي شكلت الغطاء الفلسفي لعمل الفلم التسجيلي.

٧. للفلم التسجيلي القدر على الغور الى اعماق الواقع ومحاكاة العواطف والاحاسيس، من خلال المصداقية والرؤية الفعالة للواقع الفيزيائي.

قائمة المصادر

١. يوري لوتمان ، مدخل الى سيميائية الفيلم ، تر نبيل الدبس ، دمشق : مطبعة عكرمة، ١٩٨٩.

٢. سيزا قاسم ، نصر حامد ابو زيد، مدخل الى السيميوطيقيا ،القاهرة : دار الياس العصرية، ١٩٨٦.

٣. الرازي، مختار الصحاح، بيروت: المركز العربي للثقافة والعلوم، د.ت.

٤. المنجد في اللغة والاعلام، بيروت: دار المشرق، ب.ت.

٥. هاشم النحاس، الروائي والتسجيلي، بغداد: منشورات وزارة الثقافة والاعلام، ١٩٨٠.

٦. مجموعة من العلماء الروس، الموسوعة الفلسفية، بيروت: دار الطليعة، ١٩٨٧.

٧. منى الحديدي، الفلم التسجيلي، اتجاهاته، قواعده، اسسه، القاهرة: الدار المصرية للكتاب، ١٩٨٦.

٨. طارق لعيبي حسن، الفلم الوثائقي، رسالة ماجستير، كلية الفنون الجميلة، بغداد. ١٩٨٧.

٩. عدنان مدانات . مبحثاً عن السينما .ط١ بيروت. دار القدس، ١٩٧٥ ص٢٠٠.

١٠. احمد كامل مرسي، مجدي وهبة ، معجم الفن السينمائي، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٣.

١١. جان فال .طريق الفيلسوف . ترجمة د. احمد حميد محمود .ط١ ، القاهرة .مؤسسة سجل العرب ، ١٩٦٧.

١٢. محمد وقيدي، فلسفة المعرفة عند غاستون باشلار، بيروت: دار الطليعة، ١٩٨٠.

١٣. ادوارد هال، البروكسيميا او علم المكان، تر بسام بركة، مجلة الفكر المعاصر، مركز الانماء القومي،بيروت: العدد٢، ١٩٨٨.

١٤. طراد الكبيسي ،الشيء مفرده ام مجال ؟، مجلة افاق عربية ،(ندوة)، العدد١١ ، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة،١٩٩١.

١٥. فرج عبو، علم عناصر الفن، بغداد: جامعة بغداد، ١٩٨٢.

١٦. شاكر عبد الحميد، العملية الابداعية في فن التصوير، الكويت: وزارة الاعلام، ١٩٨٧.

١٧. رودولف أرنها يم . فن السينما . ترجمة عبد العزيز فهمي . ط١ ، القاهرة ، المؤسسة المصرية للنشر ، د،ت.

١٨. سركيه ايزشتاين . الإحساس السينمائي . ترجمة سهيل جبر ، ط١ ،بيروت ، دار الفارابي ،١٩٧٥.

الهوامش

(١) ينظر : يوري لوتمان ، مدخل الى سيميائية الفيلم ، تر نبيل الدبس ، (دمشق : مطبعة عكرمة، ١٩٨٩)، ص ص ٨ – ٩.

(٢) سيزا قاسم ، نصر حامد ابو زيد، مدخل الى السيميوطيقيا ،القاهرة : دار الياس العصرية، ١٩٨٦، ص٣١

(٣) المصدر نفسه، ص٣٣.

(٤) المصدر نفسه ص٣٤.

(٥) الرازي، مختار الصحاح، (بيروت: المركز العربي للثقافة والعلوم، د.ت)، ص ١٤.

(٦) المنجد في اللغة والاعلام، (بيروت: دار المشرق، ب.ت)، ص ٣.

(٧) المنجد في اللغة والاعلام، مصدر سابق، ص ٢٥٩.

(٨) هاشم النحاس، الروائي والتسجيلي، (بغداد: منشورات وزارة الثقافة والاعلام، ١٩٨٠)، ص ٢٠٥.

(٩) المصدر نفسه، ص ٢٠٥.

(١٠) مجموعة من العلماء الروس، الموسوعة الفلسفية، (بيروت: دار الطليعة، ١٩٨٧)، ص٥٢٥.

(١١) ينظر: منى سعيد الحديدي، الفلم التسجيلي، تعريفه، اتجاهاته، اسسه وقواعده، (القاهرة: دار الفكر العربي، ١٩٨٢)، ص ص ٣٢-٤٧.

(١٢) طارق لعيبي حسن، الفلم الوثائقي، رسالة ماجستير، كلية الفنون الجميلة، بغداد. ١٩٨٧ ،ص٤٧.

(١٣) دزيغا فيرتوف، الحقيقة السينمائية والعين السينمائية، تر عدنان مدانات، (بيروت: منشورات مجلة الهدف، ١٩٧٥)، ص ٢٤.

(١٤) طارق لعيبي حسن. الفلم الوثائقي العراقي . (مصدر سابق) ص٤٠

(١٥) عدنان مدانات . بحثاً عن السينما .ط١ بيروت. دار القدس، ١٩٧٥ ص٢٠٠

(١٦) عدنان مدانات، مصدر سابق،ص٢١٢

(١٧) احمد كامل مرسي، مجدي وهبة ، معجم الفن السينمائي، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٣)، ص ٢٧٨.

(١٨) جان فال .طريق الفيلسوف . ترجمة د. احمد حميد محمود .ط١ ، القاهرة .مؤسسة سجل العرب ، ١٩٦٧ ،ص١٤١ .

(١٩) جان فال . طريق الفيلسوف . (مصدر سابق) .ص١٥٠

(٢٠) هاشم النحاس .الروائي والتسجيلي .(مصدر سابق) . ص١٩٤

(٢١) محمد وقيدي، فلسفة المعرفة عند غاستون باشلار، (بيروت: دار الطليعة، ١٩٨٠)، ص ١٨٥.

(٢٢) محمد وقيدي، مصدر سابق، ص ١٨٧.

(٢٣) ادوارد هال، البروكسيميا او علم المكان، تر بسام بركة، مجلة الفكر المعاصر، مركز الانماء القومي، (بيروت: العدد٢، ١٩٨٨)، ص ٧٨.

(٢٤) طراد الكبيسي ،الشيء مفرده ام مجال ؟، مجلة افاق عربية ،(ندوة)، العدد١١ ، (بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة،١٩٩١)،ص٥٣.

(٢٥) ارنولد، هاوزر، الفن والمجتمع عبر التاريخ، تر فؤاد زكريا، ج١، ط٢، (بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٨١)، ص ١٨.

(٢٦) دالي، اندرو، نظريات الفلم الكبرى، تر فؤاد جرجيس الرشيدي، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٧)، ص ٦١.

(٢٧) فرج عبو، علم عناصر الفن، (بغداد: جامعة بغداد، ١٩٨٢)، ٦٧٦.

(٢٨) شاكر عبد الحميد، العملية الابداعية في فن التصوير، (الكويت: وزارة الاعلام، ١٩٨٧)، ص ٥٢.

(٢٩) رودولف أرنهايم . فن السينما . ترجمة عبد العزيز فهمي . ط١ ، القاهرة ، المؤسسة المصرية للنشر ، (د،ت)، ص٥٠

(٣٠) سركيه ايزشتاين . الإحساس السينمائي . ترجمة سهيل جبر ، ط١ ،بيروت ، دار الفارابي ،١٩٧٥ ، ص٧٥