حوليات آداب عين شمس المجلد ٤٦ (عدد أكتوبر – ديسمبر ٢٠١٨)
http://www.aafu.journals.ekb.eg
(دورية علمية محكمة)
جامعة عين شمس
كلية الآداب

تداخل السرد الفيلمي بين المتخيّل والواقع (فيلم خزانة الألم إنموذجا)

معتز محمد علي جبر *
حيدر فيصل كريم**

*مدرس مساعد / كلية الفنون الجميلة / قسم السينما والتلفزيون / جامعة بغداد
**مدرس مساعد / كلية الفنون الجميلة / قسم السينما والتلفزيون / جامعة بغداد

المستخلص

يعتمد الفيلم الروائي على الكثير من التقنيات التي تتراوح ما بين علمية صرفة وفنية صرفة، فتدخل الكثير من التخصصات وتفعل الكثير من العناصر اللغوية من اجل انتاج صورة سينمائية متكاملة، ومن بين التقنيات الفنية التي يلجأ اليها الفيلم الروائي هو ايجاد نوع من العلاقة البنائية ما بين الواقع بوصفه وثيقة والمتخيل بوصفه نوعاً من انواع الخيال المنضبط، وهذه العلاقة هي من دفعت الباحث الى تحديد موضوعة بحثه بالعنوان التالي: (تداخل السرد الفلمي بين المتخيل والواقع، فيلم خزانة الالم إنموذجاً) وقد قسّم الباحث هذه الموضوعة الى اربعة فصول جاءت على النحو التالي:

الفصل الاول (الاطار المنهجي): وتضمّن مشكلة البحث والتي تمثّلت بالتساؤل التالي:
ما هي الكيفية التي يتم بموجبها إشتغال وسائل السرد الوثائقي في الفلم الروائي ؟
ومن ثم اهمية البحث واهداف البحث وكذلك حدود البحث.

الفصل الثاني (الإطار النظري): وقد تم تقسيمه الى ثلاثة مباحث:-
المبحث الأول: (السرد مفهوم ومصطلح) .
المبحث الثاني: تناول أنساق السرد في الفلم الروائي .
المبحث الثالث: خصوصية السرد الوثائقي في الفلم الروائي .

أما الفصل الثالث (إجراءات البحث) فقد تضمّنت :-
منهج البحث: حيث إعتمد الباحث المنهج الوصفي، وعينة البحث التي تمثلت في فلم (خزانة الألم) الذي تم اختياره كعينة قصديه تتلائم مع موضوع البحث ووحدة التحليل، وأداة التحليل، واخيراً تحليل عينة البحث.

أما الفصل الرابع (النتائج والاستنتاجات) فقد شمل نتائج البحث التي توصّل إليها الباحث وأهمها :-

١. إعتماد حيادية الكاميرا وموضوعيتها في سردها للحدث الواقعي داخل بنية الفلم المتخيّل .
٢. إتخاذ الكاميرا موقع المراقبة للحدث والمتابعة في توثيق سرد الأحداث داخل الفلم الروائي لتعميق الشعور الحقيقي بالواقع ومصداقيته لدى المتلقي.

كذلك الاستنتاجات التي خرج بها الباحث على ضوء نتائج البحث .

© جميع حقوق الطبع والنشر محفوظة لحولية كلية الآداب - جامعة عين شمس ٢٠١٧.

الفصل الاول (الاطار المنهجي)

مشكلة البحث:

يشغل السرد حيزاً مهماً ضمن منظومة الخطاب السينمائي، والذي يسعى الى الكشف عن البنية الحكائية لكل الخطابات السردية سواء كان ذلك في الفلم الروائي أو حتى في الفلم الوثائقي، إذ يتنافس كل من الفلم الروائي والوثائقي في إقناع المتلقي وبناء الموضوع، وقد تتم المقاربة بين الفلم الروائي والفلم الوثائقي بإستخدام أشكال جديدة وأساليب متنوعة في السرد الوثائقي داخل الفلم الروائي، إذ إن التنوع في هذه الأساليب أصبح شكل جديد يقوم على معالجة الفلم الروائي بإستخدام عناصر السرد الوثائقي، و قد إعتُبر هذا " التقريب بين السينما الروائية والوثائقية إتجاهاً هاماً، إنه تحول السينما الوثائقية الى ظاهرة شخصية، ذاتية عاطفية حادة، من ظواهر الفن ، ذات رؤية شخصية للعالم "[١] ومن هنا تتبلور مشكلة البحث في التساؤل التالي :-

ما هي الكيفية التي يتم بموجبها إشتغال وسائل السرد الوثائقي في الفلم الروائي ؟

أهمية البحث:

تحتل الأفلام الروائية ذات الملامح الوثائقية اليوم مكانة كبيرةً بين المشاهدين كما إن لها حضور واسع في الأوساط الفنية وقد حصل العديد منها على جوائز الأوسكار، حيث إن هذه الأفلام تجذب المشاهد في ما تتناوله من موضوعات عن أحداث حقيقية في أغلب الأحيان، لذا تأتي أهمية هذا النمط من الإنتاج التي يتناولها الفلم، والتي هي بحاجة الى الدراسة في أهدافها وأفكارها ، إضافة الى ذلك فإن هذا البحث يفيد الدارسين والمهتمين في مجال الخطاب السمعي المرئي .

أهداف البحث:

يهدف البحث الى الكشف عن الكيفية التي يتم من خلالها إشتغال وسائل سرد الفيلم الوثائقي في الفلم الروائي.

حدود البحث:

يتحدد البحث بالعينة المختارة قصدياً وهي فلم (خزانة الألم) لأسباب سيتم تحديدها في الفصل الثالث.

تحديد المصطلحات:

التعريف الاجرائي للمتخيل: هو القوة التي تُكَوِّنُ صوراً تتصف بالاصالة والابتكار، الغير مألوفة في الواقع ، ثم توظفها بشكل يتلائم مع طبيعة العمل الفني.

اما التعريف الاجرائي للواقع فهو عبارة عن: نقل الأحداث والوقائع كما هي لكي تظهر في سياق إجتماعي وتاريخي محدد ومنتظم.

الفصل الثاني (الاطار النظري)

المبحث الأول / السرد مفهوم ومصطلح

يمثل السرد احد العناصر البنائية التي تعمل في كل النتاجات الفنية الابداعية الانسانية بسبب الحاجة الملحة الى تقنياته وما يمكن ان يحمله كرسالة ووسيط متكامل ما بين المرسل والمتلقي، لذا فاننا نرى السرد موجود في الرواية والفيلم والشعر وكذلك في اللوحة التشكيلية والنحت، والرقص والموسيقى، فضلا عن اشتغال السرد بشكل فاعل في الخطاب السينماتوغرافي (سينما ودراما تلفزيونية)، وهذا ما جعل من السرد عنصر متوافر في العديد من البحوث، اذ تصدى العديد من المنظرين والنقاد لمفهوم السرد

وتحديده الاصطلاحي، فضلا عن تقنياته الاشتغالية التي تنوعت بتنوع الوسيط الفني (رواية، مسرحية، فيلم)، لذا جاء في تعريف السرد إنه " كل ما يخضع لمنطق الحكي، و القص الأدبي " [٢]، أما كيفن جاكسون فقد عرّف السرد بأنه " مصطلح مشتق من كلمة narration بالفرنسية السائدة في القرنين الثاني عشر و الثالث عشر ... إن ترتيب سرد (narracion) القصص يتطلب وصفاً لمغامرات العالم " [٣]، حيث إن السرد هو حكي أو قص يصف حادثة أو مغامرة حدثت أو قد تحدث في وقت لاحق، لذا فالسرد يتضمن عنصرين غايةً في الأهمية هما (القصة) و(القاص)، فالقصة هي الحدث أو الفعل الذي تم وقوعه أو سوف يتم وقوعه مستقبلاً والقاص أو السارد هو الشخص الذي يخبرنا عن ذلك.

و قد عُرّف السرد كذلك على إنه " قص حادثة واحدة أو أكثر خيالية كانت أو حقيقية بحيث يكون معناه منصبّاً على النتيجة والهدف والفعل الخاص بالقصة " [٤] .

إن السرد كفكرة قابعة في عقل الإنسان منذ القدم وعبر عصور مختلفة للتعبير، جرّب من خلالها التواصل مع البشر من بني جنسه، فالإنسان خُلق في عالم ممتلئ بوقائع وأحداث إتخذت شكل القصص والحكايات فيما بعد، عالماً مستمراً من الحكي والسرد .

لذا فقد عمل الإنسان على تسجيل ما يدور في خاطره، والأحداث أو الوقائع التي يمر بها وذلك قبــل أن يُلم بالكتابة، عن طريق صور مختلفــة ووسائل وأشكال متعددة، و أشكال " التعبير الذي نقصده أوسع بكثير من التعبير بالكلمات إذ يوجد تعبير يتجاوز اللغة، تعبير بالخطوط والألوان والأصوات " [٥]، وقد ظهر ذلك واضحاً عبر الرسوم على جدران الكهوف وكذلك النقوش على الأحجار، حيث إن كل ذلك كان أشكال ووسائل حاول الإنسان من خلالها توثيق لحظة أو الكشف عن حالة لم يكن يعرف وقتها إن قيامه بذلك سوف يتخــذ أشكال فنية في المستقبل .

وهناك إختلاف آراء برز آنذاك حول أولوية الكلمة أو الصورة وما زال مستمراً منذ بداية ظهور اللغة، فقد تكون اللغة أو بداية اللغة هي الصورة التي إرتبطت بمحاولات الإنسان للتعبير عن الأفكار والمعاني التي يكتشفها من العالم الذي يحيطه فيحاول إعادة تصويرها إذ " إن أقدم أشكال التعبير الإنساني كان من خلال الصورة، حيث تحمل كل صورة مضمون رسالة ما، أو تدور حول موضوع ما، ذلك لأن لكل صورة تأثيرها ومعناها الخاص " [٦]، وهذا ما يعني إن كل صورة قد تكون مرآة للحياة الواقعية أو نماذج من خيال الإنسان الذي أراد في ذلك الوقت أن يقول شيء معين.

لكن تطوّر المجتمعات الإنسانية وما أحرزته من تقدّم رافقه أيضاً اللغة التعبيرية للسرد، ذلك ما ظهر جلياً في حضارات مثل البابلية واليونانية والفرعونية عن طريق الرسومات التي شوهدت على المسلاّت كمسلّة حمورابي وعلى الجدران كذلك، وكان لظهور التدوين دوراً كبيراً، نظراً الى كونه حقل متطور ضمن حقول التعبير عن القضايا الإنسانية، ويعد كذلك التدوين أحد أشكال التواصل بعد أن إستخدم البشر الإشارات للتعبير عن ما يريد .

وتعتبر الأسطورة أو الأساطير مجتمعةً نوع من أنواع السرد في البنية القصصية، إذ إنها حاولت أو تحاول تفسير وشرح كيفية نشوء الكون والبدايات الأولى لوجود الإنسان، فالأساطير في المجتمع البدائي تعتبر كقصة، ويعود السبب في إستمرارها، الى كونها تنتقل من جيلٍ الى جيل كباقي العناصر الحضارية التي تسعى أغلب المجتمعات الى حفظها وإستمرارها سواء كانت لفظية أو كتابية .

أما (جيرار جنيت) فقد وضّح ثلاث مستويات لتحليل النص السردي، حيث ميّــز بين الحكاية بصفتها مضمون حدثي، أي إنها قص وتمثل مضمون السرد ضمن إطاري الزمان والمكان، وبين الحكاية بصفتها فعل سردي، والحكاية بصفتها الخطاب السردي (النص) الذي يضم العناصر المشكّلة لموضوع السرديات، فالخطاب بنية دالة وله النظام الخاص به والقواعد الخاصة حسب المجال الذي يشغله، وقد بيّن (جيرار جنيت) ثلاث مفاهيم مختلفة ضمن مصطلح السرد أو الواقع السردي [٧] :-

١. المعنى الأول :- تدل كلمة الحكاية على المنطوق السردي، أي الخطاب الشفوي أو المكتوب، وهو الإستعمال الشائع الأكثر بداهة.
٢. المعنى الثاني :- تدل كلمة الحكاية على سلسلة الأحداث الحقيقية أو التخييلية التي تشكّل الموضوع السردي ومختلف علاقاتها من تسلسل وتعارض وتكرار ... إلخ.
٣. المعنى الثالث :- تدل كلمة حكاية على حدث أيضاً، غير إنه ليس البتة الحدث الذي يروى، بل هو الحدث الذي يقوم على إن شخصاً ما يروي شيئاً ما (إن فعل السرد متناول في حد ذاته).

إن الجهود التي قد بذلت لمحاولة البحث عن قيمة وطبيعة الخطاب اللغوي في الأدب والإهتمام بمعرفة الكيفية التي تنتظم بها كلمات أو أشكال فنية متعددة لتكوّن المعنى أو تولّده، تعد مدخل رئيسي في أي تطلعات أو قراءات بصورة عامة.

والحكاية هي عبارة عن إشتراك مفهومين ضمن الفنون هما (السرد واللغة)، حيث إن السرد هو فن أساساً يعود الى اللغة، فقد إرتبط السرد باللغة، إذ يعد من أقدم صور التعبير الذي يعمل على إحداث نشاط إنساني في كافة أشكاله مادية كانت أم معنوية.

ولذلك فعلاقة المتن الحكائي بالسرد هي إن المتن يوجد كأحداث يصوغها السرد تقديماً لمجرى الأحداث خاضعاً للتنظيم، أي إن السرد هو وسيلة القص، لذا فالسرد يعد عنصر هام جداً في البنى التركيبيــة للفنون، لكن عملية إشتغاله وبإعتباره مكوّن لإسلوبيــة القص أو الحكي وشكل السرد قد تختلف من وسط الى آخر وبإختلاف الوسيط، لذلك لايمكننا تعريف السرد أو منحه تعاريف مطلقة لأن مفهوم السرد قد يختلف حسب الوسيط التعبيري حيث إن " علم السرد Narrativity في كل علم أو مجال يشتغل فيه سنعطيه دلالة مختلفة تتماشى مع إجراءاته ومقاصده " [٨].

أما السرديات فهي إسلوب يُتّبع للتعبير عن المحتوى الحكائي، أي الطريقة التي يتم من خلالها تقديم الحكي أو إسلوبه، نلاحظ هنا إن المضمون أو المحتوى هو واحد إلاّ إن الإختلاف يكمن في الأشكال أو الطرق السردية وفي صيغ التعبير، فخاصية السرد الأساسية تتواجد في الصيغة، من ذلك يمكننا القول إن السرد لا يمتلك منهجية ثابتة فهو متحوّل وفق الفكر والتكنيك الذي يخضع له النص.

إن تطور الفنون الروائية جاء نتيجة لتطور أساليب السرد (أو القص) لتلك الفنون، فقد جاء تطور فن الرواية بموازاة تطور فن المسرح، إلاّ إن المسرح إستُبعد من السرد لأن الدراما قد لا تعتمد في المسرح أغلب الأحيان على الراوي وعلى إعتبار إن السرد هو " كل تلك الأعمال الأدبية التي تتميز بخاصيتين.

١. وجود قصة أو حكاية.
٢. توفر شخص يقص لنا أو يخبرنا بهذه القصة أو يرويها (story teller) " [٩]

ومما لاشك فيه إن السرد يعد حجر الأساس الذي ترتكز عليه بنية الشكل الروائي .

فالسرد هو فــن وهذا هو " الفن الذي تنامى عن طريق الدراسات الأدبية ثم نقل الى السينما " [١٠]، ففي السينما " `` السرد `` يعد بديلاً لمصطلح voice – over (صوت الراوي المسجل مع أحداث الفلم دون ظهور صورته على الشاشة – غالباً ما تؤدي الشخصية الرئيسية في الفلم عملية السرد " [١١]، وقد يتخذ الراوي أشكال متنوعة بإعتباره أحد التقنيات التي يعتمد عليها الكاتب (المؤلف) في بناء الأحداث وتنويع عرض تفاصيل الرواية.

ولقد برزت العديد من المسميات المتنوعة كمصطلح زاوية الرؤية والتي تتعلق برؤية الراوي لما يراه، أي حسب موقع الراوي وزاوية نظره للأحداث، حيث قسّم الناقد الفرنسي (جون بويون) الرؤية السردية للراوي الى [١٢] :-

١. الرؤية من الوراء (أو الخلف) وهي الرؤية التي تكون فيها معرفة الراوي أكثر من معرفة الشخصيات الروائية.
٢. الرؤية (مع): وهي الرؤية التي تتساوى فيها (أو تتصاحب)، معرفة الراوي بمعرفة الشخصيات الروائية.
٣. الرؤية من الخارج: وهي الرؤية التي تكون فيها، معرفة الراوي أقلَّ من معرفة الشخصيات الروائية.

فالسرد يربط بعلاقة بين كل من الراوي (المرسل) والمتلقي (المستقبل) ويتخلل تلك العلاقة عنصر مهــم وهو (الوسيط)، وقد يكون هذا الوسيط إما صورة أو لغة ليقوم بربــط السبب بالمسبب، حيــث إن " السرد يتم من خلال أي وسيط مرأي أو مسموع ... إلخ هو في الأساس حكاية أو قصة ولكن في بعض أنواع القصة لا يبنى بالضرورة من سلسلة الأحداث، وللسرد عند (دي نيتو) عناصر يسميها مفردات السرد Narrative Elments ، `` `` وتتكون بشكل رئيسي من التيمة، الحبكة، المكان، الزمان، الشخصيات، ومجموعة العلاقات فيما بينهما " [١٣]، فالسرد هو الذي يخلق التواصل بين المرسل والمتلقي بإستمرار كونه لغة إتصال تعمل على ربط الزمن الماضي بالحاضر وكذلك الحاضر بالمستقبل وذلك من خلال الكلام أو التشكيل التصويري المرئي.

ومن خلال السرد يتمكن الكاتب (المؤلف) من الغور في عقول الشخصيات وكشف مصادر الأفعال السرية، ويمكنه كذلك الكشف عن جوانب غير معروفة لدى أي شخصية من الشخصيات، وأيضاً التعليق على الفعل إذ إن " الروائي ينظم المادة الخام التي تتألف منها قصته لمنحها شكلاً فنياً ناجحاً " [١٤] للتأثير في نفس المتلقي، لذا فالسرد يصور جو أكبر من الحقيقة في كشف الشخصيات بإعتباره وسيلة يقتنيها الروائي (المؤلف) ويقدم عبرها الأحداث الى المتلقي من خلال الروائي الذي يعد أيضاً " وسيلة أو أداة تقنية يستخدمها الروائي ليكشف بها عن عالم روايته " [١٥]، فالمؤلف قد لايظهر مباشرةً في الرواية بل يقف خلف شخصية الراوي (السارد) ذلك ما يمكّنه من التعبير عن رؤيته الفنية.

أما ظهور السينما والتقدم والتطور الذي صاحبها والذي عبّر عنه تحول صور وأشكال السرد من هيئتها الروائية الى السينما، حيث إن ظهور صورة الفلم إختصر العديد من الكلمات والأشكال التي كانت الفنون الروائية الباقية تستعملها لتعبّر عن مضمونها، فقد أصبحت المعالجة السينمائية تنحو نحو الإرتقاء بالمستوى الفكري لدى المتلقي عبر التقنيات السردية والتي قد تتمثل بلقطات وجهة النظر أو مستويات الرواة، إذ إن الدخول في أعماق نفس المتلقي وعرض ما في داخل ذهن الشخصية يعتبر ذا أهمية لا تقل عن

أهمية الأفعال الدرامية، حيث يتم وضع المتلقي في موضع يكون فيه أكثر وعياً للوصول الى فهم ما يعرض أمامه من أحداث، مما يتيح للمتلقي أن يمتلك السياق السينمائي الذي يتكون عبر الخلفية المعرفية بالتقنيات السردية التي يتم توظيفها داخل البنية الفلمية.

المبحث الثاني / أنساق السرد في الفلم الروائي

تعتبر السينما فن سردي يعمل على توظيف الدراما لإيصال معلومة أو قصة عن شخصية من الشخصيات، إذ إن " السينما بطبيعتها هي قصة وسرد " [١٦] لذا فإن التقنيات السردية تعتبر جزء من كل، أي إنها جزء لا يمكن فصله عن العملية السردية سواء كان ذلك في رواية أدبية أم في فلم سينمائي، والفن السينمائي يعتبر كباقي تقنيات السرد الروائية في بناءه.

أما مفهوم السرد في الفلم السينمائي يعد هو " السرد الذي يتم فيه بناء القصة بواسطة تعاقب العلامات الأيقونية التي تحقق بواسطة الوسائل السينمائية " [١٧]، وتتكون هذه العلامات (الأيقونية) من عناصر اللغة التي تضيفها السينما على الصورة لكي تضفي عليها معلومات وأفكار جديدة ومتعددة، وكانت الأنساق * السردية هي من يجسد أو يعبّر عن تلك العلامات الأيقونية، حيث تعبّر الأنساق السردية عن الكيفية الخاصة في سرد الأحداث، نتيجة ذلك تبرز أنواع سردية متعددة تختلف فيها أشكال سرد القصة، لذلك فإن كل نسق سردي سيتطلب راوي (سارد) متأقلم معه، ويمكن تحديد الأنساق السردية بالشكل التالي [١٨] :-

١- النسق التتابعي:

يعتبر النسق التتابعي من أكثر وأقدم الأنساق السردية إنتشاراً وشيوعاً في سرد أو قص الأحداث ومن خلاله يمكن أن " تتابع مكونات المتن في الفلم على نحو متعاقب دون ما إنقطاع أو إستباق " [١٩]، حيث تجري الأحداث ضمن هذا النسق بصورة متتابعة، إذ يتم توصيل الحدث السردي بالمقطع الذي يأتي بعده من خلال المونتاج وبتسلسل منطقي، إذ إن التتابع يكون بصورة أفقية حيث " يبدأ السرد باالسير خطياً أو أفقياً من الحاضر الى المستقبل من دون أن يقطعه شيء من قصة أخرى " [٢٠]، وقد وجدت العديد من الأفلام السينمائية التي عبّرت عن بناء هذا النسق من خلال تجسيدها للأحداث داخل بنية الفلم.

وهذا النوع من الأنساق يكون فيه المبنى الحكائي للأحداث مرن وفق سياق زمني طولي دون وجود أي تداخل في الزمن، وكثيراً ما يكون هذا النوع من السرد قريباً من التجربة الحياتية للمُشاهد، لذا نجد إنه يتسم بالبساطة والوضوح.

وقد يكون الراوي ضمن هذا النسق غير ظاهر بصورة مباشرة في الفلم، فقد يكون خارج نطاق بنية السرد ولا يدخل ضمن زمن الحدث ذاته، حيث يتخذ السارد (الراوي) في أغلب الأحيان مستوى أكبر من مستوى الشخصية الحكائية وضمن مستوى موضوعي في السرد، حيث إنه ينظر الى الشخصيات من مكان أعلى، إذ إنه يُلم بكل ما يحيط بتلك الشخصيات من خفايا وأسرار على إختلاف زمن وقوعها ماضياً كان أو حاضراً أو حتى مستقبلاً، وكما نشاهد في الفلم (كرين زون) إخراج (باول كرينكراس) وتمثيل (مات دامون) حيث لاحظنا كيف إن الكاميرا قد إتخذت موقع السارد (الراوي) للأحداث التي تجري، بحيث كانت في موقع أكبر من الشخصيات بصورة عامة فقد كانت تنظر الى الشخصيات كافة من موقع أعلى، حيث بدت كما لو إنها كانت شاهدةً على ما يجري من أحداث تمثلت في بعض المشاهد التي بيّنت دخول القوات الأمريكية الى المنطقة

الخضراء، وبالتحديد عندما يدخل الجندي داخل القصر ليلتقي بأحد كبار المسؤلين الأمريكان، حيث لاحظنا تتبع الكاميرا لتلك الأحداث كما لو كانت هي التي تقوم بالسرد وذلك عبر ترتيب زمني متسلسل ومتتابع.

٢- النسق السردي المتداخل:

إن أهم ما يمكن تمييزه في النسق السردي المتداخل هو إمكانية إشتغال ثلاثة مستويات زمنية فيه وهي (الماضي والحاضر والمستقبل)، وتتم قيادة الأحداث من قبل (الراوي) الذي يسيطر على تلك المستويات الزمنية، ومن خلال هذه المستويات الزمنية " تتداخل مكونات المتن فيما بينها، ولا يصبح الزمان الداخلي معياراً لضبط توالي الوقائع والأحداث، وإنما يقوم المتلقي بإعادة تركيب مكونات المادة الحكائية وتنظيمها على وفق سياقات خاصة " [٢١] مرتبطة بعمليتي تقديم وتأخير الأحداث، وكما ذكرنا فالراوي (السارد) للأحداث يسيطر على سرد تلك الأحداث بإعتباره إما شاهداً على تلك الأحداث أو مشاركاً فيها.

فقد يسرد لنا الراوي أحداث حصلت في الماضي ويقوم بطرحها إلينا عن طريق صور مرئية تعبّر عن رؤيته لها ويقوم بملئ الثغرات التي قد تتخلل الأحداث الواقعة في الوقت الحاضر، وكما في فلم (الفاني) الجزء الأول إخراج (جيمس كاميرون) وبطولة (آرنولد) و(ليندا هاملتون)، حيث نشاهد إن شخصية الفاني التي بدت كما لو إنها سقطت من الفضاء لإنجاز مهمة تتلخص في القضاء على شخصية (سارة) التي ستنجب القائد الذي يدعو للسلام، حيث تبدأ الأحداث بسرد موضوعي، فتقوم آلة التصوير بتتبع شخصية الفاني الذي يبحث عن (سارة) ليقتلها، فيقوم بقتل عدد من الفتيات اللواتي يحملن نفس الإسم، والكاميرا تتعقب ذلك، حتى يصل الى الشخصية المطلوبة والتي يبحث عنها، يصطدم خلال تلك الأحداث بشخصية أخرى سقطت أيضاً من الفضاء لكنها تعبّر عن الخير فتحاول منعه من قتل (سارة) وعند إلتقاء هذه الشخصية (الخير) بـــ (سارة) وإخبارها عن الولد الذي ستنجبه مستقبلاً والذي سيكون قائداً للسلام، عندها يبدأ النسق السردي المتداخل في هذه النقطة من الفلم، فنرى الراوي هنا هو شخصية الخير التي تبدأ بسرد الأحداث التي ستحدث في المستقبل، محاولاً الكشف لها عن الشخص الذي يحاول قتلها ولماذا يريد ذلك، فتحدث الكثير من الإنتقالات الزمنية على شكل مقاطع سردية يتذكر من خلالها الراوي ما حدث وكيف حدث.

٣- النسق السردي المتوازي:

إن هذا النوع من الأنساق السردية يبنى على أساس عرض أمكنة مختلفة في وقت واحد حيث " تجري الأحداث وتتطور محكومة بزمان محدد وأمكنة متعددة وكلمة أخرى هو أن تسرد قصتين تدور أحداثهما في فترتين متوازيتين " [٢٢]، فقد تتعدد الأمكنة ضمن زمن واحد، حيث تجري الأحداث ضمن هذا النسق بصورة مختلفة في نفس اللحظة وتجري الإنتقالات فيما بينها، إلاّ إنها في النهاية تلتقي ضمن نقطة معينة، وقد يستخدم المخرجون هذا النوع من الأنساق السردية عندما تتوفر لديهم العديد من القصص، وقد يعملون على إدخالها ضمن محور قصة واحدة تعتبر هي الأصل، وكما نشاهد في فلم (سهر الليالي) تمثيل (منى زكي) و(أحمد حلمي) و(حنان ترك) و(شريف منير)، حيث تدور أحداث الفلم حول مجموعة من الأزواج الذين يعيشون حياتهم الإعتيادية والتي تتخللها المشاكل الزوجية، حيث بدأ السرد المتوازي في هذا الفلم عندما قام المخرج بعرض المشاكل التي دارت بين الأزواج الأربعة في آن واحد، حيث بدت للوهلة الأولى كما لو كانت مشكلة واحدة وكان هذا الشعور ناتج عن طريقة السرد التي إتُّبعت للتعبير

عن تلك المشاكل، حيث إن الإنتقالات من زوجين الى زوجين آخرين أعطت شعور للمتفرج كما لو إنه يشاهد مشكلة واحدة وتقع في مكان واحد بالرغم إن هذا هو ليس ما حدث فالأماكن تختلف ولكن الزمن واحد، وهذا ما يقصد به النسق السردي المتوازي.

٤- النسق التكراري:

يقترب هذا النوع من الأنساق السردية نوعاً ما الى نسق التتابع لكنه قد يتميز عنه في تعدد الرواة وتعدد مستوياتهم السردية، لذا فقد " تتكرر مكونات المتن الحكائي في الرواية والفلم أكثر من مرة تبعاً لتعدد الرؤى وزوايا النظر التي تعرضها، علاقة الراوي تختلف بإختلاف طبيعة موقعه من الحدث الذي يرويه " [٢٣]، وعند حدوث عملية التكرار السردي ضمن هذا النسق قد يعمل المخرج على إضافة حدث إو تقليص الأحداث السابقة ولا يعرضها كما كانت عليه قبل التكرار، مما يعطي للسارد (الراوي) مساحة واسعة في صياغة حدث ما وسرده، من غير أن يؤثر على باقي الرواة في سردهم لذات الحدث، وكما شاهدنا في فلم (آسف على الإزعاج) تمثيل (أحمد حلمي) و(منة شلبي)، حيث تدور الأحداث حول شخصية (أحمد) الذي يعاني من حالة نفسية إثر وفاة والده الذي كان متعلقاً به لدرجة إنه لا يقتنع بوفاته ويرى نفسه يتحدث معه ويخرج معه ... إلخ، فيتعرف على فتاة (منة) ويرتبط معها بعلاقة، فيخرجا معاً ويلتقطا العديد من الصور، حيث كانت الكاميرا هنا تسرد لنا هذا الحدث الخاص برحلته مع (منة)، وبعد مرور الوقت ووصوله الى المرحلة التي يتيقن فيها بوفاة والده، يكتشف إن كل ما مرّ به كان مجرد تهيؤات، وعندما يحاول إثبات عكس ذلك لوالدته يُخرج الكاميرا التي تحتوي على صور رحلته مع تلك الفتاة فينصدم بحقيقة الصور التي سبق أن إلتقطها معها (منة) بأن هذه الصور قد إلتُقطت له وحده دون وجود أي أحد معه، حيث إن الكاميرا عادت لتسرد لنا نفس الحدث الخاص بالرحلة وبصورة مكررة لكنها حذفت منها شخصية الفتاة، لتدل على عدم وعي شخصية البطل (أحمد).

٥- نسق السرد الدائري:

تبدأ الأحداث ضمن نسق السرد الدائري من نقطة إنتهاءها، أي إن نهاية القصة أو الفلم تكون هي نفسها البداية، حيث يتخذ الراوي نقطة لينطلق منها ثم يعود إليها في النهاية، ويرتبط هذا النوع من الأنساق السردية بالزمن الماضي.

إذ إن السارد يقوم بسرد أحداث قد حدثت في الماضي، وهنا يقترب هذا النسق (الدائري) من نسق التتابع إلاّ إنه يبتعد عنه في نقطة العودة من النهاية الى البداية، فنسق السرد الدائري هو " أن تبدأ القصة عند نهاية أحداث الحكاية، ثم تعرض ما سبقها لتنتهي عند نقطة بدايتها مجدداً " [٢٤]، كما في فلم (انقاذ الجندي رايان) إخراج (ستيفن سبيلبيرغ)، كان السارد رجل هرم، يجلس أمام قبور قتلى الحرب العالمية الثانية، وهذا المشهد هو نقطة العودة الى الوراء، حيث أجواء الحرب وما حصل في تلك الأثناء، ليعود في نهاية الأمر الى السارد وهو يجلس في مكانه وسط المقبرة.

المبحث الثالث / خصوصية السرد الوثائقي في الفيلم الروائي

تعتبر السينما فن بارز من ضمن الفنون الأخرى في الوقت الحاضر فقد قدمت السينما وأثارت العديد من المشاكل، وتناولتها بطرح تلك المشاكل الى المتلقي وإيجاد بعض الحلول المنطقية غالباً لها، لما لديها من إمكانيات واسعة في التعبير والتجسيد الواقعي لما يعيشه الإنسان، يأتي ذلك من خلال إستخدامها لعناصر اللغة السينمائية التي

تعتبر قاسماً مشتركاً ما بين الفلم الروائي والفلم الوثائقي، إلاّ إن الإختلاف الحقيقي في هذا النمـــط السينمـــائي يكمن في توظيف تلك العناصر داخل العمل الفنـــي، والطريقـــة والإسلوب التي تتم معالجـــة الموضوع من خلالهـــا " فإذا كان الفلم الروائي يهتم بعرض الفكرة وتطور حبكة الرواية (plot) فإن الفلم التسجيلي مهتم ببحث الموضوع Theme وبذلك يختلف هدف كلا الشكلين، عندها تختلف طريقة التنفيذ " (٢٥) .

ولقد تطورت السينما بتطور السرد وكيفيات توظيفه ضمن العمل السينمائي، فقد كانت بدايتهـــا عبارة عن عملية توثيـــق للأحداث والظواهـــر الطبيعية في الواقع، إذ إن " أولى اللقطات السينمائية كانت وثائقية " (٢٦)، لذلك نجد إن الفلم الوثائقي يحاول توظيف عناصر اللغة السينمائية بما يحقق له الحفاظ على الحقيقة الموضوعية، أما " المعنى السينمائي لهذه الكلمة ينطوي على نوع معين من الأفلام غير الروائية قد بدأ إستعماله ... على يد (جون غريرسون) الذي ترك أثراً على تطور الفلم التسجيلي " (٢٧).

وبعد تطور الفن السينمائي بضمّه للنوعين الوثائقي والروائي، فقد صوحب هذا التطور بإبتكار معدات فنية وتقنية حديثة ساهمت كثيراً في تطور السينما، لذا قد نجد بعض العناصر التي يستند إليها الفلم الوثائقي في سرده للأحداث والتي نادراً ما يلجـــأ إليها الفلم الروائي ومنهـــا: التعليق، الصورة الفوتوغرافية، والمذكرات الخطّية، التوظيف الموضوعي للكاميرا في سردها للأحداث، وبعض التشويهات لبنية الكادر أو إهتزاز الكاميرا، مما يمنح مصداقية أكثر للمَشاهد التي يراها المتلقي أمامه على الشاشة.

إن أهم ما قد يميز الفلم الوثائقي إنه صادق أكثر وملخص للواقع، وتتم فيه معالجة موضوعات حقيقية تنطلق من الإنسان وتتفاعل معه كما عرّفه (جريرسون) على إن الفلم الوثائقي هو " معالجة الأحداث الواقعية الجارية بإسلوب فيه خلق فني " (٢٨).

وكما ظهر في فلم فلاهرتي، فعلى الرغم من إن فلم (نانوك) قد بدا كما لو كان خارج تيار السرد السينمائي، إلاّ إنه يعتبر واحداً من الأفلام البالغة الأهمية آنذاك، حيث إنه أتاح الدخول الى فهم أنماط التطورات التي حصلت في فترة ما بعد الحرب، إذ أدت تلك التطورات الى " دخول الفلم الوثائقي آفاقاً جديدة في نوع المعالجة وحرية إختيار الإسلوب لمتنه السردي " (٢٩)، فالفلم الوثائقي يعد في بعض الأحيان منهج متصل بحالة صانع العمل العمل الفني الذهنية التي قد تؤثر على إختياراته ضمن رؤية فنية وفكرية للواقع.

وقد تستخدم السينما الوثائقية آليات سردية في تعبيـــرها عن الواقع، وهذه الآليات هي(٣٠) :

١- إستخدام الممثل غير المحترف.
٢- إستخدام الصورة الفوتوغرافية.
٣- إستخدام المواد الأرشيفية.
٤- إستخدام المقابلات (المباشر).
٥- ظروف التصوير (الإضاءة، الضوء الطبيعي).
٦- إستخدام العناصر الصوتية.
٧- إستخدام المخططات التوضيحية والرسوم المتحركة الرسوم العامة.

إن أكثر وأهم ما تعالجه الأفلام الوثائقية ماهو واقعي وحقيقي من حيث المكان والأشخاص المتواجدين فيه والأحداث الحقيقية التي تجري في الواقع، فالسرد في الفلم الوثائقي يشبه نوعاً ما عمل البناء الفكري المتغير، وقد يقترب السرد في الفلم الوثائقي من عناصر السرد التي تعمل في الفلم الروائي، بل وقد يشترك أو يتفق معه في إستخدام

بعض العناصر ومنها الرواة، وهذا ما يتيح التداخل ضمن أساليب الفلم الروائي والفلم الوثائقي، إذ إن كلاهما يشترك في اللغة السينمائية التي تربط بين النوعين.

ويمكن القول إن سينما الأفلام الروائية قد إستمدت بدايتها من الأفلام الوثائقية، فقد نجد العديد من الأفلام الروائية التي تحكي وقائع حقيقية ولا تستخدم عنصر التعليق على الأحداث ضمن الرواية، وقد تبتعد عن إستخدام ممثلين محترفين ... إلخ، بالمقابل قد نجد أيضاً أفلام وثائقية تعمل على توظيف الإضاءة الغير طبيعية مثلاً، أو قد تستخدم ممثلين غاية في الإحتراف ... إلخ.

يبـــرز السرد في الفلـــم الوثائقي بتلك البساطة والموضوعيـــة، فالفلم الوثائقي يبنى " حول موضوع وليس حول قصة. صانع الفلم أكثر إهتماماً بتقديم مشكلة منه برواية قصة. لذا فإن التسجيلي في النهاية يكون عموماً أكثر حرية في تنظيم وبناء مواده " [٣١]، إلاّ إنه قد يمكننا أن نجد تداخل أساليب سرد الفلم الوثائقي داخل بنية سرد الأفلام الروائية، وقد ينتج عن هذا التداخل نوع من الأفلام والتي هي في حقيقة الأمر تصنف من ضمن الأفلام الروائية، إلاّ إنها توظّف أساليب السرد المستخدمة في الفلم الوثائقي وكما في فلم (Green Zone)، فقد تعمل الكاميرا على سرد الأحداث بطريقة موضوعية وهذه الطريقة هي " التي تتم ,, بضمير الغائب ,, أي التي لا يساهم المعلق فيها بنفسه في الحدث " [٣٢]، حيث نرى في فلم (كرين زون) أو (المنطقة الخضراء) وهو من إخراج (باول كرينكراس) وتمثيل (مات دامون)، إن الكاميـــرا هي التي تعمـــل على سرد الأحداث من خـــلال تتبعها ومراقبتها المستمرة للحدث بحركة غير مستقرة، مما يتيح أو يعطي مصداقية أكثر وإحساس بالأحداث التي تجري أمام المتلقي، حيث " تعد الكاميرا الأداة السردية الأولى والرئيسية في تبئير الأحداث في الفلم " [٣٣].

فالكاميرا تضيف للسرد الصوري ديناميكية وفعالية كبيرة ومؤثرة، وهذا النوع من الأفلام تبنى فيه الأحداث غالباً ببساطة وبدون مبالغة، حيث إن الأحداث فيه تميل نحو محاكاة الواقع، وهنا الراوي هو الذي يقود الكاميرا حيثما يريد وفق رؤيته الفنية للفلم، لترينا العالم الحقيقي من خلال الشاشة، فصانع الفلم عموماً يحاول في أغلب الأحيان أن يوصل الشعور أو الإحساس بالحدث الى المتلقي، ويحاول أيضاً أن يقدم حقيقة موجودة بالفعل ولكن بعد إجراء بعض المعالجات عليها، ذلك لكون إن سينما الأفلام الوثائقية تعالج الواقع بصورة خلاّقة، لذا فالفلم الوثائقي قد يقدم في اغلب الأحيان، معلومات حقيقية على أن يكون هذا التقديم كما ذكرنا بصورة بسيطة وغير مبالغ فيها، بإعتبار إن الواقع هو مادتها الخام التي يتمكن من خلالها صانع العمل أن يبدع في تقديم الموضوع والحدث الى المتلقي، فقد يعمل صانع الفلم الوثائقي على توظيف عنصر التعليق، الذي يوظّف لسد فراغ أو تقديم معلومة لم تتمكن الصورة في الفلم من تقديمها، أي بمعنى إنه يضيف شيء جديد لم يذكر مسبقاً ضمن بنية الحدث " إذ تكفي أي إشارة من المعلق للفت نظر المتفرج مباشرةً لما يريد، وبهذا يتجه التفكير الى الغرض المطلوب. ولكن يجب ألاّ يستعمل التعليق للتعبير عما يمكن أن تعبر عنه الصورة بطريقة أفضل " [٣٤]، كذلك فقد يلجأ بعض صنّاع الأفلام الوثائقية الى (التحايل) أو (التزييف) في الواقع بصورة مختلفة بإختلاف وجهات نظرهم في معالجة هذا الواقع، كما حدث في فلم (نانوك) للمخرج (روبرت فلاهرتي) حيث بقي " فلاهرتي يتبع نانوك ومعه الكاميرا لمدة شهرين آملاً أن يوفق في تصوير نانوك وهو يرشق عجلاً بحربته من فتحة في الجليد. وإضطر في نهاية الأمر إلى

إستخدام عجل ميت لتصوير هذا المشهد، فربطوه إلى حبال مدها تحت الجليد وأمسكت به جماعة خارج مجال الكاميرا بينما راح نانوك وزوجته وثلاثة من أطفاله يصارعون حبل الحربة. كان هذا هو المشهد الذي صوره فلاهرتي. وكان كثيراً ما يقول ((أحياناً ما يتحتم على المرء أن يزيف أمراً ليعبر به عن الروح الحقيقية)) " [٣٥]، فقد يتم توظيف لقطات أو مشاهد ليست حقيقية داخل بنية سرد الفلم الوثائقي تعمل على تقوية ودعم الفعل داخل المشهد، على أن لا تظهر بشكل تبدو فيه للمُشاهد إنها (مزيفة) مفتعلة، أو ليست ضمن بنية العمل.

وفي بعض الأحيان يتم توظيف المقابلات (الحوار) مع إحدى الشخصيات التي تنتمي في الواقع الى الحدث المراد طرحه ضمن بنية الفلم (الوثائقي)، أي شخصية ليست كالممثل المحترف ليقوم بتوثيق الأحداث المصورة في الفلم بإعتباره أحد تلك الشخصيات التي تعايشت مع الحدث في الواقع، وقد يتم أيضاً إستخدام وتوظيف بعض الصور الحقيقية أو المشاهد الأرشيفية التي صوّرت في الحقيقة (أثناء وقوع الحدث) داخل بنية الفلم الروائي وكما في فلم (عمر المختار) إخراج (مصطفى العقـــاد)، حيث تم فيه إستخدام التوثيق الفلمي من خلال المشهد الذي قد تم تصويره في وقتها عن السجون التي ضمّت عدد كبير من أبناء الشعب الليبي، وكان المشهد قد أُخذ من خلال الطائرة، وليس معنى ذلك إن الفلم الروائي هذا قد جُرّد من خصوصيته وتحوّل الى هيئة الفلم الوثائقي، وإنما يعني ذلك إن صانع الفلم (المخرج) قد عالج موضوعة فلمه وفقاً لرؤيته الفنية التي دعمها بإستخدام هذه الوثيقة في الفلم ووظفها لإضفاء المصداقية في طرحه للحدث أو الحالة، فكما إن لصانع الفلم الوثائقي الصلاحية المطلقة في توظيف وإستخدام عناصر اللغة السينمائية وطرحها بطريقة درامية، فإن للفلم الروائي الحق ذاته في إستخدامه لخصوصية السرد الوثائقي المتمثلة بـــ (الصورة – المشهد – اللقطات الأرشيفية – المقابلات)، وتوظيفها لدعم موضوع الفلم ولتمنحه تأثيراً كبيراً على المتلقي.

عليه ومما تقدم يمكن القول إن الفلم الوثائقي هو فلم مصمم أساساً ليقدم معلومات ويؤثر في المتفرج، فهو الفلم الذي يقدم أفكار في كافة مجالات الحياة، ويستمد مادته من واقع الحياة، فهو يحتوي على فكرة رئيسية وله قيمة إجتماعية، وأهم ما يميز الفلم الوثائقي كونه ينبع دائماً من الواقع، فالواقع هو موضوعه الرئيسي الذي ينطلق منه الفلم الوثائقي، إذ إن أغلب صنّاع الأفلام يحاولون أن يعطوا المتلقي الإحساس والشعور ويقدموا له إنطباعاً للحقيقة الموجودة فعلياً حتى إذا إضطر أحدهم الى اللجوء لإستخدام التكنيك السينمائي الواضح لتحقيق ذلك، ويمكن القول إن السينما الخاصة بالأفلام الوثائقية هي معالجة للواقع وهذا هو الجانب الموضوعي فيها والذي يبرز عن طريق المعالجة الخلاّقة فيها للواقع، وهو الجانب الأساسي في الأفلام الوثائقية.

مؤشرات الأطار النظري:

١. حيادية وموضوعية الكاميرا إزاء الموضوع.
٢. الميل نحو المراقبة والمتابعة والإنتقاء في تسجيل الأحداث من قبل الكاميرا.
٣. عدم الإكتراث للتشويهات الفنية المتمثلة في:
أ- إهتزاز الكاميرا أو ميلانها.
ب- عدم الإهتمام بالبناء التشكيلي والتكويني.
٤. الإنتقالات السريعة من خلال الكاميرا في رصد الأحداث swatch ban.
٥. عدم المبالغة في بنية الأحداث والأداء التمثيلي.

الفصل الثالث (اجراءات البحث)

منهج البحث:

سيعتمد الباحث المنهج الوصفي الذي يتضمن التحليل بإعتباره أنسب المناهج لتحليل العينة وتحقيق أهداف البحث .

العينة ومبررات إختيارها:

إختار الباحث فلم (خزانة الآلم) كعينة قصدية وذلك كونه من الأفلام التي يمكن أن تلبي وتحقق أهدافه، كذلك لأنه من الأفلام التي أحرزت مساحة واسعة من إهتمام المشاهدين والمهتمين بالسينما ونقادها.

أداة التحليل:

سيعتمد الباحث على ما ورد من مؤشرات الإطار النظري كمعيار يخضع الفلم من خلاله للتحليل، وبعد إستحصال موافقة لجنة الخبراء والمحكّمين * عليها.

وحدة التحليل:

سيعتمد الباحث المشهد كوحدة للتحليل لغرض الوصول الى مضمون عينة فلمه كونه يعطي وصفاً دقيقاً لإشتغال التداخل السردي بين المتخيَّل والواقع.

تحليل العينة: فيلم (خزانة الالم)

ملخص الفلم:

تدور أحداث الفلم (خزانة الألم) حول مجموعة من الجنود الأمريكان المتواجدين في العراق والذين يقومون بعدة مهام تتمثل في رصد وتفكيك العبوات الناسفة والقنابل والصواريخ قبل تفجيرها، ويتعرضون للعديد من المواقف والأحداث الغير متوقعة أو المعد لها ضمن خططهم، وفي واحدة من تلك المهام تشاء الظروف أن يموت الجندي الخبير بتفكيك المتفجرات، وذلك ما يضطرهم الى إختيار جندي بديل يأخذ محله ويكون متمكن من المهمة التي ستؤول إليه، فيتم اللجوء الى (جيمس) الجندي الأمريكي المندفع والذي لا يخاف مما سيواجهه حتى من الموت، فيقوم بعمله بإحتراف يجعل من حوله يندهش لما يفعله وللنجاح الذي يحققه في العمل المناط به، إن (جيمس) وحتى بقية الجنود زملائه برغم حياتهم العسكرية التي يعيشوها داخل المعسكر في العراق إلاّ إنهم يمتلكون حياة عائلية خاصة بهم خارج العمل يفتقدون إليها بين حين وآخر، ويتميز (جيمس) بالإندفاع للعمل وحبه لما يفعله وحرصه على تأدية مهامه على أتم وجه، ونراه كذلك مرح وعاطفي حيث يتعلق بأحد الأطفال بائعي الأقراص الليزرية داخل المعسكر ويلعب ويتحدث معه في أوقات متفاوتة، إلاّ إنه يفاجئ في إحدى المهمات داخل إحدى البنايات بوجود ذلك الطفل مقتولاً حيث نرى مدى الحزن العميق الذي أصيب به لهذه المفاجأة، وبعد مرور فترة يعود الى بلده وعائلته المتكونة من طليقته وطفله إلاّ إنه يقرر في النهاية العودة الى عمله العسكري في العراق.

١. حيادية وموضوعية الكاميرا إزاء الموضوع:

تميزت الكاميرا في حركاتها وزوايا التصوير بموضوعية من أجل خلق حالة الإقناع فيما يجري من أحداث أمامها، فنجد في أغلب المشاهد التي فيها شيئاً من التوتر وخاصة تلك التي يحاول فيها الجندي الأمريكي تفكيك المتفجرات داخل السيارة وهو المشهد رقم (٥٧)، حيث كانت هذه السيارة مهيأة للتفجير داخل مقر الـــ (un) فنرى إن الكاميرا

حاولت أن تتخذ موقع محايد إزاء حركة الجندي وعملية إشتغاله في تفكيك تلك المتفجرات، حيث نجد إن حركة الكاميرا وإنتقالها تقوده سببية تطور الحدث، فنلاحظ إن الكاميرا تستجيب الى الفعل ورد الفعل بين (جيمس) وحالات الترقب من قبل الجنود الآخرين، وإضافة الى ذلك فإن زاوية التصوير المأخوذة من وجهات نظر طبيعية تخلو من مبالغة وجهات النظر الخاصة.

وكذلك ما رأيناه في المشهد رقم (٢٠٥) والذي شاهدنا فيه تواجد مجموعة من الجنود الأمريكان وبرفقتهم مترجم في أحد الأماكن العامة لتأدية مهمة تتمثل في محاولة إنقاذ أحد الأشخاص المدنيين وقد تم تفخيخه بحزام ناسف لينفجر في عملية إنتحارية، فيقوم (جيمس) بمحاولة إنقاذه وفك الحزام إلاّ إنه لا يتمكن من ذلك لوجود عدة أقفال فيه وليس هنالك وقت كافي لديه لعمل ذلك، حيث شاهدنا دور الكاميرا التي تلعب دور المراقب وتسجّل لهذه المجموعة من الجنود الأمريكان ما يواجهوه من مشاكل أو مقاومة في تنفيذ واجباتهم.

إضافة لما تقدم فإن حركة الكاميرا في الإنتقال داخل إطار الحدث غالباً ماتتم من خلال حركة الكاميرا المحمولة دون الإلتجاء الى القطع، وذلك لإضفاء سمة الواقعية على طبيعة ما يجري، فقد بدت حركة الكاميرا والإنتقال عشوائية بين الجنود والعجلات والحوارات من جهة، والحدث من جهة أخرى.

٢. الميل نحو المراقبة والمتابعة والإنتقاء في تسجيل الأحداث من قبل الكاميرا:

لعل المعيار الأكثر احتكاما في الأفلام الوثائقية هو درجة المصداقية التي تحملها الصورة داخلها ومدى أقترابها من الحقيقة، حيث دخل الفلم ضمن أفق جديدة أتاحت له الحرية في أختيار النوع والإسلوب لتقديم متنه السردي، وبما إن الفلم الوثائقي غالباً ما يسرد أحداث حقيقية لذا يتطلب ذلك وجود السارد لهذه الأحداث، وهنا قد نلاحظ إن الكاميرا في بعض المشاهد من الفلم قد إتخذت موقع السارد من خلال مراقبتها لما يجري من أحداث ومتابعتها للشخصيات التي تتخلل تلك الأحداث وذلك لكون إن صانع الفلم قد يتخذ في أغلب الأحيان من الكاميرا وسيلة ينقل من خلالها ما يجري من أحداث داخل العمل الفني الى المتلقي بالإضافة الى الحوار والموسيقى ... إلخ، فتقوم الكاميرا بدور الراوي لإيصال المعلومة عن الحدث الذي يجري أمامه، فالكاميرا تعد العين التي يتم إستخدامها لنقل وإيصال الأحداث التي تجري الى المتلقي، عبر إتخاذها وجهة نظر معينة أحياناً وهذا التداخل أو الإقتراب في إسلوب الفلم الروائي من الفلم الوثائقي هو الذي أمكننا أن نلاحظه من خلال المشاهد التالية.

ففي كل من المشهد رقم (٢) والمشهد رقم (٦) الذي رأينا في كل منهما إن الكاميرا قد إتخذت وجهة نظر الآلية الصغيرة التي تشبه الدبّابة والتي يمكن من خلالها الكشف عن مكان تواجد القنابل والعبوات الناسفة المهيأة للتفجير، حيث كانت هذه الآلية تسير بإتجاه القنبلة التي يتم التحذير من عدم الإقتراب لها والتي تُدار من قبل جنود أمريكان، حيث كانت الكاميرا في هذا المشهد تعبّر عن وجهة النظر عبر تلك الآلية وتوصل المتلقي الى حالة من المصداقية لما يراه على الشاشة، فما رأيناه في هذه المشاهد إنما جعلنا نلاحظ مدى التداخل في عملية سرد الأحداث في الفلم المتخيل من الطريقة التي يتم بها السرد في الفلم الوثائقي.

وهذا ما يمكن ملاحظته أيضاً في المشهد رقم (٢٠٥) عندما نشاهد أحد المواطنين يصرخ طالباً النجدة ويحاول الحصول على مساعدة أحد الجنود الأمريكان للتخلص من الحزام الناسف الذي يرتديه، حيث تم إنتقاء الكاميرا في بداية هذا المشهد بشكل تتخذ فيه

دور المراقبة إذ إنها أظهرت لنا الحدث من مكان مرتفع بدا كما لو كان هنالك شخص يراقب الحدث الذي يجري مما أعطى وعمّق الإحساس بالواقع وبالتالي أدى ذلك الى إيصال الحدث بمصداقية أكبر للمتلقي، كذلك أعطت الكاميرا صورة شخص يبدو كما لو إنه يراقب الحدث وهو واقف خلف شباك مفتوح خلال نفس المشهد حيث أظهرت كافة الجنود الأمريكان وبضمنهم المترجم المتواجدين في موقع الحدث وكذلك الشخص الذي يرتدي الحزام وذلك عبر مراقبتها للحدث من مكان مرتفع أيضاً، حيث أعطت شعور أكبر بالواقع الذي يجري ضمن الحياة اليومية وليصل بشكل أصدق للمتلقي، فقد برز التقارب أو التداخل ما بين الإسلوب السردي المُنتقى في هذا الفلم المتخيل الى حدٍ ما من خلال هذا المشهد الى الإسلوب الذي يوّظف في الفلم الوثائقي والذي عبره يتم سرد الأحداث داخل الإطار الفلمي لإيصال الحدث بمصداقية الى المتلقي.

نرى ذلك أيضاً في المشاهد رقم (٥٦) و(٥٨)، حيث نشاهد الجنود الأمريكان وهم داخل بناية الـــ (un) من خلال إنتقاء الكاميرا لبعض التحركات التي ظهرت كما لو إنه يوجد شخص يراقب ويتتبّع تلك التحركات لبعض الجنود الأمريكان وهم يحاولون تفكيك القنابل المعدّة للتفجير، كذلك تحركات الأشخاص العراقيين (نساء ورجال) وهم يحاولون الهرب خوفاً من الوضع وما سيحدث، ومن خلال هذه التحركات التي شاهدناها عن طريق إنتقاء الكاميرا لمراقبتها وتتبّعها قد تعمّق الإحساس بالواقع وما يجري فعلاً ضمن سلسلة الأحداث اليومية، وبالتالي إيصال الشعور بذلك الواقع الى المتلقي بمصاقية وإحساس وبصورة كبيرة، لذا يمكننا القول بإن صانع العمل الفني ومن خلال توظيفه للكاميرا بالشكل الذي تقوم من خلاله بإنتقاء ومتابعة ومراقبة الأحداث إنّما تمكن من تعميق الشعور الحقيقي بالواقع ومصداقيته والذي يعيشه المتلقي في حياته اليومية وما يراه من أحداث.

٣. عدم الإكتراث للتشويهات الفنية المتمثلة في:

أ. إهتزاز الكاميرا أو ميلانها:

تعمل الكاميرا على سرد الأحداث من خلال تتبعها ومراقبتها المستمرة للحدث بحركة غير مستقرة مما يتيح أو يعطي مصداقية أكثر وإحساس بالأحداث التي تجري أمام المتلقي، حيث تعد الكاميرا هي الأداة السردية الأولى والرئيسية في تقديم الحدث في الفلم، فالكاميرا تضيف للسرد الصوري فعالية كبيرة ومؤثرة، وهذا الإسلوب تبنى فيه الأحداث ببساطة وبدون مبالغة، حيث ان الأحداث فيه تميل نحو محاكاة الواقع، وعلى الرغم من إن كل لقطة داخل إطار الفلم سواء كان فلماً متخيلاً أو واقعياً تعبّر عن حالة أو حدث ما، فإنها طالما توظّف في محاولة لإيصال الحدث بمصداقية الى المتلقي ووضعه في قلب المشهد، وبالتالي فإن إهتزاز الكاميرا أو ميلانها إنما يدل على شيء معين داخل اللقطة أو المشهد ألا وهو خلق التأثير بالنتيجة على المتلقي وإيجاد التواصل والمصداقية بينه وبين مايراه من أحداث على الشاشة.

ففي المشهد رقم (٥٧) عندما نشاهد مقر الـــ (un) الذي يحتوي على سيارة مفخخة مما يستدعي حضور (جيمس) وبقية مرافقيه لتفكيك تلك السيارة، وعند حضور (جيمس) وتحدثه مع أحد رجال الشرطة العراقية يستفسر منه عن تلك السيارة، ثم يذهب بعدها (جيمس) نحو السيارة ليقوم بعمله، عند ذلك يطلق أحد الأشخاص النار على السيارة فيشب حريق فيها لايطفئ إلاّ من قبل (جيمس) إلاّ إننا نشاهد الذعر الذي أصاب الأشخاص عند

نشوب الحريق وقيام الجنود الأمريكان بإطلاق الرصاص على ذلك الشخص المتسبب فيه، إذ نلاحظ أثناء ذلك حركة الكاميرا المهتزة التي تم توظيفها من قبل صانع العمل الذي كان يهدف الى إيصال الحدث بأكبر قدر ممكن من الواقعية، حيث لاحظنا في هذا المشهد إقتراب وتداخل إسلوب سرده للحدث من إسلوب السرد المتّبع في الفلم الوثائقي الذي ينبع بشكل رئيسي من الواقع ويتحرك ضمن إطاره، وهنا يمكن القول إن صانع العمل إستمد خياله في الفلم المتخيل من الواقع نفسه ولم يترك لمخيلته العنان لتبتدع ما هو غير موجود في الواقع، بمعنى أصح إنه إعتمد على الشكل الواقعي أو الوثائقي في سرده للأحداث مما يمنح هذه الطريقة في السرد مصداقية أكبر تصل بمداها الى المتلقي وتجعله أقرب لما يراه ويسمعه في حياته اليومية من أحداث ووقائع.

كذلك نشاهد ذلك في المشهد رقم (١٨١)، حيث نرى كل من (جيمس) و(سيمبو) و(إيلدرج) وهم داخل المدرعة بإنتظار الجندي الرابع ليذهبوا بعد إتمام مهمتهم داخل المدرسة، إلاّ أنه عند توجه ذلك الجندي نحو المدرعة يحدث إنفجار يقضي عليه، وهنا نلاحظ من داخل المدرعة الإهتزاز في الكاميرا الذي تم توظيفه من قبل صانع العمل ليخلق لدينا الشعور بصدق الحدث، بل وليجعلنا في قلب الحدث الذي يجري إذ إن توظيف إهتزاز الكاميرا في هذا المشهد كان له دور كبير في جعل المتلقي يشعر بأنه كما لو كان يجلس داخل المدرعة أثناء حدوث الإنفجار، مما عمّق بالتالي إحساسه بواقعية الحدث الذي يجري أمامه في الفلم، حيث إن حركة الكاميرا الإهتزازية عملت بشكل كبير على إيصال الحدث بمصداقية أكبر للمتلقي، ذلك من خلال التداخل الذي لاحظناه في طريقة سرد الفلم التي إقتربت وتداخلت الى إسلوب السرد الذي يتم إتباعه وتوظيفه في الفلم الوثائقي.

ب. عدم الإهتمام بالبناء التشكيلي والتكويني:

يمتلك الفلم الوثائقي خصوصية في عملية سرده للأحداث وذلك لكونه فلم يعتمد إعتماداً رئيسياً على الواقع كمادة خام له يمكن من خلالها تقديم الأحداث التي يعمل صانع الفلم على إيصالها الى المتلقي بأكبر قدر ممكن من المصداقية والموضوعية، إذ إن أهم ما يميز الفلم الوثائقي إنه صادق أكثر وملخص للواقع ومن خلاله يتم طرح الموضوعات الحقيقية التي تتعلق بالناس وتتفاعل معهم، لذا فعندما يتم تصوير تلك الموضوعات فإنه لا يتم إعطائها قدراً كبيراً من الإهتمام من ناحية بناء الشكل المكوّن للقطة والذي يشكّل كادرها الفني في الفلم الوثائقي بعكس الفلم الروائي المتخيل الذي يضع نصب عينيه هذا الموضوع، إلاّ إننا قد نلاحظ عدم الإهتمام في بناء الصورة التشكيلي والتكويني في الفلم الروائي حيث إن اللقطة أو المشهد فيه تبدو غير منتظمة في بناءها وتشكيلها، غير إن ذلك هو فعل مقصود من قبل صانع العمل الفني، حيث إنه يحاول من خلال ذلك إيصال مبتغاه الى المتلقي بمصداقية تجعله يعيش في قلب الحدث الذي يشاهده أمامه على الشاشة، إذن فإن عدم الإهتمام بالبناء التكويني والتشكيلي للصورة هذا إنما هو عمل يقوم صانع الفلم بوضعه ضمن خططه في تنفيذ الحدث الذي يريد إيصاله بأكبر قدر ممكن من الصدق والواقعية.

وهذا ما نشاهده في المشهد رقم (١) عندما نشاهد الجنديان الأمريكيان وهما يتحكّمان بالآلية الصغيرة التي تكشف عن موقع القنابل المهيأة للتفجير خلال جلوسهما أمام شاشة صغيرة يتابعون من خلالها كيفية سير هذه الآلية، ونشاهد أثناء ذلك توظيف عدة لقطات لأشخاص يقفون في أعلى المنازل ليتابعون الأحداث التي تجري، فنلاحظ من خلال هذا المشهد إن هناك توظيف لعدة لقطات بطريقة وصلت الى المتلقي عبرت عن الواقع الحقيقي الذي يتضمن ما يجري من أحداث يومية تحدث أمامه يراها ويستمع إليها، حيث

بدت هذه اللقطات ضمن المشهد كما لو إنها غير منتظمة في بناءها التشكيلي والتكويني أي غير مسيطر عليها كظهور نصف وجه أحد الجنود وهو يتكلم مع جندي آخر أو ظهور عدة أشخاص يقفون في أعلى منازلهم يراقبون ما يحدث، أو وقوف الجنود بصورة غير منظمة حيث شاهدنا أحد الجنود ضمن هذه المجموعة إلاّ إننا لم نرى وجهه لكونه قد أعطى ظهره للكاميرا، مما يخلق إنطباع بعدم الإهتمام في البناء التشكيلي لصورة هذة اللقطات بإنتظام، إلاّ إن صانع العمل الفني كان قاصداً لإبراز ذلك ومخططاً لحدوثه وذلك لخلق شعور لدى المتلقي بمدى واقعية وصدق الأحداث التي تجري أمامه على الشاشة وكما لو إن تلك الأحداث تجري وقت مشاهدتها مباشرةً.

إذ إن توظيف البنية الغير منتظمة التي تكوّن وتشكّل كادر الصورة الفلمية إنما يخلق إحساس بالواقعية عند المتلقي لما يشاهده من أحداث تجري أمامه على الشاشة، وبالتالي خلق الإنطباع الحقيقي لدى هذا المتلقي الذي يتابع الحدث بصورة تجعله في قلب هذا الحدث.

ذلك ما يمكن أن نراه أيضاً في المشهد رقم (٥٧)، عندما نشاهد الجنود في موقع الـــ (un) وبالتحديد عندما يقوم أحد الأشخاص بإطلاق النار على السيارة المفخخة فيشب حريق فيها، أثناء ذلك يقوم (جيمس) بمحاولة إخماد ذلك الحريق وكذلك يقوم باقي الجنود بإطلاق النار هنا وهناك محاولين إصابة الشخص الذي أطلق النار على تلك السيارة، أثناء ذلك شاهدنا الكاميرا التي إتخذت عدة لقطات بحركة مشوشة قام صانع العمل الفني بتوظيفها عن قصد لخلق الشعور لدى المتلقي بمدى مصداقية الإحساس بالذعر الذي يمكن الإصابة به عند وقوع هذا الحدث، إذ لاحظنا التشويه الذي أصاب البناء التكويي والتشكيلي في لقطات هذا المشهد والذي يكون هو الأساس المتبّع ضمن سياق بناء أحداث الفلم الوثائقي، وهنا يمكن إدراك حالة التداخل والإقتراب في الإسلوب الذي يتبعه الفلم الروائي والذي يكون هو الإسلوب الخاص الذي يميز الفلم الوثائقي، وهذا التوظيف للتشويهات في بنية الكادر المكوّن والمشكّل لصورة الفلم إنما يقصده صانع الفلم بل ويعمل على الإعداد له، رغبة منه في خلق التواصل بين المتلقي والحدث الذي يراه أمامه على الشاشة، وإيصال هذا المتلقي للشعور بأنه يتواجد في مكان وقوع الحدث وبالتالي إثارة إنفعالاته وخلق الشعور لديه بمصداقية الحدث الذي يجري داخل مشهد الفلم.

٤. الإنتقالات السريعة من خلال الكاميرا في رصد الأحداث:

إن أهم ما يميز الفلم الوثائقي هي تلقائية اللحظة التي يتم وقوع الحدث فيها وعدّ التخطيط المسبق للكيفية التي ستتم فيها عملية تصوير الأحداث، وذلك بإعتباره (الفلم الوثائقي) يبحث حول موضوع معين ومحدد، لذا فإن وقوع الحدث يتطلب تقديمه كما هو وقت وقوعه، فقد نلاحظ التشتت في الصورة والإنتقالات السريعة من شخص الى شخص آخر، مما قد يعبّر أحياناً عن حالات الذعر أو الخطر المحدق بشخصيةٍ ما أو مجموعة من الأشخاص الذين قد يعيشون لحظة معينة من الحدث، كما رأينا في المشهد رقم (٩) حينما نشاهد (جيمس) وهو يحاول إخراج سائق سيارة التكسي الذي كان يتوجه بسرعة نحو الشارع الذي يتواجد فيه الجنود الأمريكان وهم في مهمة محدد، فنشاهد (جيمس) وهو يوجه سلاحه بإتجاه هذا السائق الذي يصر على البقاء داخل السيارة ونلاحظ حركة الجنود الأمريكان الذين يقعون تحت تأثير القلق من الموقف ويأخذون مواقع مختلفة تحسباً لأي طارئ قد يحدث، فعند تحرّك الجنود المراقبين للوضع الذي يجري نلاحظ التنقلات

السريعة (swatch ban) بين الجنود التي وظفها صانع الفلم لإيصال مبتغاه الذي يتمثل في خلق الشعور لدى المتلقي بمصداقية الحدث الذي يراه على الشاشة والتفاعل معه والإحساس بالتواصل مع هذا الحدث، فلاحظنا من خلال هذا المشهد إنه تضمّن طريقة تصوير متميزة إقتربت بشكل كبير من الإسلوب الوثائقي، حيث كانت حركة الكاميرا أو إستجابتها في الإنتقال ضمن إطار الأحداث تبدو عفوية وغير مخطط لها.

وهذا ما شاهدناه كذلك في المشهد رقم (٢٠٥) في بناية الـ (un) حيث كانت مجموعة الجنود الأمريكان تقوم بمهمة محددة تتمثل في تفكيك إحدى السيارات المفخخة والتي وضعت داخل البناية وكانت معدةً للتفجير، حيث نشاهد عند إقتراب (جيمس) من السيارة ليقوم بعملية التفكيك، نشاهد (سيمبو) وهو يجري مسرعاً الى أعلى البناية متجهاً نحو السطح تحديداً لمراقبة الوضع المحيط بالمكان وعند ذلك ينتبه لوجود عدة أشخاص يشاهدون بترقب العملية التي يقوم بها الجنود الأمريكان فينظر (سيمبو) هنا وهناك بحذر شديد غاية منه في تأمين الحماية اللازمة الى الجندي (جيمس)، حيث يتبين لنا من خلال تلك اللقطات ضمن هذا المشهد إن صانع العمل قد وظّف الإنتقالات السريعة (swatch ban) ليقنع المتلقي بمصداقية وواقعية ما يراه من أحداث على الشاشة، حيث وُظّفت الكاميرا المحمولة في تسجيل تلك الأحداث ولذلك نجد الإنتقال السريع عن طريق الـ (swatch ban) في رصد الأحداث من خلال لقطات قصيرة توحي بأن الأحداث هي التي تقود حركة الكاميرا إليها ولم تكن حركة الكاميرا وفق تخطيط مسبق، إلاّ إنها في الحقيقة كانت على العكس أي إن صانع العمل قد خطط لوضع تلك التحركات السريعة لخلق الشعور لدى المتلقي بمصداقية ما يراه من أحداث ويخلق لديه الشعور بكونه يعيش ضمن تلك الاحداث.

٥. عدم المبالغة في بنية الأحداث والأداء التمثيلي:

من اهم مميزات الفلم الوثائقي هو إنه يهتم بالبحث عن موضوع وليس البحث عن قصة، ويعرض هذا الموضوع وفق حقيقة موضوعية حتى إذا إستدعى الأمر أن يقوم صانع الفلم بتوظيف لقطات أرشيفية تتخلل عملية سرد الحدث بحيث تكون هذه اللقطات قد وقعت فعلاً في الحقيقة وتوظيفها داخل الفلم إنما يكون لتأكيد الحدث، حيث إن صانع الفلم الوثائقي يوظّف تلك اللقطات حرصاً منه للحفاظ على الحقيقة الموضوعية فيه، ذلك ما يمنح المتلقي بالتالي مصداقية أكثر لما يراه أمامه على الشاشة، وبما إن الفلم الوثائقي يعالج كل ما هو واقعي و حقيقي سواء كان من ناحية المكان أو الأشخاص أو حتى الأحداث، لذا فإننا نجد إن الفلم الوثائقي يقدم الأحداث كما هي وهذا التقديم في أغلب الأحيان يكون من خلال توظيف ممثلين غير محترفين، وبالأحرى يقدم الفلم الوثائقي الأحداث وفق سياق تمثيلي بسيط وغير مبالغ فيه لتصل تلك الأحداث بمصداقيتها الى المتلقي، إلاّ إن بعض الأفلام الروائية قد تنتهج المنهج ذاته وتتبع نفس الطريقة المتبعة في الفلم الوثائقي، وهذه ليست هي الطريقة المتعارف عليها المتبعة عادةً في الفلم الروائي، إلاّ إن صانع العمل الفني يتعمّد ذلك ليوصل الحدث في الفلم بمصداقية أكبر الى المتلقي .

فقد يوظّف صانع الفلم المتخيل أو الروائي ممثل غير محترف أو إنه يلجأ الى تبسيط الأداء التمثيلي للحدث، وذلك ليتمكّن من إيصال الحدث بمصداقية أكثر الى المتلقى الذي سيشعر بأنه يتواجد داخل الحدث الذي يشاهده أمامه على الشاشة، وهذا ما رأيناه في المشهد رقم (١)، حيث يقوم بعض الجنود الأمريكان بمهمة تفكيك قنبلة معدّة للتفجير موضوعة في طريق عام يعج بالناس، أثناء ذلك نلاحظ هؤلاء الجنود وهم يطالبون الناس

بالإبتعاد عن هذا المكان لوجود خطر قد يحلّ بهم، إذ لاحظنا الكيفية التي تم تقديم هذا الحدث وفقها ببساطة تامة كما نرى هذا الحدث الذي يجري في الشارع في الحقيقة، حيث لم نشاهد وجود أي مبالغة في بناء وتقديم هذا الحدث، وكذلك أداءه من قبل الممثلين لم يكن مبالغ فيه، والحقيقة إن كل ذلك هو عمل مقصود من قبل صانع الفلم ليضع المشاهد الذي يتتبّع الحدث على الشاشة في موضع يشعر من خلاله كما لو كان داخل ذلك الحدث الذي يجري، بمعنى أن يقدم ذلك الحدث ويوصله بدرجة كبيرة من المصداقية الى المتلقي الذي يشاهده، فصانع الفلم لايترك شيء للصدفة إنما يعد ويهيئ كل شيء وفق ترتيب يراد منه إيصال المعنى الذي يحمله الحدث الى المتلقي بكل صدق وبما يجعله يقترب من الواقع الذي يعيشه المتلقي ضمن بيئته الطبيعية.

وذلك ما رأيناه أيضاً في المشهد رقم (٧) عندما يقوم الجندي الأمريكي (إيلدرج) بالخروج من أعلى المدرعة لأبعاد السيارات التي تسير أمامهم، حيث يقوم بالصراخ عليهم ويؤشر لهم أن يبتعدوا، بعدها يقوم برشق السيارة التي تسير أمامهم مباشرةً بقناني المياه لتبتعد عنهم، ومن خلال هذا المشهد رأينا كيف إن صانع العمل الفني قدّم تلك الأحداث ببساطة وكما تجري في الواقع ولم يبالغ أبداً في تقديمه لها، حتى إن أداء الممثل لهذه الأحداث كان بسيطاً وغير مبالغاً فيه، وهذا ما إستطاع صانع الفلم أن يوصله الى المتلقي غاية منه في إكساب هذا الحدث المصداقية التي تجعله يصل الى المتلقي بسرعة وتمكّنه من التفاعل معها والتأثر بالحدث الذي يشاهده أمامه وكما يراه في الواقع، وذلك يكون بطريقة مقصودة ومحبوكة جيداً من قبل صانع الفلم الذي يرمي بالنهاية الى إيصال المتلقي لحالة الإقتناع والشعور بأنه يعيش في قلب الحدث الذي يجري في الفلم الذي يراه، حيث إن البناء الطبيعي للأحداث وتقديمها عبر الممثل ببساطة وتلقائية إنما هي سمة رئيسية وبارزة من السمات التي تميز الفلم الوثائقي، إلاّ إن إستخدامها في فلمنا موضوع التحليل أكّد مدى التقارب والتداخل الذي يمكن أن يوجد في إسلوب سرد الأحداث في الفلم الروائي والذي يعتبر في نفس الوقت من الآليات المستخدمة في سرد الأحداث داخل بنية الفلم الوثائقي، فصانع الفلم الروائي يتعمّد في توظيف وإستخدام ما هو مستخدم أساساً في بنية السرد لأحداث الفلم الوثائقي داخل بنية سرده لأحداث الفلم الروائي، وذلك يكون عن قصد وإن بدا عكس ذلك، بهدف إكساب تلك الأحداث مصداقية أكبر تصل الى المتلقي وتؤثر فيه لدرجة تمكّنه من الشعور بتواجده ضمن ما يراه من أحداث في الفلم .

الفصل الرابع (النتائج والاستنتاجات)

النتائج:

١. إعتماد حيادية الكاميرا وموضوعيتها في سردها للحدث الواقعي داخل بنية الفلم المتخيّل.
٢. إتخاذ الكاميرا موقع المراقبة للحدث والمتابعة في توثيق سرد الأحداث داخل الفلم الروائي لتعميق الشعور الحقيقي بالواقع ومصداقيته لدى المتلقي.
٣. التعمّد في توظيف الإهتزازات الناتجة عن حركة الكاميرا وميلانها لزيادة الإحساس بالواقع لدى المتلقي وزيادة التفاعل مع الحدث.
٤. توظيف الإنتقالات العشوائية لإضافة سمة الواقعية على طبيعة الأحداث التي تجري.
٥. توظيف البنية الغير منتظمة للصورة داخل الفلم المتخيل والذي يخلق إحساس بالواقعية عند المتلقي.

٦. البناء الطبيعي للأحداث وتقديمها بشكل عفوي وتلقائي داخل بنية الفلم المتخيّل لإكسابها مصداقية أكبر لدى المتلقي.

الاستنتاجات :

١. يعتبر السرد السينمائي عنصر مهم جداً في البنى التركيبية للفنون.
٢. يمكن الكشف عن مصادر الأفعال السردية وكذلك الكشف عن الجوانب الغير معروفة لدى أي شخصية من الشخصيات.
٣. تعبّر الأنساق السردية عن الكيفية الخاصة في سرد الأحداث.
٤. يلجأ الفلم الروائي الى بعض العناصر التي يستند إليها الفلم الوثائقي ومنهـــا: التعليق، التوظيف الموضوعي للكاميرا في سردها للأحداث، وبعض التشويهات لبنية الكادر أو إهتزاز الكاميرا، مما يمنح مصداقية أكثر للمشاهد التي يراها المتلقي أمامه على الشاشة.
٥. يتميز السرد في الفلم الوثائقي بالبساطة والموضوعية.
٦. تضيف الكاميرا للسرد الصوري ديناميكية وفعالية مؤثرة.

Abstract

The film narrative overlaps between the imagined and the reality
(Pain Closet film as a model)
By Mo3taz Mohamed
And Hider fasal

A feature film is a film that relies on the many techniques, ranging between scientific and artistic pure, that many disciplines will enter and do a lot of linguistic elements for the production of an integrated cinematography, and among the artistical techniques used by the feature film is to find a kind of relationship between the reality of reality as a document and imaginary and as a kind of disciplined imagination, This relationship is what led the researcher to determine the subject of his research at the following address: The interplay of the narrative between the visual and the reality (The Hurt Locker "Model"). The researcher has divided this subject into four chapters that came as follows:

o Chapter I (the methodological framework): The problem of research included the following question:

What is the way in which documentary narratives are employed in the feature film؟

And then the importance of research and research objectives as well as the limits of research.

o Chapter II (theoretical framework): It has been divided into three sections:

The first search: (narrative concept and term)

The second research: dealing with narrative patterns in the feature film

The third research: The privacy of the documentary narrative in the feature film.

o Chapter III (the research procedures) included:

Research Methodology: The researcher used the descriptive approach, and the research sample which was represented in the film ((The Hurt Locker) which was chosen as a descriptive sample to suit the subject of the research, the analysis unit, the analysis tool, and finally the analysis of the research sample.

o Chapter IV (Results and conclusions) included the results of the research reached by the researcher and most important:

1. To adopt camera neutrality and objectivity in the narrative of the real event within the structure of the imaginary film.
2. The camera has taken the observation site of the event and follow-up documenting events in the narrative film to deepen the real sense of reality and credibility of the recipient.

As well as the conclusions of the researcher in light of the results of the research

الهوامش

(١) ميخائيل روم ، أحاديث حول الإخراج السينمائي ، ترجمة : عدنان مدانات ، بيروت ، دار الفارابي ، ١٩٨١ ، ص ٢٥٣ .
(٢) سعيد علوش ، معجم المصطلحات الأدبية ، (بيروت ، دار الكتاب اللبناني ، ١٩٨٥) ، ص ١١٠ .
(٣) كيفن جاكسون ، السينما الناطقة ، ترجمة : علام خضر ، (سوريا – دمشق ، منشورات وزارة الثقافة – المؤسسة العامة للسينما ، ٢٠٠٨) ، ص ٣١١ .
(٤) محمد عناني ، معجم المصطلحات الادبية الحديثة ، (بيروت ، مكتبة لبنان ، ١٩٩٦) ص ٣٥ .
(٥) فاضل الأسود ، السرد السينمائي ، (القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٩٦) ، ص ٥٦ .
(٦) فاضل الأسود ، نفس المصدر السابق ، ص ٦٦ .
(٧) جيرار جنيت ، خطاب الحكاية ، ترجمة : محمد معتصم (و آخرون) ، (الكويت ، المجلس الاعلى للثقافة ، ١٩٩٧) ص ٣٩ .
(٨) سعد يقطين ، (المصطلح السردي) بحث في نظريات السرد ، تأليف : جيرالد برنس ، ترجمة : عابد خزندار ، الموقع www.abidkhazindar.com .
(٩) فاضل الأسود ، مصدر سابق ، ص ٧٨ – ٧٩ .
(١٠) خيرية البشلاوي ، معجم المصطلحات السينمائية (الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ٢٠٠٥) ، ص ١٤٤ .
(١١) كيفن جاكسون ، مصدر سابق ، ص ٣١١ .
(١٢) آمنة يوسف ، تقنيات السرد في النظرية والتطبيق ، (سوريا – اللاذقية ، دار الحوار للنشر والتوزيع ، ١٩٩٧) ، ص ٣٤ .
(١٣) فاضل الأسود ، مصدر سابق ، ص ٨١ .
(١٤) آمنة يوسف ، مصدر سابق ، ص ٢٨ .
(١٥) آمنة يوسف ، مصدر سابق ، ص ٢٩ .
(١٦) يوري لوتمان ، مدخل الى سيميائية الفلم ، ترجمة : نبيل الدبس ، (دمشق ، أصدار النادي السينمائي ، ١٩٨٩) ص ٦١ .
(١٧) نفس المصدر السابق ، ص ٩٥
(١٨) ابراهيم عبد الله ، بنية الرواية والفلم ، قراءة في التناظر السردي ، (مجلة افاق عربية ، عدد (٤) ، ١٩٩٣) ، ص١١٦ .
* الانساق : نظام ينطوي على استقلال ذاتي على نحو كل موحد ، وتقترن كليته بأنية علاقته التي لا قيمة للاجزاء خارجها . ينظر : أوديث كيرزويل ، عصر البنيوية ، ترجمة : جابر عصفور ، (بغداد ، دار افاق عربية ، ١٩٨٥) ، ص٢٩١ .
(١٩) ابراهيم عبد الله ، مصدر سابق ، ص ١١٦ .
(٢٠) فارس مهدي ، إتجاهات و أنساق السرد السينمائي ، في الدراما التلفزيونية (إطروحة دكتوراه) ، (جامعة بغداد ، كلية الفنون الجميلة ، قسم الفنون السمعية والمرئية ، ١٩٩٩) ص٩٧ .
(٢١) ابراهيم عبد الله ، مصدر سابق ، ص١١٦ .
(٢٢) عبد الله ابراهيم ، المتخيل السردي ، (القاهرة ، المركز الثقافي العربي ، ب . ت) ، ص١١١ .
(٢٣) ابراهيم عبد الله ، بنية الرواية والفلم ، قراءة في التناظر السردي ، مصدر سابق ، ص١١٦
(٢٤) عبد الفتاح ابراهيم ، البنية الدلالية في مجموعة حيدر القصصية (الوعول) ، (تونس ، الدار التونسية للنشر ، ١٩٨٦) ، ص٦٢٥ .
(٢٥) فارس مهدي ، الاتجاه التسجيلي في الفلم الروائي العراقي ، بحث في الاخراج السينمائي ، (بغداد ، وزارة الثقافة والاعلام ، دار الشؤون الثقافية العامة ، ١٩٩٥) ص١٧ .
(٢٦) ميخائيل روم ، أحاديث حول الاخراج السينمائي ، ترجمة : عدنان مدانات ، (بيروت ، دار الفارابي ، ١٩٨١) ، ص٣٠ .
(٢٧) كيفن جاكسون ، مصدر سابق ، ص١٣٨ .
(٢٨) فورسيت هاردي ، السينما التسجيلية عند جريرسون ، ترجمة : صلاح التهامي ، (مصر ، الدار المصرية للتأليف والترجمة ، دار ومطابع الشعب ، ١٩٦٥) ص٥ .

(٢٩) ايلاف ، ثقافات ، الفن السابع ، بقلم حسن السوداني ، ٢٠٠٥/٣/٩ www.elaph.com.htm
(٣٠) فارس مهدي ، الاتجاه التسجيلي في الفلم الروائي العراقي ، بحث في الاخراج السينمائي ، مصدر سابق ، ص٢٧ .
(٣١) لودي جانيتي ، فهم السينما ، ترجمة : جعفر علي ، (بغداد ، دار الرشيد للنشر ، ١٩٨١) ، ص٣٠٩ .
(٣٢) مارسيل مارتن ، اللغة السينمائية ، ترجمة : فريد المزاوي ، (سوريا – دمشق ، منشورات وزارة الثقافة – المؤسسة العامة للسينما ، ٢٠٠٩) ، ص١٨٣ .
(٣٣) جوزيف م . بوجز ، فن الفرجة على الافلام ، ترجمة : وداد عبد الله ، (القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٩٥) ، ص١٠٢ – ١٠٣ .
(٣٤) كاريل رايس ، فن المونتاج السينمائي ، ترجمة : احمد الحضري ، (بغداد ، مديرية دار الكتب للطباعة والنشر) ، ص٢٥٨ .
(٣٥) البرت فولتون ، السينما آلة وفن ، ترجمة : صلاح عز الدين (و آخرون) ، (المركز العربي للثقافة والفنون) ص٢٦٩ .

قائمة المصادر و المراجع

مصادر المعاجم و القواميس:

١- البشلاوي، خيرية، معجم المصطلحات السينمائية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٥.
٢- علوش، سعيد، معجم المصطلحات الأدبية، بيروت، دار الكتاب اللبناني، ١٩٨٥.
٣- عناني، محمد، معجم المصطلحات الادبية الحديثة، بيروت، مكتبة لبنان، ١٩٩٦.
٤- مصطفى، ابراهيم (و اخرون)، المعجم الوسيط ، اسطنبول، دار العودة للنشر، ٢٠٠٥.

مصادر الكتب:

١- ابراهيم، عبد الفتاح، البنية الدلالية في مجموعة حيدر القصصية (الوعول)، تونس، الدار التونسية للنشر، ١٩٨٦.
٢- ابراهيم، عبد الله، المتخيل السردي، القاهرة، المركز الثقافي العربي، ب. ت.
٣- الأسود، فاضل، السرد السينمائي، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٦.
٤- جاكسون، كيفن، السينما الناطقة، ترجمة: علاّم خضر، سوريا – دمشق، منشورات وزارة الثقافة – المؤسسة العامة للسينما، ٢٠٠٨.
٥- جانيتي، لوي دي، فهم السينما، ترجمة: جعفر علي، بغداد، دار الرشيد للنشر، ١٩٨١.
٦- الجرجاني، علي بن محمد بن علي، التعريفات، تحقيق: ابراهيم الابياري، بيروت، دار الكتاب العربي، ١٤٠٥.
٧- جنيت، جيرار، خطاب الحكاية، ترجمة: محمد معتصم (وآخرون)، الكويت، المجلس الاعلى للثقافة، ١٩٩٧.
٨- رايس، كاريل، فن المونتاج السينمائي، ترجمة: احمد الحضري، بغداد، مديرية دار الكتب للطباعة والنشر.
٩- روم، ميخائيل، أحاديث حول الاخراج السينمائي، ترجمة: عدنان مدانات، بيروت، دار الفارابي، ١٩٨١.
١٠- فولتون، البرت، السينما آلة وفن، ترجمة: صلاح عز الدين (وآخرون)، المركز العربي للثقافة والفنون.
١١- كيرزويل، أوديث، عصر البنيوية، ترجمة: جابر عصفور، بغداد، دار افاق عربية، ١٩٨٥.
١٢- لوتمان، يوري، مدخل الى سيميائية الفلم، ترجمة: نبيل الدبس، دمشق، أصدار النادي السينمائي، ١٩٨٩.

١٣- م.بوجز، جوزيف، فن الفرجة على الافلام، ترجمة: وداد عبد الله، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٥.
١٤- مارتن، مارسيل، اللغة السينمائية، ترجمة: فريد المزاوي، سوريا-دمشق، منشورات وزارة الثقافة – المؤسسة العامة للسينما، ٢٠٠٩.
١٥- مهدي، فارس، الإتجاه التسجيلي في الفلم الروائي العراقي، بحث في الاخراج السينمائي، بغداد، وزارة الثقافة والاعلام، دار الشؤون الثقافية العامة، ١٩٩٥.
١٦- ميتري، جان، علم نفس وجمال السينما، ج ٢، ترجمة: عبد الله عويشق، دمشق، المؤسسة العامة للسينما، ٢٠٠٠.
١٧- هاردي، فورسيت، السينما التسجيلية عند جريرسون، ترجمة: صلاح التهامي، مصر، الدار المصرية للتأليف والترجمة، دار ومطابع الشعب، ١٩٦٥.
١٨- يحيى، عادل، الواقع والدراما في السينما والتلفزيون، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠١.
١٩- يوسف، آمنة، تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، سوريا-اللاذقية، دار الحوار للنشر والتوزيع، ١٩٩٧.

مصادر الرسائل و الاطاريح:

١- مهدي، فارس، إتجاهات و أنساق السرد السينمائي، في الدراما التلفزيونية (إطروحة دكتوراه)، جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة، قسم الفنون السمعية والمرئية، ١٩٩٩.

مصادر الأنترنت:

١- ايلاف، ثقافات، الفن السابع، بقلم حسن السوداني، ٢٠٠٥/٣/٩، الموقع www.elaph.com.htm
٢- يقطين، سعد، (المصطلح السردي) بحث في نظريات السرد، تأليف: جيرالد برنس، ترجمة: عابد خزندار، الموقع www.abidkhazindar.com

الدوريـــــــــــات:

١- عبد الله، ابراهيم، بنية الرواية والفلم، قراءة في التناظر السردي، مجلة افاق عربية، عدد (٤)، ١٩٩٣.