The directing treatment of the hero character in the Russian film

Mohammed Nassr Abdul Ameer Alwash (University of Baghdad,
College of Fine Arts, Wazeriya, Baghdad, Iraq)
E-mail: Mohameed_winxp @yahoo.com
Tel: +9647809175882

Summary:
The art of cinema and television has been defined by the diversity of the cinematic language that the director adopts by employing his work as expressive and aesthetic instruments to produce meaning or to give the displayed image indications that convey the viewer to a greater understanding of the boundaries of the image itself. The composition is based on studied principles. Character traits of the hero, as one of the tools of the director, who convey the ideas, goals and messages in the film to the viewer. Therefore, the director's task in any dramatic work is to create the character of the hero with the help of the actor through his performance and interaction with the character and understanding of its dimensions, and returned the director to analyze the text to decipher the codes and explain the motives of the personality of the actor before the performance of that role is passionate about the truth of the inner sense of personality.

The research consists of four chapters, including: (Methodological framework of research):On the presentation of the problem of research, the question of the following: (What character traits of the hero in the Russian novelist). The researcher then explained the importance of the research and the goal that he seeks to achieve with the boundaries of the research and then the researcher identified the terms. The theoretical framework consists of two subjects: The first topic: It came in three axes:(the concept of the character of the hero, the character of the hero in the Russian film, character traits of the Russian hero).The second topic: the exploitation of elements of cinematic language in the embodiment of the character of the hero,(Research Procedures): The researcher deals with the following elements: Research Methodology, Research Community, Research Sample, Research Tool, Sample Analysis Unit, Sample Analysis: The researcher analyzed the selected sample.(Findings, conclusions, recommendations and proposals).

Keyword: Directed by, character, feature film, Cinema.

المعالجة الإخراجية لشخصية البطل في الفيلم الروائي الروسي

محمد نصر عبد الأمير علوش (جامعة بغداد،
كلية الفنون الجميلة، الوزيرية، بغداد)

المُلخّص:

عُرف الفن في السينما والتلفزيون بتنوع عناصر اللغة السينمائية التي يعتمد المخرج بتوظيف إشتغالها كأدوات تعبيرية وجمالية لإنتاج معنى أو منح الصورة المعروضة دلالات تحيل المشاهد لفهم أكبر من حدود الصورة نفسها، فيكون توظيفها وفق أسس مدروسة، فالمعالجة الإخراجية لا ترتكز على للنص فقط، بل تشتمل على رسم ملامح شخصية البطل، باعتباره إحدى أدوات المخرج الذي ينقل بوساطته الأفكار والأهداف والرسائل في الفيلم إلى المشاهد، لذا فمهمة المخرج في أي عمل درامي أن يقوم بخلق شخصية البطل بمساعدة الممثل من خلال أداءه وتفاعله مع الشخصية وفهم أبعادها، وعادتاً ما يقوم المخرج بتحليل النص لفك الشفرات وتفسير دوافع الشخصية للممثل قبل تأديته لذلك الدور متحمساً بصدق الإحساس الداخلي لفعل الشخصية ،يتكون البحث من أربعة فصول، واشتمل الإطار المنهجي للبحث على عرض لموضوع مشكلة البحث، المتمثلة بالسؤال الأتي: ماهي سمات شخصية البطل في الفيلم الروائي الروسي. ثم وضح الباحث أهمية البحث والهدف الذي يسعى إلى تحقيقه مع الحدود البحث ومن ثم قام الباحث بتحديد المصطلحات ،أما (الإطار النظري) فتكون من مبحثين :المبحث الأول: جاء في ثلاث محاور: (مفهوم شخصية البطل، وتمثلات شخصية البطل في الفيلم الروسي، سمات شخصية البطل الروسي)،المبحث الثاني: إشتغالات عناصر اللغة السينمائية في تجسيد شخصية البطل ،(إجراءات البحث): تعامل فيه الباحث مع العناصر الآتية: منهج البحث، مجتمع البحث، عينة البحث، أداة البحث، وحدة تحليل العينة، (تحليل العينة): قام الباحث بتحليل العينة المختارة ،فـ (النتائج والاستنتاجات).

الكلمات المفتاحية: اخراج، الشخصية، الفيلم الروائي، سينما .

المقدمة:
منذ نشأت السينما بالعالم في جميع مراحلها كانت الشخصيات تمثل العمود الفقري لها، متزامنة مع بداية رسم ملامح القصة، ففي تلك الأزمان وتلك الفضاءات والديكورات المركبة المضاءة لابد من تواجد الشخصيات، وهي أول مرحلة بعد الفكرة علينا البحث عنها وتركيز اشتغالنا عليها، من هي تلك الشخصيات؟ لماذا نختارها؟ وكيف يتم اختيارها؟، ومن بين تلك الشخصيات التي سادت في السينما العالمية هي شخصية البطل، ليس بالضرورة أن يكون البطل شخصاً واحداً، فقد يكون فصيل من جيش او فريق كرة قدم، ليس بالضرورة أن يكون البطل "رجلاً، فمن الممكن أن تكون امرأة او فتاة او مجموعة من الفتيات او طفل، أو حتى حيواناً " (هارو، 2016)، المهم في الموضوع أن يكون لشخصية البطل موقفاً واضحاً للمُشاهد وهو ما يبحث عنه اولاً في الفيلم، "فشخصية المرء هي التي توضح الشيء الذي يختاره او ينبذه... فشخصية الإنسان تُملي عليه أن يسلك سلوكاً معيناً "(أرسطو، 2014)، وتحرض عادتاً هذه الشخصية للتحرك في صراع خارجي بين الشخصيات الأخرى المناوئة نتيجة صراعها الداخلي وهو الأقوى والأهم في رسم ملامح شخصية بطل الفيلم، والسينما الروسية طرحت نماذج متعددة لشخصية البطل، كانت انعكاسا للواقعية الاشتراكية الروسية، والصبغة الأيدلوجية للمجتمع الروسي ،ما دفع الباحث الى طرح التساؤل على النحو الاتي حول مشكلة البحث:ماهي سمات شخصية البطل في الفيلم الروائي الروسي ؟

هدف البحث :
يهدف البحث الحالي الى: (الكشف عن سمات شخصية البطل في الفيلم الروائي الروسي).

حدود البحث :
الحدود الزمانية : الأعمال الفنية المنتجة عام 2015 .
الحدود المكانية : روسيا (الإتحاد السوفيتي سابقاً).
الحدود الموضوعية : شخصية البطل في الفيلم الروائي الروسي.

تحديد المصطلحات:
المعالجة: المعالجة في اللغة كما وردت في (مختار الصحاح) من العلاج "عالج الشيء معالجة وعلاجاً: زاوله"(الرازي،1986)، وقد وردت المعالجة أيضاً في (تاج العروس من جواهر القاموس) باب "(علج) على أن (عالجه) أي الشيء علاجاً ومعالجة: زاوله ومارسه"، والمعالجة في المسرح "تتضمن المعرفة بالدراما وسيكولوجية الممثل والفنون البصرية" (كليرمان، 1988)، اما في السينما فالمعالجة تعني إنها "الهيكل العام لكيفية تقديم الموضوع أو خط قصة الفيلم" (دالي،1987)، كذلك هي "إيجاد الحل المرئي الضروري من أجل هذا التفسير وبإخضاع عمل الممثلين لفكرة التجسيد" (روم،1981)، الباحث يجد إن التعريف الاجرائي للمعالجة الإخراجية هو: إنها قراءة دقيقة لمفردات النص بغية نقلها إلى صورة وحركة وحوار بهدف تحقيق رؤية شاملة للنص وإيصال الرسالة المبتغاة بصورة مؤثرة الى المُشاهد.

الشخصية: الشخصية بمفهومها العام (PERSONALITY)، هي مجموعة "التراكيب والعمليات السيكولوجية الثابتة التي تنظم الخبرة الانسانية وتشكل أفعال الفرد واستجابته للبيئة التي يعيش فيها" (لازاروس، 1971)، أما الشخصية (CHARACTER) فهي التي تحمل معنى "الشخصية – الطبع حيث يكون الاهتمام منصباً على المحرك الداخلي حتى لو تشابه السلوك الظاهر"(عفيفي، 1964)، علماء النفس يرون أن الشخصية هي "تنظيم ديناميكي (DYNAMIC) أي حراكي داخلي لعوامل نفسية وفسيولوجية تحقق تكييف الفرد لبيئته" (وبونتاليس، 1983)، دراميا تدل "على الجانب الأخلاقي الذي تصدر عنه الشخصية ويحدد نوعية إرادتها وقراراتها الفعلية" (أرسطو،2014)، وعليه "لا دراما بلا صراع، لا شخصية بلا حاجة، لا فعل بلا شخصية، الفعل هو الشخصية... الشخصية أساس ضروري للسيناريو الذي يكتب، إنها مركز النظام العصبي لقصتك وروحها" (فيلد،1989).

الشخصية البطل: هو من "ينبغي أن نبني السيناريو بالنسبة له" (مايو، 1997)، كذلك تمثل شخصية البطل في السينما و التلفزيون "الشخصية المحورية أو المركزية وتمثل الشخص الذي تكون أفعاله المحرك لكل القوى الدرامية حتى نهاية الفلم، فهو عازماً على نيل ما يريده ويمضي قدماً لتحقيق أهدافه بشكل يحرك أفعال القوى الأخرى المضادة له والمساندة اليه يتصاعد صراعه الى أن يصل الحل في الذروة الدرامية، وبدونه لن تكون هنالك حبكة أو صراع أو بناء درامي" (Madsen, Roy Paul, P 201)، وهو ما يتفق معه الباحث ويعده تعريفاً إجرائياً لشخصية البطل.

الإطار النظري

المبحث الأول مفهوم شخصية البطل:
بشكل عام يرى علماء النفس إن لكل أنسان منا شخصية، يعرفونه بها، وعلى هذا الأساس يعرفونها على إنها: "النظام الكامل من الميول والاستعدادات الجسمية والعقلية المميزة والثابتة نسبيا التي تحدد طريقته الخاصة في التوافق مع البيئة المادية والاجتماعية"(الرحو،2005). وعلى حد تعبير(رالف لينتون) الذي يرى إن مفهوم الشخصية على إنها: "المجموعة المتكاملة من صفات الفرد العقلية والنفسية، أي المجموع الاجمالي لقدرات الفرد العقلية وإحساساته ومعتقداته وعاداته واستجاباته العاطفية المشروطة"(لينتون، 1964)، كذلك (شوين) الذي يميز الشخصية على حد تعبيره قائلاً: "لو إن الناس في مجتمع من المجتمعات يتصرفون على نمطٍ واحد ويفكرون تفكير واحد ويشعرون الشعور نفسه، لما كان هناك وجود للشخصية على الاطلاق" (الحافظ، 1961). أما (اولبورت) يصف الشخصية بالتكوين قائلا: "هذا الانتظام الدينامي في الفرد للأجهزة النفسية الفسيولوجية والذي يحدد توافقاته الأصيلة مع بيئته" (مخيمر، 1968). هذا ما خرجنا به من باب التحليل النفسي لتكوين الشخصية وبناءها وعلاقتها بالمجتمع، لهذا نجد أن الشخصية تتشكل بما تقول وتفعل، "فالشخصية المرسومة في العمل الأدبي لها جذور في الواقع، وهي تتشكل على وفق رؤية الكاتب و خياله" (موريـاك، 2012). كذلك إن الشخصية "كائن موهوب بصفات بشرية ملتزم بأحداث بشرية" (جيرالد، 2003)، لهذا تكون الشخصية البطل عصب القصة الرئيسي، كذلك تعد كونها وحدة سردية مهمّة في أيّ عمل قصصيّ وقد تحتلّ المكانة الأولى والثانية من عناية الراوي أو القاص، وعلى وجه الخصوص تُعد شخصية البطل من أهم عناصر العمل الفني في السينما والتلفزيون، فالبطل هو الركيزة الأساسية التي يَبني عليها المؤلف حكايته، لذا يتوجب توخي الحذر عند اختيار الشخصيات وفق سماتها، هذه الشخصية التي تتألف من حزمة صفات التي تجعل المرء يختلف عن غيره لتؤلف جميعها العوامل النفسية والاجتماعية والجسمانية لشخصية البطل.

تمثلات شخصية البطل في الفيلم الروسي.
لمحة تاريخية: دخلت "السينما الى الأراضي الروسية مع الفرنسيين في عام 1896. وجرى ذلك قبل عام من تقديم أول عرض سينمائي في التاريخ بباريس للأخوين ليومير"(المبارك، 2016)، وفي العام نفسه تعلم المصورون الفوتوغرافيون الروس أصول المهنة في مجال السينما وبدأ إنتاج الأفلام الوثائقية، وجرى تقديم أولى العروض السينمائية لمدة 10 دقائق في المقاهي والأسواق وغيرها من أماكن التسلية، في عام 1903 كان افتتاح دور السينما في روسيا ثم "بدأ المخرج الروسي درانكوف سنة 1908 عمله السينمائي بفيلم عنوانه Stenka Razine" (سادول، 1968)، اي "سجين بونيزوفا". كان أول فيلم روائي روسي، مع ذلك فهو يشاهد اليوم بشئ من السخرية لأن الممثلين لم يألفوا التصوير السينمائي كانوا يلوحون بأيديهم ويشيرون بعيونهم، أما في حينها كان الفيلم يُعد حدثاً بارزاً جلب اهتمام الجمهور، كسب من خلاله المنتج الروسي "الكسندر درانكوف" ارباحاً كبيرة، "بدأت ملامح نجوم السينما الروسية بالبزوغ في بداية عام 1910، وكانت في روسيا ما يقارب 1400 قاعة للفرجة السينمائية، حينها شكلت الممثل إيفان موسجوكين والممثلة فير كولودنايا في زمن مبكر ثنائياً مثالياً، من خلال شركة خانجونكوف التي أنتجت (السلسلة الذهبية الروسية) من الأفلام الروائية التي حققت نجاحاً باهراً، وتضمنت هذه السلسلة أفلام "آنا كارينينا" 1914 و"عش النبلاء" و"الحرب والسلام" كلاهما عام 1915"(المبارك، 2016)، شهدت صناعة السينما الروائية الروسية مرحلة الازدهار الأولى في أعوام الحرب العالمية الاولى، فبرزت ممثلات وممثلون مشهورون مثل "فيرا خولودنايا، فيتولد بولونسكي، ايفان بيريستياني". ويذكر إن "إيفان موسجوكين مَثل بعد ثورة شباط عام 1917 دور عدو القيصيرية في فيلم أخرجه (بروتوزانوف) عنوانه (اندري كوجوكوف) ولكن استيلاء البولشفيك على الحكم في تشرين الثاني لم يكن من شأنه تنشيط الصناعة... فأغلق أرباب السينما أبواب دورهم معلنين الإضراب"(سادول، 1968)، ما دعا لهجرة الممثلين والمخرجين والتقنيين من

روسيا، وبالرغم من ذلك لم توقف الحرب الأهلية تطور السينما الروسية بل بالعكس فقد أكسبتها دافعاً جديداً، لهذا عد المختصون في السينما تاريخ 17- أب عام 1919، هو مولد السينما السوفياتية، وهو ذات اليوم الذي وقع فيه (لينين) مرسوم تأميم صناعة السينما القيصرية من جديد، وعد هذا التاريخ هو الرسمي لولادة السينما في روسيا، كان (لينين) قد أولى اهتماما كبيراً بالفن السينمائي، حينها قال: "ان السينما هي بين الفنون كافة، اكثر أهمية في نظرنا"(سادول، 1968). فأعيد إفتتاح الإستديوهات على أثرها، لإيمانه بالإمكانيات السينما كوسيلة للدعاية والتعليم، وبدأ برنامج سينمائي بالتعاون مع وزارة التعليم المسؤولة عن السينما في ذلك الوقت لصنع أفلام مفيدة مبنية على توجه الدولة الجديد، فتحمس مجموعة من المخرجين الروس الشباب المتشبعين بالأفكار الاشتراكية والمحبين لهذا الفن، وعلى رأسهم (سيرجي إيزنشتين)، (دزيجا فيرتوف)، (بدوفكين)، (ألكسندر دوفجينكو)، ولا ننسى (ليف كوليشوف) الذي سبقهم إلى ذلك، ويرى الباحث إن هيمنة السياسة في ذلك الحين كانت السبب الرئيس الذي رسم طريق وملامح نشأت السينما السوفيتية في العشرينيات من القرن العشرين.

خطت السينما السوفيتية أولى خطواتها في جبهات الحرب الاهلية، فقدم صانعوا السينما، فيلم (التحرير) الذي أراده صانعوه أن يكون ملحمة وهم (يوري اوزيروف، يوري بونداريف ،اوسكار كورغانوف) الذين حازوا على جائزة (لينين)، قُدم الفيلم بصورة أخبار سينمائية تاريخية، فكان بناءه على أساس المواد الوثائقية، صور الفيلم في الوحدات العسكرية وعربات النقل العسكرية (القطارات)، فالمصورون السينمائيون كانوا يصورون العمليات القتالية لمشاهد الواقعية صادقة، ومما يذكر في مجلة مهرجان موسكو إنه "استغرق صنع الفيلم الملحمي (التحرير) 10 سنوات، 6سنوات منها تصوير، اليوم ونحن نشاهد افلام الملحمة، ندرك بوضوح الى اي حد كانت ضرورية للمشاهدين، الذين أصبحت هذه الأفلام السينمائية بالنسبة لهم نصباً تذكارية لبطولة الشعب، والى الذين فتحت عيونهم على الحقيقة". وهو ما أكده المخرج (يوري اوزيروف) قائلاً: "نحن نشعر بعميق الارتياح لأن أفلامنا تشاهد ولأن المشاهدين يقبلون عليها بكل طيب خاطر، لا في الإتحاد السوفيتي وفي البلدان الاشتراكية وحسب، بل حتى في الدول الرأس مالية"(فكتوروف، ص4). أما (سيني في ايدج - اليابان) فتحدث لمجلة مهرجان موسكو قائلاً: "يتسم فيلم التحرير بأهمية وثيقة جديرة بأن تبقى للأجيال المقبلة، إن هذا الفيلم هو نُصب تذكاري لجميع الذين سقطوا في سوح القتال والنظال السوفيتي ضد الفاشية الألمانية آنذاك، فهو لا يبعث الزمن البطولي وحسب إنما يصور للأجيال مآثر الشعب البطولية عن وقائع تاريخية"، ويعود المخرج (يوري اوزيروف) فيقول: "بالنسبة لنا نحن فريق العمل إن حرب الأتحاد السوفيتي ضد المانيا الهتلرية... موضوعاً عشناه وعانيناه ولا ينضب" (فكتوروف، 1973).

فكانت بداية الإنتاج السينمائي السوفيتي من الأفلام الإخبارية وإنتاج الأفلام الوثائقية حول الحرب الأهلية. وجرى في آن واحد إنتاج الأفلام الروائية وهي أفلام الدعوة التي تتحدث بشكل يسير على إدراك أهداف ومهام السلطة السوفيتية والنجاحات والانجازات الاولى للدولة السوفيتية، وهنا لابد من الإشارة الى جملة من الأراء التي تشكلت في السينما السوفيتية بهذه التجارب السينمائية الحربية التي وثقت كفاح الشعب السوفيتي في حربه ضد الفاشية، وتحديداً بحسب رأي نيقولاي غريباتشوف رئيس تحرير مجلة الإتحاد السوفيتي: "من جديد عشت الحرب، قاتلت طوال الحرب كلها، بدأت في ضواحي موسكو واشتركت في معركة ستالينغرد وغيرها لهذا شاهدت باهتمام خاص سلسلة أفلام (التحرير) التي أعتبرها أضخم ملحمة سينمائية عن الحرب العالمية الثانية، فإن هذا الواقع يبدوا خارق القيمة، لذلك إن هذا الأسلوب يعزز ويدعم واقعية الفيلم وحقيقته، ويساعد المتفرج على إدراك قساوة الحرب ويخلق في نفس الوقت جواً من الثقة بانتصار الجيش السوفيتي لإنه يظهر الناس الواقعيين في ظروف القتال الحقيقية كأبطال للفيلم، إن ملحمة فيلم (التحرير) عَرضت شخصيات تاريخية معروفة فهم أبطال من الواقع الأمر الذي يعزز الثقة والتأثير على المتفرج"(غريباتشوف، 1973). إن شعبية متعة مشاهدة الأفلام السينمائية آنذاك كانت تعرف من خلال الصفوف الطويلة الضخمة على شباك التذاكر مهرجانات موسكو العالمية، إن الأفلام التي يعرضها السينمائيون تبرز بأغلبيتها آمال وتطلعات المتفرجين، وبالرغم من هذا النوع السائد من الأفلام الملحمية الحربية في تلك الفترة العصيبة، كانت هناك رغبة واضحة عند السينمائيين لتقديم أفلام تختلف في موضوعاتها عن الحروب في رؤية لإعطاء تصور إن الحياة مستمرة والعلاقات الإنسانية لا تموت رغم الفاشية الألمانية لكنها بالوقت ذاته لم تبتعد عن الواقعية في اختيار شخصيات أبطال لأفلامها، من الواقع لأماكن و الأحداث جرت بالفعل، ومن هذه التجارب على سبيل المثال: فيلم "أحبب الإنسان" للمخرج الروسي (سرغي غيراسيموف) الفيلم بالأساس يعكس جوهر الإنسان الرفيع لشخصية (الكسي فكتوروف) ذلك العامل البطل الاشتراكي، الذي تحدث عن الفيلم قائلاً: "ان أمكنة أحداث والأبطال الرئيسين من الواقع إن الفيلم يتحدث عن دور المعماريين الذين يشيدون المدن في شمال البلاد"(فكتوروف، 1973). إن فيلم يكشف ببالغ الدقة والسطوع خصائص الطبع السوفيتي وهذا ما استثار عطف الجمهور. أما مخرج الفيلم الروسي (سرغي غيراسيموف) كانت له وجهة نظر مغايرة بفيلمه (أحبب الإنسان) قائلا: "ان موضوع فيلمي ليس جديداً، فهو مشترك بين الكثير من أفلامي، الإنسان ومنجزاته، لكن الجدير بالذكر إن ما أثار اهتمامي مشكلة الإنسان والقواعد الجمالية وهي وثيقة الارتباط بالقواعد الإخلاقية"(غيراسيموف،1973)، تمثل البطل الرئيسي، في شخصية المهندس المعماري (كلميكوف)، أداه الممثل (اناطولي سولونيتسين)، وهو ممثل عميق ومفكر، شاركت شخصية البطل الممثلة لوبوف فيرولاينن التي تقف لأول مرة أمام المخرج سيرغي، حيث لعبت دور زوجة (كلميكوف)، كتب الصحافة حينها كثيراً عن هذا الفيلم منها في مجلة الشاشة السوفيتية حيث تحدث (غيورغي كونيتسين) قائلاً: "هذا إنتاج مؤثر عن السوفيت"، كما كتب (اوليغ شفيد كوفسكي) أمين مجلس إدارة إتحاد المعماريين في الاتحاد السوفيتي: "فيلم غيراسيموف صادق، عصري، يبعث الرغبة في التفكير وفي الجدال بشأنه، انه فيلم يدعو الى سلوك بموجب القواعد الأخلاقية السامية" (كوفسكي، 1973).

في الفترة التاريخية الممتدة من الثلاثينيات في القرن الماضي وحتى الأربعينيات مرحلة أولى من تشكل أسس الرواية الاجتماعية، تصدرت ثلاث روايات رائدة هي: (يوفجيني أونيجن) للكاتب والروائي المسرحي (ألكسندر بوشكين) " لقد صارت صورة البطل المعاصر كنموذج وممثل للمجتمع الروسي في عصره... وتعددت الصورة التاريخية لهذا البطل مع تغيير الفترات التاريخية"(الغمري،1981). فكانت رواية (بطل العصر) لميخائيل يوريفيتش ليرمنتوف أديب روسي الرومانتيكي أحد أهم الشعراء الروس. سُلط الضوء على شخصية البطل في هذه الرواية حيث وضع "بمركزها صورة البطل (المفكر) المتأمل الذي يملأ كل كيانه الرغبة في الاستقلال والحرية والذي يقف في مواجهة مجتمع الأسياد والعبيد، لقد طور ليرمونتوف تجربة بوشكين في تصوير الشخصية بتركيزه على المعاناة النفسية للإنسان واهتمامه بكشف العالم الداخلي لبطل العصر" (الغمري، 1981). حيث حدد ليرمنتوف صورة الشخصيات ومصيرها، وابرز جوهرها كثمرة للبيئة التي ينتمون اليها.

عام 1958 حين سادت السينما الناطقة والملونة قرر النقاد في معرض بروكسل الدولي إن فيلم سيرغي ايزنشتين "المدرعة بوتيومكين" أفضل الأفلام في جميع العصور ولدى الشعوب كافة، ويوضع في طليعة أفضل الأفلام العالمية، إن هذا الفيلم قطعة من منتجات الآثار الخالدة، حيث كان الفيلم "الى حد ما فيلم وقائع حالية أعيد تكوينها... إلا إن إيزنشتاين رفض بتأثير فيرتوف والنظريات الأدبية الطليعية استخدام الممثل (ستديو) والتمشيط، والتزيين، وحتى الممثلين تقريباً، وكانت أبطال فيلمه الجماهير دون سواها، وانحصر دور الممثلين بتشخيص بارع كما ضل القادة الثوريين أشباحا بسيطة، وكان من المحتمل أن يقود هذا الالتزام المسبق لنظرية (البطل الجمهور) الى شيء من الإبهام إلا إن قصته المحصورة بدقة في إطارين الزمني والتاريخي" (سادول، 1968). ما خلق شخصيتين متجانستين وهما المدرعة والمدينة بهذا يكون قد حقق العنصر الدرامي المطلوب حصيلة الحوار والاتحاد.

في إطار النجاحات التي حققها (سيرجي ايزنشتين) وبالأسلوب مغاير عن ما عرف به في (المدرعة بوتمكين) فحل بعض الأبطال بدل الجمهور، ففي فيلم (القديم والحديث) الذي عرض في فرنسا بإسم مغاير له (الخط العام) أراد (ايزنشتين) أن يمجد جماعة الأرض الفلاحين في حياة الريف، إن منظر الكوخ وموكب الفلاحين والمحراث الألي كانت جميعها بمثابة لوحات أدهشت الفلاحين فكانت رائعة أخرى تضاف للفن السينمائي، "اتخذ (ايزنشتين) الشابة (ماريا لابكينا)، التي تجهل كل شيء عن السينما والمسرح نجمة سينمائية رافضاً كلياً تقريباً الممثل والتزيين... وقد عبر (ايزنشتين) عن أهدافه بقوله إن غايتي إعادة إظهار الحياة في حقيقتها وعُربها مستخرجاً منها مغزاها الاجتماعي ومعناها الفلسفي"(سادول، 1968).

وعلى العكس من ذلك نجد أفلام (بودوفكين) ذات الآثار النفسية ومحورها شخصاً نموذجياً، فهو لم يستغني عن الممثلين الكبار فتمثل البطل في أفلامه بأشكال مختلفة منها، "بارانومسكايا دور الأم، ومثل باتالوف دور الأبن، ومثل تشوفلوف دور الفلاح والجندي والثوري، وجسد (انكيجينوف) شخصية ابن (جنكيزخان)، وكان (بودفكين) هو الممثل النابغة، مديراً كبيراً للممثلين لم ينحرف شأن أستاذه في تيار المبالغة التمثيلية"(سادول، 1968).

أما في (المركب الروسي)، تتمثل لنا شخصية بطل الفيلم بأسلوب مغاير حيث "نسمع صوت الراوي وهو صوت ساكوروف نفسه من خلال العتمة، والذي يتكلم بشئ من التردد والحيرة، وكأنه لا يعرف ماذا حصل معه وأين هو موجود فعلاً، ثم نرى بعض السيارات والمرافقين يهبطون من العربات أمام البهو ومن خلال متابعتهم نلج نحنُ وصوت الراوي من خلال ممر ضيق ثم نصعد درج حيث يلتقي الراوي الذي لا نراه في الفيلم إطلاقاً بمرافقة الأوربي الماركيز دي كيوستين قام بأداء الدور الممثل سيرغي دريدن، الأوربي ومرافقه الروسي الذين يتحاوران خلال عبورهم قاعة الإميتاج يمضيان معا الى نهاية الفيلم" (حسن، 2007)، ويبلغ الفيلم من الوقت ساعة ونصف اخراج (الكسندر ساكوروف) الذي يصف فيلمه بعنوان "الفن-الجمال-الإنسان" هذا المخرج استطاع أن يجسد شخصية البطل بصوتهُ طول الفيلم دون أن يظهر لنا، فمن وجهة نظره فأن روسيا ماتزال تعيش من أجل القيصر رغم كل التحولات التي جرت بها من الشيوعية سابقاً الى الرأسمالية حاليا.

سمات شخصية البطل الروسي:

ألقت الحرب العالمية الثانية ضلالها بشكل كبير على المجتمع الروسي، الأمر الذي انعكس على جميع مفاصل الحياة بصورة عامة، وشخصية البطل الروسي في السينما والتلفزيون بصورة خاصة، هذه الصورة نجدها واضحة وملموسة في معظم الأفلام الروسية، فالبطل في الأفلام الروسية دائما ما يكون من واقع المجتمع، طبيباً كان، او مهندساً، أو معلماً، أو عسكرياً، فالبطل هنا ليس من وحي خيال المؤلف.

وما يبرز جلياً أيضا إن الهدف الرئيسي في صناعة السينما الروسية هي تسجيل وتوثيق الواقع كما هو، دون تلاعب بالحقائق التاريخية، أما الرسالة المضمرة خلف صورة هذا البطل الذي يمثل المجتمع الروسي هي إن الاتحاد السوفيتي، ممثلة برجالها ونساءها وشبابها هم جميعاً أبطال دولة روسيا العظمى.

ويمكن إيجاز سمات شخصية البطل الروسي في النقاط الأتية:

1.تتسم شخصية البطل في الفيلم الروسي بالواقعية، فالبطل يستند على خلفيات تاريخية وأحداث ووقائع، فالشخصيات من الواقع وليست من وحي خيال الكاتب.

2.منحت السينما الروسية أبطالها أدواراً بحسب مواضيع متعددة منها: الأرض والوطن والإنتماء والإنسانية مكنت هذه الشخصية لتكون أنموذجا اجتماعيا وثقافياً وفنياً وعلمياً وسياسياً وعسكرياً، فالبطل في الفيلم الروسي هم رموز وأبطال المجتمع الروسي، فلا يقتصر أن يكون البطل الروسي فناناً أو نجماً لشباك التذاكر.

3. تحرص شخصية البطل في الفيلم الروسي على تعزيز الثقة المطلقة بينها وبين المشاهد، من خلال تبني الواقعية بكل النواحي.

4. يؤكد البطل في عموم أفلامه على تعزيز القيم النبيلة للشخصية الروسية وترسيخ المبادىء الأخلاقية.

5. عادتاً ما تتصف شخصية البطل الروسي بالتضحية من أجل المجموعة، فهو يمثلهم في آراءه وأفكاره وتطلعاته وقراراته، فقرار شخصية البطل الروسي من المجموعة، فالبطل الروسي ليس منفرداً بذاته.

6. إن شخصية البطل الروسي لاتساوم على أهداف ومبادئ ثورة الاتحاد السوفيتي التي يحمل أفكارها وينتمي إليها فهو يعبر عنها بشكل واضح في أدواره.

7. إن البطل في الفيلم الروسي ذو مبادئ وعقيدة راسخة، ثابت الموقف غير متقلب، ولا يعرف الخيانة.

8. غالبا ما تتمثل شخصية البطل في الفيلم الروسي بالانتماء للجذور القومية ما يمكن من تميزه كشخصية روسية متفردة تتسم بالإصرار والعزيمة والاندفاع العالي فهو يستمد قوته من اهداف ثورة الاتحاد السوفيتي.

9. تتمتع شخصية البطل في الفيلم الروسي بالدبلماسية فهي تمتلك القدرة العالية على خوض النقاشات والوصول لإقناع من حولها والتخلص من المأزق المعقدة ومواجهة أشد الأعداء.

10. إن شخصية البطل تتسم بالبنية الجسمانية ذات جسد ضخم مفتول العضلات قاسي الملامح وحاد الذكاء، لديه من القوة ما يكفي للتحمل والصبر على الصعاب، فضلاً عن وسامة وجهه ونظراته النافذة.

11. غالباً ما تكون شخصية البطل في الفيلم الروسي عسكرية، أو شرطي، فأغلبهم قضى نصف عمره في الحروب.

المبحث الثاني: اشتغالات عناصر اللغة السينمائية في تجسيد شخصية البطل

عادتاً يَعتمد المُخرج على مجموعة من عناصر اللغة السينمائية منها الرئيسية ومنها الثانوية تتمثل جميعها بهيئة الأدوات فنية وتقنية يتم توظيفها بشكل كامل خلال المعالجة بصورة عامة للنص وبصورة خاصة في تحديد ورسم ملامح الشخصيات بشكل العام وشخصية البطل بشكل خاص، فالممثل هو إحدى أدوات المخرج الذي ينقل بوساطته الأفكار والأهداف والرسائل في القصة إلى المُشاهد، إن اشتغال عناصر اللغة السينمائية من الأساسيات التي يسعى المخرج إلى توظيفها خلال معالجته الإخراجية والتي يفترض أن يكون ملماً بها بشكل كامل، لما لها من دور كبير في تجسيد شخصية البطل، وبدورها مجتمعة تدعم الركائز الأساسية داخل العمل الفني وفق الرؤية الإبداعية للمخرج في كيفية توظيفه لتلك العناصر الفنية والتقنية لخلق حالة من الإقناع والتشويق لدى المُشاهد، ما يدفع به لمتابعة حيثيات القصة وشخصية البطل، وللوقوف على تلك الاشتغالات يستعرض الباحث أهم وأبرز تلك العناصر ذات العلاقة المباشرة بشخصية البطل والتي يعمل المخرج على توظيفها في معالجته الإخراجية وهي كما يأتي:-

آلة التصوير الكاميرا :

إن توظيف استخدام (الكاميرا) يتوقف على عوامل عديدة تسهم في دعم شخصية البطل أهمها معرفة المخرج كيفية تحديد أحجام اللقطات وزوايا الكاميرا ومتى وكيف نحرك الكاميرا بحيث تكون معبرة ومؤثرة، حتى لا تكون العملية مجرد نقل صورة لشيء ما أمام الكاميرا، بل ينبغي أن تمثل هذه الصورة لغة سينمائية تحاكي الواقع وتؤثر بالمشاهد، إن صياغة هذه المرئيات أمام الشاشة لا تكون بشكل عبثي بل تكون بهدف محدد ومقصود وهو إبراز طبيعة العلاقة التي تربط بين هذه العناصر بعضها مع الآخر، الأمر الذي أدركه (جورج ميليه) حين اعتبر إن الكاميرا: "أولا وقبل كل شيء آلة التسجيل على المسرح، إلا إن ما يراه المتفرج في المسرح وما تسجله الكاميرا مختلفان كل الاختلاف، فهو قد حذر من إنه ما دامت الشخصيات في الصورة يخفي أحدهما الأخر، فلا بد من بذل عناية كبيرة حتى تظهر الشخصيات الرئيسية في المقدمة مع التقليل من نشاط الشخصيات الثانوية (فولتون، 1960). وعليه فإن على المخرج أن يلم إلماماً كافياً بثلاثة نقاط رئيسية وأساسية تتعلق بآلة التصوير(الكاميرا) كونها ترتبط بعلاقة خاصة يوظفها المخرج ليرسم من خلالها ملامح شخصية البطل وهي كما يلي، أولاً: (اللقطات وأحجامها)، تُعد عملية تحديد أحجام اللقط اتوكيف يمكن أن تكون بعد ربطها بعضها ببعض بعملية المونتاج هي اولى الخطوات لبناء نص متماسك، لذا نجد "إن معنى الوحدات اللغوية يتكون من خلال السياق بتراكب هذه الوحدات مع بعضها البعض متأثرة بما قبلها ومؤثرة فيما بعدها عبر نظام معقد" (عمر، 1982). لهذا لا يمكن أن يكون اختيار اللقطات تلقائياً أو عشوائياً، فلا بد من أن يكون اختيارا مقصوداً ومتعمداً، بحيث تأتي محققة للغرض المطلوب، الأمر ذاته يحتم على المخرج مراعاة إختيار حجم اللقطة في المنظر، ما يسهم في إبراز انفعالات وردود أفعال شخصية البطل، وعلى سبيل المثال: أنه "لا توجد اي لقطة أكثر تعبيراً وإلهاما في الفيلم من لقطة مقربة للوجه، يمكن تكبير عينين أو فم أو أنف عدة مرات، وبسبب هذا التكبير تستطيع الكاميرا أن تظهر أقل حركة أو تغيير في التعبير، إن زوجاً من العيون تتحركان من جانب لآخر تستطيعان أن تقولا أكثر مما يقوله أي فعل عنيف" (فيرغسن،1981). أو إننا نحتاج الى الابتعاد عن المباشرة وهو جزء من جماليات طرح الأفكار في الفيلم، وهو عدم كشف عن تفاصيل الشخصية البطل من البداية، إن عملية إختيار وتوزيع أحجام اللقطات تتمتع بحساسية عالية في التعبير عن انفعالات شخصية البطل في السينما والتلفزيون، وخط القصة العام. ثانيا: (زواية الكاميرا)، وهي موقع الكاميرا في المشهد، فالمكان الذي توضع فيه (الكاميرا) لكي تلتقط المنظر المراد تصويره، يمكن أن يستخدم كأداة درامية مهمة، تؤثر بشكل مباشر في المتفرج وتشكل موقفه ووجهة نظرهِ على نحو معين من شخصية البطل، كونها "تستدعي المشاهد للمشاركة الفعلية في الحدث" (الذيب، 2015). فإما أن تجعله يوافق أو يرفض، يحب أو يكره، يتعاطف أو ينفر، إن زاوية (الكاميرا) التي ننظر من خلالها إلى الشخصيات وبالأخص شخصية البطل في (الفيلم السينمائي أو التلفزيوني) تكون

قادرة على تحديد المسافة الفاصلة بين شخصية والشخصيات المساندة والمناوئة للبطل وحتى المُشاهد، لما لها من دور في وصف أهمية الشخصية، وتحديد الحالة الذهنية لها، وما تنوي أن تفعله من مواقف معينة، لهذا ينبغي إن لا يكون اختيار زاوية الكاميرا وتحديد موقعها من قبل المخرج اعتباطا، كون إن زاويا (الكاميرا) تصبح أداة درامية مهمة تحت تصرف المخرج، فوجهة النظر هذه أو تلك هي جزء مهم له دلالاته في طريقة السرد ولهذا إن معرفة أبعاد ودلالات زوايا التصوير هو عنصر غاية في الأهمية. ثالثا: (حركة الكاميرا)، تعتبر الحركة أهم الوسائل التي يلجأ إليها المخرج في السينما والتلفزيون كونها تسهم في خلق ديناميكية عالية تنعكس على جميع مفاصل العمل الدرامي، لإن "(الصورة المتحركة) منطوية على كل من الآلة والفن" (فولتون، 1960). فالموضوع لم يقتصر على حركة الأشياء والموجودات فقط بعتبار إن الفن السينمائي والتلفزيوني هما "فن الصورة المتحركة" (مارتن،2009). ومصادر الحركة الرئيسية تتمثل في ثلاث نقاط هي:

أ- "حركة المرئيات (شخصية البطل والشخصيات المرافقة والأشياء المحيطة).
ب- حركة الكاميرا (سواء حركة رأس الكاميرا أو حركة الكاميرا بذاتها).
ج- الحركة النابعة من تتابع اللقطات (المونتاج)" (شلبي، 1988).

الأزياء:

هي إحدى العناصر المشاركة في تكوين الصورة كوسيلة ذات دلالة تعبيرية وجمالية وفنية، فالأزياء بالسينما او التلفزيون أمينة للواقع الى أقصى حد، وإن كانت قصة الفيلم من الخيال العلمي، فهي مطابقة للحقيقة الى الحد الذي يسمح بالتعرف على الشخصيات بسهولة، "إن الملابس في الفيلم لا تكون مطلقا عنصراً فنياً منعزلاً، وينبغي النظر اليها من جهة أسلوب خاص للأخراج بإمكانها أن تزيد أو تنقص من تأثيره... وبذلك تؤدي الملابس دورها بالتعاون أو بالتناقض في مجموعة الممثلين واللقطة ككل" (مارتن،2009). فالزي يشير إلى طبيعة الشخصية وجذورها الاجتماعية والاقتصادية، من خلال الزي نستطيع تحديد الجنس والسن والمهنة والديانة وذوق الشخصية وبالأخص شخصية البطل، فما عسى أن يكون دور الملابس بين عناصر اللغة السينمائية تعبيراً، على حد قول (جاك مانويل) "إن الملبس على الشاشة هو الذي يبرز (البطل) من خلال الممثل" (مارتن،2009). وإذا أردنا حقا أن نعتبر السينما عينا فضولية تحوم حول الإنسان، قانصة مواقفه وحركاته وإنفعالاته فإن علينا أن نقر إن الملبس هو أقرب شئ للفرد، فهو الذي يقترن بشكله و يجمله، أو على العكس يميزه ويؤكد شخصيته، وهذا مايجعل من الأزياء أداة هامة بيد مخرج العمل يمكن له من خلالها سرد معلومات وخفايا متوارية خلف شخصية البطل دون الحاجة الى ذكرها بشكل مباشر، وهذا ما يؤكده (بارت) أيظا حين يقول إن أهم وظائف الأزياء هي "الوظيفة الدلالية للملبس، فالإنسان يلبس كي يمارس نشاطه الدال" (فضل، 1987).

إن موضوع إختيار الأزياء ليس شكلياً فحسب، بل إن أساس أهميتها هو لرسم ملامح الشخصية بشكل عام والبطل بشكل خاص لما للأزياء من إمكانية في بث طاقة ذات معاني دلالية متوارية ومختفية نجد لها صدى جمالي وسايكولوجي لدى المشاهد، وبكونها تمتلك هذا المدلول المباشر الذي يحيل الى الهوية القومية للشخصية وكذلك الدينية، فضلاً عن طبيعة المهنة التي تمارسها فعندما تقوم الشخصية بفعل ما فإن الزي سيجعل المتلقي يحقق عملية الربط في مرجعية هذه الشخصية وبذلك يكون إشتغالها على المستوى عالي من الرمزية، فالشخصيات في السينما كما بين (ايلمر رايس) في كتابه (رحلة الى بوريليا) حيث يقول: إن الشخصيات مرتبة في طبقات من السهل تميزها في نماذج، ولما كان الملبس هو الوسيلة الرئيسية للتعرف، فإن عليه أن يكون بالغ القدرة على التعريف، كما لو كان بطاقة شخصية مقروءة بوضوح، وبذلك تكون الأزياء قد شكلت علامة فارقة تحيل المشاهد الى مفاهيم متعددة "لأنه دال يحيلنا إلى عدة مدلولات تتجاوز العلامة التي صُممت الملابس من أجلها" (بارت، 1987). أي أنها تولد تعددية دلالية تتعدى وظيفتها الأساسية، إلى أبعاد تعبيرية واسعة، وقد تدل الأزياء على المدة زمنية أو أحد فصول السنة أو طبيعة الطقس، أو تحديد الجنس، أو المهنة، وحتى الذوق العام للشخصية، المهم بالموضوع هو إن الزي يكون انعكاساً لما تحمله الشخصية.

الحوار:

هو وسيلة الاتصال والتواصل والتفاهم بين الناس بصورة عامة، أما في في السينما والتلفزيون فالموضوع يختلف تماماً، فالحوار هنا أحد أهم عناصر لغة هذا الفن، ويشكل أحد أهم أجزاء البنية الأساسية في مجرى صوت الفيلم السينمائي والتلفزيوني، يجب على كاتب السيناريو أن يضع في ذهنه دائماً قول (أوجست توماس) عن الحوار: "يجب على السطر أن يتقدم بالقصة أو يطور الشخصية أو يثير الضحك ويمكن إستخدام الحوار السينمائي لإرساء حقائق عن الماضي، وذلك لعدم تشتيت المشاهد، ويمكن الإستفادة من حوار الفيلم في وصف المكان، ويمكن أن يخبرنا الحوار بتحركات الشخصيات المختلفة التي لا توجد في المشهد، وفي الوقت نفسه يمكن أن يعرض موضوع القصة" (هيرمان، 2015). أن أهمية دور الحوار تتجلى من خلال "توضيح أو تفسير ما صعب إيضاحه، لأن الحوار في الفيلم يتعاون مع باقي العناصر الأخرى لإيضاح المعنى المطلوب"(النادي، 1987)، الحوار يشكل إغناء لبنية الصورة ودلالتها لأن الصورة أحياناً تبقى عاجزة عن الإيصال والتواصل إذا لم يرافقها الحوار ضمن المجرى الصوتي بالإضافة لبقية الوحدات المهمة ليحمل عن الصورة حمل كبير، "فإن الحوار الذي يأتي لسرد القصة أو للإفصاح عن شعور الشخصية، أو ليفسر ما حدث، أو لإفهام الغموض، الخ. فإنه بختصار يؤدي وظيفة سردية"(مايو،1997)، فدور الحوار تكميلياً مضافاً إلى الصورة موضحاً أبعاد الشخصيات فهو "يكشف عن طبقة الشخص وحرفته وتعصبه وطرازه في الحياة" (جانيتي، 1981). ويسهم في تطور الحدث ونقل المعلومات إلى المشاهد، تقع مسؤولية أدائه على الممثل في خلال تجسيده الشخصية، كل هذه الوظائف مرتبطة بالحوار بشكل مباشر لكونه يمكن أن يقدم قراءة دقيقة لشخصية البطل، يجب على كاتب السيناريو أن يكون مستعدا للأستفادة من عنصر التتابع الذي تتمتع الصورة البصرية وحركة الشخصية والمونتاج، وأكثر من ذلك أهمية إذ يجب على كاتب السيناريو، "ألا يرتكب أخطاء في حواره بحيث يقضي على الحركة" (هيرمان، 2015) هذه الخاصية التي توفرها خاصية السينما.

مؤشرات الإطار النظري

1.تسهم (آلة الكاميرا) في إبراز إنفعالات شخصية البطل دراماً.
2.تسهم (الأزياء أو الملابس) في كشف أبعاد وهوية شخصية البطل.
3.يسهم عنصر (الحوار) في التعبير عن سمات وقيم شخصية البطل الفكرية.

إجراءات البحث

منهج البحث:

اعتمد الباحث في إنجاز هذا البحث على المنهج الوصفي التحليلي والذي يعرف بوصف ما هو كائن ويتضمن وصف الظاهرة الراهنة وتركيبها وعملياتها والظروف السائدة وتسجيل ذلك وتحليله وتفسيره، بوصفه أداة للتحليل إذ يوفر هذا الإجراء إمكانية البحث في معاني وتحليل المعالجة الإخراجية لشخصية البطل في الفيلم الروسي، عبر تحليل العينة .

عينة البحث:

تم اختيار عينة البحث: وهو فيلم (الكفاح من اجل سيفاستوبول - بالروسية: Битва за Севастополь)، وجاء اختيار العينة للأسباب الآتية : إن سنة إنتاج الفيلم حديثة 2015، كذلك الاشتغال العالي والتوظيف الدقيق لـ آلة الكاميرا، والأزياء والحوار، في المعالجة الإخراجية لشخصية البطل في الفيلم الروائي الروسي، هذا بالإضافة الى مشاركة الفيلم بعد إنجازه بأسبوعين في العديد من المهرجانات الكبيرة، أهمها كان عرضه في مهرجان بكين السينمائي، ومهرجان كان السينمائي الذي حاز فيه الفيلم على جائزة (أفضل ممثلة).

تحليل العينة: ملصق فيلم (الكفاح من اجل سيفاستوبول).

1	اسم الفيلم	الكفاح من اجل سيفاستوبول
2	الصنف	فيلم دراما، سيرة ذاتية، حربي
3	الموضوع	الحرب العالمية الثانية
4	اللغة الأصلية	روسيا ، اوكرانيا ، إنجليزي
5	وقت الفيلم	110 - دقيقة
6	المخرج	سيرهي موكريتسكيي
7	الكاتب	بودارين ماكسيم - ماكسيم دانكيفيتش - كورين ليونيد أوليسوف اغور
8	البطولة	يوليا بيريسيلد بلاكام جوان بيفهينيي تسيجانوف فيتالي لينيتسكيي
9	تاريخ الصدور	2015
10	جهة الأنتاج	إنتاج مشترك (روسيا ، اوكرانيا)
11	توزيع	تونتيث سينتشوري فوكس
12	الميزانية	5000000 دولار أمريكي
13	الإيرادات	8000000 دولار أمريكي

ملخص الفلم:
الفيلم يروي السيرة الذاتية للقناصة السوفيتية الشهيرة (لودميلا بافيلتشينكو)، فبعد الاجتياح الالماني للاتحاد السوفيتي، أصبحت الطالبة الجامعية (لودميلا) مقاتلة في فرقة السلاح 25، تحارب في معركة (سيفاستوبول) بعد أن انضمت إلى الجيش الاحمر لتصبح واحدة من أكثر القناصين دموية في الحرب العالمية الثانية برصيد 309 قتيل، بعد الحرب يتم إرسالها إلى الولايات المتحدة في حملة لدعم الاتحاد السوفيتي وهناك تلتقي بزوجة الرئيس الأمريكي (روزفلت) وتصبح صديقة مقربة لها. يسلط الفيلم الضوء بشكل رئيسي على عمليات القنص التي كانت تقوم بها (لودميلا) ويصور الصعوبات النفسية التي تواجهها في الحرب بأسلوب وحبكة درامية محزنة متمثلة بفقدان زملائها في الحرب واحد تلو الاخر. تم البدء بإنتاج الفيلم عام (2012) بعد أن انتهى المخرج من فحص وتدقيق الوثائق المتعلقة بحياة (لودميلا)، ورغم الصعوبات التي واجهها الإنتاج بسبب الازمة السياسية بين أوكرانيا وروسيا، لكن اكتمل إنتاج الفيلم باللغتين الروسية والاوكرانية، وتم عرضه في الثاني من أبريل عام (2015). الفيلم من بطولة الممثلة الروسية (يوليا بيريسيلد) التي لعبت دور (لودميلا بافيلتشينكو) وحازت على جائزة (أفضل ممثلة) في مهرجان كان السينمائي.

تحليل العينة: (الكفاح من اجل سيفاستوبول):
تضمنت عينة الفيلم على العديد من الإشتغالات لعناصر اللغة السينمائية استطاع المخرج (سيرهي موكريتسكيي) من توظيفها بقصدية غاية في الدقة، لتكون ذات دلالات فنية ودراميا وجماليا، كان لها الدور الكبير بشكل واضح وملموس في دعم ورسم وتعزيز حضور شخصية البطل في الفيلم الروسي (الكفاح من اجل سيفاستوبول)، الأمر الذي ألقى بضلاله واضحة على المُشاهد، إن سمة الواقعية التي تمتع بها الفيلم، وهي الصفة الأبرز على طول الفيلم، وعليه سيقوم الباحث بإستخدام مؤشرات الإطار النظري كأدوات لتحليل العينة وهي:
(آلة الكاميرا - والأزياء - والحوار) الأولوية في التحليل ستكون بحسب أسبقية التوظيف والاشتغال لعناصر اللغة في الفيلم:
المؤشر الأول: يسهم عنصر (الحوار) في التعبير عن سمات وقيم شخصية البطل الفكرية.
في بداية الفيلم كان مشهداً لصف من التجمع الطلابي يعرف نفسه واحداً تلو الآخر للسيدة (إلينيور) زوجة الرئيس الأمريكي آنذاك، حتى وصل الدور الى (ليدوميلا)، ليدور بينها وبين السيدة (إلينيور) حواراً هاماً يثير دهشة الجموع الحاضرة حتى عم السكون لدى الحاضرين مصغين للحوار الذي يدور:
-ليدوميلا: ادعى (ليدوميلا بافليشكنو) مساعد ثانوي.
-إلينيور: إذا ماذا تكونين هنا؟
-ليدوميلا: أنا قناصة.
-إلينيور: انثى قناصة ؟، وكم عدد الذين قتلتهم ؟.
-ليدوميلا: ليسوا أشخاص، بل فاشيون، قتلت 309.

أسهم عنصر الحوار بالتعرف على الهوية الشخصية للبطل، وتزويدنا بمعلومات مهمة أثارت دهشة المشاهد، كونها أُنثى قناص، كما كشف الحوار عن ملامح شخصية البطل الفكرية وتعصبها ضد الفاشية، وبهذا يكون الحوار قد لعب دوراً مباشراً في تقديم قراءة دقيقة لشخصية البطل، كما أسهم وبشكل واضح في إستفزاز الذاكرة لشخصية البطل لتروي لنا ما جرى من أحداث ومعارك جرت في الماضي، إستطاع المخرج معالجة المشهد من خلال توظيف إحدى تقنيات السرد (الفلاش باك) من خلال الحوار والعودة بشخصية البطل والمشاهد معاً الى الماضي، لتسرد لنا وبالصور أحداث المعركة.

المؤشر الثاني: تسهم (آلة الكاميرا) في إبراز انفعالات شخصية البطل.
وجد الباحث بعد مشاهدة عينة البحث عدة مرات إن معالجة المخرج لمشاهد البطل كانت في استخدام (آلة الكاميرا) وبالتحديد بتوظيف: (أحجام اللقطات) وبالأخص منها: (اللقطة القريبة جدا الـ up very close)، لذا عمد الباحث الى استخدام (اللقطة القريبة جدا الـ very close up) كأداة لتحليل العينة من بين عناصر (آلة الكاميرا) إشتغالاً، ففي مشهد احتفال طلبة الجامعة بنجاحهم في الدراسة، يلتقون في حديقة عامة، فريق منهم يرغب بالذهاب للسينما، (لودميلا) مع الفريق الثاني يختارون الذهاب الى نادي الرماية، تتفق المجموعة على إجراء قرعة فيما بينهم، فتكون النتيجة الذهاب الى نادي الرماية، عمد المخرج في معالجة هذا المشهد إخراجياً بتوظيف اشتغال اللقطة القريبة لعد أسباب، أولا للتركيز وإبراز شخصية البطل، فاللقطة القريبة كانت حصراً على شخصية البطل، إن اللقطة القريبة أسهمت على إبراز عزيمة وإصرار شخصية البطل على الوصول للهدف، كما أسهمت اللقطة القريبة في إضفاء خصوصية وتمييز بين شخصية البطل وباقي الشخصيات، أما مشاهد القنص المتعددة، كان توظيف إشتغال اللقطة القريبة جداً متعدد الأغراض، كانت (لودميلا) تنفذ طلعات الإستكشافية للعدو النازي الذي إحتل الشريط الحدودي للإتحاد السوفيتي.
كشفت اللقطة القريبة جداً مهارات شخصية البطل، كما إستعرض المخرج من خلالها الثقة العالية التي تتمتع بها شخصية البطل خاصة مع الموسيقى المصاحبة في بعض المشاهد، كما أسهمت في التعبير عن الحالة النفسية الداخلية لشخصية البطل، وفي مشاهد أخرى كانت بمثابة ترجمة للحالة الصحية في مشاهد أخرى ، كما عبرت عن معاناة وصبر وقوة تحمل شخصية البطل لأقسى الضروف في الصيف والشتاء، من أجل تحقيق الهدف الذي تصبوا اليه.
المؤشر الثالث: تسهم (الأزياء) في كشف أبعاد وهوية شخصية البطل.
في مشهد توزيع نتائج الثانوية، تبدو بطلة الفيلم (لودميلا) بزي الجامعة ولاية كايف، 1973، كلية التاريخ، وهي متفوقة في دراستها من خلال النتائج المعلنة.
أسهم الزي في هذا المشهد في الكشف عن المستوى العلمي والثقافية لشخصية البطل، كما أسهم الى حد ما في تحديد عُمر الشخصية باعتبارها ترتدي الزي الطلابي الموحد للجامعة.
وفي مشهد آخر في البيت الأبيض تبدو بطلة الفيلم (لودميلا) وهي ترتدي فستان وبصحبتها صديقتها السيدة (إلينيور) يستعدون للمشاركة في إحتفال لبعثة الطلبة، وهنا يدخل السيد (نيكولاس) الذي تفاجيء من إرتداء (لودميلا) الفستان، وبكونه رئيس بعثة الطلبة الروسية في أميركا، يطلب منها تغيير ملابسها على الفور وإرتداء البدلة العسكرية، بعد أن أعرب عن إستياءه من لبسها هذا الزي قائلا:
- أنتي لست أنثى.
- أنت جندية سابقة.
كان دور الزي هنا التأكيد على هوية وتخصص شخصية البطل الدقيق، كونها جندية سابقة في الاتحاد السوفيتي، وعليها المحافظة على لبس البدلة العسكرية بكامل قياقتها أمام الحضور، كونها البدلة العسكري الرسمية للجيش السوفيتي.
النتائج.
1. كان لـ (آلة الكاميرا) الدور الكبير في التركيز وإبراز ملامح شخصية البطل وبالتحديد من خلال توظيف استخدام المخرج لـ (اللقطة القريبة جداً) التي أسهمت بإبراز انفعالات ومهارات وثقة شخصية البطل التي تتمتع بها، حيث كشفت عن الحالة النفسية ومعاناة شخصية البطل والحالة الصحية، كما ساعدت (اللقطة القريبة جدا)، في الإسناد والدعم من أجل إقناع وتشويق المشاهد بنقل أكبر قدر من عواطف وقوة صبر وتحمل شخصية البطل لأقسى الظروف.
2. كان للـ (الأزياء) مهمة كبيرة جدا في دعم شخصية البطل من أجل تحقيق الإقناع والتشويق بأداء الدور المسند لها.
3. إذ أسهم الزي بوظائف متعددة وفق رؤية المخرج في تحديد تخصص شخصية البطل الدقيق، وتحديد مستواه الاجتماعي، كما أسهم بشكل ملموس في دعم شخصية البطل في تقمص الدور المسند إليها، وإضفاء الواقعية على المشهد.
4. اما الحوار فكان توظيف اشتغاله غاية في الدقة، إذ أسهم الحوار في العديد من المشاهد في الكشف والتعريف عن هوية شخصية البطل، وسماته وقيمه الأخلاقية، وأخذ على عاتقة دفع مجريات أحداث الفيلم الى الأمام، كما أسهم بتوجيه الاهتمام بتجاه شخصية البطل، كان دور الحوار كبير جدا من خلال تقديم المعلومات الهامة، كما كان له الدور البالغ في استفزاز ذاكرة شخصية البطل.

الاستنتاجات
1. ترتبط (آلة الكاميرا) وبالتحديد اللقطة القريبة جداً في إبراز دلالات وهي تنتقل وتركز انتباه المتلقي نحو شخصية البطل.
2. إن الاعتماد على توظيف عنصر (الحوار) بالشكل الدقيق هام جدا، لما يسهم به من دعم وإسناد لشخصية البطل في الفيلم.

3. ينتج من توظيف استخدام (الأزياء) تحقيق ارتباط وثيق بين الأحداث وهوية وشخصية البطل وهي تقوم بأفعالها الدرامية.

المصادر والمراجع

1- أرسطو، فن الشعر، تر: ابراهيم حمادة، هلا للنشر والتوزيع،2014، ص115-122 .
2- بارت، رولان، مقالات في المسرح، تر: سهى بشور، وزارة الثقافة، دمشق، 1987 ،ص57.
3- برنس، جيرالد، المصطلح السردي، ت: عابد خزندار، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2003، ص44.
4- جانيتي، لوي دي، فهم السينما، ترجمة: جعفر علي، دار الرشيد للنشر، بغداد، 1981، ص302.
5-الحافظ، نوري، تكوين الشخصية، بغداد، مطبعة المعارف، الطبعة الاولى، 1961، ص20.
6-حسن، نضال، مجلة الحياة السينمائية، المؤسسة العامة للسينما، دمشق، العدد60، ربيع2007، ص76.
7- دالي، كين ، الأساليب الفنية في الإنتاج السينمائي، تر :عصام الدين المصري، الدار العربية للموسوعات، بيروت، 1987، ط1، ص287.
8- الذيب، مفيد سليمان، دور السياق في تحديد المعنى، دار الشؤون الثقافية، بغداد، 2015، ص132.
9- الرازي، محمد بن أبي بكر، مختار الصحاح، ط1، دار الكاتب العربي، بيروت- لبنان،1986، ص450.
10- الرحو، جنان سعيد، أساسيات في علم النفس، الدار العربية للعلوم، بيروت، 2005، ص248.
11- روم، ميخائيل ، أحاديث حول الإخراج السينمائي، ترجمة: عدنان مدانات، دار الفارابي، بيروت، 1981، ص17.
12- سادول، جورج، تاريخ السينما في العالم، تر: ابراهيم الكيلاني، منشورات عويدات، بيروت، 1968،ص201-202-205-207-209-211.
13- شلبي، أكرم، الإنتاج التلفزيوني وفنون الإخراج، دار الشروق، جدة، 1988، ص89.
14- عفيفي، محمد هادي، التربية والتغيير الثقافي، القاهرة: مكتبة الانجلو،1964، ص40.
15- عمر، أحمد مختار، علم الدلالة، مكتبة دار العروبة للنشر، الكويت، 1982، ص68.
16- غريباتشوف، نيقولاي، مجلة مهرجان موسكو السينمائي العالمي، الفيلم السوفيتي، العدد7، 1973، ص6.
17- الغمري، مكارم، الرواية الروسية في القرن التاسع عشر، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، 1981، ص36.
18- غيراسيموف، سرغي، مجلة مهرجان موسكو السينمائي العالمي، الفيلم السوفيتي، العدد7، 1973،ص7.
19- فضل، صلاح، النظرية البنائية في النقد العربي، دار الشؤون الثقافية، بغداد، 1987، ص251.
20- فكتوروف، ألكسي، مجلة مهرجان موسكو السينمائي العالمي، الفيلم السوفيتي، العدد7، 1973،ص4-7.
21- فولتون، إلبرت، السينما آلة وفن، تر: صلاح عز الدين، المركز العربي للثقافة والعلوم، 1960،ص25-55.
22- فيرغسن، روبرت، فريق العمل السينمائي، تر: مجيد ياسين، دار الرشيد للنشر، بغداد، 1981، ص77.
23- فيلد، سد ، السيناريو، تر: سامي محمد، دار المأمون للترجمة و النشر، بغداد، 1989، ص 35 – 37.
24- كلير مان ،هارولد ، حول الإخراج المسرحي، تر:ممدوح عدوان، دمشق، دار دمشق، 1988، ص27.
25- كوفسكي، أوليغ شفيد، مجلة مهرجان موسكو السينمائي العالمي، الفيلم السوفيتي، العدد7، 1973، ص7.
26- لازاروس، ريتشارد س، الشخصية، تر: سيد محمد غنيم، بيروت، دار الشروق، 1971، ص19.
27- لينتون، رالف، دراسة الإنسان، تر: عبد المالك الناشف، المكتبة العصرية، بيروت، 1964، ص607.
28- مارتن، مارسيل، اللغة السينمائية، تر: سعد مكاوي،المؤسسة العامة للسينما دمشق،2009،ص13 -58.
29- مايو، بيير ، الكتابة السينمائية، تر: قاسم المقداد، الفن السابع22، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 1997، ص 43-168.
30- المبارك، محمد، تكريم السينما الروسية، صحيفة مغرس، المغرب، 2016، ص1.
31- مخيمر، صلاح وعبده ميخائيل رزق، سيكولوجية الشخصية، القاهرة، مكتبة الانجلو المصرية، 1968، ص132.
32- موریاك، الروائي و شخوصه، تر: علاء شطنان التميمي، دار المأمون، بغداد،2012، ص56.
33- النادي، عادل ، مدخل إلى فن كتابة الدراما، ط1، مؤسسات عبدالكريم بن عبدالله، تونس، 1987 ،ص112.
34- هارو، فرانك ، فن كتابة السيناريو، تر: رانيا قرداحي، دار المدى، ط1، 2016، ص73.
35- هيرمان، لويس، الأسس العلمية لكتابة السيناريو للسينما والتلفزيون، تر: مصطفى محرم، رؤيا للنشر، 2015، ص293-292.
36- وبونتاليس، لابلانش ، مفردات التحليل النفسي، مجلة دراسات عربية، العدد الثالث، 1983، ص 51.