التوظيف الفني للوثيقة التلفزيونية في تعميق المعنى في الفلم السينمائي

م د . ياسر عيسى حسن الياسري
م. م . عذراء محمد حسن
جامعة بغداد / كلية الفنون الجميلة

ملخص البحث

لم تعد الوثيقة التلفزيونية تلك الصور المسجلة على شريط ممغنط او على ذاكرة حاسب او قرص مدمج من اجل تحقيق هدف آني يتمثل في تحقيق السبق الصحفي في مجال الأخبار وإنما تجاوزت ذلك بكثير لتصبح الذاكرة الصورية الجديدة للعالم ومع تزايد الاهتمام بالوثائق التلفزيونية بدأت تلك الوثائق بلعب دور مهم في ترصين أحداث الأفلام الروائية التي تعتمد قصتها بشكل مباشر او غير مباشر على حدث واقعي معين جرى أثناء حدوث قصة الفلم او ان الفلم نفسه يتحدث عن ذلك الحدث الواقعي مما جعل استخدام وتوظيف الوثيقة التلفزيونية لصالح تعميق المعنى الذي يروم صانعو الفلم إيصاله الى المتلقين .

وفي هذا المنحى يسير البحث الحالي الذي تلخصت مشكلته في التساؤل الآتيكيف توظف الوثيقة التلفزيونية فنياً في تعميق المعنى في الفلم السينمائي وب الآتييقودنا هذا التساؤل إلى البحث في آليات ودواعي وضرورات استخدام تلك الوثيقة التلفزيونية .

ويهدف البحث الحالي إلى الكشف عن التوظيف الفني للوثيقة التلفزيونية في الفلم السينمائي ودور ذلك التوظيف في تعميق المعنى المطلوب إيصاله إلى المشاهد .

وأحتوى الفصل الثاني على الإطار النظري الذي تكون من مبحثين المبحث الأول جاء بعنوان ((المنظومة المادية والذهنية للوثيقة الصورية)): وهو دراسة في جماليات الاستمرارية المادية والذهنية التي تحدثها الوثيقة المصورة أما المبحث الثاني فكان بعنوان ((توظيف الوثيقة التلفزيونية في السينما)):- في هذا المبحث دراسة لأساسيات استخدام الوثيقة التلفزيونية في الفلم السينمائي وتوظيفها في تعميق المعنى المراد إيصاله للمشاهد وتم تحديد المؤشرات البحثية التي اعتمدت في تحليل عينة هذا البحث .

أما الدراسات السابقة فتم فيها تناول رسالة الباحث الدكتور فارس مهدي المعنونة الاتجاه التسجيلي في الفلم الروائي العراقي وتمت مناقشة نقاط الاختلاف والاتفاق ما بين الدراسة والبحث الحالي .

وتناول الفصل الثالث منهجية البحث إذ اعتمد الباحثان المنهج الوصفي الذي ينطوي على تحليل المضمون مستخدمة المدخل الكيفي في التحليل وتم في هذا الفصل تحديد عينة البحث بالعينة القصدية غير الاحتمالية وهي فلم مركز التجارة العالمي تمثيل نيكولاس كيج ومن إخراج اوليفر ستون ومن إنتاج بارامونت ٢٠٠٦ .

وفي الفصل الرابع تمت مناقشة وتحليل النتائج وعينة البحث كما احتوى هذا الفصل على خلاصة للنتائج والاستنتاجات والنتائج .

الفصل الأول

أولاً :- مشكلة البحث

على الرغم من المشاكل تعترض الحكم على مصداقية الوثيقة التلفزيونية ودرجة نقائها إلا أن العديد من الأفلام الروائية التي تدور أحداثها حول قضية ما أو حدث تم التوثيق له عن طريق التلفزيون فقط تعتمد على تقديم ذلك الحدث من خلال الاعتماد على التوظيف الفني الخلاق الذي يعيد تشكيل الوثيقة التلفزيونية ليخرجها من شكلها الأول يصهرها في نسيج الفلم السينمائي بإذ تكون وحدة واحدة لا تتجزأ من هذا النسيج الذي يمنحها مصداقية جديدة ومحيط صالح لحياتها فترة أطول ومن هنا تكمن مشكلة البحث في التساؤل الآتي. . كيف توظف الوثيقة التلفزيونية فنياً في تعميق المعنى في الفلم السينمائي وبالتالي يقودنا هذا التساؤل إلى البحث في آليات ودواعي وضرورات استخدام تلك الوثيقة التلفزيونية

ثانياً :- هداف البحث :

يهدف البحث الحالي إلى الكشف عن التوظيف الفني للوثيقة التلفزيونية في الفلم السينمائي ودور ذلك التوظيف في تعميق المعنى المطلوب إيصاله إلى المشاهد .

ثالثاً :- أهمية البحث :

أخذت السينما تعتمد شيئا فشيئا على الوثائق التلفزيونية في محاولة لإعادة توظيفها وبما يخدم تعميق المعنى المطلوب إيصاله بصريا وصوتيا إلى المتلقي وخلق نوع من الاستمرارية المادية والذهنية من خلال ربط تلك الوثائق ببقية أجزاء الفلم السينمائي ومن خلال هذا الربط

والتوظيف البناء يستطيع صانع الفلم السينمائي أن يجتاز بمشاهده الاختلاف اللوني والدقة في وضوح الصورة ما بين الوثيقة التلفزيونية وما بين بقية مشاهد الفلم من خلال التأثير الذهني إذ غالبا ما يحدث و لاسيما على صعيد الواقع نوع من التشويش البصري في لحظات وقوع الأحداث المروعة والكوارث الطبيعية وفي مواقع الحروب من هذه التجربة المختزنة في ذهن المشاهد والتي أفاد منها صانعوا الفلم السينمائي المعتمد على توظيف الوثائق التلفزيونية ومن هنا تكمن أهمية هذا البحث في تقديم قراءة متأنية لعملية التوظيف الفكري للوثيقة والذي يحدث نوع من الاستمرارية المادية والذهنية لدى المشاهد لكي تكون الوثيقة التلفزيونية جزء لا يتجزأ من نسيج الفلم السينمائي .

رابعاً :- حدود البحث :

يتحدد البحث الحالي بفلم (مركز التجارة العالمي) بطولة نيكولاس كيج أخراج اوليفر ستون انتاج بارامونت ٢٠٠٦ والذي أعتمد على جميع الوثائق التلفزيونية التي صورت لأحداث الحادي عشر من أيلول .

الفصل الثاني

أولا :- الإطار النظري

المبحث الأول

المنظومة المادية والذهنية للوثيقة الصورية

ترتبط الوثيقة المصورة سواء فوتوغرافية أم تلفزيونيةً أم سينمائية بشكل قوي بحاسة الإبصار لدى الإنسان وذلك لان العين هي أول من يتفحص مدى مصداقية الوثيقة المصورة وقوة تأثيرها العاطفي والفكري في الإنسان المتلقي لتلك الوثائق المصورة على الرغم من بعض الوثائق المصورة في الوقت الحالي يمكن بسهولة خداعها لان السينما في أساسها تخلق حركة وهمية لصور ثابتة يقتنع البصر بأنها متحركة " ومركز الإبصار يعتبر أغرب وأعجب منطقة في المخ ، لكنه ليس مركزا وحيدا أو متجانسا بل يبدو أنه مقسم إلى مناطق أو خرائط كالتي يرسمها الجغرافي أو الجيولوجي لتوزيع الأمطار والسكان والصحارى والمعادن الأرضية على خرائطه وكذلك كانت خريطة الإبصار فعليها أكثر من اثني عشر موقعا حساسا فموقع للألوان وثان لتقدير المسافات وثالث للأشياء المتحركة . ومن ثم فإن أي تدمير لأي موقع من تلك المواقع ينعكس على فقدان الكائن الحي لمظهر هام من مظاهر عالمه المنظور "[١]

لذا يرى الباحثان ان مصداقية الوثيقة لا تأتى من داخلها فقط وإنما إيحاء تلك الوثيقة بالاستمرارية المادية والذهنية للموضوع المستخدمة فيه بل يتوقف ذلك على قدرة المنظومة البصرية لدى الإنسان في الإمساك بالخيط البصري الذي توحي به الوثيقة وتجعل للحدث المصور استمرارية مادية على صعيد الإدراك الفيزيائي واستمرارية ذهنية على صعيد الإدراك الفكري المتولد من العقل البشري .

" لقد لاحظ منظرو السينما من زمن طويل أن الحركة المصورة – التي تنسخ لا مادية ووقتية الحركة الحقيقية – تعزز وهم الواقع الذي تخلقه السينما . وقد كتب كريستيان ميتز يقول اقتباساً عن ادغار موران ((ان واقعية الحركة ومظهر الأشكال مجتمعين يعطياننا الشعور بالحياة الملموسة والإدراك الحسي للواقع الموضوعي)) " (٢)

من هنا وجدت الوثيقة المصورة ضالتها إذ استطاعت أن تنشئ وجودها وديمومتها في الزمان والمكان من خلال حاسة الإبصار التي تكون مسئولة عن نشوء الاستمرارية المادية ومن بعدها الذهنية وتكون تلك الوثيقة هي الرابط الموضوعي ما بين المتلقي الذي يرى قصة مصورة وممثلة كواقع معدل وتدخل الوثيقة هنا كرابط مادي وذهني في إعادة تشكيل هذا الواقع المتخيل الى الواقع الحقيقي الذي صورته الوثيقة وبالتأكيد فان الوثيقة قد ركزت على الموضوع المراد تصويره فقط أي الحدث او الخبر وتركت ما هو بجانب الصورة الموضوعة في بؤرة التركيز وهنا يأتي دور الصور الأخرى التي كان من المفترض ان تظهر الى جانب الوثيقة لتكمل ما بدأته الوثيقة إذ " يتم خلق صلة بين الشخص المصور وما تستثنيه الصورة صلة تصبح لها تحديداً بحكم ارتكازها على ما لا يرى وما لا يتم الكشف عنه قداسة ضمنية " (٣)

ويرى الباحثان ان الاستمرارية التي تخلقها الوثيقة هنا بشقيها المادي والذهني يجب أن تكون عامل كشف للمتلقي الذي لم يسمح له لحظة تصوير الوثيقة بان يشاهد ما يجري من جوانب إنسانية لم تشملها

الكاميرا التي صورت الوثيقة بينما تمنح السينما تلك الجوانب المفقودة نتيجة لعدم التركيز عليها عندما كانت الوثيقة عبارة صور لخبر ما حدث معين إذ توحد السينما الوثيقة المصورة ضمن منظومة مادية وذهنية تضمن للمتلقي عملية تكاملية في استقبال الوثيقة لا كخبر وإنما جزء لا يتجزأ من إحداث القصة السينمائية .

إن هذا التوحد يقود إلى حالة من استمرار فعل التلقي بعد قيامه وانتهائه في ذهن المتلقي إذ ان السينما وباستخدامها الوثيقة التلفزيونية غير المعدة أساسا لصناعة الفلم السينمائي إنما هي

تفكك وتعيد تركيب تلك الوثيقة المتلفزة على الرغم من اختلاف اللون والمادة المصورة عليها تلك الوثيقة الا السينما تعيد إنتاج الفعل القرائي لتلك الوثيقة ما ان تفصلها عن نسيجها الآني الإخباري وتطرحها كمعادل سردي مساعد للحدث الدرامي المعروض . . فالفلم يقدم عدداً كبيراً من الصور للأشياء التي تكوّن الحدث وفي وقت واحد على العكس من الأداء الوصفي والسردي الذي يقدم عدداً أقل من خلال وصف شيء ثم الانتقال لوصف شيء آخر وهكذا حسب تتابع عملية الكتابة . كما أن الإدراك الحسي للوثيقة التلفزيونية من قبل المتلقي وهو المرتكز الأساس للاستمرارية الذهنية ، سيكون تأثيرها أكبر في الفلم من إذ عرض مظاهر الشيء المصور . . الشكل ، اللون ، الهيأة ، المادة ، الوضع . . وبنسيج واحد غير متجزئ على العكس من الإدراك الآني للوثيقة التلفزيونية لحظة بثها كأخبار متقطعة وكل قناة تقدم جزأ ويقترح تأجيل تركيبها لحين اكتمال الأجزاء الأخرى الموصوفة في النشرة الإخبارية على الرغم من وجود الإيهام الصوري في الحالة الأولى " إنه لوهم خادع أن نقصد إلى تأليف صورةٍ او سلسلة من الصور الفلمية ، تبعاً لصفات الشيء التحليلية وحدها التي يحدها ضربٌ من الوصف المسبق لو فعلنا ذلك لرأينا أن الصلات المتبادلة لا توجد إلا على الورق وحدة وانه لا يُفطنُ إليها ، في معظمها ، على مستوى صورة الفلم المتحركة السريعة التطورية . الوصف لا يكون فيلماً موصوفاً والفلم لا يمكن أن يمثل وصفاً مفلما " (٤) .

ولاشك ان المنظومة الذهنية التي تندرج ضمنها الوثيقة الصورية في مجريات سياق الفلم تخضع هي الأخرى الى تنظيم زماني معين إذ " أن السينما هي أولاً فن زمني ما دامت هذه البديهية هي التي تلتقط مباشرةً في كل خطى فهم الفلم على المستوى القطعي الصريح ،الفلم هو تتابع زمني للصور ، وفي الوقت نفسه على المستوى الأكثر عمقاً ونوعية " (٥) .

ويرى الباحثان ان الوثيقة الصورية التلفزيونية من تلك التجسدات للاستمرارية وأكثرها خطورة لكونها تشكل انقطاعا لحظيا للصورة الأصلية للفلم السينمائي والانتقال الى صورة أخرى تختلف فيها الكثير من المعطيات الزمنية والمكانية صورة متتالية لتاريخ مضى وانقضى دخل بطريقة فنية الى داخل النسيج السردي للفلم وتشكل جزءاً لا يتجزأ من الإدراك البصري المولد للاستمرارية المادية والذهنية

للعمل الموكول إليه إيجاد نوع او صيغة من الاشتراك وإذابة الوثيقة في مكوناته حتى لا تتأثر الاستمرارية ولا تتابع اللقطات .

ولعل المونتاج السينمائي يقف بقوة خلف هذه المنظومة المادية والذهنية التي تتولد منها الاستمرارية فهو يُبرز مضمون اللقطات الوثائقية معبراً عن مدة مستمرة والمزج أيضاً يعبر عن مدة مستمرة كذلك يعبر عن الزمن الذي ينقضي . "أن الزمن السينمائي تنظيم واعٍ للزمن الحقيقي وهو لا بد من أن يُبنى على أساس وطيد من كرونولوجية فعلية * . أن السينما قادرة وبصورة فريدة على اكتشاف العلاقات الزمنية وأن تكثيف ومد الزمن إنما هما ملمحان من ملامح تجربتنا . . أن الزمن وهو على وشك وقوعه في دوامة ، إنما هو شرط حيواتنا وتاريخنا أنه يمضي بتكتكة ثوانيه وبمرور القرون المهيب ويستمد الفلم توتره وقوته من هذا الواقع أنه لا يستطيع الفرار إلى حلم لا زمني . إن الزمن السينمائي ليس ساعة بلا عقارب"(٦).

ورغم تلك الأهمية القصوى للاستمرارية المادية والذهنية التي تحدثها اللقطات الوثائقية في السينما وتشعبات البحث العلمي حولها إلا أن الوثيقة التلفزيونية وتبعا للتلفزيون الذي استطاع أن يوجد نوعاً جديداً من الاستمرارية المادية التي تولد استمرارية ذهنية تمنح المتلقي راحة أكبر من خلال تقديم رموز لهذه الاستمرارية يسهل على المتلقي مهما كانت ثقافته أن يتواصل معها ولا يعني الباحثان هنا أن لا تكون هذه الرموز التي تحملها الوثيقة التلفزيونية سطحية أو ساذجة وإنما ذات طابع نابع من طبيعة التلفزيون كوسيلة اتصالية سمتها الحالية في الزمن أي وضع المشاهد المتلقي لها في قلب الحدث وفي نفس اللحظة الزمنية لوقوعه والأمثلة كثيرة ولعل الأخبار المصورة والمنقولة مباشرة من أرض الحدث في بداية تصويرها لا تعد وثيقة وانما هي نقل للحظات آنية وحالية الوقوع لا تمنح المتلقي أي فرصة للتأمل. . وانما يكون التركيز على ما الذي سيحدث بعد وما الصور الجديدة التي ستصل وما الذي ستحمله من أخبار جديدة . . هكذا وعندما ينتهي الحدث تصبح كل اللقطات التي صورت جزءاً من الوثائق التاريخية التي لا يمكن الاستغناء عنها بأي شكل من الأشكال ان عادت المحطات التلفزيونية الى استذكار ذلك الحدث وعندها لن يتابع المتلقي الحدث على انه خبر عاجل بل سيتأنى وهو يراقب السيل المرئي لتدفق تلك الصور الوثائق وستثير في ذهنه تساؤلات متحولة إلى فعل كلامي مصرح به من قبل المتلقي وكأن ما رأى ما هو إلا استمرار ذهني وإعادة تقييم للحدث الذي قدم عبر شاشة التلفزيون وهذا ما جعل السينما تستحوذ على الكثير من الوثائق المصورة تلفزيونيا وتستثمرها لصالح إيجاد نوع من العلاقات الترابطية للمنظومة الصورية للفلم من اجل احدثا الاستمرارية المادية والذهنية لدى المشاهد الذي كان قد تابع الحدث من قبل على شاشات التلفزيون .

ان السينما التي بإمكانها السيطرة على جميع أنواع الزمن قادرة على أن تجعل المشاهد يعيش الحدث لحظة وقوعه ولكنها تتفرد على التلفزيون بأنها تعيد صياغة تلك الوثائق التلفزيونية من خلال عملية الاختيار والتنظيم إذ تعيد تأسيس البعد التاريخي للوثيقة ويخرجها من طبيعتها الإخبارية التي منحها

لها التلفزيون وجعلها جزءاً من النسيج الدرامي للفلم وفي الوقت نفسه تمنح الفلم نوعا من المصداقية التي تحدثها في ذهن المشاهد الذي ارتبطت لديه الوثيقة ذات يوم بخبر ربما أضحى عابراً ولكنه أصبح الآن جزءاً من قصة درامية قد يشاهدها عشرات المرات .

ويخلص الباحثان الى ان أهم ما تقوم به الوثيقة التلفزيونية في المحافظة على منظومة التتابع الذهني والمادي :-

١- الوثيقة التلفزيونية جزء لا يتجزأ من التشكلات المرئية التي لها مشتركاتها الفلسفية مع شتى طرق تقديم أشكال الصور المرئية الأخرى .

٢- تعامل الوثيقة التلفزيونية مثلها مثل أي وصف كتابي لأنها في التلفزيون لا تقدم بدون كلمات لذا كانت السينما تعيد صياغة تلك الصور وتجعلها ضمن منظومة جديدة تعتمد الفعل لا السرد .

٣- على الرغم من ان الوثيقة التلفزيونية لها خواص تقنية في اللون والشكل وتقنية التصوير الا أنها تستخدم في تجسيد نوع من الاستمرارية المادية والذهنية في جعل المتلقي يعود الى مسك اللحظة المستعادة التي غابت عن وعيه لسنوات نتيجة عدم وجود مثير لها من خلال إثارة الوثيقة للحدث في وعي المتلقي .

٤- يؤدي المونتاج دورا مهما في التكيف الصوري للوثيقة وجعلها ضمن النسيج المادي والفكري للفلم السينمائي .

٥- على الرغم من ان الوثيقة التلفزيونية كانت تشكل نوعا من السيطرة على الزمن اللحظي ساعة وقوع الحدث الذي يكون هو مركز الاهتمام الا أن السينما تعيد إنتاج المعنى الصوري والمضموني لتلك الوثيقة من خلال الاختيار والتنظيم ضمن النسيج الفلمي العام .

المبحث الثاني

توظيف الوثيقة التلفزيونية في السينما

يعد التلفزيون الوريث الشرعي للسينما التسجيلية من إذ الأسس التي قامت عليها هذه السينما التي حرصت وما تزال على أن تقدم الواقع مسجلاً بعدسات كاميرا تنقله دون زيادة او نقصان

ولتصبح الأفلام بعد ذلك وثائق عن الزمان والمكان الذي صورت فيه . . ولعل الأفلام السينمائية التي صورت من الحربين العالميتين الأولى والثانية كانت أوضح دليل على أهمية الوثيقة السينمائية المصورة التي يصفها جون غريرسون على أنها " التناول الخلاق للحقيقة الواقعة " [٦] ويعلق جون هوارد لوسون على هذا التعريف " بأنه واسع بما فيه الكفاية لكي يغطي الحقل الوثائقي لكنه يشمل الفلم القصصي أيضا والذي لا يمكن ان يستثنى من عالم الحقيقة الواقعة " [٧] .

ويرى الباحثان أن السينما مادامت مادتها الإنسان وحياة الإنسان لا بد أن تكون لها أعمق الصلات والروابط مع الواقع المعاش كما هو أو معدلاً عليه بفعل الاختيار والتنظيم الذي ينظم عملية اختيار الفنان لقطعة من الواقع والبناء عليها ليضمن بذلك اندماج المتلقي مع ما يقدمه من واقع لم يكن ليراه ذلك المتلقي لو لا وجود ذلك الفنان كما هي الحال مع عين الكاميرا التي يقف خلفها الفنان لتصل الى ما لا تصل إليه عين الإنسان لا في الزمان و لا في المكان وهذا ما يفسر الى حد ما شغف الإنسان بالأحداث المصورة المنقولة نقلاً مباشراً عبر الأقمار الصناعية لأي حدث بعيد عن مكان إقامته . . الا ان للسينما الوثائقية طرقا في تجسيد تلك المباشرة للحدث الواقعي وهي [٨] :-

١ – النقل الدقيق المحايد أي النقل المباشر للواقع .

٢ – الفلم الذي يعتمد المونتاجية ينتخب ويعيد وينظم .

٣ – الفلم الوثائقي المجمع الذي يعتمد الأرشيف مادة له .

ويرى الباحثان أن الجرائد السينمائية حاولت ان تغطي النقطة الاولى فيما يخص النقل الدقيق المحايد المباشر للواقع . . إلا ان مجيء التلفزيون جعل المباشرة والحالية سمته الغالبة في نقله للحدث الواقعي لحظة حدوثه دون أي تهيئة مسبقة في اغلب الأحيان . . اما في النقطة الثانية فيما يتعلق بالمونتاج تكون للسينما التسجيلية الغلبة والتفوق على التلفزيون لكونها هي فن المونتاج القائم على الانتخاب والإعادة والتنظيم بينما يكون المونتاج في التلفزيون خاضعاً للرقابة أي ان للرقابة حق في اقتطاع ما لا ترغب تقديمه للمشاهد وبذلك تكون في التلفزيون وثائق صورية معلنة وأخرى مخفية قد تظهر ذات يوم وهذا ما يجعل للتلفزيون تفوقاً في النقطة الثالثة من ناحية اعتماد الأرشيف إذ ان قلة التكاليف للشريط التلفزيوني جعلت من مصوري التلفزيون يصورون بلا حساب للوقت او عدد أمتار الشريط الخام التي يمكن إعادة التسجيل عليها مرات ومرات وبذلك تشكلت ملايين الوثائق التلفزيونية التي جعلتها التقنية رخيصة مادياً وسهلة التداول

الا ان قدم الوثائق السينمائية وندرتها أبقت على الأهمية التاريخية لتلك الوثائق " لقد قام المؤرخون وعلماء الاجتماع باستخدام محدد للمحفوظات الأرشيفات السينمائية وعنوا بمسألة قيمتها كشاهد تاريخي قد لا يكون ثمة دور حاسم مقدس بشأن البنية الفوتوغرافية " (٩) .

وهنا تلميح مباشر الى إمكانية التلاعب لا بأصل الوثيقة وانما من خلال إضافة ما يمكن إضافته الى تلك الوثيقة السينمائية إذ " تُظهر لنا الجرائد السينمائية الأمريكية التصانيف المشابهة مثل (مسيرة الزمن) كيف يمكن للتقارير ((الحقيقية الواقعة)) أن تحرف الحقائق وكيف يمكن للتعليق الكلامي أن يلوي مغزى الأحداث المعروضة على الشاشة " (١٠) .

ويرى الباحثان ان ذلك الأمر يطابق جميع الأخبار التلفزيونية المصورة باختلاف سياسة القنوات التي تبثها فعلى سبيل لمثال لا الحصر يقدم خبر انطلاق صاروخ من جنوب لبنان باتجاه (إسرائيل) وبنفس اللقطات فيعد عملا بطوليا في بعض المحطات وفي أخرى إرهابياً او مجرد نقل حدث يجري على مكان ما من الأرض وبذلك تكون الوثيقة التلفزيونية ذات مغزى ومعلومات ثابتة إلا أنها تتعرض لمتغيرات مضافة من خارجها قد تفوقها قوة في التعبير والتأثير . وهنا تتدخل التكنولوجيا في حسم هذا الموضوع . . إذ يرى لوي دي جانيتي " أن قيام السينما الحقيقية يقدم مثلاً جيداً على كيف ان التكنولوجيا يمكن ان تؤثر في جماليات الفلم بالنظر للحاجة في الحصول على القصص الإخبارية بسرعة وكفاءة وبأقل عدد من العاملين فقد كانت الصحافة التلفزيونية مسئولة عن تطور تكنولوجيا حديثة أدت بدورها الى فلسفة جديدة للحقيقة في السينما التسجيلية ثم تطوير آلة تصوير جديدة حقيقية " (١١) .

ويرى الباحثان أن لوي دي جانيتي هنا يعترف ضمناً بأن التلفزيون وصحافة التلفزيون قدمت خدمة مباشرة للسينما من خلال ما توفره من وثائق صورية تستفيد منها السينما وبصورة غير مباشرة من خلال حث السينما التسجيلية على إيجاد نوع من التطور الفلسفي تجاه النظرة الى الحقيقة كون آلة التصوير أكثر تحسساً للواقع المحيط وهنا يحدث التمازج التوحد ما بين الفلسفة والتقنية إلا أن جون هوارد لوسون لا يعطي شرعية وثائقية بشكل مباشر للفلم الإعلامي سينمائياً كان أم تلفزيونياً إذ يقول " الفلم الإعلامي ليس فلماً وثائقياً تماماً وإن الفنانين العظام الذين طوروا هذا الشكل غير معنيين أساساً بنقل المعلومات أو بمد يد العون لبحث مستقبلي فلقد انهمكوا في معالجة إبداعية للحقيقة الواقعة وإن الوظيفة التفسيرية التي تصاحب الرصد الدقيق إنما يعبر عنها إبداعياً من خلال مقدرة الخيال البشري على تخطيط وتنظيم ما تراه العين من أجل منحه شكلاً ومعنى وانفعالاً " (١٢) .

ويرى الباحثان أن لوسون هنا لا يعطي شرعية وثائقية للأفلام المصورة لصالح حدث إعلامي إخباري محدد حسب وانما أعطى الأهمية للوظيفة التفسيرية للوثيقة الصورية من خلال وضعها ضمن مخطط وتنظيم معين داخل إنشاء صوري جديد يمنح المتلقي شكلا آخر ينتج معنى أبعد مما كانت ترمي إليه الوثيقة المصورة إعلامياً وبالنتيجة يحدث انفعال ما نتيجة هذا الترتيب الجديد .

وهنا لابد ان يحدث نوع من المقارنة وإن كانت غير معلنة من قبل المتلقي الذي سيقارن ما بين الوثيقة بأصلها الإعلامي والوثيقة بعد انتظامها في فلم روائي أو وثائقي سينمائي "إذا ما قارنا بين مهمة الشريط التسجيلي الراقي وبين مهمة الشريط الإخباري نجد ان مهمة الشريط التسجيلي الراقي تفوق مهمة الجريدة الإخبارية بكثير إذ عليه أن يسبغ على الأحداث الواقعية جواً دراماياً وأن يوجهها نحو تحقيق هدف معين وللوصول الى ذلك يتطلب الأمر وقتاً كافياً للملاحظة ووقتاً كافياً للانتقاء ووقتاً للتركيز " (١٣) .

ويرى الباحثان هنا أن للوثيقة الصورية الإخبارية مهمات ما بعد تقديمها كخبر فهي تستخدم في الأفلام الروائية أو الوثائقية السينمائية إما :-

١ – لتوضيح موقف ما تجاه قضية معينة .

٢ – توضيح أكثر للتفاصيل التي تم تصويرها .

٣ – المساعدة في إثارة الحماس والخوف لدى المتلقي المتفاعل معها .

٤ – استخدامها كأداة للتعبير عن مرور الوقت بين حدث وحدث إذ تحل محل الانتقالات الزمانية المعتادة في المونتاج والتي تتعامل بشكل قانوني متعارف عليه مع خبرة المشاهد مثل المزج والاختفاء والظهور التدريجي .

ففي الحالات التي يصعب على معظم المتلقين تقبل تلك الانتقالات نجد ان الوثيقة المصورة أقدر على نقل المشاهد من زمن الى آخر وبقناعة تامة .

ويعترف رينيه كلير بتفوق الوثيقة الخام التلفزيونية الإعلامية إذ يقول " من المعلوم أن التلفزيون يمكن ان يعرض على الشاشة مشاهد مسجلة تسجيلاً مباشراً أي لحظة تسجيلها بالذات ، من جهة وصوراً مسجلة من قبل على فلم . . يتفوق التلفزيون المباشر تفوقاً كبيراً على السينما العادية عندما يتعلق الأمر بتقديم أحداث ذات طابع حالي ونجاح عرض التظاهرات الرياضية بالتلفزيون يبرهن على فوزه في مجال الوثيقة الخام " (١٤) .

ويرى الباحثان أن رينيه كلير يعطي شرعية لاستخدام الوثيقة التلفزيونية في السينما إذ يعتبر ان التلفزيون يقدم آلاف الوثائق الخام كما هي دون تدخل فكري من قبل مقدميها الى المتلقين ليأتي بعد ذلك دور السينمائي الذي يعطيه كلير الدور الفكري الخلاق في إيجاد تشكيلات فكرية جديدة لهذه الوثائق التي تكمن قيمتها بالمباشرة والحالية التي يتمتع بها جهاز التلفزيون وهنا يخرج كلير الى أكثر المناطق توفقاً ما بين السينما والتلفزيون إذ يقول " إذا كان بين المسرح وبين السينما اختلافات أساسية فلا يبدو وجود مثلها بين السينما والتلفزيون فالعرض المؤلف من ممثلين أحياء يتحركون على مسرح ثابت يخضع لغير القوانين التي يخضع لها عرض مصنوع من الظلال المتحركة إذ أن الحركة وتعدد الديكورات غير محدودين وليس فيما تقدمه شاشة التلفزيون حتى اليوم شيء لا يمكن عرضه تقنياً على الشاشة السينمائية" (١٥) .

ويرى الباحثان ان لرؤية كلير المبنية على أسس التطور التقني إذ أنه بشر بزوال ما كان يُنظر له عدد من علماء الاتصال بأن هناك فروقات شاسعة ما بين السينما والتلفزيون فبوجود التقنية الحديثة اختفت الفروقات في أدق تفاصيلها وهي عملية دمج الوثيقة المصورة تلفزيونياً في الفلم السينمائي بشكل لا يؤثر على الإيقاع اللوني للفلم وهذا عائد الى وجود تقنية الحاسب الآلي المنظم لتلك العمليات ومن ثم التوظيف الفكري المستند على هذا التمازج الصوري ما بين الوثيقة التلفزيونية ومدى اندماجها بوسطها الفكري الجديد في الفلم السينمائي . ومن هنا تبرز ثنائية التقنية والفكر في عملية خلق توازن في عمليات التوظيف الفني للوثيقة التلفزيونية في الفلم السينمائي .

ومما تقدم يخلص الباحثان الى أهم الوظائف التي تؤديها الوثيقة التلفزيونية وهي :-

١ – الوظيفة الداعمة للواقع المقدم في الفلم السينمائي من خلال ترصينه بالوثائق التلفزيونية تبعاً لمدى ارتباط تلك الوثيقة بحدث واقعي معين .

٢ – الوظيفة التفسيرية للوثيقة التلفزيونية تسهم في خلق رؤية جديدة لدى المشاهد تجاه حدث واقعي ما لم تستطع الوثيقة التلفزيونية المجردة ان تسهم في تقديم أي تفسير له .

٣ – الوظيفة الفكرية للوثيقة التلفزيونية التي تقوم على أساس اختيار السينمائيون لماهية هذه الوثيقة من بين آلاف الوثائق الخام لدعم فكرة معينة يقدمها الفلم أو يريد دعمها فكرياً ويحتاج الى مثال حي مجسد من الواقع .

٤ – الوظيفة التوضيحية للوثيقة التلفزيونية إذ تسهم تلك الوثيقة في إيضاح موقف ما او تفاصيل معينة لإثارة المشاعر والأحاسيس لدى المتلقي تجاه موضوع قديم.

٥ – الوظيفة التقنية للوثيقة التلفزيونية من خلال استخدام الوثيقة كأداة للتعبير عن مرور الوقت وتغير الزمان عوضاً عن الأساليب التقليدية المتبعة في السينما والتلفزيون على حدٍ سواء.

ثانياً :- دراسات سابقة :-

لم يعثر الباحثان على دراسة مقاربة للبحث الحالي وإنما استفاد الباحثان من كل الدراسات والبحوث التي تناولت الوثيقة التلفزيونية وعلاقتها بالفلم الروائي السينمائي

الفصل الثالث

إجراءات البحث

أولا :- منهج البحث :

اعتمد الباحثان في انجاز هذا البحث على المنهج الوصفي الذي ينطوي على التحليل الكيفي للمضمون بوصفه أداة متكاملة للتحليل تستخدم باستقلالية عن المدخل الكمي إذ " ان الطرق الكيفية هي طرق عميقة النظر والطرق الكمية مجرد طرق آلية لتدقيق الفرضيات " (١)

ثانياً :- أداة البحث :

لغرض تأمين دقة نتائج البحث بشكل علمي موضوعي قام الباحثان باستنباط مؤشرات بحثية استناداً الى الإطار النظري للبحث وقاما بالمراجعة من خلال الخطوات الآتية :-

١ – أعادة صياغة بعض الفقرات .

٢ – إضافة على بعض الفقرات .

٣ – حذف على بعض الفقرات .

ثالثاً :- خطوات التحليل :

قام الباحثان بالخطوات التالية حسب التسلسل :-

١ – مشاهدة الفلم عينة البحث ((مبنى التجارة العالمي)) أكثر من مرة وفي كل مشاهدة يتم عزل الوثائق التلفزيونية المستخدمة في الفلم .

٢ – القراءة الصورية المتأنية لوظائف هذه الوثائق التلفزيونية مستقلة ومع نسيج الفلم .

رابعا :- عينة البحث :-

اختيرت عينة البحث بالطريقة القصدية غير الاحتمالية لفلم مبنى التجارة العالمي بطولة نيكولاس كيج ، مايكل بينا ، ماريا بيلو، ماغي غلينهال
ومن أنتاج بارامونت ٢٠٠٦ وإخراج اوليفر ستون لضمان تحقيق أهداف البحث .

الفصل الرابع

النتائج ومناقشتها

معلومات عامة :-

أسم الفلم :- مركز التجارة العالمي

تمثيل :- نيكولاس كيج ، مايكل بينا ، ماريا بيلو، ماغي غلينهال

أنتاج :- بارامونت ٢٠٠٦

إخراج :- أوليفر ستون

حاول المخرج اوليفر ستون صاحب التاريخ السينمائي الطويل في الأفلام التي تنتقد السياسات الأمريكية كالفصيلة وولد في الرابع من تموز وجون .ف . كندي وغيرها من الأفلام التي جعلت منه أكثر المخرجين إقلاقا للساسة الأمريكان من رحل منهم ومن بقي على قيد الحياة إلا انه يفاجئ المشاهدين والنقاد في هذا الفلم بأنه لم يتعرض للسياسة بشكلها المباشر وإنما تناول اخطر حدث هز العالم وهو تفجير برجي مبنى التجارة العالمي ولكن هذه المرة يتناول الموضوع من جوانب إنسانية بحته والمواقف السياسية مغلفة .

يروي الفلم قصة آخر شرطيين تم إنقاذهما من تحت أنقاض الأبراج وهما مايكل بينا) بشخصية الضابط (ويل جيمينو) والنجم المعروف (نيكولاس كيج) بشخصية الضابط (جون مكلولين) وكل الأحداث لا تذهب بعيدا عن إنقاذ هذين الشرطيين وما يجري لعائلتيهما من أحداث نفسية أثناء وقت الانتظار الذي دام اثنتي عشر ساعة .

في هذا الفلم توفرت لستون ما لا يعد ولا يحصى من الوثائق التلفزيونية التي صورت ونقلت الى العالم وبشكل مباشر ما جرى من اصطدام الطائرة الاولى بينما لم يقطع ستون النزاع حول طبيعة الشيء الذي ضرب المبنى الأول هل كانت طائرة ام صاروخ ام أي شيء آخر إلا انه وعلى الرغم من عدم تبنيه أي وجهة نظر في هذا الموضوع يساير الإعلام حول الرواية التي تقول بأنها طائرة ولا يملك إلا أن يساير لأنه لم يتمكن من الحصول على وثيقة مصورة تثبت ما يريد الذهاب إليه .

أولاً : الوظيفة الداعمة للواقع المقدم في الفلم السينمائي من خلال ترصينه بالوثائق التلفزيونية تبعاً لمدى ارتباط تلك الوثيقة بحدث واقعي معين .

بدأ الفلم على نحو روتيني لمجموعة من شرطة الموانئ في مدينة نيويورك الجو ضبابي بعض الشيء الكاميرا غير مستقرة ، هناك هدوء لدى عناصر الشرطة ولكن قلق الكاميرا يرغم المتلقي للفلم ان يكون صورة ذهنية على ان شيء ما سيحدث وبالفعل يحدث شيء لا احد يعلم عنه شيء إذ يستخدم المخرج الوثيقة التلفزيونية بشكل مباشر من خلال استخدام التلفزيون في مركز الشرطة الذي يبث خبر عاجل حول اصطدام جسم ما يعتقد انه طائرة ويسمع الخبر وتشاهد الصور من على شاشة التلفزيون يحصل استنفار امني شامل وتتحرك شرطة الموانئ للمساهمة في عمليات الإنقاذ ومن خلال هذه اللقطات الوثائقية التي تقدم الدعم للفلم لترصين الجانب الواقعي من الأحداث التي يريد ان يقدمها وأثناء توجه وحدة الإنقاذ إلى الموقع تستعمل وثيقة صوتية من خلال اتصال احد رجال الشرطة بزوجته التي تخبره ان طائرة ثانية ضربت البرج الثاني وتدعم الصورة الفلمية بوثيقة تلفزيونية مصورة من سيارة تتقدم باتجاه البرج وبنفس اتجاه الباص مما يعزز من واقعية وجود هذا الباص ضمن الأحداث التي جرت في ذلك اليوم إذ تتقدم الكاميرا الموضوعة داخل سيارة باتجاه البرجين المحترقين والدخان الكثيف يتصاعد منهما مما لا يعطي أي مجال للشك بأن هذه اللقطة هي وجهة نظر الشرطة الذاهبين الى الاشتراك في عمليات الإنقاذ بل يتعدى الأمر من استخدام الوثيقة التلفزيونية بشكل منفصل إلى إجراء إخراجي غاية في الدقة إذ وعندما يصل الباص الذي يقل الشرطة تنعكس على زجاج الباص الأمامي صورة للبرجين المشتعلين مما لا يترك أي فرصة للمتلقي الجالس في السينما ان يستطيع التمييز آنياً ما بين الوثيقة التلفزيونية واللقطات الفلمية وربما لاحقاً يتمكن من إجراء التمييز بين الوثيقة التلفزيونية والفلم وهنا تكون التقنيات المتطورة التي استخدمت في الفلم قد لعبت دورها في إضفاء الدعم الذي تمنحه الوثيقة التلفزيونية للفلم الروائي الذي يحاول التقرب الى الواقع من خلال هذه الوثائق التي شاهدها المتلقي عشرات بل مئات المرات وهي عبارة عن صور إخبارية منقولة بشكل مباشر ولم يخرج عن التقليد مخرج الفلم إذ انه حاصر الممثلين للشخصيات داخل الفلم بأصوات وصور الأخبار والتعليقات وهو ما يجعل المتلقي داخل الصالة يسترجع ذلك اليوم وكأنه يعيشه بجميع تفاصيله وكأن الواقعة جرت يوم مشاهدة الفلم مما لا يدع مجالا للشك في كون هذا الفلم ليس الا وليد تلك اللحظات الواقعية التي حصلت في ذلك اليوم والتي لم تكن تأثيراتها السلبية على الأمريكان فقط وانما امتدت لتشمل العالم بأكمله فالمخرج كان قد وضع في حساباته ان الفلم

سيعرض في كل دول المعمورة لذا فهو يستحضر جميع اللقطات الوثائقية التلفزيونية لردود الأفعال التي جرت في مختلف أنحاء العالم للحادثة مما يرفع من سقف الدعم الواقعي للوثيقة التلفزيونية لأحداث الفلم وبما أن التلفزيون جهاز مرتبط بصميم واقع الحياة الأمريكية وانه المزود الأساس لكل المعلومات والأخبار استخدم أوليفر ستون جهاز التلفزيون كجزء لا يتجزأ من واقع الحياة الأمريكية الني تبقى مشدودة الى شاشة التلفزيون عند حدوث أي طارئ او خبر عاجل فكيف إذا كان ما يحدث لا يبعد سوى أميال وفي بعض المناطق أمتار لذا كان استخدام التلفزيون بشكله المباشر ما هو الا دليل على ان الأمة الأمريكية امة اتصالية لا تقدر ان تعيش وتمارس حياتها بدون أجهزة وقدرات اتصال لذا كان التلفزيون جزء من واقع الحياة الأمريكية وبالتالي فأن كل ما عمله المخرج انه أعاد توظيف هذا الجهاز لصالح رواية أحداث الفلم وخصوصاً انه لا يريد ان يفارق الواقع لان قصة الفلم واقعية ولا بد ان تكون بقية الأجزاء واقعية او تدعم ذلك الواقع المفترض في الفلم ، لذا دعمت الوثائق التلفزيونية قصدية المخرج في استخدامها ودعم وجود جهاز التلفزيون الشعور بواقع الطبقات الوسطى في أمريكا والتي لا تجد بديلاً عن التلفزيون كمزود للأخبار والترفيه والتثقيف .

ثانياً : الوظيفة التفسيرية للوثيقة التلفزيونية تسهم في خلق رؤية جديدة لدى المشاهد تجاه حدث واقعي ما لم تستطع الوثيقة التلفزيونية المجردة ان تسهم في تقديم أي تفسير له بدون الاعتماد على التعليق والخبر والحوار المرافق لها .

شاهد العالم أجمعه النقل التلفزيوني المباشر للحدث ولكن كل الكاميرات التلفزيونية التي نقلت الحدث كانت تنقل بنوع من المهنية الصحفية الخالصة وتتسابق الكاميرات التلفزيونية التابعة للمحطات التلفزيونية المختلفة على تصوير الحدث من كل الزوايا والاتجاهات والمستويات بدءاً من أقرب نقطة كانت تسمح بها الشرطة للصحفيين والمصورين من الاقتراب من موقع البرجين وصولاً الى الصور الجوية وصور الأقمار الصناعية ولم يكن متلقي تلك الصور يفكر بأبعد من اللحظة التي يعيشها أثناء متابعته للحدث من على شاشة التلفزيون مما لا يدع لديه مجالا لأي تفسير وخصوصاً ان النقل التلفزيوني لأي حدث مهما كانت درجة أهميته لا يبث من دون تعليق او تفسير خاص بالمحطة التلفزيونية التي يبث منها ولابد ان يكون هذا التفسير او التعليق عبارة عن وجهة النظر الخاصة بالسياسة الإعلامية المرتبطة بسياسة الحزب او الجهة او الدولة التي تتبع لها تلك المحطة هنا لا يكون للمتلقي أي دور في التفسير والتعليق ، وإنما يكون عبارة عن متلقي سلبي من دون ان يكون له القدرة على التفاعل القائم على التغذية الراجعة التي يضمنها

التلفزيون والمحطات التلفزيونية لجميع من يشاهدها ولكن غالباً ما تأتي هذه التغذية الراجعة متأخرة وهذا ما حصل في أحداث الحادي عشر من أيلول لان النقل التلفزيوني كان يتم حصراً من قبل المحطات التلفزيونية الأمريكية والتي وان لم تكن تابعة بشكل رسمي للدولة الأمريكية لكنها تدور في فلك تنفيذ السياسة الأمريكية والتي كانت تريد من خلق مناخ معين لتوظيف تدمير تلك الأبراج في تحقيق أهداف قريبة معلن عنها وهي التصدي للمجموعات الإرهابية التي قامت بهذا العمل وأهداف بعيدة تتعلق باتهام دول معينة بغية اتخاذ قرارات الحرب ضدها وبالتالي وعلى وفق التفسير الذي قدمته تلك المحطات التلفزيونية يحصل حشد في الرأي العام تجاه تلك القضية هذا إذا ما أضفنا ان بعض الكاميرات كانت تتبع وزارة الدفاع الأميركية والمخابرات الأمريكية تقدم صور تحمل وجهة نظر تفسيرية من طرف واحد وتحاول ان تعممها على جميع المحطات ويصل الأمر الى توزيع تلك الصور التي تصب في خدمة تفسير معين مجانا على المحطات التلفزيونية تمهيدا لخلق أرضية عالمية مشتركة من التفسير لهذا الحدث والذي لا بد ان يكون مطابقاً للتفسير الرسمي للحكومة الأمريكية الى هنا لم تخرج الوثيقة من صفتها الخام التي اذا ما تم عزلها عن التعليقات المرافقة سنجدها صالحة لتفسيرات أخرى جديدة .

ويرى الباحثان انه ما دامت الوثيقة التلفزيونية تدور في فلك البرامج السياسية على اختلاف أشكالها فإنها لن تحظى في التلفزيون على أية فرصة في ان تمنح المتلقي برهة من التأمل للخروج بشيء جديد من الرؤية التفسيرية للحدث ربما تكون غائبة أو مغيبة عن أذهان من كتبوا التعليقات لا لشيء الا لأنهم على ارتباط تام بدوائر القرار السياسي في بلدانهم وكل تفسيراتهم تأتي لصالح تلك الدوائر من هنا تسمح السينما للوثيقة التلفزيونية بالقيام بوظيفتها التفسيرية المنبثقة من وعي المتلقي لها من خلال وجودها ضمن النسيج الفلمي وهنا يأتي دور الصنعة السينمائية التي تفوقت في الجوانب التفسيرية وإطلاق حرية ذلك التفسير للمتلقي سواء داخل القاعة المظلمة او بعدما ينتهي العرض فعلى سبيل الفرض نقول ان الفلم مخصص فقط للأمريكان وان الهدف منه إيجاد نوع من التلاحم الوطني الأمريكي سنجد ان الوثيقة التلفزيونية ستحيل المتلقي الى نوع من الوعي الجمعي بالمأساة التي تعرض لها المجتمع الأمريكي الذي ضرب في عمق داره وهذا يقود الى نوع من التفسير الذي يفضي في النهاية الى ان ما تعرضه الوثائق هو هزيمة لأمريكا بينما يفضي تفسير آخر واستنادا الى الوثائق التلفزيونية ذاتها ان أمريكا فقدت جانبا من حضارتها القائمة على المباني الشاهقة وناطحات السحاب وهنا يقود التفسير الى نوع من التحرير لأفكار فلسفية معينة يؤمن بها المجتمع الأمريكي ومن جهة نظر تفسيرية أخرى يقود توظيف الوثيقة مع

الصور الفليمية الى رؤية ما حول الأحداث التي كان المتلقي قد شاهدها منعزلة تماما عن جوانبها الإنسانية مما يجعل لتلك الوثيقة قوة تفسير العلاقات الإنسانية التي كانت قائمة أثناء الحدث والتي لم يتمكن المتلقي من التركيز عليها واستطاع الفلم ان يعيد تركيب وتفسير تلك العلاقات الإنسانية التي كانت تجري بجانب المصور الذي صور تلك الوثيقة ولكنه أي المصور كان محدد بواجبات محددة موكلة إليه من قبل المحطة التلفزيونية مما لم يدع أي مجال للمتلقي ان يجد فسحة من الوقت للتأمل وتفسير وتحليل ما يجري أمامه كما ان هذه الوثائق التي استخدمها اوليفر ستون في فلمه كان يريد منها ان يجد نوعاً من التفسير الجديد المتأني لما جرى يوم الحادي عشر من أيلول لان الفلم أنتج وعرض في العام ٢٠٠٦ وقد تلت تلك الأحداث أحداث مرتبطة بها كغزو أفغانستان واحتلال العراق وهي أحداث ربما تفسر بأنها انتقامية او للثأر وهو عكس ما تشيعه السياسة الأمريكية من أنها سياسة تتصف بالحكمة وتحقيق العدالة والديمقراطية في العالم اجمع و إذا بهذه السياسات تكشف زيفها وزيف التفسيرات التي ألصقت بالوثائق التلفزيونية التي عرضت .

اما إذا ما كان المتلقي من غير الشعب الأمريكي فسيكون اشد تطلعا لما جرى للمواطن الأمريكي ساعة وقوع الحدث وارتباط ذلك بمدى القناعة التي تريد توظيفات المخرج للوثيقة التلفزيونية ان توجه المشاهد الأمريكي وغير الأمريكي الى نوع من التفسير الممنهج لصالح قضية الشرعية الدولية التي قيضت لأمريكا غزو أفغانستان وغزو العراق مما يدفع البعض الى تفسير آخر مفاده ان أمريكا ربحت دولتين بدلا من عمارتين انهارتا .

ويخلص الباحثان هنا الى أن العلاقة في هذه النقطة ترابطية تبادلية في الأدوار ما بين الوثيقة التلفزيونية المرشدة الى التفسير عن طريق الربط مع بقية مشاهد الفلم السينمائي .

ثالثاً :- الوظيفة الفكرية للوثيقة التلفزيونية والتي تقوم على أساس اختيار السينمائيون لماهية هذه الوثيقة من بين ألاف الوثائق الخام لدعم فكرة معينة يقدمها الفلم أو يريد دعمها فكرياً ويحتاج مثال حي مجسد من الواقع .

رغم أن محاولات المخرج اوليفر ستون لعدم التعمق في الجوانب الفكرية للفلم الا انه لم يكن لديه خيارات عديدة سوى ان يركز على المعاناة التي تعرض لها ضابطي الشرطة وهما مطمورين تحت الأنقاض وباستخدامه المكان المغلق بل والذي تصعب فيه حركة الكاميرا والظلام الذي يحيط بالشخصيتين جعله ينحو بالفلم نحو مسرحة المشاهد من خلال الاعتماد على الحوارات

الطويلة ولكن التي يجد لها مبرراً طبيا على لسان احد الضابط (ويل) الذي ينصح زميله (جون) كيج بان عليه ان يتواصل بالكلام لأنه ان استسلم الى النوم فسيكون الموت مصيرهما .

ويرى الباحثان انه وسط هكذا مكان مغلق والشخصيات محاصرة ولا تعرف ما الذي حدث سوى أنها كانت تؤدي واجبها في إنقاذ الناس من كارثة ربما شاركا في غيرها ولكن بشكل ابسط كما ان الشخصيتين تنتميان الى الطبقة المتوسطة والتي غالباً ما تكون أفكارها متمحورة حول مفردات الحياة اليومية في مدينة كبيرة وهائلة الاتساع مثل نيويورك كل تلك الأمور جعلت من الحوارات أشبه بسرد للذكريات العائلية ونوع من محاسبة النفس جراء ما اقترفوه من أخطاء مع عائلاتهم إذا نحن أمام شخصيتين بانتظار الموت او شيء مجهول وربما بعض الأمل في ان يعثر احد ما عليهم وهم يئنون تحت ثقل أكداس الأنقاض وتحت ثقل الإحساس بحب العائلة وتحت ضغط عدم فهم ما يجري الا ان الطبيعة السياسية لسينما أوليفر ستون تأبى الا ان تظهر فمع أول مشاهد وقوع الشخصيتين تحت الأنقاض مع ترك فتحة يتسرب منها الضوء استخدمها المخرج كمخرج للكاميرا من تحت الركام تاركاً الشخصيتين لتنعما بحوارات أخرى بعيدا عن الكاميرا التي ما إن خرجت من الفتحة حتى انتهى دور الكاميرا الحقيقية لتبدأ الكاميرات التلفزيونية التي التقطت المئات من الصور إذ يبدأ بلقطات للمكان ولجانب من مدينة نيويورك والدخان الذي يحجب الرؤية عما يجري في المدينة بل ويحجب الرؤية الفكرية عن العالم اجمع بحقيقة ما يجري لان المخرج لم يتهم أي طرف ما في الفلم على العكس من التعليقات التلفزيونية التي اتهمت المسلمين والعرب بعد ثمانية عشر دقيقة من وقوع الحدث ونجد هنا ان الوثيقة التلفزيونية في السينما حاولت ان تحيد الاختلاف الفكري الذي كان هذا الحدث كنتيجة له الا أنها كانت لها استخداماتها الفكرية التحريضية ضد الفكر الإسلامي المتطرف .

ويحلق ستون في الفضاء الخارجي وصولاً الى احد الأقمار الصناعية الذي يبث الخبر وردود الأفعال على الخبر ولم يستثني أي دولة إسلامية من إظهار بعض الرموز التي تمثلها حتى انه استخدم لقطات وثائقية من خطبة جمعة للمرحوم السيد محمد حسين فضل الله وأخرى لخطيب جامع في دولة آسيوية غير واضحة المعالم ولكنه لم يدع أي جملة صوتية تكمل ما تبدأه لا شيء سوى انه يريد ان يبتعد بمشاهد الفلم عن وجود فكرتين متناقضتين أديتا الى هذا الحادث ولكن الرموز الواضحة التي قدمتها الوثائق التلفزيونية جعلت لدى المشاهد إحالات فكرية تخص الإسلام وشعوب الشرق الأوسط على الرغم من استخدام وثائق أخرى لأوربا واليابان والصين .

ويرى الباحثان ان مثل هذه المحاولة للعزل الفكري لا تكون ناجحة بعد مرور كل هذا الوقت واتهام المسلمين وتنفيذ العقوبات ضدهم من خلال احتلال أفغانستان وتدمير تنظيم القاعدة في حرب شاملة خاضها حلف الأطلسي ضد طالبان والقاعدة ومن ثم الحرب على العراق واحتلاله وما جرى وما يجري للجيش الأمريكي ولمواطني البلاد التي تحتلها أمريكا إذ أن المتلقي عندما يدخل الى قاعة العرض لا يكون خالي الوفاض فكرياً ، إنما[محمل بأفكار اما مع الحرب او ضدها او هو يعاني من عدم استقرار في ان يكون مع او ضد لذا لا يستطيع المخرج الجزم ان من سيرى الفلم لن ينجرف وراء فكرة ما تدور في ذهنه ما ان يقرأ عنوان الفلم وصولاً الى العرض على الشاشة وكيف سيضمن المخرج ان لا تقود تلك الوثائق التلفزيونية الى نوع من ردات الفعل الفكرية تجاه الإسلام وهو قد بدأها بطريقة رمزية حاول في الظاهر ان يقودنا الى مسألة عودة الإيمان الى الشارع الأمريكي والتمسك بقيم المسيح وهم يتعرضون لهذه الهجمة كما انه عرض الى جانب ذلك نوعاً من التماسك الاجتماعي الذي كان المجتمع الأمريكي بأشد الحاجة إليه في ذلك الوقت ولكن الوثائق التلفزيونية التي ركزت على الدول الإسلامية ومشاهد رجل المارينز الذي شارك في الحرب على العراق والذي عادت به الذاكرة الى حرب (عاصفة الصحراء) في العام ١٩٩١ وتصريحه اللفظي بأنه على استعداد للعودة الى العراق ومن ثم دخوله الكنيسة وتسمره اما تمثال السيد المسيح ومن ثم ذهابه الى الحلاق الذي يحلق له رأسه على طريقة المارينز ويطلب منه ان يرسم له علامة الصليب عن طريق حفر شعره من الخلف على شكل صليب كل ذلك يعطي وضوحا فكريا لكل من يشاهد الفلم ان ما يجري الآن هو عودة للحرب الصليبية المقدسة التي رفعت شعار إنقاذ الرموز المسيحية من أيدي المسلمين العرب إضافة الى ذلك نجد ان ضابط المارينز يعود الى الخدمة ويرتدي ملابسه العسكرية ويقف بمواجهة شاشة التلفزيون التي تعرض صور الدخان ويعلق ان هذا الدخان يمنعنا الآن من رؤية الحقيقة التي ستكشف ما ان يزول هذا الدخان وهناك ربط في الفلم ربما أكثر إيحاءا بأن ما يجري هو نتيجة لاختلاف فكرتين (الإسلام والمسيحية) هو أن المخرج جعل الضابط ويل يشاهد السيد المسيح بطريقة حلميه ولمرتين ويخبر زميله ان السيد المسيح جاء الى هنا ومعه قارورة ماء ومجيء السيد المسيح يعني فكرياً انه طرف في الموضوع وليس مجرد رؤية حلميه لاسيما اذا ما علم المتلقي بعدم وجود خلفية دينية عميقة لدى الضابط ويل .

ويستمر المخرج في تقديم الوثائق التي تمكنه من إيصال فكرة تماسك الشعب الأمريكي عندما يتعرض الى الظروف الصعبة وجعل من جهاز التلفزيون محور اهتمام الجميع في ذلك

اليوم واكتفى برصد ردود أفعال من يرى الوثائق التلفزيونية المصورة حتى ان احد المتفرجين على التلفزيون يصرخ بكلمة(أوغاد أو سفلة) فقط تاركا للمتلقي في القاعة عشرات التأويلات والتفسيرات لمثل هذه الكلمة التي أثارتها وثيقة تلفزيونية مصورة وأول ما تثيره هذه الكلمة من هم الأوغاد الذين قصدهم هذا المواطن الأمريكي وبما ان سنة إنتاج الفلم ٢٠٠٦ تعدت ما جرى الى أحداث أخرى فان المقصود بالأوغاد هم العرب والمسلمين وبشكل لا يقبل الشك .

لقد وظف المخرج الوثيقة التلفزيونية بطريقة مباشرة ومنقولة من على شاشات التلفزيون هذا فضلا عن استخدامه للوثيقة وهي مدمجة مع الصورة الفلمية ، الا انه وفي خطاب بوش الذي ينقله مباشرة من التلفزيون يكتفي بجملة بوش التي قال فيها ان الأمة الأمريكية في حالة حرب وبذلك أنهى الجدل الفكري الذي توج بالقرار الرسمي عبر خطاب بوش بالوثيقة التلفزيونية بان ما ذهب إليه جندي المارينز هو ان الحرب بين فكرتين متضادتين بل أنها حرب صليبية جديدة .

رابعاً : – الوظيفة التوضيحية للوثيقة التلفزيونية إذ تسهم في إيضاح موقف ما او تفاصيل معينة لإثارة المشاعر والأحاسيس لدى المتلقي تجاه موضوع قديم.

نظرا للتطور الكبير الذي شهده البث التلفزيوني وعمليات التغطية المباشرة من قبل القنوات التلفزيونية الفضائية أضحى العالم عبارة عن قرية صغير كما أشار الى ذلك عالم الاتصال الكندي (مارشال ماكلوهان) الا ان هناك خيارات عديدة تطرحها تلك القنوات التلفزيونية فلا يوجد خبر بدون صور توضح هذا الخبر فكل قناة تحقق سبقاً صحفيا بل وتكون تلك الصور التلفزيونية جزء من تجارة إعلامية إذ تكون تلك الأخبار المصورة عبارة عن سلعة تجارية تخضع للعرض والطلب وهكذا كانت وظيفة الوثيقة المصورة للتلفزيون الا وهي إيضاح حقيقة ما يجري لان المتلقي لم يقتنع بالخبر المقدم عن طريق الصحافة او الإذاعة فللتلفزيون مصداقية الصورة المتحركة التي تلبي فضول وحاجة المتلقي للمعرفة والاقتراب من الحقيقة ولان اوليفر ستون يعرف تماما القدرات الكبيرة للنقل الحي المباشر للأحداث من قبل التلفزيون فهو يستخدم الوثيقة التلفزيونية كما أسلف الباحثان ، بطريقة غير مباشرة من خلال دمج تلك الوثيقة بالصورة السينمائية ومباشرة من خلال استخدامه لجهاز التلفزيون كعنصر رئيسي وأساسي في تقديم إيضاحات لما يجري فعلى سبيل المثال لا الحصر ان مركز الشرطة الذي ينتمي إليه بطلي الفلم جون وويل تلقى الخبر بالتبليغ اللاسلكي وهو القناة الرسمية للتبليغ الا ان المنتسبين تركوا القناة الرسمية وتحلقوا حول جهاز التلفزيون لاستيضاح حقيقة ما يجري وكأن الرسالة التلفزيونية المصورة أكثر صدقا في توضيح الأمر من الرسالة عبر القنوات الرسمية وفي مشهد باص

الشرطة المتوجه نحو البرجين يتلقى احد الشرطة خبر ضرب البرج الثاني ومبنى البنتاغون من زوجته التي تقول أنها سمعت الخبر من القناة الحادية عشر فيصف احد الشرطة القناة الحادية عشر بأنها غير صادقة في نقل الأخبار وهذا ما يؤشر حقيقة الثقة التي تقوم ما بين التلفزيون والمتلقي من خلال بناء جسور من الثقة تقوم على أساس الخبر الحي الواضح المنقول بالصورة والصوت فمادام الخبر جاء على شكل عاجل ولما تتوفر الصور التلفزيونية له يبقى في موضع شك لاسيماً بالنسبة للمواطن الأمريكي الذي يعتمد وبطريقة شبه عمياء على ما تنقله له محطات التلفزة الأمريكية التي لا يؤمن بغيرها ناقلاً وموضحاً للحقيقة التي يعتقد أنها حقيقة حتى وان كانت لا تمت الى الحقيقة بصله لقد كانت تلك العبارات على بساطتها نوع من المحاكمة لمدى مصداقية ما تبثه أجهزة الإعلام ومنها التلفزيون الذي يشغل حيزاً مهما في حياة المواطن الأمريكي من الطبقات المتوسطة والبسيطة

ويرى الباحثان ان المخرج أعاد الوثيقة التلفزيونية المستخدمة في الفلم السينمائي الى وظيفتها الأساسية في التلفزيون وهي الإيضاح حول خبر معين او موقف او مشكلة و لا سبيل أمام المتلقي الا التلفزيون وما يقدمه من صور وتحليلات وعلى الرغم من ان الفلم لم يقدم الوثائق التلفزيونية دائما وهذا يعني ان تكون تلك الوثائق على حساب تدفق الصورة السينمائية وموضوعها الإنساني الذي تبحث فيه لذا عمد الى جعل التعليق التلفزيوني وصوت نشرات الأخبار مرافقة لجميع المشاهد خارج موقع الانهيار إذ أينما أدارت الكاميرا عدستها يسمع المتلقي صوت مذيع او مذيعة أخبار ويقودنا ذلك الى مسألة التعاطف وإثارة الأحاسيس والتفاعل مع الحدث نجح المخرج في إعادة صياغة تلك الأحاسيس والمشاعر التي انتابا الشعب الأمريكي كوعي جمعي بالمأساة التي يتعرض لها منذ البداية إذ استخدم المخرج لقطات وثائقية لأشخاص يلقون بأنفسهم من أعلى برج التجارة العالمي طلبا للنجاة مما أعاد الى ذاكرة المواطن الأمريكي حشد من الذكريات الأليمة وبالتالي الأحاسيس المتضاربة كذلك ركز المخرج على استخدام اللقطات التلفزيونية التي تصور عدداً من الضحايا الحقيقيين للحادث مع الحرص على دمجها بأحداث تمثيلية لمشاهد الضحايا في محاولة ناجحة لجعل الوثيقة التلفزيونية تندمج مع سيل الصور السينمائية .

ويرى الباحثان ان المخرج حاول ان يعمم التعاطف مع الحدث في جميع أنحاء العالم ولكن كل الوثائق التلفزيونية التي استخدمها فيما يخص لقطات الشرق الأوسط والوطن العربي والعالم الإسلامي فلم ترصد الكاميرا التلفزيونية أي نوع من مشاعر التعاطف الإنساني بل كانت ملامح الخوف والرعب بادية على الوجوه الشرقية والعربية لان العرب والعالم يعرفون مدى الغطرسة

الأمريكية عندما تصاب بضربة في صميم أمنها وكرامتها القومية كالأمة الأمريكية التي تقهر العالم ولا تقهر .

وحرص المخرج ان تكون جميع الوثائق التلفزيونية المستخدمة تؤدي الى طريق واحد هو التعاطف مع الضحايا الذين سقطوا في أحداث الحادي عشر من أيلول علماً ان الفلم لم يعرض الضحايا بل عرض قصة آخر اثنين من عشرين تم إنقاذهم مما يضع علامة استفهام كبيرة عن عدد الضحايا الحقيقي ان كان هناك ضحايا بالفعل وهنا استخدمت الوثيقة استخداماً سياسياً بحتاً لا لبس فيه فكل التعاطف يجب ان يجري مع نماذج مختارة من الضحايا بل ويصل الأمر الى مزج جميع مكونات الشعب الأمريكي في لغة مباشرة عندما تحتضن زوجة جون سيدة زنجية زوجها أيضا تحت الأنقاض وهنا يبدو ان التعاطف وإثارة المشاعر موجهة نحو الداخل الأمريكي الذي فقد جوانب عديدة من مقومات العلاقات الإنسانية بين المجتمع الأمريكي من جهة وبين المجتمع العالمي من جهة أخرى .

خامساً : الوظيفة التقنية للوثيقة التلفزيونية من خلال استخدامها كأداة للتعبير عن مرور الوقت وتغير الزمان عوضاً عن الأساليب التقليدية المتبعة في السينما والتلفزيون على حدٍ سواء .

كان الوقت ومرور الوقت عاملاً مهماً في قصة الفلم لان الضحيتين جون وويل كانتا تحت الأنقاض في خطر دائم بفعل الانهيارات المفاجئة والجوع والعطش وتفاقم الإصابة كل ذلك كان يعني مرور وقت ولكن المكان المنعزل وعدم قدرة الشخصيتين على الحركة التي من الممكن ان تؤدي دورها في الإيجاز الزمني لم يستخدم اوليفر ستون الطرق التقليدية للتعبير عن مرور فترة زمنية وانما قسم الجهد الزمني على عدة أشكال منها الانتقال الى مكان والعودة الى مكان البرجين المنهارين ومع كل عودة هناك فترة زمنية مرت او من خلال الأجواء الحلمية التي تقرب من الهلوسة لدى الشرطيين جون وويل قبل الإنقاذ اما خلال الإنقاذ ولعدم الخوض في تفاصيله والمدة الزمنية التي استغرقها نجد ان الشخصية جون تتداخل لديها الأضواء والصور والذكريات لتعبر كلها مجتمعة عن مرور فترة زمنية .

اما فيما يخص استخدام الوثيقة للتعبير عن مرور الزمن فنجده واضحا من خلال تباين الصور بين مختلف أنحاء العالم وهذا الانتقال المكاني يجبر المتلقي على الإحساس والاعتقاد بمرور فترة زمنية معينة كذلك الوثائق التلفزيونية التي وثقت مراحل عمليات الإنقاذ فكل وثيقة

كانت تعبر عن وقت زمني معين الى تم الوصول الى هذه المرحلة كما استخدم المخرج نشرات التلفزيون الإخبارية المباشرة للتعبير عن مرور فترة زمنية كذلك ظهور خطاب الرئيس الأمريكي بوش بعد عدة ساعات من الحادث عبر أيضا عن مرور فترة زمنية لان الرئيس لم يقدم خطابه الا بعد ان استجلى حقيقة الموقف وتم التصريح بذلك من خلال خطاب موجه الى العالم والشعب الأمريكي وفي نهاية الفلم يستخدم المخرج لقطات تلفزيونية أرشيفية للمكان وبوش ومساعدوه في زيارة للمكان بعد سنتين من الحادث ويتم الربط مع اللقطات السينمائية التي تظهر جون وويل وقد تعافيا الا أنهما مازالا يعانيان من أثار الإصابات التي لحقت بهم وهم يحتفلون بذكرى انتصارهم على الموت .

وفي نهاية الفلم يلجأ المخرج الى الوثيقة المكتوبة المصورة من خلال استعراضه إحصائيات عن عدد الضحايا وعدد من شارك من الشرطة والإطفاء ورجال شرطة الموانئ والحرس الوطني وقوات المارينز وبذلك ينهي الفلم بالوثيقة التقليدية والتي لا يستطيع الإنسان ان يتخلى عنها وهي الكتابة أقدم طرق التوثيق بعد التصوير على جدران الكهوف لدى إنسان الحضارات الاولى .

خلاصة النتائج : -

١. أظهرت الوثيقة التلفزيونية نوع من ردات الفعل الفكرية تجاه ما يجري إذ حاول المخرج السيطرة عليها من خلال الحوار والقطع لأنه لا يريد لفلمه أن يكون سياسياً بقدر ما يريد له ان يكون إنسانيا ً .
٢. الإيحاء بوجود حرب صليبية جديدة من خلال الاستخدام المباشر لرمز الصليب والسيد المسيح ورجل المارينز الذي كان قد حارب في العراق عام ١٩٩١ .
٣. قدم الفلم وثائق تلفزيونية واقعية عن تلاحم الشعب الأمريكي ممزوجة بأحداث الفلم التي تعبر عن ذلك التلاحم أيضا .
٤. نجحت الوثيقة التلفزيونية في هذا الفلم في إثارة المشاعر والأحاسيس بالتعاطف مع ما يجري من لحظات إنسانية من خلال استعراض عدد من ضحايا التفجيرات .
٥. كانت الوثيقة التلفزيونية الشيء الوحيد الذي تثق به الشخصيات في الفلم وتعبر عنه بشكل مباشر إذ تكون الثقة لما ترى لا لما تسمع او ينقله الآخرون .
٦. استخدام الوثيقة بشكل مباشر من خلال استخدام جهاز التلفزيون داخل مركز الشرطة لتأكيد واقعية ما حدث .
٧. رصنت الوثائق التلفزيونية الأولى في الفلم الواقع الذي قدم من خلال شاشة السينما .

٨. ساهمت التقنية العالية المستخدمة في عملية دمج الوثيقة التلفزيونية بالفلم في إيجاد نوع من التمازج الصوري الذي لا يمكن تمييزه من خلال جعل صورة البرجين تنعكس على زجاج الباص القدم محملاً بالشرطة للمساهمة في عمليات الإنقاذ .

٩. استخدام التلفزيون كجزء لا يتجزأ من واقع حياة المجتمع الأمريكي لاسيما الطبقة الوسطى عند حدوث أي حدث يهز المجتمع .

١٠. عمقت الوثيقة التلفزيونية من خلال وجودها ضمن النسيج الفلمي من إمكانية إيجاد تفسيرات لما يجري ربما لم يكن متاحاً للمتلقي ان يجدها قبل مشاهدة الوثيقة ممتزجة مع السينما .

١١. عبر المخرج من خلال الوثيقة التلفزيونية عن وجود شعور جمعي لدى المجتمع الأمريكي بان المأساة التي يعيشها واحدة .

١٢. أعاد المخرج تشكيل الوقائع الإنسانية التي كانت تسير جنبا الى جنب مع ما تقدمه الوثيقة التلفزيونية .

١٣. رغم حصار الشخصيتين جون وويل بسبب انهيار البرجين الا ان الباحثان لم يجدا أية أصداء فكرية لما جرى في حواراتهما وانما تقديم الجانب الإنساني فقط من حياتهم الاجتماعية .

الاستنتاجات :-

١. تخلى اوليفر ستون عن نهجه ألانتقادي للسياسة الأمريكية في هذا الفلم لكون الموضوع يخص الأمن القومي ومشاعر الشعب الأمريكي .

٢. الوثيقة التلفزيونية حتى وان وظفت في الفلم لتعميق معاني معينة تبقى تدور في فلك السياسة وتخضع للصوت التفسيري للسياسيين أكثر من الفنانين السينمائيين .

٣. ركز الفلم على ما يثير المتلقي الأمريكي من خلال استعادة اللحظات العصيبة لانهيار برج التجارة وكل ذلك قدمته الوثائق التلفزيونية في الفلم .

٤. تسمح السينما للوثيقة التلفزيونية بالقيام بوظيفتها التفسيرية المنبثقة من وعي المتلقي من خلال وجودها ضمن النسيج الفلمي الأعم .

٥. السينما تعيد الوثيقة التلفزيونية الى ما يجاورها من أحداث إنسانية كانت غائبة عن الكاميرا التي سجلت الوثيقة لحظة وقوع الحدث .

الهوامش :

١. كولين بليكمور ، ميكانيكا العقل ، عرض وتحليل د. عبد المحسن صالح ، مجلة عالم الفكر ، المجلد الحادي عشر ، العدد الثاني ، وزارة الإعلام ، الكويت ، آب ١٩٨٠ ، ص ٢٨٩ .
٢. نومي غرين ، بيير باولو بازوليني السينما كبدعة ، ترجمة دكتورة سميرة بريك دمشق ، وزارة الثقافة –مؤسسة السينما ، ٢٠٠١ ، ص ٥٧ .
٣. نومي غرين ، المصدر السبق نفسه ، ص ٥٩
٤. روبرت هولب ، نظرية التلقي ، ترجمة د . عز الدين إسماعيل ، جدة ، كتاب النادي الثقافي بجدة ، ١٩٩٧ ، ص ٢٠٢.
٥. جان ريكاردو ، قضايا الرواية الحديثة ، ترجمة صياح الجهيم ، دمشق ، وزارة الثقافة ، ١٩٧٧ ، ص ١٠٦ .
٦. مارسيل مارتن ، اللغة السينمائية ، ترجمة سعد مكاوي ، القاهرة ، الدار المصرية للتأليف والترجمة ، ١٩٦٦ ، ص ٢٢٧ .
* كرونولوجي :- ميقاتي (مرتب زمنياً)
٧. ريتشارد بد . لويس دينيهو . روبرت ثورب . تحليل مضمون الإعلام المنهج والتطبيقات العربية ، ترجمة وإعداد محمد ناجي الجوهر ، أربد ، قدسية للنشر ، ١٩٦٢ ، ص ١٠ .
٨. جون هوارد لوسون ، السينما العملية الابداعية ،ترجمة علي ضياء الدين،بغداد،دار الشؤون الثقافية العامة،٢٠٠٢ ، ص ٣٣٢ .
٩. جون هوارد لوسون ، مصدر سابق ، ص ٣٣٢ .
١٠. أحمد سالم ، في التعبير السينمائي (الفلملوجيا) ، بغداد ، دار الشؤون الثقافية العامة ، ١٩٨٦ ، ص ١١٩ .
١١. جون هوارد لوسون ، مصدر سابق ، ص ٣٣٢ .
١٢. لوي دي جانيتي ، فهم السينما ، ترجمة جعفر علي ، بغداد ، دار الرشيد ، ١٩٨١ ، ص ٣٤٩ .
١٣. جون هوارد لوسون ، مصدر سابق ، ص ٣٣٣ .
١٤. رينيه كلير ، سينما الأمس وسينما اليوم ، ترجمة د. مصطفى صالح ، دمشق ، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي ، ١٩٧٦ ، ص ٢٩٥ .
١٥. رينيه كلير ، مصدر سابق ، ص ٢٩٧ .

المصادر :

١ – بليكمور. كولين ، ميكانيكا العقل ، عرض وتحليل د. عبد المحسن صالح ، مجلة عالم الفكر ، المجلد الحادي عشر ، العدد الثاني ، وزارة الإعلام ، الكويت ، آب ١٩٨٠ .
٢– بد .رتشارد . دينيهو . ثورب . روبرت . تحليل مضمون الإعلام المنهج والتطبيقات العربية، ترجمة وإعداد محمد ناجي الجوهر ، أربد ، قدسية للنشر ، ١٩٦٢ .
3– جانيتي . لوي دي ، فهم السينما ، ترجمة جعفر علي ، بغداد ، دار الرشيد ، ١٩٨١
٤ –كلير ، رينيه ، سينما الأمس سينما اليوم ،ترجمة د.مصطفى صالح ، دمشق ،منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي ، ١٩٧٦ .
٥ – ريكاردو . جان ، قضايا الرواية الحديثة ، ترجمة صياح الجهيم ، دمشق ، وزارة الثقافة ، ١٩٧٧ ، ص ١٠٦ .

٦ – سالم . أحمد ، في التعبير السينمائي (الفلملوجيا) ، بغداد ، دار الشؤون الثقافية العامة ، ١٩٨٦
٧ – غرين . نومي ، بيير باولو بازوليني السينما كبدعة ، ترجمة دكتورة سميرة بريك دمشق ، وزارة الثقافة –مؤسسة السينما ، ٢٠٠١.
٨ – الفرجاني .محمد علي ، الشريط التسجيلي ، القاهرة ، الدار العربية للكتاب ، ب ت .
٩ – لوسون . جون هوارد ، السينما . . العملية الإبداعية ، ترجمة علي ضياء الدين ، بغداد ، دار الشؤون الثقافية العامة ، ٢٠٠٢ .
١٠ – مارتن . مارسيل ، اللغة السينمائية ، ترجمة سعد مكاوي ، القاهرة ، الدار المصرية للتأليف والترجمة ، ١٩٦٦ .
١١ – هولب ، روبرت ، نظرية التلقي ، ترجمة د . عز الدين إسماعيل ، جدة ، كتاب النادي الثقافي بجدة ، ١٩٩٧ .