جماليات البناء الصوري في الفيلم التاريخي

م.م ضياء كاظم حسين
جامعة بغداد / كلية الفنون الجميلة
aljabrydyaa@gmail.com

ملخص البحث

يمتاز الفلم التاريخي في السينما ببناء خاص يكاد ينفرد به دون الانواع الفلمية الاخرى ، فجميع الافلام التاريخية تتكلم عن الفترة الماضية وليس المستقبلية واحيانا تتداخل مع الوقت الحاضر بواسطة السارد العليم الذي يقوم بسرد القصة التاريخية المجسدة من قبل المخرج ، يمتاز الفلم التاريخي بتركيزه على مفردات في اللغة السينمائية اكثر من بقية المفردات فنجد الاهتمام بالديكور كبير جدا على اعتباره وثيقة تحمل دلالة عن المرحلة التاريخية المراد تجسيدها فضلاً عن الاكسسوار والازياء ، استعرض الباحث اهم اراء الفلاسفة في البناء الصوري وراي المفكرين والمنظرين حول الية بناء الفلم التاريخي وكيفية تميزه عن بقية الانواع الفلمية .

كلمات مفتاحية / الفلم _ البناء _ الوثيقة _ تاريخي

Research Summary

The historical film in the cinema is characterized by a special structure that is almost unique to it without other film genres. All historical films talk about the past period, not the future, and sometimes they overlap with the present through the knowledgeable narrator who narrates the historical story embodied by the director. The historical film is characterized by its focus on vocabulary in the language The cinematic is more than the rest of the vocabulary, so we find the interest in decoration is very great as it is a document bearing an indication of the historical stage to be embodied in addition to the accessories and costumes. The researcher reviewed the most important opinions of philosophers in the graphic construction in addition to the opinion of thinkers and theorists about the mechanism of building the historical film and how to distinguish it from the rest of the film genres.

Keywords: the film / Building / document / Historical

مشكلة البحث

(كيفية بناء الصورة جماليا في الفلم التاريخي)

الصورة .. المفهوم والبناء الجمالي

(الصورة) الشكل والتمثال المجسم وفي التنزيل العزيز:(الذي خلقك فسواك فعدلك في أي صورة ماشاء ركبك) وصورة المسألة او الامر صفتها والنوع يقال هذا الامر على ثلاث صور وصورة الشي ماهيته المجردة (ارسطو/1973/ص١٩) وينفرد عالمنا اليوم والسابق بكونه صورة فان الحياة وكل مافيها عبارة عن صورة وكافة العلوم عبارة عن صورة مركبة في انتاج المعنى العام للاشياء فمنذ ولادة الانسان الى رحيله هو محاط بالصور التعريفية التي تعلمه الحياة وماموجود في الواقع اذ يقول ارسطو "ان التفكير مستحيل من دون صور ... ان الحياة المعاصرة لا يمكن تصورها من دون الصور ، فالصور موجودة في كل مكان ، انها لا تكف عن التدفق والحضور في كل لحظة من لحظات حياتنا ، اننا نعيش بالفعل في عصر الصورة كما قال آبل جانس عام ١٩٢٦ ، ونعيش في حضارة الصورة وقال الناقد الفرنسي رولان بارت" (نظمي /1986/ص١٥ وتشكل الصورة جزءا لا يتجزأ من حياة الإنسان ولصيقة به أيما التصاق. فهي تتأرجح بين ما هو شخصي و ما هو وجودي وتتميز الصورة بالانية والحضور المادي واحيانا تاتي بشكل ذهني بالنسبة للمدلول الذهني في السيميائية ، وتعد اللغة الصورية لغة عالمية يفهمها الجميع لانها تتجاوز في الفهم والادراك نطاق الاقليمية والجغرافية القريبة الى مديات اوسع لتشمل معظم ارجاء العالم وهي بذلك تختلف عن اللغة الكلامية او الصوت الذي قد لا يتجاوز المحلية او القومية وفي القول الشائع (الصورة الواحدة تساوي عشرة آلاف كلمة) أي انها تعبيرية اذ يمكن ان نطلق عليها لغة تعبيرية وهي بالمقابل " لغة ابداعية ، وظيفتها التعبير عن عالم او عكس هذا العالم حسب نظرية التعبير " (خمري/1990/ص٢٢) ويعتمد العلماء والمؤرخون على الصورة على اعتبارها مصدر للمعلومة او الوثيقة او مستند ، ومعنى الصورة يفهم من الجميع بغض النظر عن اللغة والانتماء وقد يكون احد اسباب شيوع لغة الصورة عالميا هو تشابه التركيب العقلي عند البشر والتطور الحضاري وتشابه طرق المعيشة ومعطيات البيئة وهذا ماشهدناه في عصر السينما الصامتة اذ كانت الافلام تحتوي على الصورة فقط وكانت هذه الافلام تجوب العالم من دون أي مشكلة في فهم هذه الافلام او قصتها طبعا بالاستعانة باللوحات التوضيحية التي يكتب فيها الحوارات الضرورية ، فيما بعد ظهرت مشكلات عدم فهم الصورة عند اقترانها بالصوت على اعتبار ان اللغة الام لايفهمها الا اصحاب البلد المنتج وتحولت الافلام في ذلك الوقت الى افلام محلية وليس عالمية عند اقتران الصوت بالصورة عام ١٩٢٧ وقد حلت فيما بعد هذه المشكلة بتزويد الافلام بدبلجة بحسب لغة البلد الذي يعرض فيه الفلم ولكنها واجهت حملة كبيرة من السخرية اطلقها الجمهور عندما شاهدوا ان الصوت لا ينطبق مع شفاه الممثل بحسب ما كتبه (فران فينتورا) في كتابة (السينما الة وفن)، وتعد الصورة عنصر اساسي في بناء مدركاتنا على أعداد لا تحصى من الصور البصرية والذهنية ، وتعد الصورة نوع مهم من انواع الفنون المختلفة التي تنقل الواقع وحتى الصور الموجودة بالخيال لها ارتباط نسبي بالواقع ،وللصورة

الواحدة عدة عناصر جمالية يمكن فهمها اذا تم تفسيرها ذهنيا أي ان الصورة في احيان كثيرة تكون مركبة وهذا ما يراه ابن الهيثم إذ يقول " ان جمال الصورة في علاقة الاشياء الدقيقة فيها بالشكل الكلي" (مدكور/1979/ص٩٦) وقد أثارت الصورة اهتمام كثير من المذاهب الدينية والاتجاهات الروحية فقد تأرجح الفكر الديني بين التحريم والتحبيب. فاذا كانت اليهودية و الأسلام قد حرمت رسم او تجسيد المخلوقات على اعتبار أنها عملية التجسيد شرك ومضاهاة للخالق فان المسيحية تعد أن المسيح هو صورة الله – أي تجسيد لله على الأرض لذلك ترى في اغلب الكنائس صور السيد المسيح والسيدة مريم عليهم السلام تملأ الجدران ولعل لوحة الفنان (مايكل انجلو) خلق آدم أو "خلق الإنسان" هي جزء من فريسكو مصور على سقف كنيسة سيستين في الفاتيكان. تم رسمها العام ١٥١١، وتجسد حسب الإنجيل القصة الواردة في سفر التكوين حين قام "الله الآب بنفخ الحياة في آدم أول إنسان هي خير مثال على اعتماد الكنيسة على الصورة في ايصال افكارها " وفي العصور الوسطى كان انتاج الصور شبه حكر على رجال الدين الذين كانوا يعملون في بيئة محمية وبتقنيات بطيئة جدا كانت الاغلبية الساحقة من الصور تحمل هدفية دينية من الاناجيل المصورة والمزامير وكتب الصلاة " (اومون/2013/٢١٨) .

الصورة فلسفيا

الصورة عند افلاطون وارسطو

اختلف الفلاسفة في التعاطي مع الصورة وشرح معناها اذ ان لكل فيلسوف او مفكر مرجعياته المعرفية ومدرسته التي ينتمي لها ويُعد (افلاطون ٤٢٧-٣٤٧ ق.م) اول من طرح مفهوماً محدداً عن الصورة بأعتبارها تمثلاً لعالم (المثل) وقد اسماها في كتابه (جمهورية افلاطون) بأسم (صورة الخير) و التي "تمثل موضوع العالم الاسمى وأن امتزاج هذا الجوهر في الاشياء العادلة وسائر الاجسام المختلفة يجعلها نافعة ومفيدة" (افلاطون/115/1926، والصورة في المفهوم الافلاطوني لا تعني بالاشكال المرئية المتحققة فعلاً في العالم الحقيقي لأن هذه الصورة والاشكالات من وجهة نظر افلاطون هي (ظلال) للصورة الجوهرية ويتأكد ذلك بالمثال الخاص المسمى (كهف أفلاطون) والمتعلقة بالصور والتي تصبح ظلال الصورة "هي التي تفسر العالم الظاهري إذ تكون اليقينيات عندهم هي ظلال الادوات المصنوعة" (المصدر السابق نفسه/ص١٨٥)، أما صورة الخير كمفهوم فلسفي من وجهة نظر هذا الفيلسوف فتقابل(المثال) الذي يعني "الصورة الاولى المرئية ثم أصبح معناها الصورة بصفة عامة... فهي عند أفلاطون ليست اكثر من اسم لذلك الشيء الواحد ذاته الذي هو (شيء) في ذاته كامل وخالص وخالد".(كامل/1977/ص٥٥)

تختلف المحاكاة لدى ارسطو عن استاذه اختلاف جذريا على اعتبار ان افلاطون كان ذا نزعة صوفية غائية وارسطو كان ذا نزعة علمية تجريبية ومن ثم لم يذعن ارسطو لنظرية استاذه في المثل، حيث ذهب ايضاً إلى ان الفن محاكاة ولكنه لم يقرن نظرية المحاكاة بنظرية المثل فيكبل الفن بقيود الفلسفة فالمحاكاة فن تقليد "طلق الحقيقة بتاتاً لأنه يتناول قسماً صغيراً من امتداد الموضوع وذلك القسم غير مهم" (المصدر السابق نفسه، ص ٢٦٦) أما الصورة في المفهوم (الارسطي) فهي صورة مفارقة في شكلها الخاص عن صورة الخير الافلاطونية الثابتة وهي هنا صورة مباطنة للواقع الحقيقي فصورة شجرة مثلاً لا توجد الا بوصفها صورة لهذه الشجرة أو تلك وأما مكونات الصورة فترتبط أصلاً بمفهومه الفلسفي "أو المادة الاولية التي تمثل جوهر لا شكل له ولا يوجد بذاته قط بل هو صورة التراب والهواء" (كامل/ص٣٢). ومن خلال هذه الفكرة سعى أرسطو الى تخليص مفهوم الصورة عن مثالها الافلاطوني الجامد "وجعلها شكلاً معبراً عن حقيقة بيولوجية متطورة ينتقل فيها الوجود بالقوة الى الوجود بالفعل" (افلاطون/1929/ص١٦٢).

سيميائية الصورة

يقول (يوري لوتمان) في كتابه مدخل الى سيميائية الفلم ان العلامات تقسم على قسمين ١- علامات اصطلاحية ٢- علامات صورية فأن الاولى هي مايربط فيها التعبير بالمضمون مثل اشارة المرور باللون الاخضر الذي يدل على المسير والاحمر الذي يدل على التوقف إذ كان الامكان اصطلاح العكس لكن هذه العلامات احيانا مشروطة تاريخيا او حتى عرفيا فلو ناخذ كلمة ونجردها من خلفيتها التاريخة وننطقها في السن مختلفة نجدها احيانا مختلفة بمعناها بحسب خلفية الشعوب الثقافية والحضارية ونجد الكلمة ربما تختلف في معنى اللفظ وربما تذهب الى معنى اخر مشابه ، اما العالم الصوري او الايقونية فلها تعبير واحد لاغير لكل دلالة فهي منفردة وواضحة للمتلقي او المشاهد دون الحاجة للرجوع الى خلفيات ثقافية او تاريخية فان الصورة واضحة وكما اوضح الباحث سابقا بان الصورة لغة عالمية ذات معنى دلالي واحد ، وتمتاز العلامة الصورية او الايقونية بالوضوح وقابليتها الكبيرة للادراك .

نلاحظ الصورة تحمل شكل قطار وتحته ثلاثة خطوط واذا قمنا بتقسيم الصورة فان شكل القطار يُعد علامة صورية ايقونية والخطوط الثلاثة هي علامة اصطلاحية فالعلامة الصورية لاتحتاج الى تفكير او جهد او خلفية معرفية كبيرة في فهم هذه العلامة التي تدل على وجود قطار ويجب الحذر منه لكن الخطوط الثلاثة يجب ان نرجع الى دليل شارات المرور لفهم مايقصد بهذه الخطوط ، مثال اخر ونحن نتجول في الاسواق نشاهد الكثير من اليافطات التعريفية بمطعم او مقهى ربما نجد صعوبة بالقراءة لغير المتعلم ونجد صعوبة اخرى اذا كانت مكتوبة بلغة اخرى

لانعرفها فهنا يجب ان نكون ذات خلفية ثقافية معينة لفهم هذه اليافطة ولكن عندما نشاهد صورة لكعكة شهية معلقة على ابواب احد المحال نعرف ومن دون جهد قصدية هذه الصورة ومعناها (لوتمان/1989/ص١٠-١١-١٢) .

البناء الجمالي للصورة

يصف(جيروم ستولينتز) الفن بأنه مجموعة اجزاء وعناصر عندما تجتمع تؤلف العمل الفني وتسهم هذه العناصر على حسب تشكيلها مع بعض القيمة الجمالية للعمل الفني الذي بموجبه يتم تقييمه بالسلب او الايجاب بحسب نسبة الاعجاب والرضا التي يتركها لدى المتلقي ، ويضيف جيروم ايضا بان عناصر العمل الفني تتكون من المادة والشكل والتعبير فالمادة الخام هي التي تشكل العمل الفني اذ ان الرسام مادته اللون والنحات مادة الحجر او الخشب وهكذا اما الشكل فمهمته صوغ العلاقات بين المادة والاخرى اما التعبير فهو مجموع الافكار التي تصل الى المتلقي من خلال الشكل وتفاعل العناصر المذكوره اعلاه مع بعض داخل العمل الفني هي من يشكل هذا العمل "وعلينا ان لاننسى لحظة واحدة ان الشكل والمادة والتعبير بالنسبة للعمل الفني الواحد لاوجود لها الا في داخل ذلك العمل ففيه يؤثر بعضها في البعض ويتفاعل معه وهي لاتكون على ماهية عليه ولاتكون لها قيمة الا نتيجة لعلاقتها المتبادلة "(ستولنيتر/2007/ص٣٢١-٣٢٢) ويرى الباحث ان مايهمنا هنا هو الصورة السينمائية وعناصر تكوينها ومما تقدم من رأي جيروم في عناصر الفن يمكن ان نقول ان للصورة السينمائية عدة عناصر وهي عناصر اللغة السينمائية التي بواسطتها تصبح الصورة مكتملة ومرئية للمتلقي وفيها قيمة جمالية كبيرة بفضل هذه العناصر التي بدونها وبدون اتحادها لاتتشكل صورة سينمائية متحركة ذات مضامين ، وسيقتصر الباحث على ثلاثة عناصر فقط .

١- التكوين

التكوين المثالي للصورة يتمثل في ترتيب العناصر المصورة في وحدة مترابطة ذات كيان متسق ويبدأ التكون عمله من بداية العمل في اختيار مواقع التصوير وتوزيع الكتل بنحو متوازي ومتناسق في كادر الصورة المرئية ويشمل ايضا حركة الممثلين والاكسسوار وتوزيع الاثاث و الاضاءة والخلفيات وحتى عمق المجال الذي استخدم جماليا في توظيف درامي لرواد الواقعية كما في فلم (المواطن كين) ، في كتاب التكوين السينمائي **ل** (جوزيف مارشللي) يقول ان عناصر التكوين هي (الخط والشكل والكتلة والحركة) وهذه العناصر لها لغة عالمية تؤثر عاطفيا ونفسيا في المتلقي فأن الخطوط في التكوين نوعين واقعي ووهمي والواقعي هو ماموجود فعلا واما الوهمي فهو ماتصنعه عين المتفرج من متابعة الاحداث ورسم خطوط لها كما في فلم

(تايتنك) انتاج ١٩٩٦ اذا قام المخرج برسم خطوط وهمية لدى المشاهد من انطلاق السفينة الى الامام وحتى غرقها في حين ان المخرج لم يحرك السفينة متر واحد من مكانها ، اما الشكل فيوجد الحقيقي داخل التكوين والوهمي الذي تخلقه العين ايضا وهو الاكثر تأثيرا لدى المشاهد وترسم العين اشكال كثيرة اهمها المثلث والدوائر وغيرها من الاشكال ففي الفلم التركي (الجبل) انتاج ٢٠١٢ نرى الجبال التي تغطيها الثلوج على شكل مثلثات وترمز بدورها الى القوة والصلابة وقسوة العيش كذلك فلم (عمر المختار) انتاج ١٩٨١ نشاهد الكثبان الرملية التي يقاتل فيها الثوار ضد الايطاليين على شكل مثلثات كبيرة تطغى على الصورة في دلالة على قسوة العيش في الصحراء وشدتها ،

٢- الاضاءة

لم تقتصر الاضاءة بعد الان على اشراقية الصورة ووضوحها والكشف عن المكان وتفصيلاته ولم تقتصر على التاثير السايكولوجي في المشاهد ولم تكتفي بكونها تكوين بصري في المشهد واللقطة السينمائية والتلفزيونية فأن الاضاءة اليوم تؤدي دوراً معبرا مهما فضلا عن الدور الجمالي الكبير التي تخلقه في العمل وليس هناك اسلوبا ثابتا في الاضاءة فلكل مخرج طريقته واسلوبه في توظيف الاضاءة في بناء المشهد فان الفلم الكوميدي باضاءته المشرقة المائلة الى البياض دائما تختلف عن اضاءة افلام الرعب بأضائتها الخافتة ذات الالوان الداكنة ، وللاضاءة مراحل كثيرة رافقت الفلم السينمائي ففي بداية السينما كانت الاضاءة تؤدي دور تعريفي بالمكان وكاشف للممثلين وبعد مرور سنوات كثيرة تعدد استخدام الاضاءة لتصبح عنوان لمدرسة سينمائية كبيرة وهي التعبيرية اذ يعد فلم (عيادة الدكتور كاليجاري) ايقونة هذه الحركة اذا اعتمدت على الاستخدام المفرط في الظل والضوء لخلق حالة تعبيرية عند المشاهد، الى ان وصلت الى السينما الرقمية التي حققت طفرة نوعية في المستوى الجمالي للمشهد في الفلم ، وللاضائة دور كبير في بناء الصورة جماليا فهناك افلام اعتمدت بشكل كبير على الاضاءة مثل فلم (العراب) انتاج ١٩٧٢ لمخرجه فرانسيس فورد كوبولا اذ تعمد وفي اغلب المشاهد على اخفاء عيني شخصية دون كورليوني (مارلون براندو)، رغم أن القاعدة المتعارف عليها في إضاءة الشخصيات تتمثل في أن تكون العين مضاءة وبارزة .هذا الاختيار الذي خالف القواعد، فسره جوردون باعتباره ملائما لمكياج براندو، وأن إخفاء العينين في الظلمة يؤكد على غموض شخصية دون كورليوني وشره الخفي وتناقض نواياه .

٣- اللون

أضافت هذه التقنية إلى فن الفلم تأثيراً درامياً وقيمة فنية جمالية جديدة استطاعت ان تعطي للصورة بريق وجاذبية خاصة ولايعمل عنصر اللون الا بوجود اضاءة مسلطة على اللون لبيان

تعبيرية وجمالية اللون ، ويلزم الكاتب ماهر راضي مدير التصوير في اي عمل سينمائي او تلفزيوني ان يهتم بالتوازن اللوني والتأثير النفسي والتشكيل الجمالي فكل لون له دلالته الرمزية فـ "الألوان الباردة عموماً (الأزرق – الأخضر – البنفسجي) تميل إلى الإيحاء بالسكينة والآستعلاء والهدوء وتميل إلى التراجع في الصورة . والألوان الحارة (الأحمر – أصفر – برتقالي) توحي بالعدوان والعنف والتحفيز . وهي تميل إلى التقدم إلى أمام في أكثر الصور" (لوي دي/1982/ص٤٩). ففي فلم (البرتقالة الميكانيكة) انتاج ١٩٧١ أستخدم فيه الألوان كمضامين سايكولوجية اذ ان نصف الفلم الاول كانت الاحداث تتكلم عن العنف والجريمة والمخدرات والإغتصاب إلى عملية القتل كانت الألوان الحارة وخاصة البرتقالي هي السائدة . أما النصف الثاني للفلم عندما يقاد البطل إلى السجن ليتم تحويله بعد آختبارت عدة إلى إنسان صاحب اخلاق وتعامل مهذب مع الاخرين اذ تكون الألوان الباردة وخاصة الأزرق والرمادي هي الطاغية على لذا فإن " اللون شأنه شأن أي عامل مساعد أخر ، يطلب أساساً وفي المقام الأول لتأكيد التأثيرات الخاصة بظهور الحركة ... إن السينمائي يستطيع إستخدام الألوان من أجل الحصول على تأثير معين بدلاً من أن يستخدمها بالأسلوب الطبيعي . أي يستطيع أن يختار من بينها وأن يركبها طبقاً لأثرها الدرامي بدلاً من أن يكتفي بمجرد تسجيلها كما هي " (قلج/1975/ص٣٠-٣١).

اشتغال عناصر الصورة في الفلم التاريخي

يتمثل هذا المبحث بالعناصر التي تسهم في بناء الصورة كونها تعمل على إنتاج مستويات جمالية تساعد المتلقي في الكشف عن النواحي الجمالية والتعبيرية للصورة وتتباين اشتغالات العناصر الصورية من حيث الجودة والاتقان والدقة ما بين ماهو تقني وماهو ادبي او تعبيري، واشتغال عناصر البناء الصوري يخضع دائما الى سببين مهمين هما رؤية المخرج والتقنيات المتوفرة اذ ان الرؤية او المعالجة مختلفة ومتباينة بين مخرج واخر بحسب مايتوفر له من امكانات في الانتاج والمعدات التقنية اذ ان من المؤكد توفر هذه الامكانات كفيلة بنجاح العمل وخلق صورة جمالية والعكس صحيح والاشتغال الصحيح يعتمد على اعلى مستوى من انسجام العناصر الداخلة في البناء " فالعلاقة العضوية القائمة بين الفكرة والاسلوب أو اللغة والمعنى، أنما تحوي في ثناياها ذلك البناء الموحد بين ما هو سمعي ومرئي، بين الصورة والمعمار/المعمار والفكرة. ولا يمكننا أن نناقش أي منهما بمعزل عن هذه العلاقة التبادلية التي ترهن نضوج احدهما بالآخر داخل وحدة الفلم المكونة من جميع عناصرهما" (مؤنس/2007/ص١٩١) حيث لايمكن اشتغال عنصر الازياء في الفلم التاريخي من دون عنصر الاكسسوار او الديكور ويجب ان تكون جميع العناصر الداخلة في صناعة الصورة وبناءها مترابطة ومحدة لتعطي صورة جيدة

ويرى الباحث ان اكتمال عناصر الصورة ليس كافيا لاخراج عمل جمالي مكتمل اذ يجب ان تكون العناصر متكافئة ومتوازنة بنفس المستوى على سبيل المثال اذا كان المصور محترف مع وجود كاميرا احترافية حديثة ووجود ممثل غير جيد سوف لن يصبح هناك عمل جيد على اعتبار ان هناك تفاوت في مستويات الاشتغال لهذه العناصر والحكم يسري على جميع العناصر من قصة ومونتاج ... الخ .

اولا : الانتاج

يعد الانتاج العنصر الاهم في صناعة الافلام السينمائية اذ ان الفلم بدون انتاج لايسمى فلم ولايمكن تصوير فلم فقد تحولت السينما منذ بداية القرن الماضي من تجارب ومحاولات فردية الى صناعة وهذه الصناعة تبحث عن سوق يروج لهده البضاعة وبالتالي عنصر الربح هو المهيمن على هذه الصناعة " ان تدخل عنصر الموارد المالية في العمل السينمائي لابد من تأمينه لإدامة واستمرارية صناعة الفيلم كما و يعد دافعاً قوياً ومهماً لتطويرها " (قفطان/1984/ص٣٠٥) وعنصر التمويل هو الضامن لنجاح وتطور العمل ، ويعد الفلم التاريخي من ابرز الانواع الفلمية التي تحتاج الى ميزانية ضخمة في الانتاج وذلك لان الفلم التاريخي يتكلم عن حقبة واحداث ماضية وهذه الاحداث تمتد ربما الى اكثر من الفي سنة كما في فلم (بين هور) انتاج ١٩٥٩ والذي يتكلم عن السيد المسيح (ع) ويحتاج الفلم التاريخي الى انتقال وسفر من مكان لاخر بحثا عن الاماكن الحقيقة او الاماكن المشابهة اذا لم يتوفر عنصر الامان او الموافقات الرسمية مع العلم ان اكثر الاماكن التي جرت فيها الاحداث قد محيت بفعل الزمن ، فيشتغل الانتاج هنا على خلق البيئة المناسبة للفترة الزمنية المقصودرة فب الفلم بالاضافة الى الازياء والاكسسوار وهذه العناصر المذكورة والتي سوف يذكرها الباحث تباعا تحتاج الى ميزانية انتاجية ضخمة تختلف عن بقية الانواع الفلمية التي يمكن ان تختصر على مكان واحد للتصوير ومع وجود ممثلين اصحاب الاجور القليلة كما حصل في فلم (سبلت) انتاج ٢٠١٧ والذي كلف تسعة ملايين دولار فقط اذ لايمكن انتاج فلم تاريخي في مكان واحد او صغير على اعتبار ان اغلب قصص الافلام التاريخية تتكلم عن مراحل زمنية وانتقالات في المكان والزمان كما حصل في فلم (لورنس العرب) .

ثانيا : الديكور

يرتبط شكل الديكور بالفترة التاريخية للاحداث التي جرت في تلك الحقبة الزمنية والديكور في دراما الموضوعة التاريخية ترتبط مظاهره بتاريخ الحدث الذي وقع والذي جسد من خلال عمل درامي . ومعظم الاعمال الدرامية ذات الموضوعة التاريخية ترتبط باماكن وتواريخ تفرض على المخرج اظهار ديكورات معينة ترتبط موضوعياً مع الحدث الدرامي وان للمخرج الدور الاكيد في كيفية اظهار واستغلال تلك المظاهر الدرامية في معالجة ذلك الحدث فنياً بحيث يستطيع ان يستغل تلك المظاهر وحسب ما تكون عليه وفقاً لمكان وتاريخ الحدث في المعالجة الفنية لتلك الموضوعة ، وتمتاز الافلام التاريخية بضخامة الديكورات التي تجسد غالبا مدن وقلاع وحصون تاريخية تكون باهضة الثمن كما في فلم (تعصب) لـ غريفث والذي كلف في حينه ميزانية وصلت الى مليوني دولار في العام ١٩١٦ والتي تعد الاكبر على الاطلاق في ذلك الزمن ومعظم هذه الميزانية ذهب لبناء ديكور مدينة بابل التاريخية والذي بيع فيما بعد ، في فلم (بن هور) انتاج ١٩٥٩ والحاصل على (١١) جائزة اوسكار من ضمنها جائة في الديكور يقوم المخرج (ويليام وايلر) ببناء ديكور يحاكي مدينة القدس بالكامل والتي تجري فيها احداث الفلم حيث استطاع وباسطة اللقطات العامة الكثيرة التي استخدمها في الفلم من استعراض حجم وعظمة وواقعية هذا الديكور الذي يدل على قوة وهيبة المكان الذي تدور فيه الاحداث فأن الديكور "يشكل المحيط الذي تدور فيه الاحداث و يسهم الى حد كبير في اعطاء الجو العام لطبيعة و نمط العمل ، ويعمل كل من الشخصيات و المكياج و الديكور و المونتاج دوراً مهماً في تحديد و صياغة المكان الذي يحدد بالمحصلة النهائية حدود زمان الحدث وبناءه " (الغديري ١٩٨٩/ص١٩٦٨)

.

ثالثا: الازياء

يرى الباحث ان الازياء هي الهوية الحقيقية للفلم التاريخي اذ انها تحدد الفترة الزمانية والمكانية للحدث التاريخي فهي اهم العناصر المرئية في تكوين المشهد السينمائي فهي ترتبط بالطراز والعصر والموضة التي ياتي من فلسفتها وابعادها التاريخية اذ "يجدر بمصمم الازياء ان يبحث عن اصالة الثوب وملحقاته وبما يلائم الحدث والمدة التاريخية وان يعمل على اشتغالات حرفية من خياطة وقص وصبغ وك للتوصل الى اصل وحقيقة الازياء ودقة اشكالها ومضامينها" (الصحن/2018/ص٢٧٨) وتعد الازياء بالاضافة الى دورها الجمالي والدراما لها دور مكمل للشخصية التاريخية وطريقة اقناع المشاهد بأن مايراه هو شي من الماضي وان الاحداث وطبيعة الازياء تنتمي الى الحقبة الزمنية التي تتكلم عنها قصة الفلم التاريخي ففي فلم (كليوباترا) انتاج ١٩٦٣ والذي حصل على جائزة الاوسكار في الازياء نرى في بداية الفلم دخول سفينة الرومان على قصر الفرعون نرى المخرج وقد وضع الفرعون وحاشيته جميعهم في صف واحد ينضرون

الى دخول السفينة حيث كانت الازياء المصرية الفرعونية متقنة الى درجة كبيرة وفيها محاكاة واضحة للرسومات الفرعونية الموارثة وفي الجانب الاخر نجد الرومان وبلابسهم القصي الذي يدل على المرحلة التاريخية الموازية لحكم الفرعون في مصر لكنها ازياء عسكرية وكأن المخرج يريد ان يبين ان هناك حرب او غزو يلوح في الافق سوف يدور بين الدولتين وقد قام المخرج بوضع الفرعون وحاشيته في الجانب الايسر من الشاشة ليبين ضعف الفرعون امام قوة القيصر الذي دخل مصر ، من جانب اخر لم يغفل المخرج ازياء الشعب المصري الموجود امام القصر نشاهد الاغلبية يرتدون الملابس العبرانية في دلالة على وجود اليهود في تلك الفترة والذين استعبدوا من قبل الفرعون لبناء الاهرامات والقصور ونجد ايضا عامة الشعب من المصريين بين العبرانيين ولكنهم تميزوا بغطاء الراس ذات الخطوط وهذا الملبس فيه دلالة على التمييز العنصري بين المصريين والعبرانيين في مصر ، واسلف الباحث ان الازياء تضفي سمة الواقعية فان جوهر تصميم الازياء هو "قبول كل مشروع على انه مغامرة جديدة وهو معروف بدقته وحسه الجمالي القوي وقدرته على اضافة الواقعية للسرد ايا كانت فترته التاريخية وبشكل لامثيل له "(ستوتسمان /2024/ص٩١٦).

رابعا: السرد

يعد الصوت من الوسائل المهمة في ايصال المعنى مع الصورة فان الصورة بدون صوت تبقى ناقصة وتحتاج الى تفسير ويعد الصوت او السرد في الافلام التاريخية من الوسائل المهمة للعمل على (تكثيف الزمن) على اعتبار ان الاحداث التاريخية تمتد الى الاف السنين والتي من المستحيل احتواءها جميعا في فلم سينمائي لايتجاوز ال اربعة ساعات على لعلى تقدير للزمن الفلمي ، بفضل السرد يمكن للمخرج اختزال وحذف ازمنة كثير لاحداث القصة ذاتها حيث " هناك أساليب سينمائية مهمة تعمل على ضغط الزمن الحقيقي وتشذيبه تنتمي جميعها الى علم السرد، مثل تقنية الصوت من خارج الكادر، او استخدام تقنية الكتابة على الشاشة للإبلاغ عن الزمن، أي ان الصيغة الزمنية ترتبط باليات السرد الفلمي، الذي يمتلك أدواته الفنية للكشف والتعبير عن مدلولات الزمن" (ابراهيم/2006/ص٦٩) فالسارد يقوم بسرد بعض الأحداث بما يحقق إيصال معلومات مهمة لفهم الأحداث الآنية او المستقبلية ففي فلم (الوصايا العشر) انتاج ١٩٥٨ وفي بداية الفلم نسمع صوت السارد من خارج الكادر يصف لنا عذابات اليهود العبرانيين الذين استعبدوا من قبل الفرعون وكيف كان يعذبهم صوت السارد في المشهد الاول اختزل مئات السنين من هذه العذابات بمعادل صوري عبارة عن مجموعة من العبرانيين وهم يجرون حجرا كبيرا وخلفهم تمثال ابي الهول في مكان عالي ومرتفع في دلالة على ضعف اليهود وقلة حيلتهم امام الفرعون وحكومته ،

سادسا : التقنية الرقمية والاستوديو الافتراضي

لاشك ان التقنية الرقمية في السينما اسهمت من خلال المؤثرات الخاصة في اثراء التجربة الحسية والادراكية والانفعالية لدى الجمهور ومن ضمن هذه التقنيات الكاميرا الرقمية والتي تعد الخطوة الاولى في تصنيع المؤثرات الرقمية فبعد عملية التصوير الرقمي " يتم تحويل مادة الكاميرا الأصلية إلى الشكل الرقمي وتخزن كاملة على القرص الصلب للكومبيوتر ثم يتم تجميعها في اجزاء تحمل خطاً زمنياً، كما تصف تراكات الصوت العديدة متضبط مستوياتها ليمكنك ان تستمع الى صوت مركب منها خلال عملية المونتاج " (رابيجر/٢٠١٩/٦٢٠)اذ اعتمد المخرجون على الكاميرا الرقمية وبرامج الكرافك اعتماداً كبيراً من ناحيتين انتاجية في خفض النفقات وتقنية في صناعة المؤثرات على اعتبار ان الافلام التاريخية تتضمن افعال اعجازية ومتخيلة واسطورية لايمكن تجسيدها الا من خلال التقنية الرقمية ففي فلم (نوح) انتاج ٢٠١٤ نشاهد (راسل كرو) في دور نبي الله نوح (ع) وهو طفل تهجم عليهم اقوام من سلالة قابيل نرى البيئة التي تم تمثيل المشهد فيها عبارة عن تصنيع لجبال ووديان وصخور تم نمذجتها من خلال الحاسوب ببرامج كرافيكية تعطي المعادل الصوري المتخيل للارض في بداية الخليقة لتعطي انطباع بالواقعية والاندماج مع الحدث ، اما اطلق الاستوديو الافتراضي العنان لمخيلة الكتاب والمؤلفين ان يكتبوا اي شيء عن اي شيء فلا حدود للافكار الخيالية فأن الاستوديو الافتراضي كفيل بتنفيذها مهما كانت الفكرة صعبة حيث تعد" اكثر البرامج المؤثرة والمبهرة في عالم التقنيات الحاسوبية، بالافلام السينمائية او في المشاهد التلفزيونية الدرامية او نشرات الاخبار المبهرة ذات الخلفيات البراقة والمتعددة، يتم تنفيذها بالاغلب عبر برامج كومبيوترية تسمى"Virtual Studio" بالاستوديو الافتراضي، او البيئة الافتراضية"(سلمان/2015/ص٤) . وحققت هذه التقنية حلم الكثير من السينمائيين في صناعة الانواع الفلمية التي تحتاج الى هذه التقنية ومن ابرزها الفلم التاريخي فان الاحداث التي يصعب تصنيعها سابقا بالخدع الميكانيكة البسيطة بات الامر سهلا جدا في ظل وجود هذه التقنية .

سابعا : الاكسسوار

جميع الاحداث في الفلم التاريخي حصلت في الزمن الماضي و الذي يختلف تماما عن زماننا الحديث الان وفي حالة تجسيد هذا الحقبة الزمنية بواسطة الافلام السينمائية يجب توفير المستلزمات المطلوبة والتي من اهمها الاكسسوار الذي يميز كل فترة زمنية عن الاخرى فيجب ان تكون هناك اكسسوارات تلائم تلك المرحلة الزمنية واكسسوارات تعكس ثقافات الشعوب انذاك

لتكون اكثر اقناعا في توصيل الفكرة الى المتلقي فهي عنصر مهم " في تكوين الصورة كوسيلة تعبيرية" (مارتن/1964/٦١) فيجب عليها ان تكون مطابقة للواقع ودالة عليه وللاكسسوارات دلالة على الشعوب والقبائل فالعقال دلالة على العرب ولبس الفرو دلالة على سكان الاسكيمو وفي السينما تستخدم الازياء والالوان في دلالة على الحقب الزمنية المختلفة في دعم القصة وزيادة الاقناع في الخطاب السينمائي ففي فلم الرسالة للمخرج مصطفى العقاد نرى ازياء المشركين باللون الاسود والاحمر في دلالة على الشر والعدوانية بينما المسلمين فيرتدون اللون الابيض الذي هو دلالة الطهر والسلام . ففي مسلسل (يوسف الصديق) نشاهد ازياء النبي يوسف واكسسواراته هي فرعونية تدل على المكان في مصر بينما نشاهد ازياء والده النبي يعقوب واخوته هي ازياء ارامية في دلالة على عيشهم في فلسطين ففي فلم (حكم سليمان الشهير) انتاج ١٩٥٩ نرى نبي الله سليمان يقوم بالافعال الاعجازية وهو جالس على عرشه الذهبي مرتدي اغلى الثياب والاكسسوارات التي تدل على ملكه العظيم الذي اتاه من عند الله عز وجل " ويجب ايضا ان تختار الاكسسوارات لتماثل مكانة الشخص لنفسه او لمن يتعايش معهم في الفلم ويجب ان تعمل على كشف النقاب شيئا فشيئا عن خصوصية الشخصية " (دالي/2002/ص١٠٣).

ثامنا : الديكودراما والوثيقة الصورية

يرى الباحث ان هذا العنصر لايمكنه الاشتغال الا على الفلم الوثائقي التاريخي فقط ولايمكنه الاشتغال على الفلم الروائي التاريخي على اعتبار ان الاخير قائم على التمثيل و الديكودراما (أو الدراما الوثائقية) هي نوع من البرامج الإذاعية والتلفزيونية، والأفلام الروائية، والمسرح ، الذي يتميز دراماتيكيا إعادة تشريع الأحداث الفعلية. على المسرح، يعرف أحيانا باسم المسرح الوثائقي. وهي عبارة عن" عرض تلفزيوني او فيلم يدمج مابين المجال الوثائقي والدراما، وقد يرى البعض على ان الديكودراما ليست الدراما القصصية ،بل التركيز على الحقائق الفعلية مع اشخاص حقيقيين يقدمون الفكرة باسلوب وطريقة دراماتيكية او ممسرحة" (سلمان/2013/ص٥١) وقد لجأ اليها صناع الافلام الوثائقية كتعويض عن الوثيقة الاصلية ونظرا لعدم وجود التصوير في الازمنة السابقة التي سبقت اختراع الكاميرا ولضرورة تجسيد الشخصيات والافعال التي قامت بها ومن اجل الاقناع وايصال الفكرة برزت الحاجة الى الديكودراما كبديل طبيعي وتوضيحي في الافلام الوثائقية وخصوصا افلام السيرة الذاتية ونستخلص مما سبق ان الديكودراما " شكل وثائقي متميز ذو معالجات ابداعية يعيد بناء وتقديم الوثائق ضمن ظروفها القياسية وذلك بتوظيف العناصر الدرامية والوثائقية بحسب فكرة وموضوعة النتاج الوثائقي " (رضوان/2016/١٠١) ويستعين صناع الوثائقي ايضا بالديكودراما عند عدم معرفتهم بخفايا

الشخصية الرئيسية والافعال التي قام بها في خلوته او مع مقربين او الاعمال السرية التي لم تظهر للعلن وظهر منها اخبار وكلام ووثائق رسمية وغير رسمية .وهنا يأتي دور المخرج بطلق العنان لخياله لتجسيد هذه الاحداث من خلال الديكودراما ، ففي الفلم الوثائقي (عبقرية العقاد) الذي عرض على قناة الجزيرة وثائقي عام ٢٠١٦ نشاهد في بداية الفلم رجل يرتدي ملابس واكسسوارات كان يرتديها العقاد الحقيقي وفي اعلى يسار الشاشة مكتوب مشهد تمثيلي حتى يكون المشاهد على بينة من امره لشدة الشيه بين الممثل وشكل العقاد الاصلي يرى الباحث ان الديكودراما تخلق حالة من التعايش مع الشخصية من قبل الجمهور فأن اثناء سير الاحداث والممثل الذي يقوم بدور العقاد مع السرد من خارج الكادر تعيش حالة من الاندماج مع الاحداث وكان الشخصية الحقيقية ماثلة امامك .

تاسعا : الصوت

يعد الصوت العنصر المكمل للصورة ومفسر الاحداث المرئية فمنذ دخول الصوت في السينما عام ١٩٢٧ في فلم (مغني الجاز) الى الان والصوت يدعم الصورة وينقل المشاهد من مكان جلوسه الى اعماق الفلم ليعيش الاحداث وينصهر فيها و يعتمد اي عمل درامي سينمائي او تلفزيوني على العناصر الفنية والجمالية للمستوى البصري والمستوى السمعي المتمثل بعناصر الصوت (الحوار–الموسيقى–المؤثرات الصوتية–الصمت) وهذه العناصر لها اشتغالات عدة في الفلم التاريخي وبحسب توظيف المخرج لها .

أ- الحوار

الحوار او الكلام بين الاشخاص لدعم الصورة المرئية وسرد الاحداث كما اشار الباحث ويعتبر الحوار " الكلمة المنطوقة تقوم بدور مكمل لا يمكن الاستغناء عنه، فهي تشرح وتفسر وتضيف المعلومات التي لا تقولها الصورة" (شلبي/2008/٧٣) ويرى الباحث انه لامجال للارتجال في الحوار في الافلام التاريخية على اعتبار ان الاحداث التاريخية هي احداث موثقة اما بنص مقدس او روايات مسندة او قصص متوارثة وهذه الجمل والحوارات التي تجري بين الشخصيات التاريخية لايمكن التلاعب بها فهي قد اصبحت من التاريخ ففي فلم (الوصايا العشر) انتاج ١٩٥٩ نرى نبي الله موسى يتكلم بايات من التورات عند لقاء ربه بل وحتى في افتتاحية الفلم كان هناك سرد من خارج الكادر استشهد باية من التوراة **وَقَالَ اللهُ:** «**لِيَكُنْ نُورٌ**»، **فَكَانَ نُورٌ** فهذه العبارات في الحوار لايمكن التلاعب بها لقدسيتها ولتوثيقها في كتاب مقدس وهناك امثلة كثيرة مشابه لما ذكره الباحث تستند في حواراتها على الانجيل وعلى القران الكريم .

ب-الموسيقى

رغم ان الصوت تاخر في دعم الصورة لاكثر من ثلاثين سنة الا ان الموسيقى كانت المرافق الاول للصورة ومنذ بواكير السينما فكانت مفسرة ومضحكة ومبكية للاحداث التي نشاهدها في الصورة فهي عنصر فعال وعاطفي تخلق حالة من الارتباط الذهني مع الصورة وان لها "عظيم الاثر لكل من العواطف والانفعالات والايقاعات في كيان الصورة" (بوجز/1995/ص١٥٣)فالموسيقى لا تزاحم الصورة تشكيلها الجمالي والفني بل انها داعمة ومنسجمة مع الصورة ففي الافلام التاريخية (الرسالة-عمر المختار-لورنس العرب-دكتور جيفاكو) نلاحظ المؤلف الموسيقي الفرنسي موريس جار ياخذ وقتا كبيرا لتأليف موسيقى خاصة بالحدث التاريخي وفي المرحلة الزمنية التي تجري فيها الاحداث ففي فلم الرسالة اصبحت موسيقاه ايقونة للاسلام والمسلمين اما فلم لورنس العرب كانت موسيقى قريبة الى ثقافة فترة الجزيرة العربية في تلك الفترة وكذلك الافلام المتبقية كانت هناك قصدية في كل موسيقى تخص فلم يتكلم عن فترة تاريخية معينة فالموسيقى حالها حال الديكور والازياء تعيش الحدث وتفسر الصمت وتعطي طابع العصر الذي تعيشه الشخصيات .

ت-المؤثرات الصوتية

للمؤثرات الصوتية دور كبير في طغيان الصورة الواقعية على المشهد فأن ضربة السيف او صوت المطر او الاصطدام ماهو الا نقل الواقع وبالتالي نقل المعلومة المراد ايصالها او حتى نقل المعلومة عن الصورة الذهنية المتخيلة لدى المشاهد او زيادة الابهار والمصداقية اذن المؤثرات الصوتية هي (من اهم العوامل التي تعطي اللمسة الواقعية والاحساس بالحياة،بل تعاون على اعطاء العمق للصورة" (المهندس/1989/٢٥٠)ففي فلم (ملوك والهة) انتاج ٢٠١٤ نرى مشهد انفلاق البحر لموسى (ع) وقد استخدمت فيه التقنية الرقمية في افلاق البحر وبقاء ماء البحر واقف على جانبي البحر مثل الشلال نسمع المؤثرات الصوتية الكثيرة التي استخدمت في المشهد من ضمنها اصوات النوارس الهاربة واصوات المياه الساقطة من الاعلى وغيرها من المؤثرات خلقت لدى المشاهد احساس بالواقعية والاندماج وايصال فكرة ان مايجري الان هو ماجرى فعلا عند انشقاق البحر لموسى .

مؤشرات الاطار النظري

١- تنهض البنية الصورية الجمالية من توظف العناصر البلاغية كالاستعارة والايجاز والتكثيف في سرد الاحداث .

٢- تبرز جماليات البناء الصوري في الشكل الخارجي للبيئة التاريخية وكذلك الازياء والاكسسوار داخل الفلم التاريخي .

٣- تعد الوثيقة بنية جمالية في البناء الصوري للفلم التاريخي .

تحليل العينة

(فلم البؤساء)

اولا : تنهض البنية الصورية الجمالية من توظف العناصر البلاغية كالاستعارة والايجاز والتكثيف في سرد الاحداث .

مشهد (١) د (٢)

في بداية الفلم وبعد انتهاء التايتل بشكل مباشر يظهر لنا مجموعة من الجنود وهم يقودون اشخاص يرتدون ملابس برتقالية اللون وسط اجواء تبدو للوهلة الاولى انها منذ القرون الوسطى لكن صوت السارد يحدد الزمن في ذلك المشهد حيث يبدأ بقول فس سنة (١٨٠٢) وهو تحديد للفترة التاريخية التي حكم فيها نابليون فرنسا وقد اختزل السرد الكثير من الاحداث واكتفى بذكر طريقة اقتياد الخارجين عن القانون الى سجن طولون .

مشهد(٢) د (٤)

يبدأ السرد هنا بوصف حال السجن والاعمال الشاقة التي يقع على السجناء وتعرف المشاهد من خلال السرد على السجين بطل الفلم (جون فالجون) وقد حكم بالسجن خمس سنوات لسرقته الخبز وقد تضاعفت السنين ووصلت الى تسعة عشر سنة بسبب محاولاته للهرب ولاكثر من مرة ، قام السرد هنا بتكثيف احداث وقصص لتسعة عشر سنة واختصارها بدقيقتين وهذا مايخدم

العمل الفني جماليا ويبعده عن الملل وخصوصا ان الاحداث التاريخية طويلة ولايستوعبها وقت العرض الفلمي الذي لايتجاوز الثلاث ساعات ونصف .

ثانيا : تبرز جماليات البناء الصوري في الشكل الخارجي للبيئة التاريخية وكذلك الازياء والاكسسوار داخل الفلم التاريخي .

مشهد (١) د (٢)

اشتغل مخرج الفلم وبشكل واضح على ابراز الشكل الخارجي للفلم والاشارة الى زمان وقوع الحدث التاريخي ففي شكل البنايات المحيطة بالحدث نشاهد تضاريس الزمان الذي جرى فيه الحدث في القرن التاسع عشر فأن المنازل العامودية ذات الثلاث طوابق ديكور واقعي لتفاصيل ذلك الزمان مما يعطي واقعية للمشهد وكأن المشاهد يرى بنايات فعلية لذلك الزمان مما يحقق نسب اقناع عالية لديه ، اما الازياء فنشاهد ازياء العسكر فيها دلالة تاريخية ترجع الى زمن نابليون بونابرت وتعد تعبيرية للمرحلة التاريخية اما العسكر فيرتدون الملابس الحمراء الخاصة بالسجناء ، كان المخرج دقيق في استخدام الازياء والاكسسوار على اعتبارها ترسخ قيم الانتماء للمكان والزمان .

مشهد (٥) د (٨)

في هذا المشهد عمد المخرج على ابراز التناقض بين شخصيتين دينيتين الاولى اسقف المدينة والثاني احد رجال البابوية المترفين اذ ظهر جمال المشهد من خلال اختلاف الازياء والاكسسوار الذي عمق الفرق بين الشخصيتين فالاول كان يركب حمارا يتنقل به اسوة بالسيد المسيح (ع) والثاني كان يركب عربة فارهة تجرها الخيول مع وجود سائق لهذه العربة وعند التقائهم تعمق الفرق اكثر من خلال مايرتدي الاول من ملابس سوداء بالية والثاني كان يرتدي الملابس الفاخرة ذات اللون الاسود مع الاحمر مع قفازات حمر وصليب كبير حيث اعطت هذه الازياء سمة من سمات العصر في زمن نابليون وفي اشارة الى ترف الكنيسة في حينها بعد تصالح نابليون مع الكنيسة الكاثولوكية وتعمق الفرق مرة اخرى من خلال اكسسوار بيت الاسقف

البسيط حيث السرير المصنوع من القش والطاولة والكرسي ةالجدار المتهرء كل هذا الاكسوار تعبير عن مدى زهد الاسقف ومعيشته القريبة من معيشة الناس في تلك الفترة مما زاد من واقعية وجمال المشهد الذي بدورهه يعزز القيمة التاريخية في الفلم.

مشهد (٦) د (١١)

ثالثا : تعد الوثيقة بنية جمالية في البناء الصوري للفلم التاريخي .

للوثيقة التاريخية دور مهم في ابراز جماليات الفلم التاريخي وبناء وتعزيز الصورة وتحمل الوثيقة اوجه عدة يمكن الاستدلال بها على الزمان والمكان وهي تمكن المخرج من ايصال رسالته الى المتلقي ففي المشهد (١) نشاهد البناء الصوري المتكامل للقطة فنشاهد الابنية القديمة ذات الطوابق الثلاث وثيقة على نوع الطراز المعماري لفترة القرن التاسع عشر اما وجود نافورة المياه والذي يملء الاهال منها فهي من ضمن الطراز المدني المتبع وسط المناطق السكنية اما ازياء العسكر والمجرمين فهي توثيق لتلك الفترة ايضا ، في مشهد خروج فالجون من السجن واستلامه لنقوده البالغة ١٢٤ فرنك دلالة تاريخية على وجود الفرنك الفرنسي المعدني في تلك الفترة قبل تحوله الى ورقي فضلرا عن استلامه لجواز اصفر هذا الجواز وثيقة كانت تعطى للمجرمين عند خروجهم من السجن في مشهد دخول مندوب البابا الى المدينة نشاهد العربة الفارهة التي تجرها الخيول هي ذاتها الموجودة في رسومات فترة حكم الملكية الفرنسية وهي وثيقة تاريخية يركبها النبلاء والطبقة الدينية ، في مشهد بيت الاسقف هناك وثيقة تاريخية وهي الشموع التي يتم استخدامها للاضاءة في فترة ماقبل اختراع الكهرباء وهي دلالة زمانية للفلم ولنفس الوثيقة استخدامات كثيرة في مشاهد الفلم الداخلية فلا يخلو بيت من هذه الشموع بل تم توزيعها من قبل المخرج لتظهر وبكثرة في الصورة لتزيد من واقعية المشهد ولتعزز مصداقية الفترة التاريخية ففي بيت الاسقف وعند دخول فالجان عليه نشاهد شمعة واحدة على الطاولة بينما نرى الاسقف يشعل الشمعدان ابتهاجا بدخول ضيف عليهم وحتى الاواني الفضية التي اكلوا فيها هي وثيقة تاريخة لتلك الفترة اذ ان هذا النوع من الاطباق لم يتم التعامل به في فترة مابعد القرن الثامن عشر ،

النتائج والاستنتاجات

أولاً: النتائج.

١. تآزر عناصر لغة الوسيط السينماتوغرافي مع اداء الممثل في تجسيد الحدث التاريخي واعطاءه سمة الواقعية والجمال .
٢. شكل السرد اولوية كبيرة في سرد الاحداث التاريخية من حيث الاختزال والتكثيف في الحدث التاريخي .
٣. تمنح الوثيقة التاريخية ترسيخ ودعم للفعل التاريخي واعطاءه مساحة كبيرة من اقناع المتلقي .

ثانياً: الاستنتاجات.

١. يعد السرد من اهم العناصر اشتغالا في الفلم التاريخي من ناحية الاختصار في الحوارات والاحداث المطولة .
٢. الازياء والاكسسوار من ابرز الوثائق التاريخية التي يستدل بها على زمان ومكان الحدث التاريخي .
٣. التداخل البارع بين عمل عناصر اللغة السينمائية والروايات التاريخية تحقق تجسيدا اكبر للحدث في الفلم التاريخي .

المصادر

القران الكريم

ابراهيم مدكور، **المعجم الفلسفي**، (القاهرة : مجمع اللغة العربية ، الهيئة العامة لشؤون المطابع)

ارسطو، **فن الشعر**، ترجمة عبد الرحمن بدوي (بيروت : دار الثقافة، ط٢، ١٩٧٣

أفلاطون، **الجمهورية**، ترجمة، حنا خباز، القاهرة، دار المعارف للطباعة والنشر، ١٩٢٦

آمال طاهر حسن الغديري ،**تجسيد المتخيل في الدراما التلفزيونية** ، (جامعة بغداد و كلية الفنون الجميلة ، رسالة ماجستير غير منشورة ، بغداد و ١٩٨٩

اميرة حلمي مطر، **مقدمة في علم الجمال** (القاهرة : دار النهضة العربية، ١٩٧٣)

جانيتي، لوي دي، **فهم السينما**، تر: جعفر علي، بغداد: دار الرشيد للنشر، سلسلة الكتب المترجمة-١٠٦

جوزيف.م. بوجز، **فن الفرجة على الافلام** ، ترجمة: وداد عبد الله، القاهرة، الهية المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٥،

جيروم ستولنيتز، **النقد الفني**، تر. فؤاد زكريا، دار الوفاء لدنيا الطباعة، الاسكندرية، ٢٠٠٧

حسين حلمي المهندس، **دراما الشاشة بين النظرية والتطبيق للسينما والتلفزيون**، ج١، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب) ١٩٨٩،

حسين خمري ، **بنية الخطاب النقدي** (بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة، ١٩٩٠)

دالي ، كين، **موسوعة فن الانتاج السينمائي**،تر: روبير عبد المسيح جودة، بيروت، الدار العربية للموسوعات، ٢٠٠٢

دانيال تشاندلر، **اسس السيميائية**،تر: طلال وهبة ،بيروت ، المنظمة العربية للترجمة ، ط١ ، ٢٠٠٨

دريك ستوتسمان،**الموضة عملية انتاج–موسوعة السينما**،ج الاول،٢٠١٤

ران فينتورا،**الخطاب السينمائي** ،تر:علاء شنانة ،دمشق ،منشورات وزارة الثقافة.المؤسسة العامة للسينما،٢٠١٢

سعد عبد الرحمن قلج ، **جماليات اللون في السينما** ، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٥

صالح الصحن،**التذوق السينمائي والتلفزيوني** ،بغداد، دار الفتح للطباعة،٢٠١٨

طاهر عبد مسلم ، **اشكالية المكان في السينما** (جامعة بغداد و كلية الفنون الجميلة ، رسالة ماجستير غير منشورة ، بغداد و ٢٠٠٩

عبد الباسط سلمان،**السيناريو والنص**،الدار الجامعية للطباعة والنشر والترجمة،بغداد،٢٠١٣

عبد الباسط سلمان، **تكنولوجيا الفرتشوال أستوديو في الاعلام**، العراق، مجلة دراسات في الاعلام الجامعي، منشورات قسم الاعلام والعلاقات في جامعة بغداد، ٢٠١٥

عقيل مهدي يوسف، **الجمالية بين الذوق والفكر**، بغداد، مطبعة سلمى الفنية الحديثة، ١٩٨٨

فؤاد كامل وزملاؤه، **الموسوعة الفلسفية المختصرة**، مر :زكي نجيب محمود، القاهرة: مكتبة الانجلو المصرية، الالف كتاب

فؤاد كامل، وأخرون، **الموسوعة الفلسفية المختصرة**، بغداد، مكتبة النهضة للطباعة والنشر، ١٩٧٧

كاظم مؤنس، **دراسات نقدية في جماليات لغة الخطاب البصري**، عالم الكتب الحديثة، اربد، ٢٠٠٧

كرم شلبي ،**المذيع وفن تقديم لبرامج في الراديو والتلفزيون** ، دار مكتبة الهلال للطباعة والنشر بيروت ، ٢٠٠٨

مارسيل مارتن ، **اللغة السينمائية** ، تر : سعد مكاوي ، ، الدار المصرية للتأليف و الترجمة، ١٩٦٤

ماهر مجيد ابراهيم ،**التراكيب الزمنيه في سرديه الفلم السينمائي المعاصر**، اطروحة دكتوراه غ م ، كلية الفنون الجميلة . جامعة بغداد،٢٠٠٦،

مايكل رابيجر ،**الإخراج السينمائي تقنيات وجماليات**،تر: احمد يوسف،المركز القومي للترجمة، ٢٠١٣

محمد حسن فرحان ، **المرئي واللامرئي** ،رسالة ماجستر غ م ، جامعة بغداد ،كلية الفنون الجميلة ،٢٠١٤،

محمد فاضل محمد عزيز قفطان، **التنمية الإقتصادية** ، الطبعة الأولى/١٩٨٤