مجلة كلية التربية الاساسية
كلية التربية الاساسية – الجامعة المستنصرية
Journal of the College of Basic Education Vol.32 (NO. 135) 2026, pp. 514-531

المعالجات الاخراجية للسيرة في افلام المخرج كلينت إيستوود الروائية (سولي) أنموذجا

م.م. فؤاد خضر عباس
وزارة التربية – الكلية التربوية المفتوحة
fuaadfuaad1973@gmail.com

مستخلص البحث:
افلام السيرة الذاتية من أكثر الأفلام شعبية في السينما الحديثة، فنحن جميعًا نشترك في حبنا كي نتعلم من حياة العظماء والمشاهير طرق النجاح التي ساروا عليها في حياتهم الخاصة. ولرصد تجربتهم الخاصة كمشاهير وناجحين، نسير في طريق استكشاف مراحل صعودهم إلى الشهرة والنّجاح والأساليب التي اختاروها للتعامل مع العقبات وتحديات الحياة التي جابهتهم أفلام السيرة الذاتية تعد واحدة من أكثر الأنواع السينمائية تأثيرًا وشعبية، حيث تقدم قصصًا مستوحاة من حياة شخصيات حقيقية، سواء كانوا شخصيات تاريخية، قادة، فنانين، أو حتى أشخاصًا عاديين قاموا بإنجازات ملهمة. هذا النوع من الأفلام يهدف إلى عرض تفاصيل حياة الشخصية وما مرّت به من صعوبات وإنجازات، مما يجعلها محط اهتمام وإعجاب الجمهور.

1 : مشكلة البحث:
أخذت افلام السيرة الذاتية حيزا ملحوظاً في الآونة الأخيرة وذلك لأهمية الشخصيات التي تناولتها هذه المسلسلات في مجالات الحياة المختلفة السياسية والفنية والفكرية والاجتماعية وقد أخذت المعالجات الإخراجية لها تأخذ شكلا يختص في الوسط السينمائي ولهذا برزت الحاجة الى دراسة هذه المعالجات ،أما مشكلة البحث فيمكن وضعها بالسؤال الآتي :
(كيف تتم معالجة السيرة الذاتية إخراجياً في السينما)
ان اشتغال الافلام المبنية على السيرة الذاتية من حيث ما تنطوي عليه من جانب الحقيقة التاريخية وعناصر البناء السينمائي التقني والجمالي من رؤية المخرج الخلاقة الجمع بين الترفيه والتعليم إلى جانب كونها وسيلة للترفيه، تقدم أفلام السيرة الذاتية دروسًا ملهمة للجمهور من خلال قصص نجاح وفشل حقيقية تُبرز هذه الأفلام الكفاح الشخصي واللحظات الصعبة التي مرت بها الشخصية، مما يجعلها أكثر واقعية وإنسانية أداء تمثيلي مميز غالبًا ما يُقدم الممثلون أداءً استثنائيًا في أفلام السيرة الذاتية، حيث يتطلب هذا النوع من الأفلام دقة في تقمص الشخصية واستحضار مشاعرها.
.. وقد قسم الباحث بحثه إلى أربعة فصول. الفصل الأول كان بعنوان الإطار المنهجي للبحث. وتضمن تحديد مشكلة البحث. هل هناك أهمية للسرد في بناء أفلام مبنية على قصص واقعية؟ اجتماعية؟ وأهمية البحث كذلك أهداف البحث والتي تمثلت في التعرف على أهمية البحث في تناول موضوع ما في الواقع والحوادث حالة المجتمع و المعالجات الإخراجية للفيلم الروائي في النقاط التالية:
1. ما مدى صياغة الفيلم الروائي للحوادث الحقيقية واعادة تجسيدها ؟
2. إذا كانت الحادثة حقيقة فهل يمكن اعادة بناء الواقع بواسطة رؤية المخرج الفنية ؟
3. هل يمكن لعناصر اللغة السينمائية تقديم الحوادث تضفي عليها صيغة فنية تقبل انسانياً؟

ثالثاً: أهداف البحث
يهدف البحث إلى :
يهدف البحث الى الكشف عن كيفيات معالجة السيرة الذاتية للشخصية في الافلام الروائية عند المخرج كلينت استويد تعزز من معرفة الجمهور بالأحداث التاريخية والظروف الاجتماعية والثقافية من خلال النقاط الاتية :
1. هل يمكن عرض التحديات الإنسانية بشكل فني سينمائي ؟

2. إذا كانت القصة تحتوي على واقعة او حادثة حقيقية هل تسلط الضوء على الكفاح الشخصي والتجارب الإنسانية، مما يجعلها قريبة من الجمهور ؟
3. هل يمكن إعادة إنتاج جانب من جوانب السيرة الروائية كما هي سينمائيا ؟
وكذلك حدود البحث.

أما الفصل الثاني فقد تضمن الإطار النظري والدراسات السابقة، وقسم الإطار النظري إلى ثلاثة المخرج والنص. أما الجزء الثاني فقد سمي الموروث والبيئة واهميته للمخرج ، يقودنا الى معرفة ما هو النص السينمائي والذي يعتبر الارض الخصبة التي يتعامل معها المخرج وكيفية يتم من خلال طريقة معالجته لها وفق الرؤية الاخراجية وحرفية الاداء التي امتلكها

المبحث الثالث جاء تحت عنوان اشتغال عناصر اللغة السينمائية في افلام السيرة الروائية.

لقد حققت السينما في نهاية المطاف ما لم يحققه أي فن آخر سابق عليها، فالمتفرج في ذلك الوقت لم يكن متوف ا رً لديه أو يخطر في ذهنه رؤية قطار يتحرك على خشبة المسرح، وبهذا حققت السينما أكثر الأشياء التي لم تحققها الفنون الأخرى، ألا وهي الإيهام بالواقع، منه أحد المؤشرات بعد اعتمده الباحث في تحليل العينة المختارة وهي سولي ومبرر أخذ العينة وأداة البحث ووحدة التحليل.

الفصل الرابع: تضمن تحليل العينة المختارة واستخلاص النتائج النهائية المستخلصة من التحليل وأبرزها:

أولاً: النتائج:

1. الاعتماد على الواقع كأساس في إنتاج نوع من أنواع الأفلام المبنية على قصص حقيقية وأشخاص حقيقيين.
2. السرد السردي في عملية سرد الواقع في الفيلم السينمائي يعمل على إنتاج النوع السينمائي.
3. هناك علاقة تفاعلية بين الواقع والسرد السينمائي من خلال تجسيد عناصر اللغة السينمائية.

والذي جاء للإجابة عن أهداف البحث وكذلك عرض الاستنتاجات المستخلصة من نتائج البحث، وتضمن قائمة المصادر والمراجع التي اعتمد عليها البحث وملخص البحث باللغة الإنجليزية.

4 : حدود البحث

يتحدد البحث بدراسة المعالجات الإخراجية للأعمال السينمائية المنتجة في عام 1990 وذلك لوجود جيل من الافلام الواقعية في هذه السنة :

1. الحد الموضوعي الاحداث والشخصيات في الفيلم السيرة الروائي الواقعي .
2. مكان العرض في قناة mbc2 مكان الانتاج الولايات المتحدة الامريكية.
3. عام 2016سنة الانتاج .

5: تعريف المصطلحات

الاطار النظري

1 - المعالجة :

المعالجة لغة كما وردت في (مختار الصحاح) باب (ع ل ج) عالج الشيء معالجة وعلاجاً: زاوله "[1]، فالمعالجة في اللغة هي الممارسة أو المزاولة التطبيقية للأفعال الإرادية. والعلاج هو " المراس والدفاع وعالج الشيء معالجة وعلاجاً أي زاوله وعاينه وكل شيء زاولته ومارسته فقد عالجته، وقد وردت المعالجة أيضاً في (تاج العروس من جواهر القاموس) باب (علج) على أن (عالجه) أي الشيء علاجاً ومعالجة: زاوله ومارسه وفي حديث الأسلمي: (إني صاحب ظهر أعالجه) أي أمارسه وأكاري عليه...وفي حديث علي رضي الله عنه : انه بعث برجلين في وجهةٍ وقال: إنكما علجان فعالجا

عن دينكما...وعالجا :أي مارسا العمل الذي ندبتكما اليه واعملا به وزاولاه، وكل شيء زاولته ومارسته فقد عالجته.
المعالجة والمعالج، مصدر عالج، معالجة المَرِيض أي مُدَاوَاتُهُ . ومُعَالَجة المَوَادِّ الأوَّلِيَّةِ أي تَحْلِيلُهَا وَسَبْرُهَا . ونقول يَنْبَغِي مُعَالَجةُ الأُمُورِ بالأنَاةِ وَالصَّبْرِ مُعَامَلَتُهَا وَالتَّعَامُلُ مَعَهَا.
أما المعالجة أصطلاحاً فهي ممارسة للعمل وتقويمه، أي كيفية بناء المادة من ناحية الشكل والمضمون من اجل إيصال الموضوع ، ويعرف (الكتيباني) المعالجة اصطلاحا في مجال البناء الدرامي بأنها صياغة فكرية وجمالية للمادة الدرامية تدخل في إنشائها معينات سمعية وبصرية تؤكد سلطة المعالج في البناء.

المعالجة : ان المعالجة بصيغتها العامة وكما وردت في كتاب معجم الفن السينمائي (هي مرحلة متطورة من مراحل البناء الدرامي في القصة السينمائية حيث يقوم المؤلف او الكاتب السينمائي بمهمة الاعداد الفني للخلاصة او الرواية او المسرحية التي يراد تحويلها او اقتباسها الى السينما)

وبما ان عمل الفن السينمائي يقوم على عملية الصورة المتحركة ورواية القصة على شكل صور متحركة والتي يؤكدها المعجم ايضاً(انه يعتمد في السياق المنطقي على الصورة المرئية كأداة للتعبير في هذا الميدان الجديد من حيث تتابع المشاهد والمواقف وتوضيح الاحداث ورسم الشخصيات وتخطيط حبكة الرواية) وهي بذلك تكون اي المعالجة في نطاق النص المكتوب قبل ان تحول الى معالجة سينمائية لذلك العمل الادبي الفني بكل اشكاله المتعارف عليها.

وهنا يوضحها ت سوين في كتابه السيناريو للسينما (وهي بناء اولي شبه درامي بالفعل المضارع للسيناريو انه توسيع وتطوير للتقديم وان اهم امر بالمعالجة هو الوحدة التطوير القوي لقصة واحدة لها محور رئيسي واحد قوي وان كان من الممكن تقديم قضايا جانبية وحبكات فرعية الا انها تبقى تابعة للخطة الرئيسية وخاضعة لها)

والمعالجة هي اداة المخرج التي يجعل فيها الخلق الفني والنابع من رؤيته الاخراجية للعمل من البداية الاولى له بداءاً من اختيار الفكرة او الموضوع وهي مبنية على اسلوب المخرج سواء كان صاحب القصة اولا (ربما لا يوجد عنصر واحد اهم من عنصر اسلوب المخرج اهم من اختيار الموضوع وتشكل انماط الصراعات التي يختارها المخرجون للمعالجة خيطاً موضوعياً بالغ الاهمية)

وتتخذ المعالجة عدة نقاط مهمة يجب وضعها في مرحلة الكتابة والتي اكد علها ت سوين وهي كلاتي :

1.وضع الخطوط الأساسية لخلفية الاحداث .
2.تأسيس عناصر القصة (الشخصيات والمواقف والامكان والحالة النفسية)
3.تركيز بداية المعالجة (الرباط والاصرار
4.تخطيط قمم المعالجة (تجنب ما يمكن توقعه وتجنب السلبيات الفصل بين الازمات)
5. ايجاد حلول للقضايا (انهاء التوترات الناشئة عن الموضوع وانهاء التوترات الناشئة عن الشخصيات)

التحذيرات الخاصة بكتابة المعالجة

1. الحذر من الحبكات البلهاء .
2. المواقف الجامدة
3. المعارضة المتفرقة
4. تعدد الشخصيات اكثر من اللازم
5. الرمزية في الفكرة الرئيسية).

ومن هنا نؤكد على المعالجة الاخراجية هي المهمة الاولى والرئيسة والتي يشكل المخرج فيها صاحب اليد الطولى في تحويل النص المكتوب الى عمل تتجسد فيه عناصر اللغة السينمائية والتي وظفت من خلال خيال وفكر واسلوب المخرج الخلاق (ورفع المخرج الى مرتبة المؤلف هو ثمرة من ثمرات الابداعية وهي نظرية في صنع الافلام يعتبر المخرج فيها القوة الابداعية الاولى في صنع الفيلم)

الاطار النظري

1 المخرج والنص

لكي نعرف علاقة المخرج والنص السينمائي لابد ان نعرف ان للمخرج الدور الفاعل في قيادة عملية الابداع والخلق في في كافة تفاصيل ومراحل العمل الفني وقف فن الاخراج السينمائي (اصطلاح للتعبير عن مهمة المخرج في الافلام السينمائية ومن اهم اختصاصاته التوفيق بين العناصر الفنية المختلفة)(1)وذا يقودنا الى معرفة ما هو النص السينمائي والذي يعتبر الارض الخصبة التي يتعامل معها المخرج وكيفية يتم من خلال طريقة معالجته لها وفق الرؤية الاخراجية وحرفية الاداء التي امتلكها ويمتلكها حيث ان عملية الاشتغال على النص هي عملية كتابة فلمية (اعادة الحكي عن طريق الاخراج سيكون عبر الوسيط السينمائي الذي يعتمد في لغته على الدال الايقوني والدال اللساني والدال الموسيقي ويعتمد الوسيط السينمائي خطاباً فلمياً يستعمل جهازه الخاص وتسعى اليات

فعندما يبدأ المخرج العمل في فيلم، يجب أولاً أن يفسر نص السيناريو. وعملية تفسير النص هي عكس عملية كتابته، فكاتب السيناريو يطور القصة حول شخصيات وأفكار، بينما المخرج كمفسر للنص، يتخلص من القصة ليحدد تلك الشخصيات والأفكار. وحينما ينتهى المخرج من فهم وتفسير نص السيناريو، يبدأ في تحويله إلى سيناريو إخراجي ويتضمن هذا تصميم اللقطات التي تستخدم لبناء المشاهد. وفي أثناء تصميم تلك اللقطات، يتم تدوين بعض الملاحظات حول حجم اللقطة، ومكان الكاميرا، وتكوين الصورة، والحركة. تصميم اللقطة هو المجال الأول الذي يتيح للمخرج فرصة للإبداع في عمل الفيلم وعيه لابد من معرفة النص الفني (الشكل النهائي للقصة السينمائية بعد الانتهاء من مرحلة اعدادها ومعالجتها سينمائياً ووضع الحوار اللازم وهي تحتوي البيانات الوافية والتعليمات الدقيقة وكل التفصيلات الفنية والتعليمات الدقيقة من حيث وضع الكاميرة وحجم اللقطات وتحديد الانتقالات في كل مشهد وفي كل لقطة وهي عبارة عن الفلم مكتوب على الورق ويقوم المخرج عادة بكتابة النص الفني) لذا فالعلاقة المخرج بالنص هي علاقة العمل في بدايته وحتى مراحل التنفيذ النهائية وفق ما يتم بنائه خلال هذه الفترة من عمل المخرج في ثنايا النص وان مادة النصوص عادة هي من اعمال ادبية والتي تتطلب نوع من الاحتراف والتميز في عملية التحويل (الجزء الاكبر من الافلام هو اعداد من مصدر ادبي من بعض الوجوه اعداد الرواية او المسرحية يتطلب مهارة اكبر من كتابة النص سينمائي) فالمهارة تأتي من الامانة والدقة في الاقتباس من النص الادبي للحفاظ على روح العمل الادبي ، وان عملية الابداع في تكوين النص وعلاقته بالإخراج وبالتالي شكل فلمي ابداعي اساسه النص وصانعه المبدع المخرج وفق ثنائية الفكرة والسيناريو (فكرة مشحونة بالعواطف هذا هو التقريب التعريف الوحيد لما يقصده السينمائيون بالموضوع وتكون اول عملية في الموضوع تطوير الفكرة لتحويلها الى قصة صالحة للتصوير او سيناريو مزاياه المرئية والدرامية امكانية اخراج الفيلم) فالوثيقة هنا ليست المادة الخام الموجودة على شكل صور متحركة للقطات صورة للأخبار عن احداث معينة اي تجارب الرواد بل هي موجودة قبل ذلك من خلال منبعها في داخل الحدث الحقيقي والتي تعتمد الاسلوب السينمائي في انتاج الوثيقة، اذ ان هناك (طرائق بناء خط قصصي درامي في الفيلم تكون بالضد من بناء المقالة الصحفية مقتربات الصحفي الى مهنته هي الحصول على الوقائع وجمع المعلومات عن طريق كتابة بحث عن نص وما قبله الناس المعنيين بالموضوع ومتى ما امتلك

الصحفي كل هذه الوقائع استطاع ان يكتب مقالة او ان يستخدم بعض الوقائع او كلها او ان لا يستخدم أيا منها، ومتى ما جمع الوقائع فأنه يبحث عن زاوية للموضوع ومن ثم يكتب الموضوع مستخدماً تلك الوقائع التي تلقي الضوء على مقالته وتسندها هذه صحافة جيدة.

لكن كتابة السيناريو على الضد من ذلك تماماً انت تقترب الى السيناريو بفكرة ب موضوع بفعل وشخصية ثم نسج الخط القصصي الذي يمسرحه اذا امتلكت خطاً قصصياً اساسياً ثلاثة رجال يسطون على (بنك جيس منهاتن) اعمل على توسعة البحث فيه واخلق الشخصيات واكتب سير الشخصية ونسندها واذا انتجت شيئا اخر فاختراعه للوقائع تسند القصة في سيناريو معين بل تخلق القصة في كتابة السيناريو تنتقل من العام الى الخاص جد القصة ثم اجمع الوقائع وهنا دليل قدمة فيلد على مسألة الابداع السينمائي الروائي كون الوقائع التي تحتويها الوثيقة هي منبع ذلك الابداع في تشكيل المنجز الفيلمي مع تعدد المادة التي تحوي الوثيقة سواء مكتوبة او مسموعة او مرئية ومن امثلة ذلك لورانس العرب للمخرج (ديفيد لين)، والذي عرض عام 1962م، من أشهر أفلام السير الذاتية التي سلطت الأضواء على شخصية حقيقية الوجود إذ (تستند أحداث وشخصيات فيلم لورنس العرب الى كتاب اعمدة الحكمة السبعة الذي تغير من عنوانه الاصلي (ثورة في الصحراء) والذي قام بتأليفه الضابط والمغامر البريطاني ت. ي. لورنس عن حياته وذكرياته مع القبائل العربية خلال الحرب العالمية الاولى)،وقد نلاحظ ان التفرد في صفات الشخصية وعنوانها كان محط اهتمام صناع السينما مثال ذلك فيلم (غاندي) للمخرج (ريتشارد أتينبوروغ)، يروي سيرة حياته ونضاله السلمي من أجل الحرية والاستقلال، ان (موضوع السينما هو الدنيا التي يمكن تصويرها، الواقع الذي يبدو وكأنه يكشف نفسه طبيعياً للمصور. وبجانب الوسيط الفني السينمائي يتمكن من تسجيل الدنيا فوتوغرافياً، فأنه يمكنه ايضاً ان يغير من شكل الدنيا بتقنيته الاضافية لسمات النص السينماتوغرافي .

لابد في البداية لمعرفة هذه السمات من المرور اولى بمفهوم النص السينمائي الذي بينه كتاب المعجم السينمائي والذي يطلق عليه النص الفني ونص التصوير او التقطيع الفني (الشكل النهائي للقصة السينمائية بعد الانتهاء من مراحل اعدادها ومعالجتها السينمائية ووضع الحوار اللازم وهي تحتوي على البيانات الوافية والتعليمات الدقيقة وكل التفصيلات الفنية من حيث وضع الكاميرة او حركتها وحجم اللقطات وتحديد الانتقالات في كل مشهد وفي كل لقطة هي عبارة عن الفيلم مكتوب على الورق ويقوم المخرج عادة بكتابة النص الفني وقد يشترك معه المؤلف الذي وضع الاعداد السينمائي للقصة الاصلية وقد يطلق عليه البعض السيناريو الكامل) وان هذا النص مبني على مبدا الخطاب اي ان هناك متلقي يوجه اليه ان عملية الاشتغال على النص هي عملية كتابة فلمية (اعادة الحكي عن طريق الاخراج سيكون عبر الوسيط السينمائي الذي يعتمد في لغته على الدال الايقوني والدال اللساني والدال الموسيقي ويعتمد الوسيط السينمائي خطاباً فلمياً يستعمل جهازه الخاص وتسعى اليات هذا الجهاز الى تفكيك النص الاول واعادة توزيعه بواسطة لغة جديدة هي لغة الصورة)

وهو أيضا قول تم تثبيته بالكتابة/بالتصوير على الفيلم الخام، والنص الفيلمي هو الفيلم . كوحدة خطاب من حيث هو مفعل فعلي (تشغيل مركب من رموز اللغة السينمائية) فالفيلم هو نص؛ لأنه يمثل خطابا ذا فاعلية وقصدية، بل ولديه القدرة على التأثير في المتلقي عبر استخدام الرموز البصرية والسمعية التي وضعها صانع الفيلم، ف"على الصعيد الشكلي،)النص هو متتالية مرتبة من الأشياء المرسومة أو المطبوعة المستعملة كإشا ا رت . والمقدمة على صورة خطية تبعا للاصطلاحات الخاصة باللغة المكتوب الفيلم هو متتالية بصرية، ذو ترتيب وتتالٍ فيما يتعلق بالنسبة لمجموع اللقطات المكونة له، وذلك تبعا للأسلوب الفيلمي الخاص به، بالإضافة إلى كونه قولا لا شفاهي .

أي أنه ينتفي عنه مبدأ الحوارية القائمة في الاتصال الشخصي، فضلا عن كونه لا يتحقق إلا عبر الشريط الفيلمي كمنتج نهائي، ولا يوجد النص الفيلمي إلا عبر فعلي تدوينه: تصويره وعرضه، وهذا

العرض هو الوجود الفعلي والحقيقي للنص الفيلمي، لذلك يمكننا تعريف النص بأنه بنية متماسكة محددة مفهومة المعنى. النص شيء يحتوي على مجموعة من الأحداث (الصور والكلمات والأصوات) متصلة ببعضها ضمن سياق، يمكنها . أن تكون قصة أو حكاية، كل أج ا زء النص تتلاحم، تعمل معا بهدف إخبارنا بشيء ما يعتمد الفيلم كنص على كل ما يكونه من عناصر، سواء أكانت تتعلق بالصورة الإضاءة، الديكور، الألوان، الشخصيات.. إلخ وكذلك على الصوت في مكوناته (الحوار،المؤثرات السمعية، الموسيقى)، وكل هذه الأشياء تشكل منظومة تهدف إلى إخبارنا بشيء ما أو قصدية ما من قبل منتج النص.

وقد كان هناك اعدت ارضيات على كون الفيلم نصا: أهمها يختص بالمصطلح، وهذا المعنى لكلمة نص لا يقبل تملكا فوريا من جانب علم الفيلم، وذلك أولا، لأنه بالتعريف مفهوم حدي لم يكن ينطبق قبليا على كل آت – اتفاقا - من الأعمال الأدبية والفيلمية ثم إن فاعلية النص الفيلمي تقودنا بداية نحو فهم بنائية "الصورة كمرتكز أساسي في التعبير الفيلمي كنص، عندها يصبح النص نظاما نابضا بالنسبة لكلا المُ شاهد والمحلل، ونظاما يطوع الشف ا رت في تشكيل خاص ويدفعها لإطلاق رسالاتها في سياق حُدّ د نمطه مسبقا.

(إن النص أكثر بكثير من مجرد مجموعة أو طاقم، إنه بالنسبة للمحلل الناجح والمشاهد الناجح نظاما منطقيا معينا لعدد مفترض من الشف ا رت يمكنها أن تضفي قيمة على . الرسالات) (1) وبذا يعتبر النص الفيلمي ك"صورة" هو في نهاية المطاف مجال الشف ا رت- العلامات- المنتجة للرسائل التي يتلقاها المتفرج من صانعي الفيلم، وفق سياق منطقي يكسب هذه الشفرات قيمتها.

فالصورة هنا تحل محل اللغة في عملية التواصل مع المتلقي، أي أن الصورة تزيح اللغة الكلامية كإطار وحيد للتواصل أو الإيحاء أو التعبير ،وتصبح مجالا للتعبير والإيحاء، أي أنها تصبح - الصورة - بديلا عن اللغة الملفوظة.(وبطبيعة الحال، هذا التعادل ليس مطلقا، واذا كان هناك حلول محل اللغة، فهو مؤلف من تركيب رموز يمكن لكل واحد منها بالتأكيد أن يكون – نظريا - معزولا في الحالة الصافية ولكنها تعمل دائما، في اتحاد وثيق، ومدلول الشيفرة يسمح – جملة - بوصف تعدد مستويات الدلالة السينمائية) ارتبط السينما ومنذ بداياتها بالواقع والواقعية، وسبب هذا الارتباط هو قدرة الكاميرا السينمائية على تصوير ما يقع امامها، ونقل بشكل مباشر ودون تزييف، فالكاميرا حيادية في النقل ولكن التزييف يكون في قدرة التلاعب بما هو موجود امام الكاميرا نفسها، ان الواقعية "لا تستمد قيمتها من كونها واقعية، أي تجعلك تصدق أن ما تراه يحدث في الواقع، فهذه ليست قيمة في ذاتها ، وإنما الواقعية التي تجعل المتفرج يفكر ويتأمل حياته ، والواقع الذي يعيش فيه، ويستمتع بالأسلوب الفني الذي يتم به التعبير عن الواقع أساسا، وهذا ما يفرق بين العمل الفني وبين محاضر في السياسة أو الاقتصاد، لذا فان رواد السينما الاوائل قد برعوا في صنع افلام بسيطة عن الحياة وتسجيلها بشكل عفوي ومباشر، مثل الاخوة لومير، في محاولاتهم البسيطة في رش الجناييني ووصول القطار الى المحطة، وغذاء طفل، وغيرها من المحاولات البسيطة، الا ان الاقتراب من الواقع قد تحقق في اول الامر على يد الوثائقيين السينمائيين من امثال (روبرت فلاهرتي) في فيلم (نانوك رجل الشمال)، ويرى الباحث ان هذا النوع من الافلام (الوثائقية) قد جسر الكثير من العلاقات الواعية ما بين الكاميرا والواقع، فضلا عن ايجاد وسائل سينمائية تمكن السينمائي من الاقتراب من الواقع نفسه، عن طريق توظيف الموضوعية في الطرح او التعامل مع الواقع الموضوعي، اذ يقول كاراكاور مُنظرَ الواقعية في السينما " الواقعية تعيد العدسة إلى رأس الإنسان صيرورته وتحوله المستمر ، وهو يرى الأحياء المجهرية ، المجرات ، الأقمار والكرة الأرضية والمدن والبحر فتثير هذه الرؤية الإحساس بالرهبة والروعة والمتعة بالحياة المتقدمة أمام العدسة وتصوير الحياة كما هي بعفويتها، وغرائبها، وجمالها، وتعقيدها، وبساطتها، لذا فان رواد السينما الاوائل ومن بعدهم العديد من المنظرين الذين اكدوا على

التعامل مع الواقع، من خلال الوسائل السينمائية، قد طوروا مفاهيم سينمائية ترتبط بالحقيقة الواقعية من جهة وبالطروحات الجمالية التي تؤطر هذا الواقع من جهة اخرى، فظهرت على تاريخ السينما العديد من الطروحات التنظيرية، مثل ما طرح في سينما الموجة الفرنسية او الواقعية الايطالية الجديدة او السينما عين وغيرها من التنظيرات التي تناولت كيفيات التعامل مع الواقع بموضوعية وجمالية، اذ يعتقد (اندريه بازان) ان مفهوم الواقعية لا يرتبط فقط بدقة النقل وانما بالقدرة على اقناع المتفرج ان ما يراه هو الواقع بعينه، لذا فان ايجاد وسائل سينمائية تؤمن التعامل بموضوعية مع الواقع وتعبر عن مستوى جمالي هي ما كان يبحث عنها منظرو الواقعية، ومنهم (بازان)، عبر الاقتراب من الطبيعة او المكان بشكل موضوعية، لذا "تضفي الطبيعة الموضوعية للتصوير الفوتوغرافي صفة الهدف اننا مضطرون ان نقبل كواقع وجود الموضوع الذي ينتج فهو تقليد موضوع امامنا أي في الزمان والمكان، يتمتع التصوير الفوتوغرافي بميزة معينة في هذا التحويل للواقع من الشيء الى ما يمثله. في حين يرى (كراكاور) ان السينما تحيا بالرغبة في نقل الواقع كما هو، وان عملية الاقتراب من الواقع لا يعني النقل المباشر للموجودات قدر التقرب الى مضامينها وتحليلها والبحث عن تفاصيل غير مرئية بالنسبة للمتفرج ، فالسينما ارتبطت بالحياة الواقعية ومنها تبدع، اذ يرى (كراكاور) ان كل وسط منحاز للأشياء التي يتفرد بامكانياته لإيصاله فان السينما في تصورنا تحيا بالرغبة في تصوير الحياة المادية العابرة، الحياة في اكثر اشكالها زوالاً، حشود الشوارع، الايماءات العفوية والانطباعات السريعة هي بيت قصيدها. فالنظر لظاهر الاشياء لا يعني نهاية الامر بالنسبة الى السينمائي الواقعي وانما الذهاب نحو تحليل المضامين "ولهذا فان اكثر الاعمال ابداعاً هي تلك التي تتوخى عمق المضمون او التجربة الانسانية المعاشه ويتم عرضها في اطار من البساطة والسلاسة والفن الراقي والجمال المبدع، ان المفهوم الذي طرحها كراكاور قد ارتكزت على مقولة كان هو مولع بها وتمثل خلاصة فكرية لطروحاته الواقعية، فهو "مولع بعبارة الطبيعة وقد ضبطت في الفعل أي ان الفلم اكثر ملائمة لتسجيل الاحداث والاشياء التي قد تغفل في الحياة مثل حركة ورقة مثلاً او حركة موجة في ساقية"[24]. كما ان (كراكاور) يميز ما بين دافعين اساسيين يمثلان رغبة دفينة في اعماق اي مخرج سينمائي، وهذا الدافعان يرتبطان بالقدرة على التعامل مع الموجودات بطرق فنية متمايزة، اذ ان لكل صانع فلم دافعين محتملين دافع الواقعية ودافع الشكلية، تحطم الشكلية المعالجة السينمائية فقط اذا عملت من تلقاء نفسها من دون وعي لتلك السلطة التي لها. لكن اذا استخدمت استخداماً سليماً فانها تساعد في القيام بالواجب الثاني من واجبات صانعي الافلام، ان ندخل الى الواقع ونغوص فيهالا ان الامر المسلم به بالنسبة لرواد ومنظري الواقعي في الفن السينمائي ان الفيلم لا يستقيم على المستوى الجمالي والابداعي ولا يمكن له التعبير عن حقيقة الانسان والاقتراب منه الا باعتماد الواقعية والموضوعية في الطرح والتصوير، "فالسينما هي فن الواقع وان بإمكانها نقل الحقيقة الظاهرة بكل ما يمكن من امانة وبأقرب ما يمكن من الحقيقة من دون تغير وبالأدوات الدقيقة التي تختص السينما بها.

ويتميز المخرجون الواقعيون بأساليب إخراجية تمكنهم من التعامل مع الواقع او الحدثة الواقعة امام الكاميرا بطرق متشابهة، يمكن تأشيرها انها اسلوب واقعي، فاغلب المخرجون يرغبون في الحفاظ على الاستمرارية المكانية للمشهد، ويفضلون اللقطات البعيدة ، ويميلون إلى تجنب الزوايا المتعارف عليها ، وأكثر مشاهدهم تُصوّرُ من مستوى زاوية العين ، والواقعي يرغب في أن يجعل الجمهور ينسى أن هنالك تصويراً إطلاقا . وأما فيما يخص الإنارة فإن الواقعي يفضل النور السائد في التصوير 0 وأن المخرجين الواقعيين يفضلون استخدام العدسات الاعتيادية، لكي يقللوا من التشويه إلى الحد الأدنى.

2 . الموروث والبيئة واهميته للمخرج

في البداء ان مقولة ان الفنان هو ابن بيئته ويعبر عنها وهو انعكاس لذلك الكم الهائل وهو يحاول تسخير هذا الموروث ونقله من حالته الساكنة الراكدة إلى حالة الحركة، ومن الماضي إلى حيز الحاضر في محاولة أولى، ومن ثم الانحياز به إلى حيز المستقبل، الموروث هنا هو مجمل القيم ومفردات الحضارة بشتى مفرداتها ومستوى أهميتها، والمخرج وهو الفنان المبدع يعمل على ذلك الخزين من المعرفة والتراث في اعماله .

مثلما نجد ذلك فيما ذكر في كتاب انا فيلليني تأثر المخرج الايطالي فيلليني في البيئة التي بلورة حبه للسينما ومن ثم انعكس ذلك على تجربته السينمائية فيما بعد حيث يذكر (يحكي القسم الاول عن فيلليني الفتى الشاب الذي تأثر بالسيرك والمهرجين وسينما فولجور وافلامها الهوليودية والقصص الامريكية المصورة التي طور منها رؤيته للعالم) وقد تنوعت تأثير وتأثر المخرج بالموروث الشعبي المعرفي سواء بالتعبير عنه او منه من خلال زاوية معينة من المجتمع.

ويذكر ذلك الكاتب ناجح حسن في كتابه الان على الشاشة البيضاء (مثال محمد خان في فلم احلام هند وكاميليا وعودة مواطن وزوجة رجل مهم وادوود عبد السيد في الصعاليك ورأفت الميهي في للحب قصة اخرى والسادة الرجال ...الخ من الافلام حيث يذكر انها اعطت مجتمعه افاقاً رحبة لصورة المرأة عبر الشاشة المصرية . ومن تجارب المخرجين العالمين تجربة مالرتن سكور سيزي في الافلامه التي تناولت مدينة نيويورك والجريمة والذي عمل مزواجة بين واقعه في نيويوك واصوله الايطالية كما ذكر ذلك في كتاب موسوعة تاريخ السينما في العالم لمجموعة من الكتاب (اما مارتن سكورسيزي – خريج مدرسة السينما في جامعة نيويورك – فيبدو انه الوجه الاخر من العملة التي يمثلها وودي الن ، وتدور حول النظرة النوستالجية للحنين الى الماضي) خاصة في مجموعة افلامه منها (لشوارع الحقيرة وعصابات نيويورك والاولاد الطيبون) ونجد ان تأثير الطفولة في بناء شخصية المخرج لها مثالا شاخصاً ومهماً في تجربة الفنان شارلي شابلن حيث يذكر ذلك في كتاب السيرة الذاتية الخاصة به قصة حياتي هذا الموضوع (فالشخصية المتشرد في التي ستكون الشخصية الرئيسة في معظم افلامه والهموم الانسانية التي تسيطر دائماً على اعماله الفنية كانت متحكمة اجمالا بالتجربة الصعبة جداً في طفولته) ويذكر هاشم النحاس في كتابه الذي يختص في مجال الابداع الفني (دراسات سينمائية) حول موضوعة الابداع الفني بقوله (اما الذين يعملون في السينما بالفعل فعليهم ان يحررون طاقاتهم الابداعية على قدر ما يملكون منها ذلك ان هذه القدرات وان كانت من العوامل الفطرية الموروثة بالآصل)ومن هذا كله نستنتج ان المخرج هو الصانع الرئيس في النتاج السينمائي لذا فأن بناء الصورة النهائية للفيلم السينمائي مبني على خيال ورؤية المخرج التي اكتملت من نتاج الموروث الشعبي المعرفي الذي سوف يسقط على الشريط النهائي .

3 .اشتغال عناصر اللغة السينمائية في افلام السيرة

التصوير

جاءت السينما بموضوع اليهام بالواقع في حيز متحركة اشبه تسجيل تقدم كبير على الفنون الاخرى في هذا الاطار وتحصل على ثقة كبيرة وتثبت اقدامها أي
الحركة في داخل المحتوى الفني . رفع درجة الثقة بالمصداقية الوثائقية

من هنا جاءت الصورة الفيلمية لتختزل عدداً من الأشكال والكلمات التي تستخدمها الفنون الروائية الأخرى للتعبير عن مضامينها حيث يؤكد لوي دي جانتي "ان المقابل لصوت الرواية في الادب هو عين الة التصوير وهذا الاختلاف مهم في الرواية الفرق بين الرواي والقاريء واضح فهو يشبه ان يقوم القاريء بالاستماع الى صديق يروي له قصة سردية الصورة

تأخذ الكاميرا دورا رئيساً في بنية السرد الفلمي الروائي الحديث، بوصفها الاداة السردية الاولى في الفلم "ففي مشاهدتنا الفلم لا نملك الا ان نوجه ابصارنا نحو الشاشة ثم نتابع سيل الصور المعروضة والتي يتكون منها مجمل النص السينمائي وننتظر حتى ينتهي السرد او العرض السينمائي"[51]فالكاميرا تقوم بدور سارد من الدرجة الاولى في بنية الخطاب السينمائي وذلك من خلال النظر الى الفلم كمنجز (خطاب) مستقل بنفسه. حركة الكاميرة نجد حركة الكاميرة موجدة ومستخدمة بشكل واضح ومؤثر في كثير من الاوقات خاصة في المتابعة والتقدم بوجهات النظر الذاتية والموضوعية المختلفة حيث تم توظيفها بشكل مؤثر للمساهمة في سرد الاحداث التي تترافق مع صوت السارد المشارك بالحدث او يعبر عنه

الإضاءة واللون

1. الاضاءة واللون تهدف الى اضافة تكوينات جديدة للاشكال تعمل على تقديمها بصورة تتعدى كيانها الشكلي نجد ان استخدام المزيج من اللون والإضاءة كان واضحاً في مشاهد التمهيد للاحداث الدموية عموماً وحتى اشتركت الملابس والاشياء الاخرى في ذلك.

الصوت

اولا:-الحوار Dialogue

ان عملية التفاعل والتداخل بين الحوار والصورة تخضع لجملة من العلاقات التي بيناها (الحوار المتزامن-الحوار غير المتزامن-الحوار الداخلي-التعليق-الراوي) والتي تعمل على ايجاد مساحات فنية وجمالية حاشدة في التعبير عن الافكار والمعاني والمشاعر ويتوقف استخدام الصوت بمهارة على (علاقات حرة بين الصوت والصورة وان استخدام صوت صادر عن شيء ما مع صورة شيء اخر يكون في بعض الحالات اقرب الى واقع الحياة) . ومن الضروري ان لا يكون هناك اسهاب في استخدام الحوار بحيث يضعف الصورة ويقلل من اهميتها .لان الحوار المسهب يؤدي الى الملل واضعاف الصورة ، التي هي الاساس في عملية السرد السينمائي والتلفزيوني .

اذن فالوظيفة الاساسية للحوار هو التوضيح والتعبير والتواصل مع الاحداث (شريطة ان يكون ملائمة الحوار للشخصية وتناغم الايقاع باستخدام الكلمات المؤثرة والقادرة على نقل المعنى باختصار وسرعة وتشويق وكذلك استخدام اللغة السليمة والتي يمكن ان يفهمها المشاهد ويستوعب مضمونها في سهولة ويسر) ففي الفيلم السينمائي (قتل بل ج2) اخراج (كوينتن تارنتينو) .

نشاهد (بيل) وهو ينزل من على السلم بعد ان اتى مع البطلة (ايما تورمن) لكي تتعلم فنون القتال، نشاهده وهو ينزل السلم ويأتي اليها لكي يحزم حقائبه ويغادر المكان فتسأله عن هذه الجروح في وجهه فيجيبها (انها مباراة ودية) . في هذا المشهد نجد ان التعبير المجازي للحوار قد وظف لوصف حالة (بيل) وهو ينزف من وجهه الدماء ويصف الحالة بان كلمة (ودية) تأتي للتعبير عن الحالة المسالمة في اللعبة لكن الصورة التي نشاهد هي بعكس ذلك لم تكن المباراة ودية وانما كانت تحدي وتأديب من قبل معلم فنون القتال لجرأة بيل في مواجهته وبذلك نجد ان عبارة انها مباراة ودية جاءت لكي تضفي الدلالة والمعنى الخفي لتلك الحالة التي يشعر بها بيل. (في كل تعبير يمكننا ان نميز بين حدين الاول هو الموضوع الماثل امامنا بالفعل أي الكلمة او الصورة والشي المعبر ،والثاني هو الموضوع الموحى به او الفكرة اللاحقة) كون اللغة في التعبير المجازي تأخذ مستواها الخاص بها والتي تعبر به عن مضمونها الداخلي الذي يثير التساؤل والفضول ويجعل الكلام يأخذ ابعادا اخرى بلغة مركزة بعيدة عن التثبيت ويكون محافظا على خصوصية الصورة وتعبيرها الدرامي لما تحتويه من تشكيل درامي على مستوى الطرح للموضوع بكل ابعاده الاجتماعية والسياسية وما يوحي به الكلام المنطوق من افكار تهدف الى بلورة السمات الحقيقية لتلك الجمل الحوارية لان(الجملة هي وحدة الكلام وان الكلمة هي وحدة اللغة التي يوظفها مخرج العمل الفني (لان اسطر الحوار يجب ان توحي بالغرض).

ثانيا:-الموسيقى Music:-

لقد استخدمت الموسيقى في العرض المسرحي، منذ بوادره الاولى عند الاغريق، وقبل ذلك في الاحتفالات الدينية التي اتخذت شكلاً مسرحياً وكانت فناً قائماً قبل المسرح لأنها الاقرب الى محاكاة الطبيعة من بقية الفنون وعلى هذا الاساس فانهم عدوا الموسيقية تقليداً لقوانين الطبيعة، وقد وجدو ان للألحان وللإيقاعات دلالات اخلاقية تسهم انواع منها في تهذيب الطبائع واخرة في انحطاطها، فقد رفض الاغريق الموسيقية الخالصة وفضلوا عليها الموسيقى المصاحبة للشعر.

وبرهنت الموسيقى على انها فن قائم بذاته، يتيح الحرية المطلقة للتأمل والتأويل نتيجة انفتاح المعنى فيها والناتج عن خصوصية عوالمها المجردة التي تختلف عن بقية الفنون،لان ايقونتها(أي علاقتها بين الشيء ومثيلها) تمثل معلومات واضحة لشتى اللغات والازمنة والامكنة.

وحين تتوغل في جسد الصورة المرئية فهي ترحل من الصيغ المجردة الى منطقة يحكمها نظام علائقي جديد تكون فيه خاضعة لما يريد ان يقوله الفلم السينمائي او الدراما التلفزيونية او العرض المسرحي . كما برهنت الصورة المتحركة منذ بواكير الافلام الاولى ولحد الان علاقتها الحميمية الرائعة مع الموسيقى، وان لها (عظيم الاثر لكل من العواطف والانفعالات والايقاعات في كيان الصورة). هذه العلاقة المباشرة والوثيقة بين الموسيقى والصورة تمنح المستويات المرئية الاحساس بالحزن والغضب والرومانسية، من دون ان تزاحم الصورة تشكيلها الجمالي والفني بل ان الموسيقى ترافق الصورة الناطقة، اما بتسجيل الموسيقى آو ان تكون (الموسيقى جزءا من احداث الفيلم)،ولعل (اهم وظيفتين اساسيتين للنص الموسيقي هما خلق ايقاعات بنائية واستثارة الاستجابات العاطفية وهما معا يعززان ويقويان بدرجة عظيمة تأثير الصورة).

فهي العنصر المهم في العملية الفنية وما لها من وظيفة رفيعة الشأن في خلق جو العمل الفني والجمالي المبني على اسس فنية

ثالثا:-المؤثرات الصوتية Sound Effects:

المؤثرات الصوتية تدخل في بنية النص المرئي لانها تمثل اصواتا للاحداث والشخصيات التي تتحرك في الزمان والمكان، ولما كانت الاحداث تختلف بعضها عن البعض فان المؤثرات الصوتية تختلف ايضا تبعا لاختلاف الحوادث. وتولد الحركات انواعا معينة من الضجة تصبح دالة عليها حين تستخدم في الصورة المرئية ولا تفقد الصورة تأثيرها في المشاهد، فمن المستحيل رؤية او سماع زناد البندقية يضغط من دون ان يسمع دوي الرصاص، او ان نشاهد حركة القطار دون ان نسمع عجلاته على القضبان او نسمع صوت المحرك مع الصافرة. لذا ينبغي ان يولي المخرج اهتماما خاصا للمؤثرات الصوتية وذلك لتعدد الوظائف والاستخدامات المتعددة ،وذلك ان المؤثرات الصوتية تشترك مع الظاهرة المرئية في خاصية انتهائها للواقع المادي وحقيقة الارتباط القائم بين المكان والصوت، باعتبار المؤثرات علامة طبيعية او صناعية تنتج ادراك ووعي عن الانسان وعن الطبيعة.

فلذلك لا يعتمد العمل السينمائي على عرض الصورة المتحركة فحسب وانما وفرت للمشاهد الاحساس الواقعي للصورة بمصاحبة المؤثر، وان المؤثر الصوتي يضيف قيمة تعبيرية بين ما يراه المتفرج وما يسمعه من صوت وكذلك يستخدم كمدلول رمزي ،مما يعطي بعدا ذهنيا لتفسير الفعل الدرامي المرئي، فتوجيه (مشاعر المتفرج واهتماماته الى لحظة و حدث معين، مثل صوت مطرقة القاضي او صوت الانفاس المتلاحقة قبل الشروع في ارتكاب الجريمة).

حيث توظف المؤثرات الصوتية لاعطاء الحيوية الواقعية للجو العام الذي تجري وسطه الاحداث وهو ما يعطي مصداقية تداخل المكان مع طبيعة الفعل وكذلك الزمان وتختلف عملية ايجاد الصورة الذهنية من خلال وجود الدال والمدلول والعلاقة القائمة بينهما فـ(الدال هو الصورة المسموعة التي تتكون في الدماغ البشري للمستمع عبر سلسلة الاصوات المتعددة التي تلتقطها الاذن، والتي تكون

(المدلول) وذلك ما يعينه (دي سوسير) للتصوير الذهني الذي تثيره بالصورة السمعية في ذهن المستمع ويجمع هذا التصور بين المقصود من1 الشيء والمفهوم)

المكان:

يشغل عنصر المكان حيزاً كبيراً في بنية الفلم السينمائي، بسبب قدرته الكبيرة على التداخل والتمازج مع عناصر اللغة السينمائية الاخرى، فيشكل حينها الوعاء الحاوي، او الفضاء الذي يجعل من اشتغال هذه العناصر ضرورة درامية وفكرية وشكلية، واخيراً تقديمها في كلية موحدة، فـ المكان كون متحقق من الروابط الطبيعية التي تجمع الأشياء وتؤالفها فضلاً عن انه الفضاء الذي يهيمن على الأحداث، والافعال التي تقوم بها الشخصيات، ومفهوم الفضاء يعني فيما يعنيه القدرة على تشكيل المعنى او الدلالة بالكيفية التي تحملها بصمات او طرز المكان نفسه، فيغدو الفعل خارقاً او غير مألوف او فعلاً طبيعياً اعتيادياً، اي ان للمكان السلطة على تحميل الافعال والشخصيات التي تقوم بهذه الافعال مستويات تعبيرية جديدة تحيل الى خارج اطار الصورة، لذا يجب علينا التسليم بالبديهية التي تقول: ان "بإمكاننا ان نفرغ الصورة من اي حقيقة الاّ من حقيقة واحدة وهي المكان، وهو ما يجعل الباحث يؤكد على مكانية الفلم السينمائي، ولكن بمستوى تشكيلي يختلف عن الفنون المكانية الاخرى، النحت مثلاً، لاسيما ان المكان يتفاعل سينمائياً مع شاغليه، لينتج مستويات جديدة من العلاقات التي تحيل قطعاً لدلالات جديدة، اذ يعمد صانع الفلم السينمائي الى انتقاءه وفقاً لارتباطه بطبيعة الموضوع، والمعلومة المراد ايصالها للمتلقي، والتأثير عليه نتيجة الاقتطاع المدروس وهو يحتوي الفعل او الشخصية، لان عناصر اللغة السينمائية هنا تقوم على اساس السعي الدائم لفهم "المجردات من خلال تجسيدها في ملموسات، واقرب هذه الملموسات هي الاحداثيات المكانية"( )، ويلعب المكان دوراً كبيراً في ابراز الموضوع الفلمي، فهو طوع يد المخرج، يوظفه بالكيفية التي يمكنه من خلالها الكشف عن ابعاد موضوعة الفلم، وان اختيار المخرج للمكان المناسب لوقوع حدث ما، او اظهار شخصية تقوم بفعل ما، يدخل في تدعيم البناء الدرامي لتلك الاحداث والشخصيات ضمن فضاء المكان، لبث وابراز المعنى الكامن خلفه، وايصاله الى المتلقي، لان ما يريد الباحث تأكيده هو ان هوية المكان على مستوى الفلم وتعبيريته المباشرة، ترتبط بعملية التوظيف والرؤية الاخراجية لصانع الفلم ابتداءاً، فلا يمكن لنا الاتفاق على مكان رومانسي او مكان مأساوي او مكان واقعي، او مكان تاريخي، بسبب ان عملية التوظيف للعناصر اللغوية واظهار طبيعة الافعال والشخصيات وسطه، هي التي ستحيل لمعرفة تعبيرية المكان، واستناداً الى هذا رصد الباحث بعد مشاهدة عدد كبير من الافلام السينمائية ذات الموضوعات الفنتازية، فضلاً عن البحث في مصادر الاختصاص، رصد ثلاث مستويات فنية عند تعامل المخرج مع المكان من اجل بث افكاره وشفراته، فضلاً عن بنيته الشكلية او الدرامية،

السينما تعيد خلق المكان وتتلاعب بعناصره وتوظفه لأهدافهابالطريقة التي يمكن من خلالها ان يبرز تأثيره على العناصر الداخلة ضمنه وفي مقدمتها الشخصية، وهنا يضم المكان المألوف شخصيات تتمتع بسمات غرائبية، اي ان مستوى الافعال يتجاوز القوانين او القدرات الانسانية الطبيعية، والانطلاق صوب فضاءات غرائبية في عملية تشكل الافعال او الاحداث، وان عرض المكان ابتداءاً شخصيات مألوفه من الوهلة الاولى، الا ان هذه الشخصيات لابد ان ترتبط بعملية تحوّل على مستوى الشكل او القدرة، على أتيان الفعل الخارق، مثل تعرض الشخصية لحادث معين مرتبط ارتباطاً وثيقاً بالمكان الذي وقع فيه ذلك الحدث، ادّى بها الى التحول الى شخصية غير مألوفة يمكن الاستدلال عليها من خلال افعالها الخارقة البعيدة عن المنطقية، والمراد هنا بالتحول ليس على مستوى الشكل فقط، بل حتى على مستوى الفعل، فضلاً عن التفكير الذي سينعكس تلقائياً على ذلك الفعل، الذي يهدف الى تحرير تلك الشخصية مما هو سائد في الواقع واقحامها في حيز خيالي لا يخضع للمنطق، تبرز من خلاله الشخصية، فيغدو الواقع الخاص بالشخصية، واقعاً ذاتياً، اي عملية انتاج واقع ذاتي

داخل الواقع الموضوعي، او الطبيعي، اي التحرر من الضوابط التي تحكم العالم المعاش، التي يمكن الكشف عنها من خلال ارتباط هذه الشخصية بطبيعة المكان الذي يحتويها

الزمن:

الزمن في السينما يلعب الدور المؤثر والرئيس في الربط بين الصور ،وفي الاختزال ضمن التتابع بالأحداث وفق ما هو متعارف علية في كتابة سيناريو الفيلم السينمائي ،أنه يكتب نوع المشهد وزمنه كأن يكون نهاري /داخلي او ليلي/ خارجي وهكذا لذلك نعمل وفق زمن محدد حتى ظهرت الاساليب والمدارس ،التي حاولت جاهدة كسر هذا الزمن وفق معايير سينمائية بعد أن أعتدنا على ثلاثة أزمنة للفيلم وهي:-

1- الزمن المادي
2- الزمن النفسي
3- الزمن الدرامي

لقد أقترح هذا التقسيم الناقد والمنظر السينمائي (بيلا بلاش) ، فالزمن المادي (هو الزمن الذي يستغرقه حدث ما عند تصويره وعند عرضه على الشاشة) والزمن النفسي (هو الانطباع العاطفي والذاتي عن الامر الذي يشعر به المتفرج عند مشاهدته الفيلم) أما الزمن الدرامي(هو الزمن الحقيقي المضغوط الذي تستغرقه الاحداث المصورة عند تحويلها الى فيلم)

يُقيم (الفلاش باك) روابط بين الحاضر والماضي في العديد من الافلام لكن ما نشاهده في فيلم (مستر نوبدي)، الذي أبتعد عن (الفلاش باك) نجده حاضراً بقوة في تخيلات البطل لكن لعب الزمن هنا تواجده اللحظي الآني ،الذي يقودنا الى أن زمن اللحظة هو زمن الحاضر مع العلم أن هناك تاخيراً وتقديماً في الزمن بثلاثة أعمار يلعب بها الزمن لحظته الزمنية الآنية ،لذلك نحس بوجود (الفلاش باك) لكن الزمن يمنعه من تواجده الحقيقي لأنه لم يخبرنا أي الفيلم منذ البداية أنه أبن أي زمن ،لذلك أخذ يتلاعب بنا في عدة أزمنة مستقبلية وآنية وماضية لذلك نشعر أن الماضي هو زمن الحاضر والحاضر هو زمن الحاضر والمستقبل هو زمن الحاضر حتى أخذ الزمن المادي والنفسي والدرامي منحى واحداً هو لحظة الصورة الموجودة على الشاشة ،وهذا النوع من التلاعب يكون بصفة جيدة أذا أخذت السينما على عاتقها أن تقدم صورة مبهمة تجعل العقل في بحث عن الزمن الحقيقي .

إن الوصول الى حل يرضى له بالتفاعل الزمني الذي تلعبه أحداث الفيلم بين الحاضر والماضي حتى أصبح (الزمن يجعل الحاضر يمضي ويحفظ في ذاته الماضي،ثمة أذن صورتا زمن ممكنتان الاولى أساسها الماضي، والاخرى أساسها الحاضر،وكل منهما مركبة وتصلح لمجموع الزمن) وهذا ما لوحظ في فيلم (مستر نوبدي) الذي جمع به الزمن بين الماضي والحاضر ليقدم حاضراً واحداً.

أن تتابع الصورة في حاضرها هو الذي يمضي ،حيث أن سرد القصة في الحاضر سوف لن يمضي دون أن يكون لها ماضٍ ،قد حدث بعد الآنية الحاضرة ومن هذا أخذ الفيلم يظهر لنا مبتغاه في أن الحاضر سوف يمضي الى ماضٍ يبعد لحظة تواجده ،لذلك جعل الفيلم ماضيه حاضراً وحاضره ماضياً وهذا تلاعب في آنية الصورة المعروضة على الشاشة رغم تفاوت عمر البطل بين الشيخوخة والشباب ،فأيهما الحاضر وأيهما الماضي فلقد لعب الزمن هنا تواجداً آنياً لحظياً رغم وجود ثلاثة أعمار للبطل لكن أيهما الحاضر . لقد قدمت السينما الفرنسية في الستينات من القرن المنصرم أمثلة كثيرة في معالجة الزمن ،ولقد (بدا واضحاً لنا أن هذه الافلام تمزج ما بين الحاضر والماضي مع المستقبل، ليغدو ذلك كله ضرباً من التجربة التزامنية) ،وهذه الافلام هي (الرصيف) لكريس ماركو أنتاج 1964 و(الفافيل) لجانجودار 1965 و(أحبك أحبك) لألان رينية 1968 وكل هذه الافلام نجدها لا تختلف عن فيلم (مستر نوبدي) في التداخل والمزج بين الأزمنة ،و(أننا في هذا النمط أمام زمن يسبق في السرد زمن الحدث بعكس الأول الذي يتم فيه زمن الحدث قبل زمن السرد فالسرد في هذا

النظام يتنبأ بوقوع الحدث قبل وقوعه فالحدث لم يقع بعد لكنه يقع) فنجد (نيمو) بين الحدث قبل وقوعه ، وهو يتنبأ وقوعه حيث يشهد الفراق بين أمه وأبيه وكيف يقع فريسة لهذا القرار لذلك نجده في المشهد مع والده ونجده في المشهد نفسه مع أمه لذلك لم يتضح لنا أي القرار هو الصحيح ،وأيهما الزمن الحقيقي الذي عاشه (نيمو). أن الزمن قد بعثر على غرار ما ورد لعدم معرفة بداية الزمن فلقد أعتاد الناس أن يفكروا في مفهوم الزمن على أساس الثواني والدقائق والساعات والايام التي تمر بهم فهو عندهم مجموعة اللحظات العابرة ،و كيف بدأ الزمن من نقطة لم يكن قبلها زمن وهل ينتهي الزمن بنقطة لا ياتي بها زمن فلقد ورد على أن الزمن هو مجموعة اللحظات التي نمر بها ،ولكن لم توضع لهذه اللحظات لا بداية ولا نهاية فلقد أخذ الفيلم يبني ذلك في عبثية تجعل الزمن ليس من البديهيات التي نادى بها الفلاسفة القدماء ،فلقد أخذت اللقطات المتباعدة في الأزمنة والتي تتلون بأوقات عديدة أن تجعلنا في أستسلام لسقوط أحدى البديهيات التي يؤمن بها السينمائيون حالهم حال الفلاسفة القدماء الذين يجعلون الزمن بديهياً ،وحتى المكان فلقد تلاعب به السينمائيون ليسقط من واقعه الحقيقي ليكون ضمن الواقع الافتراضي المتخيل فهو الآخر سقط من البديهيات ،بعد أن أخذت الافلام الغرائبية تُكون مكاناً ليس له وجود فقد أخذت السينما تنطلق بأبعادها الثلاثة الى تكوين أماكن جديدة حتى أخذ بعض العلماء وعلى رأسهم أنيشتاين الى القول (أن هناك بعداً رابعاً هو الزمان الذي ينحني به الكون) لذلك استطاع هذا البعد الرابع أن يجعل الاستمرارية موجودة لان الفضاء قد تحدب ،وبالتالي فأن الزمن ليس له بداية وليس له نهاية وهذا ما قد اثبته الفيلم ولم نحظ بنهاية للزمن وبالرغم من أنتهاء الفيلم.

المونتاج :

يمثل المونتاج احد اهم العناصر التي تسهم في إنتاج وتحديد الاسلوب الاخراجي لإيصال الفكرة ، انطلاقا من دورهِ الرئيس في "البناء الفكري للفلم السينمائي، مما ينتج عنه ايجاد عدد كبير من المعاني الظاهرة أو المبطنة للصورة المرئية، وهو بذلك يشكل بنية متكاملة ينغرس المضمر بين طياتها، ولاسيما ان المضمر ينشأ من قصدية المخرج ابتداء من بنية اللقطة فالمشهد ووصولاً لبنية الفيلم الكلية، يعرف المونتاج السينمائي على انه" اختيار وتركيب لقطات الصورة، والأصوات المصاحبة لها أو المضافة اليها في تتابع وتماسك متدفق حسب السياق المعد والتأثير المطلوب.

لذا فهو يطلع بمهمة بناء القصة السينمائية، وتركيب الهيكل العام للفيلم، ولاسيما تحديده لطبيعة البنية الدرامية، التي يستقي من خلالها المتلقي جميع المعلومات المعلنه منها أو المضمرة صوريا، الامر الذي ادى الى إسهام المونتاج بشكل كبير على خلق وايصال الافكار من خلال ما تتيح له الامكانات الناتجة عن الحلول المونتاجية، كتجاور اللقطات، وحذف الازمنة الضعيفة، تجاور الصوت والصورة (متزامناً كان أو غير متزامن)، والتي تولد لدى المتلقي صورة ذهنية تسير متجاورةً مع الصورة المرئية، وتدفع بالتدفق السردي الى امام، لذا نجد ان "من اهم وظائف المونتاج، قدرته على خلق صورة أو صور ذهنية ناتجة عن طريق وصل وتركيب اللقطات والمشاهد وتتابعها بحيث يقوم المشاهد بتخليق هذه الصور لأشياء لا يراها على الشاشة في صورتها الكاملة وربما كانت هذه الاشياء اماكن أو أحداث.

مؤشرات الإطار النظري

1.فرض اسلوبية الاخراج في عرض احداث افلام السيرة بالتماثل مع ما تفرضه القصة الحقيقية

2.تسهم المعالجة الإخراجية اعادة خلق الواقع المجسد للسيرة الذاتية بما تتضمنه عناصر اللغة السينمائية على ايجاد واقع فلمي يصبغ على المعروض السينمائي المصداقية الحياتية.

3.يساعد رؤية المخرج في التنوع في اختيار اللقطات عنصرا مهما في توفير الشد والانتباه في بناء المنحى الفيلمي .

مجلة كلية التربية الاساسية
كلية التربية الاساسية – الجامعة المستنصرية
Journal of the College of Basic Education Vol.32 (NO. 135) 2026, pp. 514-531

الفصل الثالث

اجراءات البحث

أولاً . منهج البحث

أعتمد الباحث من أجل إنجاز هذا البحث المنهج الوصفي التحليلي الذي يعرف بانة يتضمن في ب التحليلية نظاماً وصفياً للعينة التي ارتأى الباحث اعتمادها ، فالمنهج الوصفي يتميز بملائمته لطبيعة البحث ، والذي سيجد الباحث فيه غايته في تحقيق أهداف البحث من خلال اعتماده على الأداة الواضحة والمحدد والملائمة لماهية البحث .

ثانياً . مجتمع البحث

لقد عبر الباحث عن مجتمع البحث الذي وجده الباحث غنياً بالتجربة السينمائية للقصص الواقعية في افلام المخرج والممثل كلينت إيستوود الروائية حيث اختار واحد من هذه الافلام في عام 2016.

رابعاً . وحدة التحليل

ينبغي ان تكون عملية تحليل العينة ان تستخدم وحدة ثابتة للتحليل يجب ان تكون واضحة لذا سيعتمد الباحث المشاهد ذات البناء الصوري في المعالجة الاخراجية .

خامساً . عينة البحث

ان غزارة تجربة كلينت إيستوود الروائية تتطلب المرور على كل الافلام التي كانت قصص الجريمة حاضرة فيها ، وقد عمد الباحث إلى اختيار عينة فيلم قصدية (سولي) .

تحليل العينة/ فيلم

سولي	
لصنف	فيلم سيرة ذاتية، وفيلم دراما، وفيلم مقتبس
مأخوذ عن	مقتبس قصة حقيقية
تاريخ الصدور	9 سبتمبر، 2016
مدة العرض	96 دقيقة
البلد	الولايات المتحدة الأمريكية
اللغة الأصلية	الإنجليزية
المخرج	كلينت إيستوود
الإنتاج	كلينت إيستوود
الكاتب	تود كومارينكي
البطولة	توم هانكس آرون ايكهارت لورا ليني
توزيع	وارنر برذرز
الميزانية	60,000,000 دولار أمريكي

قصة الفيلم :

مقتبسة من قصة حقيقية ففي عام 2009، وبعد مرور دقائق من إقلاع طائرة الرحلة رقم 1549 من مطار لاغورديا في نيويورك، فوجئ الكابتن تشيسلي سولينبرغر (توم هانكس) بسرب ضخم من الطيور يتجه نحوه ويصطدم بالطائرة، ما تسبب في تعطل محركيها. فقرر الكابتن الهبوط اضطرارياً في نهر هدسون بنيويورك، ما أدى إلى نجاة كل الركاب والطاقم وعددهم 155، في حادثة

أطلقت عليها وسائل الإعلام آنذاك اسم المعجزة، ونتيجة لذلك أصبح اسم الكابتن سولي مرادفاً لبطل قومي. رغم ذلك فقد واجه سولي تحقيقاً هدد سمعته وحياته المهنية الممتدة لأكثر من 40 عاماً.

من هنا بنيت القصة لفلم من اخراج الكبير كلينت إيستوود الذي وظف الاجزاء كلها من الفيلم لخدمة الحدث الاساسي وهو قصة انقاذ قائد الطائرة للركاب والاحداث التي رافقت ذلك .

تحليل الفيلم:

المؤشر الاول:

فرض اسلوبية الاخراج في عرض احداث افلام السيرة بالتماثل مع ما تفرضه القصة الحقيقية

.مشهد الكابوس :

يعد كلينت إيستوود من المخرجين وان كانت هذه الصفة المتفرده له في الدخول للاحداث بصورة مباشره واستخدام السرد المترادف في بناء الفيلم بدون العمل عللى الاتقيد الدرامي الذي قد يلدجاء اليه بعض المخرجيين او صانعي اللافلام حيث نراه أي كلينت قد ادخلنا في صميم القصة.

وصف المشهد في الدقيقة (0000)حيث نرى قآد الطائرة تشيسلي سولينبرغر ومساعده حيث داخل مقصورة الطائرة ينادون على برج المراقبة بعد محرك الطائرة سرب من الطيور مما ادى الى توقف المحرك الاول والمحرك الثانيومن ثم سقوط الطائرة في داخل المدينة مع صراخ الركاب وهلعهم

تحليل المشهد : هنا نرى أن المخرج كلنت قد فرض عملية تقبل النتيجة منذ البداية لما سوف يحدث أي الحدث الرئيسي وهو السقوط فنجد تنوع اللقطلات وصولا الى زمن (0032)وقد اظهر جليا من خلال لقطات متنوعه لما قد يكون قد حصل حيث نرى اللقطات في كابينة القيادة لقائد الطائرة والمساعد واخرى بواسطة المؤثرات لسقوط الطائرة وتصاعد الدخان من محركي الطائرة وايضا ولكنه في ختام المشهد نرى أن سقوط الطائرة وسط المدينة ويقطع الى غرفه ليظهر لنا الكابتن سولي وهو ينهض من فراشه عقب كابوس الم به لذا نرى أن المخرج كلنت قد ابدع في الدخول الى الى القصة من دون فقد روح المتابعة لدى المتفرج في معرفة الاحداث الاخرى او ما قد يحدث فيما بعد مستفيدا من عناصر الظل والضوء خاصة في غرفة النوم والسوداوية التي نرها تحيط في الكابتن نتيجة الضغط النفسي الي كان يحيط به حتى في قمرة القيادة .

المؤشر الثاني :

تسهم المعالجة الإخراجية اعادة خلق الواقع المجسد للسيرة الذاتية بما تتضمنه عناصر اللغة السينمائية على ايجاد واقع فلمي يصبغ على المعروض السينمائي المصداقية الحياتية.

مشهد (انقاذ الركاب وسط النهر)

وصف المشهد في الدقيقة 1,35,50 نجد بعد سقوط الطائرة يقوم سولي ومساعده والمظيفات على ارشاد نحو الركاب نحو باب الخروط الخاص ببالطواؤريء بينما يقوم قسم من اللركاب في فتح الابواب وونجد ان حركة سولي المسمرة والسرعة للاطمءنان على الركاب وفي هذه الاثناء يستمر تدفق المياه الى داخل الطائرة ونجد هناك لطات مختلفة لحلات الهلع ووقف الركاب عل جناحي الطائرة حتى وصول النداء الى احد الزوارق المارة بالنهر في ذلك الوقت وايضا وصول الطائرة لموقع الحادث

نجد ان المخرج عمل على تكييف وضع المشهد بقدر كبير يماهي ويشابه الحادث الحقيقي حيث لقطات التتابع بالاحداث مشابه لمثيلتها في الواقع واستخدام هيكل حقيقي للطائرة المنكوبة بالتفاصيل الدقيقة وهنا ان اعادة تجسيد المكان له اثر في الربط بن الواقع والخيال الفلمي .

المؤشر الثالث:
تساعد رؤية المخرج في التنوع في اختيار اللقطات عنصرا مهما في توفير الشد والانتباه في بناء المنحى الفيلمي .

مشهد (التحقيق)
وصف المشهد 1,08,20نرى في المشهد جلسة التحقيق من مجلس سلامة الطيران لكابتن الطائرة سولي ومساعده حيث تتم اعادة افتارضية لسقوط الطائرة عبر دائرة تلفزيونية مع احد مراكز الشركة المصنعة للطائرة ويبدا النقاش اعادة الاختبار اكثر من مرة والتي كانت تتوقف على سرعة رد الفعل لستلي ومساعدة قبل وبعد ارتطام سرب الطيور بالطائرة وتوقف محركي الطائرتين عن العمل والتي انهى النقاش في صحة قرار الطاقم في الهبوط الاضطراري في النهر حيث أن الوقت لا يسمح في الهبوط في اقرب مدرج موجود . أن تنوع اللقطات بين المتوسطة للاكثر من شخصية والعامة والتي تحمل الحوار بين الشخصيات وردود الافعال خاصة فيما يتعلق بالسؤال والجواب والدمج بين المشاهد بين حيث اكد المخرج على التنوع الذي يخلق حالة من التواصل المرئي بين الشخصيات من جهة والمشاهد من جهة اخرى أي عمل سلسلة مرئية تجعل الترابط بين اركان اللقطات امر يبرع في حالة اللانتباه والترقب والنتائج .

الفصل الرابع/ النتائج والاستنتاجات

أولاً: النتائج
1. اعتماد الحادثة التاريخية في انتاج الفيلم الروائي معتمدة .
2. اعادة خلق الواقع اقرب او مثل ما هو في الحقيقة يعمل على ابراز الجانب الذي يعزز دور الفيلم في بناء الإحداث المصور سينمائيا .
3. العلاقة و التفاعل ما بين الواقع والمعالجة الاخراجية من خلال عناصر اللغة السينمائية .

ثانياً: الاستنتاجات:
1. اهمية دور الرؤيا الإخراجية في بناء الشكل الفلمي الروائي .
2. استخدام عناصر اللغة السينمائية مما يعزز العمل الفني بكل تفاصيله .
3. انضاج تجربة المخرج في إظهار اللغة السينمائية التي تحاكي خياله .

المصادر والمراجع
1) محمد بن أبي بكر الرازي، مختار الصحاح،ط1، دار الكاتب العربي،بيروت-لبنان، (1967)، ص450.
2) ابن منظور، لسان العرب، المجلد الثاني ،(بيروت:صادر للطباعة والنشر، 1955)ص327 .
3) سامي عبد الحميد، معالجة الحبكة في الدراما الإذاعية (مجلة الأكاديمي،عدد 10، :-1995)، ص6
4) ماهر عبد الجبار إبراهيم الكتيباني، المعالجات الإخراجية لمسرحية مكبث في العرض المسرحي العراقي، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة بغداد،كلية الفنون الجميلة، (2002)،ص3.
5) براهيم سليم محمد معجم الفروق اللغوية دار العلوم والثقافة ، القاهرة .
6) إبراهيم عبد الله، السردية العربية، بيروت: المركز الثقافي العربي، 1992.
7) ابو العزم عبد الغني الغني الزاهر الجمعية المغربية للدراسات المعجمية ، الرباط ،2014.
8) مرسي كامل ومجدي وهبة معجم الفن السينمائي، الهيئة المصرية للكتاب ، القاهرة ،1980، ص370.
9) ت سوين (السيناريو للسينما) ترجمة : احمد الحضري ، القاهرة الهيئة المصرية للكتاب ،1987، ص 142.

10) جوزيف .م. بوجز (فن الفرجة على الافلام) ترجمة : وداد عبدالله ، القاهرة ، الهيئة المصرية للكتاب ، 2005،ص 195.
11) اجيل هنري ، علم جمال السينما، ترجمة ،ابراهيم العريس ، الهيئة العامية للسينما ، دمشق :1980.
12) جانتي لوي دي (فهم السينما) ترجمة : جعفر علي ، بغداد : دار الرشيد ،1981،ص 489.
13) وين ميشيل (حرفيات السينما) ترجمة : حليم طوسون :المكتبة العربية ،1970،ص 253..
14) أندرو ج دادلى ، نظريات الفيلم الكبرى.
15) اوزبنسكي بوريس ، شعرية التأليف، ترجمة: سعيد الغانمي، (القاهرة: المجلس الاعلى للثقافة، 1999).
16) بازان اندريه ، ما هي السينما، ج1،ترجمة ، ريمون فرنسيس واحمد بدر خان ، مكتبة الانجلو امريكية ،القاهرة : 1968.
17) برنس جيرالد ، المصطلح السردي، ترجمة: عابد خزندار ، القاهرة- المجلس الأعلى للثقافة، 2003.
18) البستاني بطرس ، قطر المحيط ، ج1 ، ط2، (بيروت : مكتبة لبنان)، 1972.
19) البستاني عبد الله ، البستان معجم لغوي ، ج2،(بيروت : المطبعة الاميركانية) ، 1957.
20) بن صراي حمد بن محمد معجم المعاني الجامع مركز زايد للتراث والتاريخ ، ابو ظبي،2000.
21) جانيتي لوي دي ، فهم السينما، تر: جعفر علي، (بغداد: دار الرشيد للطباعة والنشر)،1981.
22) جينت جيرار وآخرون، نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير، تر: ناجي مصطفى، (الدار البيضاء: منشورات الحوار الأكاديمي والجامعي، ١٩٨٩).
23) الحمداني حميد ، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، بيروت: المركز الثقافي العربي، ط2، 1993.
24) داينيل فرامتبون ،الفيلموسوفي نحو فلسفة السينما ، ترجمة : احمد يوسف ، القاهرة :المركز القومي للترجمة ، 2009 .
25) الزاوي احمد ، ترتيب القاموس المحيط ، ج1، (القاهرة : مطبعة الاستقامة)، 1959.
26) السيد علاء عبد العزيز ،الفيلم بين اللغة والنص ،دمشق : وزارة الثقافة ،2005.
27) شلبي كرم فن الكتابة للراديو والتلفزيون ، مكتبة التراث الاسلامي ، القاهرة : 1977.
28) عبد الغني ابو العزم الغني الزاهر الجمعية المغربية للدراسات المعجمية ، الرباط ،2014.
29) علوش سعيد معجم المصطلحات الادبية المعاصرة بيروت : دار الكتاب اللبناني ، 1985.
30) عمر احمد مختار معجم اللغة العربية المعاصرة عالم الكتب ، القاهرة ، 2008.
31) فريد سمير ،الموجة الجديدة في السينما المصرية ، دمشق : مطابع وزارة الثقافة ،2005.
32) كيروم حمادي ،الاقتباس من المحكي الروائي الى المحكي الفيلمي دمشق : وزارة الثقافة ، 2005.
33) م . بوجز جوزيف ، فن الفرجة على الافلام ، ترجمة : وداد عبد الله ، القاهرة :الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 2005.
34) مارتن مارسيل ، اللغة السينمائية ، ترجمة : سعد مكاوي ، القاهرة : الدار المصرية.
35) وهبة و مرسي احمد كامل مجدي معجم الفن السينمائي القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 1980،.
36) وهبي ومجدي ، معجم المصطلحات الأدبية إنكليزيـ فرنسيـ عربي، (لبنان : دار الكلام) ، 1974.

37) يقطين سعيد ، تحليل الخطاب الروائي الزمن- السرد- التبئير، (بيروت، الدار البيضاء: المركز الثقافي الغربي، 1997.
38) يوسف أمنة، تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط2، 2015.
39) - الصورة –الزمن ، جيل دولز ،المؤسسة العامة للسينما ،سوريا، 1999
40) 2- السينما فناً، رالف ستيفون ،تر خالد حداد ،الفن السابع،دمشق.
41) 3- لغة الصورة في السينما المعاصرة،روى ارمز،الهيئه المصرية العامة للكتاب ،القاهرة.
42) مرايا السرد ، موصف البياتي .
43) مهزلة العقل البشرية ، علي الوردي، مكتبة دجلة والفرات ، بيروت،2009.
44) فيلليني (انا فليني) ، ترجمة . عارف حذيفة ،دمشق : وزارة الثقافة ،1999،ص 7.
45) ناجح حسن (الان على الشاشة البيضاء) عمان : دار النسر ، 1991،ص 11.
46) مجموعة من الكتاب (موسوعة تاريخ السينما في العالم) القاهرة : المركز القومي للترجمة ،2010 ، ص 57.

الرسائل والأطاريح

1. محمد عبد المنعم حسام الدين أشكالية السرد في الفيلم الوثائقي بغداد: رسالة ماجستير (غ.م)،(جامعة بغداد: كلية الفنون الجميلة، 2006) .

المجلات

1. سيكفرد كراكاور، النظرية الواقعية في السينما، ترجمة، جعفر علي، مجلة الثقافة الاجنبية، وزارة الثقافة والاعلام، دار الشؤون الثقافية، العدد 11، السنة السادسة، بغداد: 1986.

Directing processes for the biography in the films of director Clint Easto

Fouad Khadr Abbas
Ministry of Education - Open Educational College
Fuaadfuaad1973@gmail.com

Abstract:

Biography is one of the most popular films in modern cinem We all participate in our love to learn from the life of the great and celebrities the ways of success they followed in their private lives. To monitor their own experience as celebrities and successful, we are walking in the way of exploring the stages of their ascension to fame, success and methods they chose to deal with obstacles and challenges of life that the CV films confronted are one of the most influential and popular cinematic species, as they offer stories inspired by the lives of real characters, whether they are historical characters, leaders, artists, or even ordinary people who have done With inspiring achievements. This type of film aims to display the details of the character's life and its difficulties and achievements, which makes it the focus of attention and admiration of the audience.