

الفيلم الروائي التاريخي بين حرفة الحادثة التاريخية والتمثيل السينمائي

-فيلم القلب الشجاع (braveheart) أنموذجاً -

Historical fiction film between literal historical incident and cinematic imagination

Braveheart movie as a model

د.مراد مراح

جامعة جيلالي ليايس، الجزائر، sirta31@gmail.com

تاريخ الاستلام: 2020/11/29 تاريخ القبول: 2020/12./07 تاريخ النشر: 01/06/2021

الملخص: من المتعارف عليه ان كل (فيلم تاريخي) هو لقاء بين خطابين ووسيلتين للحديث عن شيء كتابية وبصرية الخطاب السينمائي ينبغي ان يكون مشهدي الطابع منظرياً قابلاً للعرض يستحق المشاهدة ويجذب او يشد الانتباه كما يتطلب التقليد الذي نشأ فيه الخطاب التاريخي هو النص الكتابي او الوثيقة المكتوبة في زمن وقوع الحدث او بعده بمدة زمنية طويلة او قصيرة وهو الذي اصطلح علي تسمية بـ(النص التاريخي) او الخطاب التاريخي الذي يطرح نفسه كونه (علمي النزعة) وليس استعراضي النزعة كما هو عليه الخطاب السينمائي.

الكلمات المفتاحية: فيلم، تاريخ، سينما، كادر، إخراج

Abstract: It is well known that each (historical film) is a meeting between two speeches and two means of talking about something written and visual. The cinematic discourse should be theoretical in nature, capable of viewing and attracting or attracting attention, as the tradition in which the historical discourse originated is the written text or the written document in The time of the occurrence of the event or after a long or short period of time, which is termed as (the historical text) or the historical discourse that presents itself as being (scientific tendency) and not showing the tendency as it is the cinematic discourse.

Keywords: Film, history, cinema, staff, directing

مقدمة

تنحو الأفلام المتعلقة بتقديم التاريخ إلى محاولة التأريخ ولكن بشكل بصري، حيث " يتخذ ((الفيلم التاريخي)) أشكالاً شديدة التنوع، حتى أننا لا نستطيع أن نمسك بطبيعته الحقة إلا إذا درسنا العلاقات التي يحتفظ بها مع التاريخ، حيث إن القاسم المشترك الوحيد بين تلك النوعية من الأفلام، والذي يمكننا على أساسه تقييمها، كما أنه الوحيد القادر أيضاً تقديم زاوية يمكن من خلالها تناول أسئلة من قبيل : هل يتفق الفيلم مع الحقيقة التاريخية ؟ وهل هو إعادة بناء أمينة للتاريخ؟، تقع في دائرة نقد المولعين بالسينما، أو مدمني مشاهدتها، أكثر من كونها عملية ذهنية تبحث على بيئة من أمرها، عن الوصول لنظام الرمزيات في الطرح السينمائي للتاريخ¹.

1.السينما التاريخية :مداخل أولية

نتكئ في بحثنا هذا على النظرية الآتية: أن سينما ما بعد الحداثة تتجاوز الطرح التاريخي، إلى الحادثة الإنسانية، فما يهمنا في النهاية هو سلوك الإنسان، فلم يعد التاريخ في المرحلة المابعد حداثية هو ذلك التاريخ الذي يمكن إعادة النظر فيه، نتيجة لاكتشاف وقائع أو وثائق جديدة، أو نتيجة لمحاولة تفسير الوقائع وفق منظور آخر، بل هو ذلك التاريخ الذي يمكن إعادة كتابته مرة أخرى وفقاً لرؤى و أهواء المؤلف/ أو صانع الفيلم.

ما يؤكد طرحنا هذا هو ما ذهب إليه الباحث الجزائري عدلان محمد بن جيلالي في رسالة دكتوراه، حيث خلص إلى أن موضوع الفيلم التاريخي تيتانيك هو موضوع فني - سينمائي، ينخرط في بنية تكوين الفيلم، لا في بنية تكوين الواقعة المؤرخة، أو الحدث المسرود، فتناول الحدث التاريخي (غرق السفينة) هو شأن من شؤون المؤرخ، إذن الفرق أن السينمائي يبدع، والمؤرخ يوثق.²

1.1عينة البحث

إن عينة البحث هنا تتركز في فيلم القلب الشجاع- Braveheart لميل غيبسون Mel Gibson، وإن اختيار هذه العينة ليس لأنها الأفضل، وليس تماشيا مع منهجية البحث فحسب، بل لأن لها القدرة على إيفاء حاجات البحث، و تحقيق هدفه من خلال ما يحتويه من استخدامات علمية وجمالية تفيد وتغني موضوعة البحث وكذلك لأن الفيلم يتميز بما يأتي:

أ-استقطب وامتك حضورا جماهيريا واسعا عند إطلاق الأفلام في صالات العرض العالمية، ومن ثم يمكن إسقاط نتائج هذه الدراسة على هذه العينة أو غيرها من الأفلام، لأجل تعميم الفائدة للدارسين والباحثة السينمائيين.

ب-ملاءمته وتوافقه مع المادة البحثية كونها من أحدث الأفلام السينمائية التاريخية التي أنتجت مؤخرا ، وهذا لبيان مدى التطور الحاصل في مجال الإخراج السينمائي لمشاهد المعارك.

2.1. ملخص الفيلم

يصور فلم القلب الشجاع ملحمة وليام والاس الصبي اليافع الذي قتل أبوه وأخوه في معركة سابقة مع البريطانيين، بعدما احتل ملك بريطانيا إدوارد الأول اسكتلندا عام 1280م، ويكبر الطفل وليام في رعاية عمه الذي يربيه ويعلمه ليعود إلى بلده الأصيل بعد ما بحوالي خمسة عشر عاما ليزرع أرضه ويتزوج ويكون عائلة، حيث يلتقي وليام الشاب بصديقة الطفولة، فيحبها ويعرض عليها الزواج، ومن هنا تبدأ الأحداث بالتصاعد، وخصوصا بعد مقتلها على يد الانجليز، فيقرر أن يأخذ بثأرها، ويتحول هذا الانتقام الفردي إلى انتقام جماعي، ثم تبدأ من هنا قصة وليام والاس، الذي قاد المقاومة ضد الانجليز المحتلين إبان حروب استقلال اسكتلندا.

3- 1. البطاقة الفنية للفيلم

عنوان الفيلم: Brave Haeart

اسم المخرج: ميل جيبسون

سنة الإخراج: 1995

البطولة: ميل جيبسون، صوفي مارصو، كاثرين ماكومارك، باتريك ماكجوهان،
انجس ماكفادين، بريندن جليسون.

الموسيقى التصويرية: جيمس هورنر

تصوير: جون تول

2- الخصائص الفنية في فيلم "القلب الشجاع": التصوير والرؤية الإخراجية

أهم ما يميز هذا العمل هو مشاهد المعارك التي تميزت بمعالجات إخراجية مميزة
دراميا وجماليًا، وذلك لما لهذه المعارك من دور مهم في سير أحداث الفيلم لأن بعض هذه
المعارك كانت تمثل انعطافه مهمة في مسيرة حياة القائد الاسكتلندي ويليام والاس، ومركز
اهتمام المتلقي الذي يتطلع إلى معرفة قوة وشجاعة هذا القائد الذي حرر اسكتلندا من
الاحتلال الانجليزي وكيف يخطط ويقاوم فأصبح المخرج/ الممثل أمام موضوع مهم وهو
إقناع المتلقي بقوة وذكاء هذا البطل.

2-1- دلالة الحركة البطيئة في الفيلم

لجأ المخرج في أحيان كثيرة من مشاهد المعارك إلى الاعتماد على اللقطات أو
المشاهد المصورة بالحركة البطيئة slow-motion ، وذلك لمبررات إخراجية منها ما هو
جمالي أو درامي أو حتى إنتاجي، فالحركة البطيئة أعطت الفرصة للمشاهد كي يلم بكافة
التفاصيل الموجودة في المشهد ، وكذلك فهي تزيد من زمن الإدراك وزمن الحدث الدرامي
فتغني عن غيرها من اللقطات. كذلك فإن للحركة البطيئة في حد ذاتها أبعادا جمالية في
التصوير وخصوصا عندما استخدمها المخرج في الموضع المناسب (مشاهد المعارك)
حيث التوقيت المناسب، و قد منحت المتلقي فرصة زمنية لإدراك الفعل الدرامي الدائر،
ووسعت من نطاق الفضاء الذهني الذي تدور فيه الأحداث نتيجة للتأويل الذي قد تحدثه
وتسبغه على الحدث مما وسع من دائرة مساحة المعنى المنبثق من المشهد الصوري.

يستخدم المخرج الحركة البطيئة، في مشاهد المعارك، لأنها "تميل إلى إسباغ الكرامة والكبرياء على الحركة والشخصية ولذلك فهي قرينة للحدث التراجيدي"³.

2-2- عناصر التكوين في الفيلم

عمد المخرج أيضا إلى استخدام (الضباب أو الدخان) في المعارك، وذلك للتغطية على نقص إعداد الجيوش المتقابلة أحيانا، وأحيانا أخرى للتركيز على حدث واحد يدور في مقدمة (الكادر)، ويعزله عن بقية المرئيات الموجودة في مؤخرة (الكادر)، وهذه معالجة إخراجية على قدر كبير من الأهمية وذلك لان ازدحام وتشابك المرئيات والأحداث داخل اللقطة الواحدة من شأنه أن يقلل من تركيز المتلقي ويبعثر اهتمامه بالحدث الدائر أمامه، وعليه فإن فصل الحدث الأهم عن باقي الأحداث بواسطة الدخان أو الضباب من شأنه أن يزيد في تعبيرية الحدث ويعمق تأثيره في المتلقي. تبدو هذه المعالجة الإخراجية كذلك كأنها نابعة بصورة طبيعية وتلقائية من صميم الحدث أو الفعل الدرامي المتمثل في المعركة، كأن يكون هنالك ضباب في الجو أو عاصفة ثلجية، أو أنها نتيجة حتمية لتطاير الغبار والأتربة من ساحة المعركة نتيجة حركة الفرسان أو العربات أو الخيول، أو تصاعد السنة النار والدخان من إحدى أدوات المعركة كالمنجنيق، أو استخدام نار في إحدى الخيام أو من احتراق شيء ما، حتى يكون مقنع لدى المتلقي. اللجوء إلى استخدام الأدخنة والضباب قد يجعل من الصعوبة بمكان رؤية أحداث المعركة بصورة دقيقة، وكذلك يبقى مصير المعركة أو أحداثها أو انتصار احد الطرفين غامضا حتى نهاية المعركة، وهذا من العوامل التي ساعدت على شد انتباه المتلقي، وخلق حالة من التواصل بينه وبين المسلسل وكذلك خلق حالة من الترقب والتشويق والإثارة لدى المتلقي.

في مشاهد معركة سترلينغ ، نلاحظ لجوء المخرج إلى استخدام مكثف للألوان والأزياء نتيجة مشاركة أعداد كبيرة من المقاتلين والدروع في هذه المعركة، ولأجل فرز التداخل بين الجيشين كما أن لاستخدام الألوان في المعركة دلالات فكرية وسايكولوجية كبيرة ومهمة، إذ يعمل اللون مع بعض العناصر المجاورة على إضفاء قيم رمزية، و"يلعب دورا

أساسيا في بعض الحالات التي يصبح فيها رمزا وعلامة ذات دلالة خاصة⁴. إنها قد تعبر عن الحالة النفسية للجيشين أو عن الاتجاه الفلسفي أو الديني أو الذوقي لدى أفراد كل جيش، كما أنها توضح موقف الطرفين أثناء احتدام المعركة، فضلا عن جمالياتها الكبيرة ضمت فضاء الصورة وتعالق مرئياتها كما يمكن للألوان المتضادة إذا ما سمحت برؤية إخراجية متميزة أن تحاكي الصراع الحدتي الدائر وتعبّر وبصورة دقيقة عن حالة الصراع الموجود في المتن الحكائي للقصة المروية حيث إن الصراع اللوني حل محل الصراع الحدتي ، وتلك معالجة إخراجية متميزة تعبر عن سعة أفق المخرج وما يمتلكه من حلول إخراجية متنوعة تضيف التشويق والمتعة و التجدد على خطابه المرئي.

نلاحظ في هذا المشهد معالجة إخراجية جديدة أقدم عليها المخرج، تمثلت في ميله لاستخدام الأزياء كأحد الحلول الإخراجية لأن الزي "يحدد هوية لابس⁵"، وقد أعطى مدلولات ذهنية كبيرة وعميقة في ذهن المتلقي. تعطي الأزياء مدلولات عن ماهية الجيش ودرجة استعداده وجاهزيته ومدى استقرار حالته النفسية، فقد تبين مدى وحشية الجيش الانجليزي وذلك من خلال ما يرتدونه من أزياء عسكرية، فكانت تشير إلى ما يتمتع به هذا الجيش من صفات ما يلبسه. مهد هذا الموضوع إلى ما سيلبي من أحداث ومنها الإطاحة برأس والاس، كما أنها لا بد أن توحى بمدى الانضباط الذي يتمتع به ذلك الجيش كما أنها قد توحى بالقوة والشدة والبأس الذي يكون عليه الجيش النظامي من خلال الأزياء والإكسسوار، كما أنها قد توضح مدى الاهتمام الذي يولده المخرج للطاقة التعبيرية التي تتمتع بها الأزياء وتأثيرها في المحمول الفكري للمتلقي، كما أنها قد توضح الفرق في درجة الاستعداد بين جيشي الطرفين، وتوضح أيضا حالة الجيشين أثناء المعركة وقد نرى سيطرة زي على آخر ضمن فضاء الصورة الواحدة، وهذا دلالة على انتصار جيش على آخر دون الحاجة إلى نقل ذلك الخبر أو الواقعة عن طريق الحوار.

يعتمد المخرج في هذه المعركة إلى الاستخدام المكثف للعناصر الصورية لتحقيق رؤيته الإخراجية وتحقيق الأسلوبية الخاصة به، وذلك لما لهذه العناصر النوعية من قدرة

كبيرة وطاقة متميزة في التعبير عن الأفكار والإيحاء بالأفعال وكذلك قد تكون عملية الاعتماد على هذه العناصر نوعا من التغيير في المعالجات الإخراجية للخروج من دائرة التقليدية والكلاسيكية في الحلول الإخراجية ولعدم الاستمرار في معالجة واحدة لجميع مشاهد المعارك في هذا الفيلم، لكي لا تبدو صور المعارك ولقطاتها ذات أفكار واحدة وطبيعة تقليدية ومرئيات متشابهة ومعالجات مكررة، وتوضح للمشاهد، كأن المخرج لا يملك غير هذه المعالجات التي غالبا ما تعتمد التقنية والتكنولوجية التي يقدمها الحاسوب أو جهاز المؤثرات البصرية.

2-3- رمزية التأطير في الفيلم

إذا ما عدنا إلى مشاهد المعركة نرى أن المخرج قد اعتمد بشكل كبير على اللقطات القريبة ولقطات الفعل ورد الفعل، كونها ذات تعبيرية عالية كما أنها تنبئ بالمخفي والمتوقع حدوثه مستقبلا، فضلا عن ذلك فهي تركز على التفاصيل والأحداث المهمة عسكريا أو التفاصيل والعناصر التي تملك تأثيرا في أحداث المعركة كقطعة سلاح مهمة أو راية تسقط، أو جريح ينزف، أو مقاتل يهرب، أو بطل يسقط، أو خائن ملثم يفتح لثامه، أو جاسوس يدخل خيمة القائد أو غيرها من التفاصيل المهمة والكثيرة. هذه التي لا يمكن تغطيتها صوريا أو السيطرة عليها ضمن لقطة عامة أو بعيدة، وحتى لو تمت تغطيتها صوريا بلقطة بعيدة فهي قد لا تعطي نفس المدلول أو الإيحاء الفكري والذهني الذي تحدثه متى ما عدت حلا إخراجيا أوليا أو رئيسيا وجرى التركيز عليه، عندها سوف تصبح هي المعلومة الرئيسة والمهمة التي ترسل باتجاه المشاهد الذي سيصبح في هذه الحالة منتبها لها بشكل كامل تقريبا لأنها هي ما يبحث عنه وسوف تثير لديه ما تثير وذلك اعتمادا على ما تضمنته من معلومات حديثة أو صورية وكذلك اعتمادا على السياق الفكري - الصوري و المعلوماتي الذي جاءت فيه واعتمدت عليه سواء على ما سبقها من لقطات أو ما يتبعها من لقطات. كذلك فإن اللقطة القريبة بقدر ما فيها من تفاصيل مهمة وواضحة المعالم فإنها قد تبدو ذات ألفة وحميمية من قبل المتلقي وقد يحبها المتلقي في أحيان كثيرة لأنها قد تبدو قريبة منه

خصوصا إذا ما كانت صورة بصرية لطيفة تحمل وجها أنثويا جميلا أو بطلا عسكريا محببا. اللقطات القريبة تشعره بالدخول إلى الصورة والمشاركة مع الشخصيات أو تقمص أدوارها، بينما تدفعه اللقطات العامة خارج الموضوع أو قد تدفعه إلى الحياد فعندما تكون اللقطة كبيرة فإننا نحس بحميمية المشاهد مع موضوع اللقطة، وقد يتقمص الشخصية إذا كانت طيبة أو يشمئز منها عندما تكون شريرة لأنها تغزو فراغه وفضاءه الخاص. عموما كلما ابتعدت الكاميرا عن الموضوع واتسع حجم اللقطة كلما ابتعد المشاهد عن تعاطفه مع الموضوع أو أصبح محايدا، والعكس يمكن أن يكون صحيحا. لا يقصد الباحث هاهنا التعاطف أو التأييد بل التواصل والتأثير، بينهما، فلقطة فمثلا طفل يبكي في لقطة عامة بعيدة هي بالتأكيد أقل تأثيرا من منظر سقوط دمعه في لقطة قريبة أو رأس يقطع أو سيف يدخل في جسد مقاتل، ويقول شابلن "إن اللقطة البعيدة للكوميديا واللقطة القريبة للتراجيديا"⁶.

المخرج باعتماده على هذه العناصر (الصورية) يكون قد اوجد معالجات صورية لمشاهد المعارك الحربية تتوافق ولب اختصاصه، وكانت معالجاته الإخراجية متوافقة تماما ومادته البصرية، وذلك لأنه يستخدم هذه العناصر ضمنا في كل لقطاته ومشاهده المصورة ولكن بصورة تقليدية. بلجوه إلى جعلها حلولا إخراجية، فإنه استخدم ما لديه من أدوات وهذه من مميزات المخرج الناجح والمميز كونه قد لا يستطيع دائما إيجاد منتج قادر على توفير كل الوسائل التكنولوجية ومنها الحاسوب وغيرها من التقنيات الصورية. قد تبدو هذه الأخيرة أيضا كأنها مفروضة قسرا على المعالجة الإخراجية للمخرج أو أ بعض المشاهدين من المختصين أو الحرفيين في مجال الحاسوب قد يكتشفون ذلك فينفرون من الفيلم، كما أن اللجوء إلى هذه المعالجة الإخراجية قد تسيء إلى إمكانيات المخرج وسمعه كونها تقلل من موهبته وتسقط من يده بعض الحلول ولا تعينه على التفكير في إيجاد بدائل إخراجية أو معالجات صورية جديدة، وذلك لما للحاسوب من قدرة على إنجاز معظم متطلبات الإخراج السينمائي من خدع و تغيير وتوسيع وإيهام وغيرها من الإمكانيات البصرية.

2-4- غايات الرؤية الإخراجية

نرى في مشهد المعركة معالجات جديدة ومختلفة عن بقية الإخراجات السابقة، إذ عمد المخرج إلى إيجاد بدائل صورية ضمن نسيج المراثيات الموجودة في اللقطة بدلاً من نقل الحدث الرئيسي عن طريق التشخيص والتمثيل، وذلك محاولة لكسر الرتابة والتقليدية في مشاهد المعارك من حيث تقابل الجيوش والآليات و المعدات ولحظات المبارزة ومناظر الدماء والقتل. يلجأ المخرج إلى توظيف هذه المعادلات الصورية كمعالجات إخراجية بدلاً من المعالجات التقليدية لسببين أولهما جمالي، كونها توسع من مساحة التأويل الذي يضفيه المتلقي على الصورة المرئية وثانيهما درامي لأن المخرج قد لا يريد أن يفجع المتلقي بمصرع بطل أو بانكسار جيش أو هزيمة الطرف الذي يؤيده. المخرج مثلاً بدلاً من أن يصور قائد الجيش الإنجليزي وهو يقتل أثناء المبارزة مع والاس، فإنه يقطع سلسلة لقطات المبارزة إلى لقطة تصور سيف والاس وهو يقطر دماً نقياً، وبدلاً من أن يصور ضخامة الجيش فإنه يصور عدد الرايات المرفوعة للدلالة على عدد الجيش وعدته.

مما يحسب للمخرج في معالجته الإخراجية هنا هو أن هذه التوظيفات والحلول الإخراجية إنما هي مستمدة من الواقع الحي للمعركة وليست مقحمة، أي أنه لم يلجأ إلى معادلات صورية من خارج الحدث الدائر أو يسقطه عليه بطريقة ميكانيكية عديمة التأثير في المتلقي. إنها ليست صعبة الفهم والاستيعاب على الأخير الذي يبدو كأنه لا يستجيب لمثل هذه المعالجات لأنها قد تشتت انتباهه وتبعده عن مركزية الأحداث ونقطة تبورها المتمثلة هنا في هذه المشاهد بأحداث هذه المعركة الفاصلة ومدى تأثيرها في الأحداث اللاحقة من خيانة للقائد والاس ثم القبض عليه.

لجأ المخرج في معركة فالكيرك إلى الاستخدام المكثف للمونتاج كأحد المعالجات الإخراجية المتوفرة لديه، وذلك لأجل زيادة سرعة الإيقاع المرتبط بسرعة القطع من لقطة إلى أخرى، والانتقال من حدث إلى آخر أو من مكان إلى آخر. اعتمد أيضاً لبيان حركة الجيشين المتخاصمين، أو ردود الأفعال على وجوه القادة وخصوصاً القائد والاس الذي كان

مرتبكا وقلقا من تقدم الجيش الانجليزي، كما أن لجوء المخرج لتوظيف المونتاج هنا كان لغاية نقل المشاعر والأحاسيس التي انتابت المقاتلين الاسكتلنديين.

في مشاهد معركة سترلينغ نرى ميل المخرج إلى استخدام الإطار المغلق لضغط المرئيات وعدم ترك فضاء حول الشخصيات والموجودات المادية ضمن اللقطة، وذلك لتعميق الإحساس بالضغط والشدة وحتمية القدر وقرب ساعة منية المقاتلين، وكذلك لأجل زيادة الإحساس بكثافة الجند و المعدات، كما نلاحظ ميل المخرج إلى التكوينات المكعبة و المتقاطعة كحركة السيوف وحلقة المبارزة وحركة الخيول والفرسان.

يوجد الفضاء مرئيات وتكوينات الصورة، ويربطها معا بنسيج كما أنه قد يقرر أهمية العناصر الأخرى وقوة انطلاقا منه كالحركة مثلا. يعطي وجود فضاء كبير أمام الشخصية الانطباع بتطلعها نحو المستقبل وعلى سيطرتها الواضحة على الأمور نتيجة اتساع المساحة أمامها، فعندما ينظر والاس في الفضاء المترامي الأطراف يولد إحساس لدى المشاهد بقدرته على مقارعة القوى الطبيعية و الظواهر الفيزيائية لقوته وبطولته الخارقة. وفي معظم اللقطات كان المخرج يترك أمامه فضاء يتناسب وموضع اللقطة ويتمدد ويتوسع هذا الفضاء في مشاهد التصارع و القتال مع خصومه، فمن خلال معرفة كمية ما تشغله الشخصية من الفضاء في مشاهد التصارع و القتال مع خصومه ندرك إنطلاقا من معرفة كمية ما تشغله الشخصية من الفضاء مدى تأثيرها الدرامي، حيث تعطي الشخصيات المسيطرة في الفيلم دائما تقريبا فضاء أكبر أو أكثر مما يشغله الآخرون ... إن كمية الفضاء الذي تشغله الشخصية في الفيلم لا يرتبط بالضرورة مع سيطرتها الاجتماعية الفعلية ولكن أهميتها الدرامية".⁷

استطاع المخرج توظيف عمق المجال لإيجاد حلول إخراجية جديدة، إذ نلاحظ تعدد مستويات المرئية ضمن فضاء الصورة، ومن البديهيات أن مرئيات الصورة توزع على ثلاثة مستويات بصرية هي : الأمامية، و الوسط، والخلفية.

إنه ما يعرف سينمائيا بالتصوير في عمق المجال وهو ما يعطينا الإحساس بالعمق وتعدد المستويات التصويرية، فضلا عن أنها تحدد مستويات الأهمية الدرامية للعناصر والمرئيات، فكل من المقدمة و المؤخرة تقوم بالتعليق وشرح الموضوع الذي يتوسط الصورة. نتيجة لهذا المستويات الثلاثة وتداخلها و تعقيدها تبرز الحاجة إلى تكوين دال بموجيات درامية وذهنية عالية حتى نلاحظ في بعض اللقطات اشتغال حوالي أربعة مستويات في آن واحد. نلاحظ في المستوى الأول منازلة بين بطلين، ويأتي في المستوى الثاني مجموعة من الفرسان وهم يتقاتلون بضراوة، وفي المستوى الثالث نلاحظ حركة الفرسان وهم يتقدمون نحو الأمام، وفي الخلفية نلاحظ وصول المدد، وهو يبدو في الأفق البعيد، ومما يساعد على فرز هذه المستويات هو نجاح المخرج في خلق تباين طاق على مستوى اللون أو الأزياء أو الإكسسوار، وهذا ما يساعد المتلقي على التمييز بين أطراف الصراع.

كانت حركة الكاميرا في مشاهد المعارك تتحرك بحركة معاكسة لحركة المجاميع المتقاتلة وذلك لزيادة الإحساس بالحركة، وفي أحيان أخرى تكون مصاحبة لحركة الفرسان وعلى خط واحد مع الجيوش لبيان مدى سرعة وشجاعة المقاتلين. استخدم المخرج في هذه المعركة زاوية الكاميرا المنخفضة لتضخيم وعملاقة المقاتلين المنتصرين واستخدام الزاوية المرتفعة للخاسرين، إذ إن حركة الكاميرا يمكن أن توحى بالأهمية والسيادة للشخصيات الدرامية، كما تقتزن بالأفلام الاجتماعية والسايكولوجية أكثر من أفلام الحركة والإثارة كونها تستغرق وقتا للدخول والخروج من المشهد عكس النوع الثاني الذي يميل للمونتاج كونه أكثر إحساسا بالسرعة والحركة. هنالك دائما علاقة عكسية بين حركة الكاميرا وبين المونتاج فالإكثار من الأول يعني التقليل من الثاني والعكس صحيح، وما يوحي به الأول يلغيه الثاني وما يؤكد الثاني ينفية الأول.

2-5- إطالة الحدث في فيلم القلب الشجاع

يعطي المشهد الأخير، عند إعدام وليام والاس ضرب رقبة (والاس) بالفأس، مدلولا واضحا عن إطالة الأحداث القصدية، ليلقي المخرج بذلك جانبا قدسيا على هذه العملية كون

البطل يمثل رمزا للتحرر من الاستبداد والاحتلال وكذلك بذل حياته من أجل قضية وطن. لو لاحظنا أن عملية الضربة استغرقت على الشاشة من عمر العرض الفيلمي كفعل واقع (دقيقة وعشر ثوان) في حين من المفترض أن لا تستغرق الضربة إلا (ثلاث ثوان) كفعل واقع على شاشة العرض، أي أن هناك اختلافا شاسعا بين الموت السينمائي وبين الموت الحقيقي، إذ إن التصوير البانورامي الفوقي هو من اختصاص السينما دونما غيرها. الغايات التعبيرية هي التي استدعت هذه الإطالة من حيث آلية العرض البطيء لمشهد الضربة مع بقاء اللقطات الأخرى التي تمثل (وجهة نزر والاس ولقطات مختلفة لمناوييه ولقطة للأميرة عشيقته والملك المحتضر ولقطات لبعض الفرسان ولقطات وهو يحلم بعشيقته المقتولة تشق الجموع نحوه)، فهذه اللقطات تخللت عملية الإعدام والتي كانت بمثابة لقطات دخيلة على اللقطة الأساسية وهي عملية الإعدام والتي اتسمت بمجملها بإيقاع بطيء حتى تعزز من قيمة مشهد الإعدام، وتخلع عليه نوعا من القدسية والتبجيل تماشيا مع الموقف.

2-6- وظيفة الميكساج في الفيلم

في فيلم (القلب الشجاع) عندما يرحل البطل (وليام) مع عمه بعد مقتل أبيه وأخيه مع عمه بالعربة بلقطة عامة ثم مزج الى الكنيسة وفيها حفل زفاف (الملك ادورد) في لندن وبعد عشر سنوات . فكان هنا المزج قد برر لنا الانتقال عبر حيز الزمان والمكان بشكل سلس ومبرر لتكون هذه الانتقالة حدا فاصل مابين نهاية مرحلة وبداية مرحلة اخرى جديدة بنفس الطريقة من الاستخدام للمزج تمكن المخرج (مل جيسن) من خلق الإحساس بالتداعي والتذكر في فيلم (القلب الشجاع)، فعندما يدخل الطفل (وليام) إلى قريته التي شهدت مجزرة من قبل الانكليز يدخل أحد الأكواخ ليجد الأجساد معلقة بالحبال، ومن بينها طفل قتيل وبلقطة قريبة تمزج صورة الطفل (وليام) إلى صورة الطفل القتيل ويتماثل من نفس الزاوية والحجم والتكوين، وبعدها نرى (وليام) في مكان لا يمت للقرية بصله إنما هو تذكر لما شاهده من جرائم بحق سكان القرية .

3- الأبعاد الدرامية و النفسية للصوت في الفيلم

بداية يجب أن نقر بحقيقة أن شريط الصوت في الفيلم التاريخي يحتاج إلى أسلوب خاص في المعالجة والتناول، حيث لا يعد - فقط - جزءا من البنية السمعية والبصرية للفيلم، ولكن مساهما في خصوصية نقل المتلقي إلى روح المرحلة التاريخية التي يتناولها بالدرجة التي تجعله مشاركا أكثر من فعال في البناء الدرامي والنفسي للفيلم التاريخي، وهنا يعد التكوين الصوتي بالغ التأثير، خاصة في ظل التطورات التقنية والابتكارات المستخدمة في أساليب العمل على شريط الصوت.

نحاول من خلال تحليلنا للعينة - عينة البحث - أن نكشف عن الدور الدرامي والنفسي لشريط الصوت في الفيلم التاريخي، ورصد هذا الدور من حيث نوعية التناول الدرامي، والتوظيف الإبداعي لعناصر شريط الصوت في هذه النوعية من الأفلام وتزداد أهمية البحث، عندما نثبت للصوت والموسيقى التصويرية تأثيرات درامية ونفسية على المتلقي.

يستدعي تحليل شريط الصوت في الفيلم التاريخي طرقا ووسائل مختلفة تتماشى مع الطبيعة التاريخية للأحداث من جهة، ومع التناول الفني لمثل هذه الأحداث من جهة أخرى فعادة يمتلئ الفيلم التاريخي بأحداث جسام، أو قد توجد به حروب، أو قد تكون به مغامرات أو مجاميع وحشود ضخمة، ويلعب بالتالي الخيال الجامح من صناع الفيلم دورا حيويا في محاولات إحياء الماضي البعيد حتى يصير مجسدا أمام عيني المشاهد فيصدق، لأن معظم الناس لم يعاصروا الماضي، فما بالك بالتاريخ البائد ، إذ لا مفر من اللجوء إلى الخيال المستند إلى الدراسة والعلم من أجل إحياء التاريخ على الشاشة.

في سبيل ذلك فإن المبدع في شريط الصوت يسعى بكل ما أوتي من موهبة وتكنولوجيا ومؤثرات صوتية إلى توظيفها من أجل خلق هذه الحالة النفسية لدى المتفرج، بغاية العبور بالمتلقي وكأنه يعيش ذلك التاريخ، أو كأنه موجودا فيه.

صاحب الصوت أفلام السينما حتى في الفترة التي سبقت اختراع شريط الصوت، فقد كانت السينما الأولى في بداياتها مصحوبة بمقطوعات موسيقية معبرة عن الحدث و المشهد،

فمثلا كانت موسيقى ناعمة وهادئة في المشاهد الرومانسية، لكنها سرعان ما تلاشت، حيث بدت كأنها عرض مسرحي عادي، " وفي عام 1927م دخل فلم مغني الجاز (jazz singer) عصر الفلم الناطق، حيث شعر الكثيرون أن الصوت سيكيل ضربة مميتة لفن الفلم الذي سيكتفي بأن يكون مجرد تصوير مسرحيات، إلا أن المعوقات كانت في الواقع مؤقتة، وأصبح الصوت اليوم واحدا من أغنى مصادر المعنى في فن الفلم⁸

مع الوقت تزايدت أهمية الموسيقى والصوت المرافق للعمل، وبخاصة بعد تحول السينما الصامتة إلى الناطقة، عام 1927 م، فأضحى الشريط الصوتي واحدا من المسائل الرئيسية التي تقوم على رسم تمييزات واضحة ووظائف متعددة، فهو أولا بالقياس مع شريط الصورة، يتضمن مادة غير مكانية أكثر منه بكثير، كذلك فإن موسيقى الفلم هي بصورة رئيسة خارج المكان⁹، فهي أيضا تضيء عوالم جديدة، وتعطي المتلقي مساحة كبيرة من التخيل والخروج خارج حدود الكادر الدرامي.

لا يعتبر الفلم ناجحا إلا إذا استطاع مخرجه أن يجعل المشاهد مندمجا عاطفيا مع الفلم، مع بقائه في حالة من المتابعة الواعية لكي يصل إلى حالة الارتباط العاطفي بأحداث الفلم، يندمج كليا معه وبصدق. يتوقع المشاهد دائما أن يشاهد فلما بقصة قوية وجودة عالية في التمثيل والإخراج والتصوير، وإذا لم يصل العمل الفني بالمشاهد إلى الإشباع، فإنه سيرفضه تماما، لذا وجب على المخرج أن يجذب المشاهد نحو المساحة الأهم في الكادر، وفي صناعة السينما العديد من الأساليب التي تحقق هذه الغاية، ولعل الموسيقى التصويرية والمؤثرات الصوتية من أهم الأساليب إثارة وتوجيها لانتباه المشاهد.

لقد أدرك صناع السينما أن عليهم انتقاء الأصوات المستخدمة في الفلم وتسجيلها طبقا لوظيفتها في كل مشهد، كذلك الأصوات البشرية، والتعليق الصوتي، والموسيقى، والمؤثرات الصوتية، وحتى الصمت، وكل ذلك تبعا لضرورتها ومبرراتها الدرامية في كل لقطة ومشهد، مع حذف واستبدال كل صوت لا ينطبق عليه هذا الأمر أثناء عملية مونتاج الصوت وتصميمه، فصانعو الأفلام قادرون أيضا على خلق نوع خاص من الحقيقة أو

الصدق ببراعتهم الفنية ومهاراتهم التقنية، من خلال توظيف الصوت والمؤثرات الصوتية الخاصة، وهذه البراعة تمكنهم من أن يخلقوا عالما خياليا قابلا للتصديق.

السينما هي فن الصورة المتحركة، ومنذ بداية اكتشاف هذا الفن اتجهت الدراسات إلى طرق صياغة الصورة، أما الصوت فقد أغفلته، أي إنها ركزت على البناء الدرامي للفلم السينمائي والتمثيل والتكوين في الصورة السينمائية، مما يؤثر سلبا على الجودة النهائية للفلم، ويقلل من الإحساس بالصورة الفيلمية، وإن كانت الصورة تغني عن ألف كلمة فإن الصوت إن كان كلمة أو موسيقى قد يغني عن مجموعة كبيرة من الصور التي تشغل عاطفة المشاهد، وتولد لديه إحساسا بالمعاني " ولن تكون هناك مشاهدة جادة إن لم ينجح العمل في إثارة اهتمام المشاهد من بدايته"¹⁰.

إن من أولى آثار الموسيقى التصويرية والمؤثرات الصوتية مضاعفة إمكانية التعبير عن مضمون الفلم، فالصوت يعبر عن المضمون الداخلي للصورة، والأسلوب السينمائي يعتمد على توالي مجموعة من الصور المتحركة ومجموعة من الأصوات المسجلة التي تتجمع مع بعضها بحيث يمكن أن يعيها العقل، علما بأن وسائل تسجيل الصوت لا تضع عقبات في طريق الاختيار الحر للأصوات، بل إنها على العكس من ذلك معدة خصيصا لتناسب ذلك الاستخدام غير المقيد للأصوات.

تعتبر إمكانيات التنوع الصوتي في الفلم السينمائي لا نهايته، حيث يمكن تسجيل كل من : الحوار، و التعليق، والموسيقى، والمؤثرات الصوتية كل حده، ثم مزجها معا عبر برامج الصوت الخاصة في صناعة الفلم، وعليه فإن مونتاج الصوت ومعالجته وتوقيته واختياره يعتبر عملية إبداعية تساهم في جعل المتفرج يصدق أن ما يراه على الشاشة حقيقي ويحقق التعاطف¹¹.

4 - الفيلم الروائي التاريخي بين حرفية الحادثة التاريخية والمتخيل السينمائي: فيلم القلب الشجاع (braveheart) أنموذجا

يمثل فيلم القلب الشجاع التجربة الإخراجية الثانية للاستراي ميل جيبسون، فقد أخرج هذا الفيلم بعد تجربته الطويلة كمثل أمام الكاميرا في أفلام كثيرة، وقد تميز هذا الفيلم بروعة التصوير التي أبدع فيها المصور جون تول، فالتكوينات في المشهد الواحد تنوعت إلى حد كبير، وانتمت إلى أنواع محددة ثم اختيارها بعناية، بحيث تولد مزاجا معينا يدخل فيه المشاهد دون أن يشعر، وتحدث تناغما عجبيا بين المشاهد وبين الفيلم وصورته البصرية التي يراها. من خلال الموسيقى التي أبدعها جيمس هورنر وضع الفيلم المشاهد في حالة من مشاعر الحب والتعاطف مع المقاومين، وفي نفس الوقت جعل المشاهد يحس بالغضب تجاه المستعمرين، كما جعله يشعر بالتوتر في أتون حالة من التشويق والترقب تجاه الأحداث المتواترة التي قدمتها مشاهد الفيلم، بالإضافة إلى ذلك فقد اهتم فلم القلب الشجاع بالجمالية والشكل و عمق المضمون، لا سيما من خلال نزعته الواضحة نحو استعمال الرموز.

4-1- المشهد

تم التركيز على دراسة المشهد الواقع بين الدقيقة 46.04 إلى 54.00 من زمن فلم القلب الشجاع وتحليله بالتفصيل من خلال مجموعة من أدوات التحليل، باعتباره المشهد الأجل والأكثر كثافة لتوافر كل عناصر العمل السينمائي فيه بما فيها من شخصيات، وحيوانات، وطيور، وحوارات، وحركة، وأدوات وأسلحة، وموسيقى، ومؤثرات صوتية وبصرية، وأصوات فردية وجماعية، وساحات وغيرها.

يعتبر هذا المشهد الأفضل والأوسع للتحليل الذي يخدم أغراض هذه الدراسة، لتوافر استخدام الموسيقى والمؤثرات الصوتية بثناء وتنوع، فهو مشهد مفصلي في حياة الفيلم الذي ينتقل إلى صراع آخر.

4-2- الموسيقى التصويرية

يلاحظ بشكل عام أناقة وإبداعا وانسجاما بين المشاهد الفيلمية والموسيقى التصويرية للفلم التي وضعها المؤلف الموسيقي جيمس هورنر، والتي اعتمد فيها على الاقتباس المناسب من الفلكلور الاسكتلندي بألحانه الحيوية المتدفقة روعة وجمالا، وإيقاعاته الوثابة المعبرة عما

في الفلكلور الاسكتلندي من خفة ونشاط لا سيما في المشهد الواقع بين الدقيقة 46.04 إلى 54.00 حيث لعبت موسيقى الفيلم دورا حيويا ومؤثرا في أحداث الإثارة والإحساس بالحركة، وإيجاد التوازي بارتفاع النغمة مع تصاعد الحدث وتلاشيها مع انخفاضه، مما خلق نوعا من التلاحم بين المشاهد والحدث.

3-4- امتداد حدود الرؤية

في بداية المشهد المذكور، وبالتحديد لحظة دخول (وليام والاس) البطل إلى المشهد قدم صناع العمل صوت طبول عسكرية، مما وضح الدلالة، وأصبح المكان كبيرا إذ قامت هذه الطبول من خلال نظام الموسيقى بمدلوله الحربي والعسكري بإعطاء صور ذهنية وسعت المكان ليصبح ساحة معركة، وأعطت وليام والاس مدلولا جديدا خاصا، حيث قدمه صناع العمل أنه مسالم ولا يرغب إلا بالعمل الزراعي، فقدمت الموسيقى بتحويل دلالي واضح لشخصيته من مزارع عادي إلى قائد عسكري، وقد اتضح هذا المدلول بشكل جلي عند نهاية المشهد باكتمال التحول الدلالي ليصبح إيقونة واضحة للمشاهد، حين وصفه أبناء قريته بالقائد.

4-4- التوقع للإحداث القادمة

إن للزمن في السينما أنواعا مختلفة وكثيرة، يستطيع صانع العمل التعامل مع كل من هذه الأنواع كيفما شاء، وهذه من أبرز مزايا السينما الدرامية، فيتم من خلال هذا النوع من الزمن السينمائي إحصاء الصورة بالثانية الواحدة، فكان عددها 24 صورة/ الثانية، وحيث إن لدى المشاهد قصورا حسيا فإنه لا يستطيع أن يتابع حركة الثور الثابتة التي تعرض أمامه فيراها متحركة بشكل طبيعي، أما إذا أراد المخرج أن تصبح الحركة بطيئة (slowmotion) فإن عليه أن يصور أكثر من 24 صورة بالثانية لعرضها بطيئة اعتمادا على العلاقة الوثيقة بين الصوت وبين الصورة، حيث يعبر الصوت داعما رئيسا لمفهوم ودلالة الصورة.

من الملاحظ أن بداية الحركة البطيئة قام المخرج بتغيير الموسيقى من لحن إلى آخر، وخصوصا عند لقطة وجه وليام والاس الذي عزز التوقع لحدث ضخم قادم وهو انتقام

وليام القائد الانجليزي، إلا أن الحدث الذي قدمه صناع العمل فائق الدلالة على دور الموسيقى وانسجامها مع الحركة البطيئة، خصوصا عندما تكاثف أبناء القرية بشكل مفاجئ مع وليام لتصبح الساحة كما قدمنا سابقا ساحة معركة حقيقية.

4-5- خلق الجو النفسي

احتوى المشهد الأنف الذكر على عدة أجواء نفسية في العمل الدرامي، وقامت الموسيقى بمصاحبة المؤثرات الصوتية بتعزيز هذه الأجواء على النحو التالي :

أ-الخوف و الترقب: لم يظهر وليام في البداية وإنما ظهر حصانه من بعيد، ومن خلال صوت أحد الحرس التفت القائد فشاهد حصان وليام فقط في بداية المشهد.

ب-التوحد: عزز الحس السينمائي توحد الحيوان مع الإنسان ضد أي ظلم، فقد سمعنا صهيل الحصان بعصبية، رافقت ذلك صورة لحركة بطيئة لوليام والحصان معا، وسمعنا أنفاس الحصان السريعة والقوية كمؤثر صوتي، مع حركة بطيئة للصورة، مع أن الحصان في حالة حركة هادئة ولكن عزز حالة الغضب الداخلية لديه توحيده مع البطل.

ج-الانتظار: نهاية المشهد السابق اختتم صناع العمل المشهد بانتظار وترقب زوجة وليام لإنفاذها، وذلك ما عبرت عنه اللقطة الذاتية التي حلت فيها الكاميرا مكان عين الشخصية وهي تبحث عنه في الأفق، مع استمرار حالة الانتظار والترقب لحين ظهور وليام.

د-الموسيقى : احتوى الإحساس الذي قدمته الموسيقى على طبول ومؤثرات صوتية ساعدت على خلق وتعزيز الجو النفسي للفعل الدرامي.

4-6-العنف

بدأت أجواء العنف من ردة فعل وليام والحصان أمام الجندي الانجليزي الذي كان يريد أن يمسك بلجام الحصان، فأصدر الحصان صوت صهيل كانت دلالاته إشارة للتماس الفيزيائي ما بين الحصان والجندي وكأنه لمس وليام نفسه، فكانت بداية تأسيس لجو نفسي جديد وهو العنف.

استخدم صانع العمل مجموعة كبيرة من المؤثرات الصوتية المصاحبة للأسلحة المستخدمة أثناء الاشتباك بين وليام وأهل القرية من جهة وبين الجنود الانجليز من جهة أخرى، حيث ميز أهل القرية بمؤثر صوت الخشب بسبب استخدامهم أدوات خشبية متواضعة في القتال.

في حين أن المؤثر الصوتي الذي استخدم للجندي الانجليزي هو صوت الحديد الصادر من بذلته العسكرية وسلاحه، مما أعطى دلالة على قوة هذه الأسلحة مقابل ضعف أسلحة أهل القرية، فجعل الانتصار أكثر قيمة لدى المتلقي. بالإضافة إلى ذلك قدم المخرج أيضا مجموعة من أصوات صراخ بشرية مصاحبة للموسيقى والمؤثر الصوتي، وذلك لتعزيز حالة الانتصار والحس الفني لدى المشاهد المتألم من الظلم الذي وقع على وليم بشكل خاص والاسكتلنديين بشكل عام.

4-7- الإيحاء بأماكن غير محدودة

حين قدم المخرج حالة الانتصار، رافقت حركة الجموع مع الهتاف موسيقى تخص المكان (القرية)، ثم عرض لنا لقطة بعيدة وواسعة للأفق، وهذه دلالة رمزية توحى إلى أن الانتصار لم يكن للقرية وحدها وإنما هو لكل بلاد اسكتلندا. ما مرز من مكونات في الفيلم هو:

أ-الزمان: يعد فصل الشتاء زمانا لهذا البحث السينمائي، ويستخدم هذا الفصل في الدراما بشكل مكثف ومكرر بسبب الأجواء النفسية المختلفة، وخصوصا حركة الطبيعة التي ترافق هذا الفصل من غيوم وبرق ورياح، حيث وظف المخرج أصواتا كثيرة تخص هذا الفصل، من أهمها صوت الرعد في حالة الترقب، وحالة العنف، ومما زاد هذا المؤثر أهمية: الإحساس الأكثر في بداية الحرب.

ب-المكان: اعتمدت الأحداث التي دارت في هذا الفلم على المناطق الزراعية المفتوحة، فتم توظيف عدة مؤثرات للإيحاء بمثل هذا المكان من أهمها صوت الغراب والدجاج والطيور والحصان.

4-8 خلق جو الصمت

من وظائف مؤثر الصوت الانتقال من حالة نفسية إلى أخرى، وقد تم استخدام عنصر الصمت للانتقال من حالة الترقب والخوف إلى حالة العنف، ومن ثم إلى حالة الانتصار، كما أن مؤثر الصمت قام بتعزيز حالة سقوط القائد الانجليزي من خلال مؤثر صوت دحرجته على الأرض، كذلك تم توظيف مؤثر الصمت لتجسيم و تضخيم صوت مرور السكين على رقبة القائد الانجليزي بعموم التحليل، حيث نجد أن المخرج استطاع في هذا المشهد الانتقال من حالة هدوء واستقرار في ذهن المزارع وليم إلى حالة القائد و البطل بإعلانه الحرب والانتقام من الانجليز، كذلك استطاع تغيير مسار الأحداث الدرامية من حالة السكينة التي تعيشها القرية إلى حالة الثورة العارمة التي اجتاحت البلاد كاملة، ونرى أن هذا المشهد قدم بمساندة الموسيقى والمؤثرات الصوتية ملخصا لكامل الفيلم، إذ وجدنا في المشهد حالات الحب والانتقام والخوف والترقب والانتصار الذي شاهدناه كذلك في نهاية الفيلم.

5- خاتمة :

ما نستنتجه من التحليل السابق هو ما يأتي:

- أ- اعتماد المخرج في معالجة المعارك في العينة المختارة على استخدام الحركة البطيئة (سلو موشن) لزيادة مأساوية الحدث وزيادة زمن الإدراك؛
- ب- استخدام الحاسوب في معالجة بعض مشاهد المعارك، وذلك لتضخيم عدد الجيوش أو لإضفاء واقعية على بعض اللقطات مثل قطع رأس أو يد أو جرح بليغ؛
- ج- اعتماد المخرج اللقطات القريبة لتوضيح الفعل ورد الفعل بين المتقاتلين؛
- د- استخدم المخرج بعض المؤثرات البصرية مثل الضباب (الدخان) في مشاهد المعارك، وذلك للتعطية على نقص إعداد الجيوش، أو للتركيز على حدث واحد يدور في مقدمة الكادر وإعطائه أولية في السرد الصوري؛
- هـ- إيجاد المعادل الرمزي لبعض الأحداث، باعتماد المونتاج مثل مشاهد القتل العنيفة وذلك لأسباب جمالية أو اجتماعية أو درامية؛

الفيلم الروائي التاريخي بين حرفية الحادثة التاريخية والمتخيل السينمائي

فيلم القلب الشجاع (braveheart) أنموذجاً -

و-استخدام المونتاج لزيادة إيقاع أحداث المعركة كونه حدث غير اعتيادي ولزيادة الشد لدى المتلقي؛

زا-توظيف عمق المجال في مشاهد المعارك وذلك لتغطية أكبر مساحة ممكنة من المعركة فضلاً عن جماليتها؛

ح-استخدام الإطار المغلق، وعدم ترك فضاء حول الشخصيات وذلك لتعميق الإحساس بالضغط النفسي الموجود لدى كل من المتلقي والمقاتلين.

ط-الاستخدام المكثف للأزياء واللون، وذلك للتمييز بين أطراف الصراع أو للتركيز على شخصية أو حدث ما؛

ي-تبين ضعف استخدام حركة الكاميرا بشكل واسع وذلك كي لا يفقد المتلقي التواصل مع الحدث.

ك-استخدم المخرج زاوية الكاميرا المنخفضة بشكل كبير وخاصة في مشاهد انتصار والاس.

قائمة المصادر و المراجع

- 1- علاء عبد العزيز، ما بعد الحادثة والسينما، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 2010، ص452
- 2- عدلان محمد بن جيلالي، سينمائية الخطاب الفيلمي - مقارنة سيميو شعرية، جامعة وهران، 2010/2009، ص 341-342
- 3- لوي دي جانيتي، فهم السينما، تر: جعفر علي، بغداد، دار الرشيد للنشر، 1981، ص179
- 4- حسين حلمي المهندس، دراما الشاشة بين النظرية والتطبيق، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ج1، 1990، ص53
- 5- صلاح أبو سيف، ما هي السينما، الجيزة، سلسلة المعارف الإنسانية، مركز الحضارة العربية للإعلام والنشر، ط2، 1990، ص53
- 6- لوي دي جانيتي، فهم السينما، مرجع سابق، ص117
- 7- نفسه، ص108
- 8- نفسه، ص250

- 9- ينظر : جاك أمون، تر: انطون حمصي، المؤسسة العامة للسينما، وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، 1999، ص204⁹
- 10- حسين حلمي المهندس، دراما الشاشة بين النظرية والتطبيق، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، 1989، ص 14.
- 11- سعد صالح، فن الإخراج وكتابة السيناريو، المؤسسة العامة للسينما، وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، 2010، ص370