البناء التعبيري للصورة السينمائية في الفيلم الروائي القصير

أ.م.د.سالم شدهان غبن
جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة
Salem.s@cofarts.uohaghdad.edu.iq

الملخص:

تعد التعبيرية واحدة من الحركات الفنّية التي لها تأثير كبير على جميع الاداب والفنون التي ظهرت في العشرينات من القرن العشرين، اذ ظهرت في المسرح، بوصفها رد فعل على الواقعية . وامتازت بالتأكيد عن الانفعال الذاتي والنفسي للفنان، لذا فانها أثّرت قبل هذا التأريخ على السينما التي تهتم كثيرا عن مثل هذه الانفعالات التي تعد من أساسيات الاشتغال قي السينما، وبان اثرها قبل هذا التأريخ من نفس القرن معتمدة بذلك على تنظيرات التشكيليين والادب عموما وتنظيراتهم في هذا الجانب. من هنا جاء اهتمام الباحث بالتعبيرية، والبناء التعبيري عموما داخل الفيلم السينمائي الروائي وبالخصوص في الفيلم الروائي القصير الذي يعتمد اصلا على خصوصية الايجاز والتكثيف، وهذه الخصوصية تعتمد عليها السينما لإنها فن تعبيري يعتمد على تعبيرية الشكل المرئي المبني اساسا على وفق مضمون معين. من هنا جاءت هذه الدراسة التي تحمل عنوان (البناء التعبيري للصورة السينمائية في الفيلم الروائي القصير)وقد قسم الباحث هذه الدراسة على خمسة فصول . الفصل الاول وهو(الاطار المنهجي) الذي تمثّل بمشكلة البحث التي تمثّلت بالسؤال الاتي:(ماهي البناءات التعبيرية للصورة في الفيلم الروائي القصير؟)، ومن ثم (أهمّية البحث وحدود البحث وهدف البحث وتحديد المصطلحات. أما الفصل الثاني الذي حمل عنوان (الاطار النظري والدراسات السابقة) وقد تكوّن من مبحثين هما: المبحث الاول(التعبيرية في الادب والفنون) ، وجاء المبحث الثاني بعنوان(تعبيرية الصورة في الفيلم الروائي القصير) . وخرج الباحث بجملة من المؤشرات، والدراسات السابقة . اما الفصل الثالث(اجراءات البحث فقد احتوى على (منهج البحث–مجتمع البحث و عينة البحث و اداة

البحث و وحدة التحليل). اما الفصل الرابع فقد حمل عنوان (تحليل العينة)، وأخيرا الفصل الخامس الذي حمل عنوان(النتائج والاستنتاجات)، ومن ثم قائمة المصادر والمراجع .

الكلمات المفتاحية: البناء، التعبير ،صورة،سينما.

Abstract:

Expressionism is deemed as one of the artistic movements having a huge impact on all literature and arts that appeared in the twenties of the twentieth century, and in the theater, as a reaction to realism. Expressionism was characterized by its confirmation on the subjective and psychological emotions of the artist, thus it had an influence before this date on cinema, which was largely concerned with such emotions that are considered the basics of working in cinema; besides its impact, before this date in the same century, depended on theories of plastic artists and literature in general along with their theories in this regard. Hence, the researcher's interest in expressionism, and the expressive structure in general within the narrative cinematic film, especially in the short narrative film, which originally relies on the particularity of brevity and non-brevity. So, Cinema depends on this particularity as being an expressive art that depends on the expressiveness of the visual form, which is essentially built according to a specific content. Accordingly, the current paper titled (The Expressive Structure of the Cinematic Image in the Short Narrative Film). The researcher has divided this study into five chapters. Chapter one includes

(methodological framework), which represented the research problem by the following question: (What are the expressive structures of the image in the short narrative film?), and then (importance of the research, limits of the research, goal of the research, and definition of terminology.

Chapter two titled (theoretical framework and previous studies) is consisted of two sections: the first section (Expressionism in Literature and the Arts), and the second section entitled (Expressionism of Image in the Short Narrative Film). The researcher has come up with a set of indications and previous studies. Chapter three includes (research procedures), it contains (research methodology – the research sample – the research tool – the analysis unit). Chapter four titled (Sample Analysis), and finally Chapter five includes (Results and Conclusions), followed by a list of sources, references, and a summary in English.

Keywords: construction, expression, cinema image

الفصل الأول \ الاطار المنهجي

أولا : مشكلة البحث: لقد مثّل التعبير ركناً اساساً ورئيساً في السينما عموما والفيلم القصير خصوصا، واسهم مساهمة فعّالة في بنية الصورة السينمائية ومنحها ابعادا فنّية وفلسفية وجعل منها صورة مرئية اعتمدت على المزاوجة مابين الفلسفة والفن، ومالت كثيرا الى الجانب السايكولوجي والتعبيري لانهاما يؤثران كثيرا ويتفاعلان مع البنية والتعبير. من هنا حدّد الباحث مشكلته بالتساؤل الاتي:(ماهي البناءات التعبيرية للصورة في الفيلم الروائي القصير؟).

ثانيا: أهمية البحث والحاجة اليه:تكمن أهمّية البحث لانه يدرس موضوع البنية التعبيرية في الفيلم الروائي القصير، وهذا موضوع يسهم في فهم لغة التعبير وضرورة التأكيد عليها من قبل الباحثين، أما الحاجة اليه فتتمثّل لانه يقدّم خدمة للطلبة وكذلك المشتغلين في مجال الفيلم السينمائي القصير.

ثالثا: هدف البحث: يهدف البحث الى (الكشف عن عملية البناء التعبيري للصورة السينمائية في الفيلم الروائي القصير)

رابعا: حدود البحث: الحد الموضوعي: دراسة البناء التعبيري للصورة السينمائية التي يتشكل منها الفيلم الروائي القصير، لأن الباحث يرى ان البناء التعبيري للفيلم الروائي القصير يتشابه مع الفيلم الروائي الطويل لكنّه يتميز ب: ١- انه ممكن ان يكشف عن الفكرة والقصة والموضوع من خلال تعبيرية الصورة دون الاعتماد على السرد المطوّل والحوارات الكثيرة.

٢- الفيلم القصير يعتمد الايجاز والتكثيف وبهذا فإن هذان العنصران يعتمدان على تعبيرية الصورة، وتعبيرية الصورة تعتمد عليهما باشتغال متبادل.

٣- قناعة الباحث بأن الفيلم القصير هو التمرين الحقيقي لكيفية اشتغال البناء التعبيري للصورة بطريقة مائزة ، كما أنه اختبار حقيقي للمبدع السينمائي بتعامله مع الزمان والمكان والشخصية.

الحد الموضوعي:. البناء التعبيري للصورة السينمائية في فيلم (باص) اخراج حيدر زهراوي
الحد الزماني: تعتمد المدّة الزمنية على مدة انتاج فيلم العينة ٢٠٢٤

الحد المكاني: السينما في العراق(الافلام القصيرة).

خامسا: تحديد المصطلحات:

١- **البناء:** وهو بناء الفيلم الذي يعتمد على تشكّل عناصر اللغة السينمائية واشتغالها مع بعضها بعضاً لتنتج فكرة أو مجموعة أفكار. والبناء جاء من البنية التي اهتمت بها جميع

الدراسات الحديثة ادبية كانت أم فنّية، ومنها تم استخلاص البنيوية، فالبنية في اللغة هي" البني نقيض الهدم، بنى البنّاء البناء بنيا وبناء وبنى، مقصور، وبنيانا وبنية وبناية وابتناه وبناه..والبنية مابنيته وهو البنى ..كأن البنية الهيئة التي بني عليها"(منظور،ج١٤,١٤- ٩٤).والبناء هو ترتيب الاجزاء المختلفة لتشكل الشيء ، وهو يتشكل من خلال جميع انواع العلاقات .

٢- **التعبيري** : وهي من التعبير، بنوعين شفوى وكتابي،" ويتألف من ثلاثة أقسام رئيسة وهي: المقدمة و صلب الموضوع و الخاتمة"(future-pioneers-co) أما التعبيرية فهي حركة ادبية وفتية نشأت وازدهرت في الفن والادب والسينما و" هي فن أولئك الفنّانين الذين يعتمدون في الخلق النفسي على تحسّساتهم النفسيّة، وهي فنّ يسعى الى التقديم الذاتي للعالم، ويؤكد قبل كل شيء على المضمون الانفعالي للعمل الفنّي"(المبارك،١٩٧٣، ٥١) وبهذا فإن الفنّان الذي يؤكّد عليها في عمله الفنّي سيهتم كثيرا بكيفية التعبير عن أفكاره التي يبغي تقديمها عبر توظيف عناصر لغته داخل بنية منجزه الابداعي، الذي يمثّل الفيلم السينمائي القصير في هذا البحث مستمدّا الأسس التي اعتمدت عليها التعبيرية الالمانية وتطورات هذه المدرسة في الفنون كافة والسينما خاصة و"ان هذه التيارات السينمائية عملت بشكل متكامل من اجل تطوير الوسيط التعبيري السينمائي وجعل الفيلم اكثر قدرة على التعامل مع مفردات الحياة الانسانية والخيال الانساني الابداعي وهو يتسع ليشمل فضاءات بكر جديدة"(فيصل كريم،٢٠٢٠،٣٨.). لذا فإن التعبير يعدّ أساسا مشتركا مابين الخيال والحياة الانسانية ومن هنا تركّزت ضرورة أن يكون التعبير أساسا الفنون والفن السينمائي كافة بصورة خاصة.

٣- **الفيلم الروائي القصير**:إختلفت الاراء في زمن الفيلم القصير وهذا ما أثّر على التعريفات، فقد عرفته (أكاديمية فنون وعلوم الصور المتحرّكة بأنه: نوع من الفيلم السينمائي يتميّز بقصر وقته الذي يتراوح بحسب التصنيفات من دقيقة الى ٥٩ دقيقة ويشبه القصة القصيرة بالنسبة الى الرواية في عالم الادب كما تم تحديده بأن طول سيناريو الفيلم القصير عن صفحتين الى ٤٠ صفحة " أمّا في فرنسا فقد عرّف المركز الوطني للتصوير

السينمائي،: يعرف الفيلم القصير اعتمادا على مرسوم يعود تأريخه الى عام ١٩٦٤ الذي يعد الفيلم القصير " فيلم سينمائي لا يتعدى ٦٠٠ متر في شكل ٣٥ ملم ..ومدته حوالي ٥٩ د"( ). وهناك من اختلف معهم في الزمن، فمثلا " في الولايات المتحدة (و.م.أ) صنّف موقع IMDbالأفلام القصيرة تلك الافلام التي مدّتها أقل من ٤٥ د" ( ). أمّا الباحث فقد توصّل الى تعريف اجرائي للفيلم القصير بأنه (**فيلم سينمائي متكامل البنية الدرامية يعتمد على التكثيف والبناء التعبيري لا يتجاوز زمنه ٤٥ دقيقة ، وحينما يتجاوز ذلك سيصبح فيلما سينمائيا متوسطا، وهو الذي لا يتجاوز زمنه ٥٩ دقيقة)**

المبحث الاول: التعبيرية في الأدب والفنون التعبيرية في المسرح:

نشأت التعبيرية في المسرح، وازدهرت في المسرح الالماني في ثلاثينيات القرن العشرين، رد فعل تجاه الواقعية واتجهت نحو تركيز الواقع النفسي والبعد النفسي على حساب البعد الطبيعي، وتدعو الى عدم الابقاء في عملية التركيز على البناء الحبكوي كونه سيسحب العناية المطلوب من دراسة الجانب النفسي للشخصيات التي لو امعنّا الاهتمام في جانبها الحبكوي فإن ذلك سيحجّم دور الفنان وسيتحوّل الى حكواتي بسيط يتمثّل نجاحه وتفوّقه ضمن قدرته على السرد القصصي المبسّط ويكون دوره اخباري محض في كيفية ربط احداث القصّة للمتلقي بطريقة تجعل من المتلقي يجلس مسترخيا وتأتيه الاحداث كما تأتي للجميع دون استثناء، فيتوازى بذلك الجميع دون جهد فكري اذ لايحتاج حينها المتلقّي الى كثير من الجهد والاهتمام وتصل الرسالة الى الجميع بنفس الكيفية تقريبا. وبذلك ستكون عملية التلقي في ادنى مستويات الابداع من جانب السارد والمسرود له، وستبتعد هذه العملية عن الجانب النفسي للشخصية التي هي لب الموضوع واساسه المهم، وعملية فهم نفس الشخصية هي التي تفتح باب الفهم ومن ثم الاشتغال بصيغة علمية ، فالمسألة يجب ان تكون مبنية في البدأ على أساس علمي، وبعدها ستكون العملية الابداعية التي تتكشّف من خلال كيفية التعبير وليس التعبير فقط الذي يعد أول خطوة في التعبيرية. وتركز ذلك بداية الامر عند الكاتب المسرحي (سترندبيرج) بوصفه نوعاً من الدراما النفسية الروحية، وفيها اشتغل الخيال بكثافة وهذا مايتميز فيه الواقع الحلمي الذي يمنح الخيال قدرة على

التعبير عن مشاهد واحداث. وكان تأثر هذه الحركة قد "بدأ يظهر بعد الحرب العالمية الاولى، اذ ظهر تأثير الحالات النفسية وتعبيرية الديكور ورمزية الملابس وسيطر التجسيد الرمزي لحالات العقل والروح على المسرح، وازدهر هذا النوع من التعبير في المسرح في مسرحيات(تولر، وتشايبك، وايلمر رايس) وغيرهم"(ينظر رسل تيلر،١٩٩٠، ١٩٤).

التعبيرية في الفن التشكيلي: والفن التشكيلي حاله حال باقي الفنون التعبيرية منح لنفسه الحق في التعامل مع المواضيع التي غاصت في علم نفس الشخصية من خلال الضوء والظل ، ذلك لأن لغة التعبير قبل أن تتحوّل الى صورة سوف تتعامل مع علم نفس الشخصيّة التي تتذوّقها ثم تجعلها مادة تتقبّلها الشخصية وفق مزاجها وتصوراتها ومدى قربها وبعدها من تذوّق تلك الشخصية، ومن ثم تكون الشخصيّة جاهزة لبث المنجز الذي وفّرت له الاطار العام الذي ستشتغل وفق مفهومها عنه ليلد خطابا فنّيا جاهزا للبث استنادا الى لغة تعتمد على اصول التعبير الذي جعل من اللون مثلا غطاء معرفي تعبيري يمكنه أن يعبّر عن فكرة أو جزء من فكرة تنتمي لذات الشخصية التي انتجته. فقد اهتم دافنشي بالضوء والتباين مابينه وبين الظل، كذلك (رامبرانت) الذي جاءت لوحاته" لتركز على البعد الثالث بشكل واضح ، عبر طبقات الاضاءة مابين مقدمة الصورة والعمق "(محمد علي جبر،٢٠٢١، ٤٨)، وهذا ما استفادت منه السينما بمايسمّى (عمق المجال) او عمق الميدان، كذلك بالنسية الى اللون، لان اللون هو ضوء بترددات معينة، والضوء "عنصر يتجاوز محدودية العنصر الواحدويمكن تمثّله بمنظومة تعبيرية متكاملة "(محمد علي جبر،٢٠٢١: ٤٥)، وهذه المنظومة حتما ستختار لها اطارا مكانيا وحتى ايحاءا بالزمان وباقي العناصر التشكيلية الاخرى التي يوظّفها الفنّان ومن ثم تأتي مرحلة بثّها للمتلقي بطريقة مبنية على دلالات نفسية تعلن عن نفسها بأسس تعبير عن الواقع وليس الواقع نفسها، فهي تأتي بصور تعبير عن المعنى الذي يكمن وراء الواقع. لذا فإن السينما استغلّت هذه المفاهيم الجمالية القريبة من اشتغالاتها" وقد قام بعض صانعي الأفلام بالتعامل مع اللوحة التشكيلية كمرجع لأفلامهم ، ليس من جانب عناصر التشكيل فحسب، وانما اعادة انتاجها كوحدة بنائية صورية وفق جميع تفصيلاتها، ومن ثم توظيف الموجودات داخل

اللوحة الجامدة ونقلها الى عناصر متحرّكة عبر الوسيط السينماتوغرافي"(حيدر لازم، ٢٠٢٠، ١٤). وقد اشتغلت اللوحة التشكيلية وكشفت عن شكلها ومضامينها من خلال منظومة الضوء الذي لا تقتصر مهمته في إظهار الاشياء بل كان وسيلة لكشف المضمر من الصورة وذلك يأتي بفضل استخدام وتوظيف الاضاءة وتحويلها الى وسيلة تعبيرية، وفي هذا القول تأكيدا من عالم الجمال الفرنسي (سوريو) الذي "يضع فن الاضاءة السينمائية في مرتبة فنون الدرجة الثانية، ولكنه عندما يستخدم الاضاءة كوسيلة للتعبير الفني فإنه يرتقي بالاضاءة الى مرتبة الدرجة الاولى في الفنون"(ناجي فوزي، ٢٠١٠، – ٣٣–٣٤)ومن ابرز رواد المدرسة التعبيرية في الرسم، هو الرسام النرويجي(ادوارد مونش) والذي اعتمد على ابراز العاطفة والحالة الذهنية ، ويعد الفنان الهولندي (فان كوخ)هو الاب الروحي للتعبيرية الحديثة، التي يعد بداية ظهورها حوالي عام ١٨٨٥كرد فعل مناهض للانطباعية الواقعية في فرنسا."ومن ابرز روادها(ادفار مونش، ووسوراه وهنري لوتريكومونش)"(ينظر طالب مكي،٢٠١١، ٥١).وهنا يتوضح كيف اصبح للفنّان دورا مهمّا في جعل الصورة غنيّه بمعناها المضمر الذي يترك للقاريء مجالا كي يتفاعل مع هذا المنجز التشكيلي الجمالي. مع كل هذا فاننا لا يمكن ان نتحدث عن الضوء وننسى الظل لأن مسألة التباين مابين الضوء والظل هي التي يمكنها ان تضع اللوحة ضمن منظومة الجمال كما بيّن ذلك ليناردو دافنشي" الذي كان يرى ان اللوحة يجب أن تنهض على الحدود الفاصلة مابين الضوء والظل، وعملية التباين بين هاتين المنطقتين يولد الجمال" محمد علي جبر،٢٠٢١,٤٦" وبهذا يكون الفن التشكيلي مرتبط مع السينما بعدة عناصر بصرية أولها الضوء والظل والاطار والتكوين والعمق لكنهما يختلفان بالحركة التي ترتبط بالزمن، أي زمن جريان الاحداث داخل الصورة (اللقطة) وبهذا سيظهر فارقا مابين زمن مشاهدة اللوحة وزمن مشاهدة اللقطة التي تتألف من مجموعة من الصور التي تبنى وفق مفهوم فكري عكس اللوحة التي تبنى وفق موضوع اكثر مما يمتلك فكرا، وهناك أيضا فوارقا مابين الحركة في السينما والايهام بالحركة في اللوحة، كما ان اللوحة تفتقد العنصر التعبيري السينمائي الا وهو الصوت بأشكاله لكنهما يلتقيان بالصمت، كما انهما يشتركان بالنقطة والخط والشكل والكتلة والتوازن والايقاع والفضاء ونقطة التركيز أو السيادة.

التعبيرية في الادب: وهي الادب لا تختلف كثيرا عن التعبيرية في المسرح والتشكيل والسينما، إذ تكون الصورة التعبيرية في الشعر وسيلة مهمة من وسائل الخطاب الشعري، وذلك بسبب خصوصية الخطاب في الشعر الذي يحتاج الى الكثير من الصور التعبيرية التي لايمكن ان يقدم من خلالها صور الواقع بطريقة تقليدية، وكذلك فإن العملية لا تمثّل هروبا من الواقع، ولا هي مجرّد محاكاة لذلك الواقع بقدر ماهي كيفية التعبير عن الواقع بطريقة تسمح للمتلقي ان يتقبّل تلك الرسالة التي تقدمها القصيدة الشعرية مثلا بكثير من الاهتمام والترقب كي يجد فيها من يتلقّاها صورا ولغة تعبير تختلف عن ما يسمع من كلام عن ذات الموضوع، وهذا مايتجلّى واضحا من كلام الشاعر التعبيري (كورت بينتوس) بأن الاهداف الرئيسة للتعبيرية تتلخّص ب"تحرير الواقع من الاطار الذي يظهر من خلالها، تحريرنا نحن من الواقع وتجاوزه لا بالالتجاء الى وسائله الخاصة ولا بالهرب منه بل معانقته بشدّة للانتصار عليه والتحكّم فيه بقوّة العقل النفّاذة، بالمرونة والحركة بالرغبة في الوضوح بعمق العاطفة وطاقاتها المتفجّرة"(مكاوي، ١٩٧١، ١٨) من حيث المباديء العامة اذ انها تركز على دواخل الفنان على حساب التركيز على العالم الخارجي مثلا في "الاعتماد على الحوارات الداخلية الطويلة، كرد فعل على احوال المجتمع الصناعي كما في شخصيات الروائي النمساوي(فرانز كافكا)والالماني(ماكس برود)و(كارل كراوس)".(ينظرالحكيم،موقع منابر).

التعبيرية في الصورة : . والحديث عن التعبيرية في الصورة لا يمكن أن يبدأ به الباحث دون الخوض في بدايات تواجده في الصورة السينمائية مثلا، ومكان بداياته التي كانت في المانيا بالذات. اذ تأثرت الحركة السينمائية من خلال التنظيرات التي كانت في الادب والفنون التشكيلية منذ "عام ١٩١٠ ومابعده متمثلا بالفيلم الالماني(طالب براغ) اخراج (ستيلا الجاودار)"(عبد شاطيء،٢٠٢٢، ٣٤). فالسينما استغلّت الضوء والظل مثلا ليس كوسيلة للجمال المحض فقط، بل إنها اشتغلت على الضوء والظل وتدرّجاتهما كي تبني المكان مثلا، وبهذا فانها حققت وسيلة مهمة من وسائل التعبير، ثم جاءت هذه الاشتغالات دون ان تنسى سيطرة الذات والتصورات والحلول النفسية، لأنها تدرك إنها تعيش وسط جوّ

تعبيري يمكنه ان يعبر عن الواقع وعن السرد الواقعي المملّ وغير المثير احيانا، كذلك كي تستعيض عن كثير من الزمن من ناحية التفكير ومن ناحية العرض والطرح الى خارج التفكير ، لتحدث عملية إرسال يستقبلها المرسل اليه بشيء من التطوّر في الطرح والمشاركة في تفسير الرسالة التي ينوي الخطاب الجمالي بثّها وهنا يحدث عملية تفاعل جمالية ولو انها ستكون ليس متكافئة في كل الاحوال، لأن ذلك يحتاج الى تخصصّ والى تماثل بالتخصصّات والتفكير وطريقة التفسير والقراءة التي ستفكك ذلك الخطاب وتفسيره من خلال الطرح التعبيري للوحة التشكيلية أو اللوحة السينمائية، فلم تعد الصورة مجرد صورة لا بالفن التشكيلي ولا باللقطة السينمائية، بل هي ستصبح لوحة تعبيرية يشترك في رسمها الكاميرا بتقنياتها المعروفة والحركة بأشكالها، والضوء والظل وحتى الممثل والكتل الثابتة والمتحركة الاخرى. وفي هذا يطرح الباحث تصوّرات تبتعد عن تلك التي تحدّث عنها (دادلي اندرو) عن التشوية للواقع أو تحريفه ذلك في معرض حديثه عن (بيلا بالاش) حينما يقول(ان الفنان لا يسيء الى الواقع كثيرا، حيث يحرّفه ويغيّر من شكله، بل انه وعبر طريق التحريف يوسّع مادّيا من الأنماط البصرية في عقول المشاهدين ، حتى يمكنهم أن يرو الواقع من جديد) (اندرو.ج،٩٣). والباحث هنا لا يختلف في المجمل مع جوهر هذه الطروحات، لكنه لا يحب أن يتم التركيز على مفردات يظن أنها لا تخدم مضامين الاشتغال التعبيري ، الا وهي كلمات مثل تشويه أو تحريف للواقع، فالاشتغال الخاص بالتعبير هو ثمرة جهد وتفكير في خدمة الرسالة المبثوثة والرسالة المستقبلة، وهي عملية ابداعية فكرية ذهنية ايجابية، ليس فيها لا تحريف ولا تشويه بل هي تعلن عن نفسها بأنها عملية تعبير وفق رؤيا تنبع من تفسيرات وقراءات نفسية غاية في الدقّة، وغاية في الاحساس والقراءة، وفيها كثير من احترام للنفس المرسلة والمستقبلة، وممكن ذكر هاتين الكلمتين من لا يريد ان يؤمن بطروحات هذه النظرية التي يمكن ان تكون هي الاقرب للفن السينمائي الذي هو جلّه يعدًّ تعبيرا، وهو يعلن عن نفسه بأنه تعبير وبنفس الوقت يعرض عناصره كافة لكي يمنح الفرصة للتفسير وليس للمتلقي عذرا في ذلك ابدا، قد يخطأ احيانا لكن ذلك ليس بسبب صانع الفيلم مثلا، لان الفيلم خطابا ذكيّا وعليه ان يقدّم رسالته بشكل ذكي وخالي من مطابقة الواقع، ولا يعتمد على مجرّد اختياراته الذكّية القصدية من الواقع بل

عليه ان يعبّر عن الواقع بطروحات غنيّة وذكية وفيها جهد فكري كبير ذلك لتعدد عناصره وتنوّع اشتغالاتها لكن ذلك لايعني ان تكون قريبة من السريالية مثلا، بل هي اشتغلات تستغل صورة قريبة جدا من الواقع المحسوس من قبل العين الذوّاقة والذهن المتوقّد، والعارف الذي يمكنه ان يضع الفارق مثلا بين ظل الشخص الواضح من خلال مكانه من الضوء وبين الظل الذي رسمه الفنّان كي يكشف عن الوضع النفسي لتلك الشخصية، كذلك كي يعلن عن الفارق النفسي والذهني مابين شخصية واخرى. وبهذا فإن الباحث ايضا يغوص في الموضوع كي يطرح تأكيدا من ان التعبير والتعبيرية في السينما نعم استفادت من الفن التشكيلي من ناحية توظيف اللون والضوء والظل وحتّى التكوين وذلك ليس بفعل انها اقتبست ذلك كي تغني الصورة التي وجدت اساسا بالفن التشكيلي، بل هي اكثر من ذلك والاّ حينها سوف لن تكون وسيطا تعبيريا جديدا، كذلك فأنها ستنحصر مهمّتها في مجال واحد الا وهو انها حرّكت الصورة التشكيلية ليس الاّ، وفي هذا تحجيم للسينما التي استطاعت ان تستفيد من جميع الفنون وتجعها في فن جديد يمكنه ان يضيف لتلك الفنون ويجعلها جماهيرية اكثر من جميع تلك الفنون الستة، كذلك فأن السينما تمنح المتلقي المشاهد جوّا وزمنا ومكان وشكلا أخّاذ، وتدمج مابين رسالتها والمتلقي في خطاب مشترك احدهما يعبّر عن الاخر، واحدهما يكمّل الاخر وبذا تكون قد خطّت اولى رسائها في عملية اشبه بعملية التغريب الذي تحدّث عنها كثيرا (بريخت) فيما بعد لانه كسر الجدار الرابع مابين المتلقي والمسر ، ايضا في عملية تفريق الرسالة من جوّها العاطفي، لأن السينما ومنذ بداياتها الاولى وقد يكون ذلك دون قصد في البدأ ثم تحولت الى قصدية الطرح في انها كسرت الجدار الحذر وكسرت مسألة الخوف من التقرّب مابين المتلقي والمساهم في صناعة وتجسيد الخطاب والفيلم السينمائي، وتأتّى ذلك من خلال الممثّل الذي بدأ يتحرّك داخل الفيلم باسم جديد وبشكل حقيقي ومن ثم بصوت ولون وبناء مجسّم وكذلك تعددت المدارس الى ان جاءت(الموجة الجديدة) التي حاولت ان تجعل المتلقي جزءا من عملية البناء والتجسيد والقراءة والطرح، وتبوء ذلك المخرج(كودار) في جميع افلامة. ويرى الباحث ان اشتغال المخرج(كودار) في استعارة التسجيل داخل الروائي هو واحد من الاشتغال التغريبي داخل التعبير والتعبيرية، وتسهيل الامر على المتلقي بجميع فئات، والتقرّب من

المتلقّي كي يساهم في لغة تعبير رأيه التعبيري، كذلك فإن في ذلك احترام لجهد المتلقّي ووضعه في مكان وزمان قريب من زمان ومكان الشخصيّات التي غالبا ما يختارها بدقّة متناهية كي تخدم اسلوبه في الطرح. ويتميز هذا التيار السينمائي مع باقي الفنون في جلّة من المميزات اذ" تعد هذه الحركة رد فعل تجاه النزعة الواقعية والعلمية للانطباعية والتي بدت للتعبيريين بارده ومهتمة بتصوير الظاهرة المرئية وحسب، دون الاهتمام بالباطن من الاشياء، ويبدو هذا المنطلق السلبي ضد الانطباعية مماثلا أو انعكاس للثورة الرومانسية ضد الكلاسيكية الجديدة "(طالب مكي،٢٠١١، ٥٣). وهذا يحيلنا الى نقطة مهمة وجوهرية في السينما التي تعتمد على المعنى الظاهري وغير الظاهر، كما ان الفنان لا يعد الحقيقة هدفا له ولا غاية بل هي وسيلة يستقي منها الموضوع وتأثيراته ونتاجاته الصورية التي تبث الى المتلقي بطريقة ووسيلة اخرى تختلف عن تلك الحقيقة وهذه هي مهمته التي يبغي من خلالها ان يقول بانه يمتلك رؤيا وعين وعاطفة داخلية مختلفة، ترى الاشياء بعاطفة وشعور مختلف عن الاخرين، فهو يقوم باقتراح صيغة وشكل جديدين للحقيقة الماثلة امامه اذ يأتي بتعبير ينتمي له بخصوصيته وبشكله المميز الجديد، أو كما يقول كروتشه" التعبير الذي نقصده أوسع بكثير من التعبير بالكلمات إذ يوجد تعبير يتجاوز اللغة، تعبير بالخطوط والالوان والاصوات او كما يقول(مايكل انجلو :لا يصور المصور بيديه بل بعقله "(الاسود،٢٠٠٧، ٥٦)، وهذا نستطيع ان نستدل عليه بوساطة السلطة التعبيرية التي يعمل فيها الفنان على تعميق رؤيته العاطفية ومنحها السيادة على قيادة الموضوع ايا كان نوعه، وبذلك يمكن ان تقوم العاطفة هذه بتحريف الحقيقة أو الصور المادية للشيء الذي يبغي الفنان سلبه من واقعيته المجرّدة والاشتغال عليه كي يحوله الى عمل فني ايأ كان جنسه أو نوعه فيمنحه خصائص شكل جديد وحينها يمكنه ان يحافظ على المضمون أو حتى يمكنه ان يتلاعب به اذا اراد ذلك، فهو يملك المقود ويستطيع ان يدير دفته الى اية جهة يبغي وذلك من خلال اقتراح اشكل جمالية جديدة من خلال الترميز وتضمين الشكل ابعادا روحية وعاطفية انفعالية تعبيرية للكشف عن مضامين فكرية محدّدة . وبهذا وصلنا الى حقيقة بان الصورة هي نتاج انفعال الفنان عاطفيا حسب ما تؤكد عليه التعبيرية " لذا كان من مصلحة الانسان التصالح مع اللا مرئي بجعله مرئيا ، والتفاوض معه وتمثيله وتشخيصه . أما

الصورة فإنها تشكّل هنا لا الرهان وإنما عماد التبادل والمقايضة في هذا التعامل الدائم بين المرئي واللا مرئي "(دوبري،٢٠٠٧، ٣٣).وعلينا ان لا نقول بان التعبيرية هي فقط نتاج الانفعال الداخلي دون تدخّل الفكر مثلا، بل ان علينا ان نؤكد بان هذا الانفعال هو ايضا نتاج عملية انفعالية فكرية ابداعية، فالصورة الابداعية الناتجة اشترك في رسمها وتخصيصها وتجسيدها العاطفة وانفعالاتها المتمرّدة على الواقع بمعيّة الفكر الذي يمكن ان نصفه بأنه المحرّك الابداعي لكل تلك الاجزاء وانه قام بانتاج الصورة مشتركة مابين ابداعيات العقل والقلب والحواس .

المبحث الثاني: ملامح التعبير في الفيلم الروائي القصير

ازدهرت التعبيرية السينمائية في المانيا وتركّزت ملامحها وخصوصياتها التي باتت تمثّل اهم وابرز معالمها من خلال تأكيدات صورية واضحة ومميزة طرحها فيلم(عيادة الدكتور كاليجاري) اخراج (روبرت فيني) عام ١٩٢٠ والذي استخدم فيه المخرج الديكورات المعبّرة عن خصوصية الموضوع وخصوصية الشخصية الرئيسية، ولم يبتعد موضوع الفيلم عن الفكرة التي تقول بان التعبيرية اتت بفعل تأثيرات الحرب العالمية الاولى، وهذا ما يؤكد قول الباحث بأن التعبيرية لم تتخلّى عن الواقع نهائيا بل انها اشتقّت منه الفكرة لأنها اساسا جاءت بفعل تأثّرها بالواقع المؤلم، واقع الحرب القاسي، وعملية بحث الفنّان عن كيف يستطيع ان يكشف تعبيريا عن هذا الواقع المؤلم. فالتعبيرية الالمانية استطاعت ان تعتمد على الصورة وقوّة تعبيريها خاصة وان السينما كانت صامتة والاعتماد كلّيا كان على الصورة اكتفت على باقي عناصر اللغة السينمائية ان تكشف ماذا تريد ان تقول من خلال الصورة التي اعتمدت على البناءات الجمالية والفكرية وذلك بفضل تعبيرية التباين الحاد ما بين الضوء والظل، والعتمة وتدرّجاتها، والبناء النفسي المعقّد للشخصيات التي تتسم قصصهم بالغموض إذ " زاد أهمّية الاضاءة واشتغالها في السينما التعبيرية الالمانية التي عدّت الانطلاقة الاولى في تركيزها على التضاد بين الضوء والظل، والاسود والابيض والسمة البارزة في عالمها هي انعدم التوازن في اضوائها وظلالها والوانها"(علي محمود، ٢٠٢٤، ١٣٧). ويعتمد الفيلم الروائي القصير في بناءه على البنية البصرية التي تشمل

تشكيل الصورة وعمليّة التصوير المتكونة من ادارة الكاميرا والاضاءة، والديكور والازياء والمكياج، وغالبا ما نراها تبتعد عن جزء اساسي من البنية السمعية الا وهو الحوار، لكنها لا تستغني عن الموسيقى والمؤثرات وحتى الصوت. ثم تأتي بعد ذلك البنية المونتاجية التي ستكون مؤثّرة جدا الى درجة إنها ممكن ان تتركّز فيها مصطلح ان (المونتاج هو اخراج ثان). والفيلم القصير يمتاز بقصر زمنه اذ لا يتجاوز زمنه ال٥٩ دقيقة، والباحث يرى ان الفيلم القصير هو الفيلم الذي لا يتجاوز زمنه ٤٤ دقيقة ثم يأتي الفيلم المتوسط الذ يصل زمنه الى ٥٩ دقيقة، ومازاد عن ٦٠ دقيقة يعدّ فيلما طويلا. والفيلم القصير الذي يدرسه الباحث ليس الفيلم الذي اصبح قصيرا بسبب انتاجي مالي، أو بسبب ان مخرجه حديث لاتجربة له في السينما، بل أنه الفيلم الذي اكتملت رسالته وتوضحت فكرته واصبح من الضرورة ، أن يكون زمن عرضه قليلا، ومثال على ذلك أفلام المخرج(كريستوفر نولان(الترنتيلة، احتيال، حشرة دودل)و فيلم (المتاهة الالكترونية) للمخرج (جورج لوكاس) ، وفيلم (الابجدية) للمخرج(ديفيد لينش) ، كذلك المخرج (فيسكونتي) الذي أخرج اكثر من ثلاثة أفلام قصيرة. ولهذا اختار الباحث وشاهد مجموعة من الافلام العراقية القصيرة التي يرى الباحث بأنها امتازت باعتمادها على التعبير في بناء الصورة السينمائية فيها في زمن قصير. ففي الفيلم الروائي القصير (الحياة الشائكة)* اخراج سالم شدهان، عمد كاتبه ومخرجه الى الاعتماد على لغة التعبير والجانب البصري في تتناوله ثيمة الهروب من الوطن الى حيث البحث عن الاستقرار والامان، و كانت نقطة انطلاقه من جملة تقول: ان الوطن هو المكان الذي تجد فيه كرامتك. لكنه وبفعل المواقف التي يمر فيها البطل برحلة الهروب هذه يجد انه ترك في وطنه ذكريات ومواقف تستحق منه ان يستحمل لاجلها وهو يواجه محاكمة من زملائه المقاتلين الذين استشهدوا في احد المواقع العسكرية بينما بقي هو حيّا وبذلك فإنهم حمّلوه رسالة الدفاع عن القيم والوطن، وكل ذلك تم التعبير عنه من خلال الضوء واللون والمكان، وصراع البطل مع نفسة، ففي احد المشاهد التي يكون فيها البطل في حفرة كبيرة تهجم عليه الحيوانات المتوحّشة والاليفة، و يقاوم نفسه وجسده الى درجة انه يخرج بصعوبة من مجموعة من الصراعات النفسية التي تجبره أن يهرب من اكثر من مكان حتى يصل الى مكان يجد فيه مقاتلا مرميا مازال جرحه ينثّ دما ويهرب منه فيجد

مجموعة من السيارات تطارده وهكذا الى ان يصل الحدود فتمنعه الاسلاك الشائكة التي توعز بجميع الاشياء الصامتة التي مرّ بها ان تنطق ايعازا بالعودة. وجاء الفيلم صامتا الاّ من مشهد المحاكمة الذي لم يكن مشهدا تقليديا بل ان اعتمد الجمل التي تحتوي على مفاهيم تعبيرية تتناسب مع الضوء المرسوم بمشاعل والمكان الذي يتحول الى محكمة وكل مافيها زملائه الذين فقدهم بالحرب وهم بملابسهم العسكرية وبجروحهم التي تنزف دما. واشتغلت هنا حالة ابداع، فحالة الابداع " ليس محدّدة وارادية كما في العلوم الدقيقة بل حالة من الحرّية الشعورية المتوهّجة تنتظم ضمن مستوى الادراك والفهم بشكل جمالي متفرّد" (حيدر محمد علي احمد،٢٠٢٢، ٧٨)كل ذلك تم التأكيد على اظهاره من خلال ديكورات تعبيرية اسهم في بنائها ايضا اشتغالات الاضاءة الخاصة التي تم توزيعها بطريقة تكشف عن المطلوب كشفه والذي اسهم ايضاً ببناء الجمل الصورية التعبيرية. وفي هذا الفيلم محاكاة للفيلم التعبيري الذي تناول موضوع اخر لكنه اشتغل على عناصر الصورة التي حاول فيلم (الحياة الشائكة) من الاستفادة على تراث السينما التعبيرية التي مثّلها فيلم(الدكتور كاليغاري) الذي كان فيه " اعتماد زوايا التصوير غير الاعتيادية مثل اعلى مستوى النظر أو الزاوية المائلة، التركيز على توظيف المرايا في التصوير، من اجل خدع المتلقي وصناعة المكان بشكل مجتزأ بصورة تختلف كلّيا عن الواقع المعاش"(عبد شاطيء،٢٠٢٢، ٣٤). ففيلم (عيادة الدكتور كاليغاري) كان عبارة عن لبنة تأسيس التعبيرية في السينما التي سعت الى التحرر من الاطر السينمائية التقليدية، وحينما نقول التقليدية التي ابتعد عنها فيلم(الحياة الشائكة) الذي كان يكشف عن رحلة بطله في الهروب من الوطن فيسير في طريق يراه الاموات الذي خرجوا من قبورهم وهو لايراهم، وفي احيان أخرى يخترق احدهم الاخر وتتوقف الحياة الحقيقية في جميع الاماكن التي يمرّ منها، الناس والسيارات وكل شيء، ويتفرّغ المكان فقط لبطل الفيلم وارواح اصدقاءه. فالسينما لم تنقطع عن الجانب هذا. كما ان الباحث يؤكد ايضا بأن هذه الحركة وغيرها غالبا ماتأتي نتيجة تأثّر وتأثير من احداث كبيرة تجري وستجري مستقبلا على الارض، فهي اتت من تأثيرات الحرب العالمية الاولى ، كذلك فأنها جاءت تحمل بين طيّاتها سمات التأثّر بباقي الفنون منذ بداياتها الاولية حينما" ظهرت التعبيرية في ميونخ عام ١٩١٠ وكانت ذات

توجه أدبي وموسيقي ومعماري وتصويري، أما ملامحها الأولى في السينما فظهرت في فيلم(طالب من براغ) عام ١٩١٣ وهو من اخراج(بول فيجتز) "(توسون،١٩٩٤، ٩)، و ان هذه السينما جاءت مستندة على الطروحات الادبية والتشكيلية التي كانت شائعة في المانيا باسم التعبيرية لذا فان التعامل مع افكار هذا التيار السينمائي قد استند الى الطروحات الفلسفية والرؤية المستقرة لمفهوم التعبيرية التي كانت ومازالت تتداخل وتشتغل في جميع المدارس السينمائية اذ يرى الباحث بأنها ممكن ان تأتتي منفردة لكنها ماتلبث ان تأتي في جميع المدارس والاساليب السينمائية وبالخصوص الطليعية منها كونها لغة تعبير تعتمد على احترام خطابها واحترام ذهن المتلقي فهي تعني بالصورة الذهنية التي هي"–تخيّل، تذكّر، أو معنى مجرّد– لا تختلف عن الرؤية المتوهّمة ولا عن الصورة في الاحلام...طبيعة الافلام التي امتلكت التكامل منذ الفيلم الاول ، فلأساس التنظيري مكّن المخرج السينمائي من التعامل مع المادّة الخام بطرح اسلوب تعبيري وهذا ما يمكن تحديده في فيلم(طالب براغ) ١٩١٣، اخراج (ستيلا الجاودر) "(ميتري،٢٠٠٩،). وفي مجمل السينما التعبيرية نجد انها اعتمدت اعتمادا شبه كلّيا على التعبير ولغة التعبير، ولم تعتمد في طرح فلسفتها على الشيء نفسه، ولا على حقيقة الشيء، والسينما في هذا النوع تشدّد على الطبيعة الداخلية للحقيقة وقد ياتي ذلك عن طريق التشويه المقصود تعبيريا احيانا والذي لا يتفق فيه الباحث مع هذا المصطلح ويرى فيه كما ذكر سابقا بأنه يقف بالضد مع التعبير وهي خاصة فنّية اساسية، أو عن طريق اظهار طرق جديدة متخيّلة ومؤثّرة فيها ابتكار لطرق جديدة ممزوج فيها تقنيات سينمائية حديثة مع تفاعلها بالطريقة الجديدة التي بدأ السينمائي يشتغل عليها بواسطة فهمه للاسلوب التعبيري الجديد الذي يعتمد في الكثير من مفاصله على اظهار مايريد واخفاء مايريد وفق اسلوب جديد يعتمد في كثير من مفاصله على تقنية الضوء والظل، واظهار شخصيات اما مريضة، واما مصابة بعاهات نفسية معيّنة فيقوم المخرج بعرض ذلك وفق طريقته هذه، ولابد للسينمائي أن يضع في معيار بناء صورته السينمائية تشكّل عن كيف سيبدوخطاب الفيلم وكيف سيكون شكل الخطاب الاخر فلتجسيد" خطابات الاخر المضاد في الفيلم، فعّلت السينما كل ادواتها التعبيرية عبر عناصر اللغة السينمائية بأنساقها المتنوعة لتثوير الاشتغال البصري

لإختلاف الهويّات لتشكّل بنية جمالية على فضاءات العرض"(فاضل عبد،٢٠٢٣، ١٠٥) فالتناقض والتناظر مابين الضوء والظل وتقسيماتهما كثيرا ما يكشف هذه الحالات للمتلقي الذي يستمد من خلال هذا الشيء معلومات علمية يبني من خلالها تصورات كثيرة تأتي بصالح المعنى الذي يريد ان يكشفه صاحب العمل، كما ان الحلول غالبا ماتكون مطروحة فنّيا من خلال الشكل النهائي الذي يستطيع ان يقول كل شيء بطريقة مبتكرة تعتمد على حلولا ذهنيّة استمدها من الحلول التي اقترحها الفنان التعبيري بشكل جديد يستند الى تزاوج مابين الطروحات الفكرية والعلمية والفنية الناتجة من بناءات ومخرجات وتقنيات اشتغال عناصر اللغة السينمائية ومنها الضوء والظل وحجم اللقطة وحركة الكاميرا والتكوين السينمائي، والزوايا المائلة وتوظيف المرايا وتدرجات اللون الاسود وصناعة مكانا جديدا سيختلف عن حقيقة المكان الاصلي وسينتمي الى روح الفنان وفهمه وقراءته من خلال مزج مايريد ان يقوله مع مايمكن ان يفعله ويقترح صناعته من اجل ذلك. ففي الفيلم القصير (البنفسجية)** اخراج (باقرالربيعي) ،٢٠٢٠ نجد أن موضوع التعبير بدأ منذ مرحلة كتابة النص واختيار الموضوع الذي يتمحور حول موضوع تأثيرات الحرب والدمار، أذ انه ابتعد عن المعارك ودمارها ليركّز على نتيجة ذلك، ومن وجهة نظر صبي وفتاة، الصبي يحاول انقاذ امه وتعينه الفتاة من خلال منحه رداء سوف لن يشاهده احد اذا لبسه، وهكذا تأتي الحكاية للمخرج الذي اشتغل على اللون والمكان، إذ انه عمل على طلاء المكان بلون قريب جدا من جو الدمار وتقرّب بذلك من دراسة الروح وعلم نفس الشخصيات، وأفرغ المكان تقريبا الاّ من له علاقة بتأثيرات الحرب، واشتغل على الجانب الروحي الحلمي وتأثيرات فرويد التي استندت على الحلم الذي كان حاضرا في فهم وتفسير التعبيرية التي تحاول" توظيف الطروحات النفسية داخل المنجز الفني الابداعي فلا يكفي الابتعاد عن عن الواقع فقط، وإنما تحاول ايجاد صيغ بنائية مغايرة وذات دلالات نفسية"(حيدر لازم،٢٠٢٠، ٨٦) فكان الفيلم تعبيرا عن روح الشخصيات وتداخل فيه الحلم مع الحقيقة التي لم تأخذ سوى الفكرة، أما الاشتغال فقد اعتمد على الجانب التعبيري من خلال المكان والحركة والتعبير عن موضوعة الحرب بطريقة فيها احترام كبير لذهن المتلقي. وهذا الاشتغال والتركيز على الثيمة من خلال موضوع مكثّف دون التدخّل في حكايات اخرى فرعية،

والطرح بكيفية تعتمد على كيفية التعامل مع عناصر اللغة التي تشتغل بتماس مع علم النفس جعل من الفيلم خطاب بصري يعتمد تماما على لغة تعبير الصورة التي قدّمت للمشاهد فكرة عن موضوع كبير، وهذا ما جعل الفيلم الروائي القصير يركّز على التعبيرية التي" تحاول أن تعمّق التفاعل المشاهد مع الفيلم، بدمج التقنية والتصوير التخيّلي ابتكار مظهر الفيلم بطريقة تحرير مبتكرة واستثنائية وباستخدام ايماءات مبالغ فيها وتقنيا كاميرا مبتكرة ..تسمح للكاميرا بالتحرك خلال المشهد وزادت الى امكانية الوصول الى مفاهيم جديدة للمشاهدة فحلّت محل الحقيقة بالخرافة والفانتازيا" (ينظر علي الفرجاني، ١١٧,١٩٧٨،) وهذا مايبرر تأكيدات الجميع عن التعبيرية بانها تعتمد على توظيف الخيال بالطريقة التي تتجاوز من خلالها اطر الواقع الفعلي نحو الصورة الجديدة التي تفسّر وتقرأ هذا الخيال استنادا الى فهم تفسيرات التعبيرية وقدرتها على التعبير عن المشاعر والعواطف والحالات الذهنية التي يثيرها الحدث والفعل والحقيقة في ذهن الفنان الذي لايتوقف عند حد بل انه سيتشكل وفق ذاته لتأويل هذا الفعل وخلق مدارات حوله لا تنفك ان تصنع شكلا جديدا وكبيرا وحديثا ينتمي للشيء ولا يتخلّى عن مضمونه لكنه ذا شكل جديد يعتمد على رفض الزيف واستعداد الفنان ان يكون ذا شكل جديد في فكره وفن ولغة ويكون على استعداد لمواجهة العالم القديم من اجل صناعة عالم جديد. ففي الفيلم الروائي العراقي القصير (عتبة)*** اخراج احمد رحيم، نجد انه استطاع ان يعبّر عن اشالية الحرب وضياع الجندي وسط هذه المعمعة من خلال رحلة(حذاء عسكري) عسكري دون الخوض بمزيد من التفاصيل، " والسينما في هذا إنما هي وسيلة تعبير أولا(ولاديا، بخلاياها الجذعية) ولأن هذه الوسيلة تتطوّروتنتظم في الزمن فهي لهذا السبب فقط تصبح لغة"(ميتري،٢٠٠٩، ١٦٥) اذ تبينت ملامح الحيرة من خلال استنطاق الحذاء التي تتجوّل وتطرح معاناتها من خلال الامكنة والازمنة واستطاع ان يكشف ويستنطق هذه الحذا التي كشفت عن معاناة الجندي دون ان نشاهده وهو يحارب ويموت، وبذلك جاءت لغة التعبير في هذا الفيلم عن طريق اقلّ مايمكن من زمن العرض وتجاوز ذلك زمن عرض الفكرة ليكون زمان لكل الحروب ، وموضوع الحذاء الى معانات وضياع الفرد من جميع الحروب، وعبثية الحروب تم طرحها من خلال هذه الثيمة التي لم تعتمد على سرد مطوّل ومعاناة

وحكايات وافعال كثيرة، بل هي جاءت رسالة بدقائق قصيرة عبّرت عن موضوع كبير، وهذا ما دعى الباحث الى ان يطرح موضوعه هذا مختصّ بالفيلم القصير لانه يرى في الفيلم القصير أنموذجا للكشف عن قيمة التعبيرية وضروراته في الفيلبم السينمائي.ومن ماسبق وجد الباحث ان التعبيرية في السينما لم تأتي من فراغ، أو من استقرار او من لاشيء أو نتيجة افتراض فقط، بل هي جاءت من خلال تأثيرات الحياة التي اختلط فيها الواقع بالخيال، والادب والفن والعلم بالحقيقة المرّة الناتجة من تأثيرات الحروب القاسية، والقسوة هذه حينما ينظر لها الفنّان فأن خصوصيته وطبيعته الفنّية، وتعامله مع موجودات الحياة يحتّم عليه ان ينظر لكل شيء بشكل مختلف عن الاخر، فنظرته للفرح مثلا يأتي من خلال تعبيره الخاص، ونظرته الخاصّة التي تعتمد على الخيال وابتكاراته، كذلك نظرته للحزن والالم والحرب والمرض وغير ذلك وهذا ما استمدّته السينما لتشتغل علية في اقتباس الموضوع وعرضه وتجسيده الذي يود السينمائي الاشتغال عليه.

مؤشرات الاطار النظري: ومن مجمل الاطار النظري توصل الباحث الى مجموعة من المؤشرات هي كالأتي :

١-تعتمد التعبيرية في معالجتها لمضمون الفكرة على بناءات روحيّة صادقة تستمد قوّتها من التزامها وتمسّكها بالواقع المتخيّل وفق رؤية ذاتية عن الموضوع من خلال المضمون الانفعالي.

٢- يتم التعبير عن الواقع في السينما التعبيرية عموما ، وفي الفيلم القصير خصوصا على وفق بناء بصري يعتمد على الخيال والبناء النفسي ، وتتشكّل من خلاله الصورة السينمائية التي تتجسّد بفعل توظيف عناصر اللغة السينمائية.

الدراسات السابقة: قام الباحث بالتحرّي والبحث في مكتبة الكلية والمكتبات العربية عن البناء التعبيري في الصورة السينمائية للفيلم القصير فلم يجد رسالة أو أطروحة أو بحث يتحدّث عن هذا الموضوع على الرغم من الكثير من الدراسات الكثيرة التي تتحدّث عن التعبيرية لكنها تذهب الى غير منحى كما في: ١-اطروحة دكتوراه للباحثة (بان جبار

خلف) الموسومة (المعالجات الفنية لعناصر التعبير الفلمي في السينما التجريبية) وهي تقترب من البحث هذا فقط في ذكرها لمفردة التعبير.

٢-.بحث (اشتغال عناصر التعبير الفيلمي ودورها في الاشتغالات السردية) للباحث محمد أكرم .الذي يتضمن دراسة عن اشتغال عناصر التعبير الفيلمي ضمن نطاق الانتقالات السردية، وبهذا فأنه يبتعد عن هذه الدراسة ولا يرتبط الا بالتعبير الفيلمي

٣-اطروحة دكتوراه للباحث (حسين عبد العزيز) بعنوان(البناء لعناصر التعبير الفيلمي واشتغالاته لتشكيل النوع الفيلمي)ووجد الباحث ان هذا البحث تخصص بالنوع الفيلمي وكانت عناصر التعبير هي نفسها عناصراللغة السينمائية التي تشتغل في جميع الدراسات السينمائية لكنها بتخصصات متعددة .لكن لا توجد دراسة عن البناء التعبيري للصورة السينمائية في الفيلم القصير . لذا فإن هذه الدراسة تعد الاولى في هذا الجانب.

الفصل الثالث: اجراءات البحث

أولا : منهج البحث: اعتمد الباحث في انجاز بحثه هذا على المنهج الوصفي التحليلي الذي يعتمد على " وصف ماهو كائن ويتضمن وصف الظاهرة وتركيبها وعملياتها والظروف السائدة وتسجيل ذلك وتحليله وتفسيره"(محمد سعيد،١٩٩٠،٩٤)لانه يناسب موضوعه واختصاصه.

ثانيا: مجتمع البحث: لقد عمد الباحث على أن يكون مجتمع البحث هذا معتمدا على جملة من الافلام القصيرة العراقية وهي : فيلم(البنفسجية) اخراج باقر الربيعي و فيلم (الحياة الشائكة)اخراج سالم شدهان، فيلم (ميسي بغداد) اخراج سهيم عمر و فيلم (عتبه) اخراج احمد رحيم و فيلم (احمر شفاه) اخراج لؤي فاضل و فيلم(باص) اخراج حيدر زهراوي.

ثالثا عينة البحث: وقد اختار الباحث عينة قصدية الا وهو الفيلم العراقي (باص) تمثيل اياد الطائي وهبه صباح، واخراج حيدر زهراوي، ذلك لأنه يلبي متطلبات موض وع

الباحث، ويعتمد على التعبيرية في معالجته السينمائية. وايضا تتوافر فيه المؤشرات التي استقاها الباحث من الاطار النظري.

رابعا: اداة البحث: لغرض تحقيق الموضوعية فان الباحث اعتمد على الملاحظة وعلى المؤشرين اللذين خرج منهما الإطار النظري كي يكونا اداة بحثه.

خامسا: وحدة التحليل: سيعتمد الباحث في تحليل فيلمه على اللقطة والمشهد كوحدة تحليل له.

الفصل الرابع\ تحليل العينة

فيلم: (باص) سيناريو وإخراج: حيدر زهراوي

تمثيل: اياد الطائي ، هبه صباح : تصوير: علي غني ، زمن الانتاج :٢٠٢٤ – زمن العرض ١٢ دقيقة – المنتج المنفّذ: كلية الفنون الجميلة –بغداد.

ملخص القصة: رجل خمسيني وامرأة اربعينية كانا يحبان بعضهما لكن الظروف جعلتهما يفترقان كل شخص بمكان بعيد عن الاخر تزوّجا وكلّ منهما كوّن عائلته الخاصّة، لكنهما بقيا على اتصال واتفقا ان يكون لقائهما سنوي، في مكان وزمان محدّدان يستعيدان فيه بعض ذكرياتهما، ومكان لقائهما هو منطقة وقوف باص طابقين يصعدان في الباص بمكان معين كلا عام، يحتضنهما الباص برحلة في بغداد وهي يعيشان برومانسية اللقاء، لا يتأخر بعضهما عن الاخر، لكن يحدث ان يغيب الرجل وتأتي المرأة تبحث عن الرجل فلا تجده، تأتي الباص فتركب لوحدها وتكتب له رسالة وتتركها في نفس مكانهما، تدعوه ان لا ينسى اللقاء القادم، لكن هل سيأتي الرجل أم غاب الى الابد؟!

المؤشّر الاول: ١ --تعتمد التعبيرية في معالجتها لمضمون الفكرة على بناءات روحيّة صادقة تستمد قوّتها من التزامها وتمسّكها بالواقع المتخيّل وفق رؤية ذاتية عن الموضوع من خلال المضمون الانفعالي.

اعتمد الفيلم منذ المشهد الاول على حضور الرجل (اياد الطائي) وهو على فراش المرض وجهاز قياس النبض بيده للتعبير على ان الحكاية والفكرة تعيش مع نبضاته، يتوضّح ذلك من خلال توالي الاحداث والمشاهد، وخلال تداخل الفلاش باك مع الحدث الذي يفترض

بأنه حقيقة، وهنا يكون التعبير الذي تكشف عنه الاحداث بأن هذا الرجل يعيش حياته في انتظار لقاء شيء ما، وان هذا الانتظار هو الذي تمدّه بالطاقة الايجابية ويجعله ينهض من فراش المرض كي يفي بشيء ما، ويتضح هذا حينما ينهض ويتهيأ للخروج الى جهة سنعرف فيما بعد بأنه سيلتقي مع حبيبته التي تنتظره في موقف الباص كل عام في مثل هذا الزمن. ومنذ هذا المشهد الاول تكشف لنا ثيمة الموضوع بأن هناك موضوع روحي، حلمي، يمتزج فيه الواقع مع الخيال الى درجة أن المتلقي سوف لا يستطيع أن يفرّق ما بينهما، لكنه يعي ان هناك ارواحا وصدق ووفاء تتداخل فيهما موجودات الغرفة وبنائها السينوغرافي وضرورة وجود المراة التي تكشف عن صورة الرجل وصورة المرأة القادمة. فهذه الذكرى تختلط معه ومع ذكرياته الصادقة التي تمثّل جل حياته بعد ان فقد كل شيء مادّي، اذ لم نشاهده مع أي شخص وليس له رفيق يجمعه فيه الاّ صورة المرأة وتشوّقه الى اللقاء. فهو لم يفقد ذكرياته وتشوّقه لهذه اللحظات الصادقة التي نمت وترسخت مع الروح ولم تبارحها ابدا، فالرجل بقي على نفس شعوره الأول، وبقي على محبّته الصادقة ولم يغيّره ولم يعيفه لا المرض ولا ظروف حياته التي جعلته بعيدا عنها، وهي تعيش معه بالنبض والغرفة والذكريات والصورة والمرأة التي غالبا ما تستعين فيها السينما التعبيرية وهي التي يمكنها ان تعبّر عن الشيء بالشيء لكن المرأة هنا عبّرت من خلال الشيء عن دلالات ومعاني واحلام وبنفس الوقت حاول الفيلم ان يجمعهما في المرأة بصورتين جامدة(فوتوغراف) ومتحرّكة لكن هذه الصورة تحوّلت الى صورة ذهنية وتحركت في مخيلة الرجل(إياد). كذلك فأن الجهاز المربوط في يد(أياد) والنبضات ممكن ان يكون هناك تواصلا واحساسا وحياة مشتركة تعبيريا فاحدهما مكمّل للأخر، والنبض مشترك احدهما يحمّل الاخر ويكمّله، كذلك فهناك كشف عن اكثر من تعبير، الاول مثلا هو ما ذكره الباحث من اتصال روحي ما بين هذا الرجل وحبيبته التي شاهدناها على المرأة، والثاني هو تعبير عن الحياة المتخيلة التي سبقت مرض هذا الرجل واللقاءات المفترضة التي كانت تحدث كل عام، وممكن جدا ان هناك تعبير روحي عن حلم هذا الرجل الذي يريد أن يحققه وهو على فراش الموت وان ما نشاهده ليس الاّ حلما أو صورا تأتي له قبل ان يموت ويشيّع نفسه بنفسه ويبثّ للمتلقي حياته الغير تقليدية يكشف فيبها عن الوفاء الذي يتجسّد من خلال الاحلام المجرّدة، أو

أحلام اليقظة التي يستحضر فيها الصور القديمة بالصور التي يفترض ان تكون جديدة، لكن الموت داهمه فحال ان يحقق اللقاء الاخير مع نفسه، لكنه لم يتحقق مع حبيبته لأنه ببساطة قد مات، وما مسألة رمي جهاز النبض والنهوض والتأنّق الاّ احلام تداخل فيها الزمان الى درجة ان الزمان اصبح معبرا للموضوع وهو زمان ذهني على المتلقي ان يفهم منه ما يريد ان يفهمه، وحتى الفراش كقيمة تعبيرية كان عبارة عن فسحة من الحياة الهادئة التي يمكن ان تكون المرأة موجودة معنويا وفكريا وليس ماديا، لان الرجل والمرأة يعيشان على وفق بناءات الخيال التي تعد لديهما هي الصادقة وهي الحياة الحقيقية وهذا ما سنعرفه في المشاهد القادمة ومنها مشهد العرس الذي يتكرر في اكثر من موضع في الفيلم، والعرس هنا ليس عرسا بالمعنى الحقيقي، بل هو تعبير عن ما فات البطلين من امنيات وأمل كان ممكن ان يتحقق لكنه لم يتحقق ففعل البطل ذلك بوحي من خياله وتصوّراته الروحيّة التي رسمت المشهد واختارت منه الموجودات المختصرة كي يرسم الجو العام وليس للاحتفال الذي امامه سوى غطاء وتعبير عن مكنوناته الروحّية، ففي هذا المشهد(مشهد العرس) سيتركز لدينا تصوّر بانهما يعيشان على وفق ما يرسمانه هما ليس اعتمادا على الحقيقة التي تقول بان العرس كان لغيرهما، وما هما سوى حضورا حالهما كحال الباقين من المعازيم. لكن الحقيقة الجديدة التي يقترحها ويطرحها الفيلم هي غير هذا، وهي ان العرس ماهو الاّ وليد خيالهما المشترك، واللقطات التي تجمعهما وهما يعيشان ملامح الفرح وفق لقطات ثنائية لهما تؤكد هذه الفرضية التي صنعها الخيال بشكل تعبيري، وفي هذا ليس محاكاة للحقيقة بقدر ماهو قراءة وتعبير عن حقائق كانوا يتمنّوها ولم تحدث، وهذا ايضا ليس تحريفا أو تشويها للحقيقة، بل هي قراءة روحية اتت من خلال خطاب تعبيري مستند الى بناءات علمية لها بداية وليس لها نهاية، ولها بناء مقترح الان كما انه ممكن ان يأتي باكثر من شكل وأكثر من تعبير، إذ ان حكاية المشهد لوحده تحكي قصة وتعابير عن قصة اخرى ليس هي التي يريد الفيلم طرحها ولكنها تعبّر عن تلك القصّة بأطر وشكل وتصوّر جديد، قد يتيه عنّا خط الحكاية وهذا ليس مهما ابدا لأنه سيكتمل حينما يتم خط سير الاحداث الافتراضية التي ستتوالى بشكل لا خطّي ؤلكنه ممكن ان يكون فكريا، ذوقيّا تعبيريّا احترافيّا، وسنصل بعد ان نربط المشاهد بعضها ببعضها الاخر

الى تعبير عن قصة وليس القصة نفسها لان السينما التعبيرية لا يهمّها انم تسرد لنا حكاية مهما كانت جميلة باحداثها وشخوصها بقدر ما يهمها كيف يتم طرح هذه الحكاية، وكيف سيتم توظيف عناصر الحكي شكلا ومضمونا، ثم ماذا نستنتج من نتائج هذا التعبير وليس ماذا سنشاهد من مشاهد توصلنا الى النهاية. وهنا ستتوالد لدينا حكاية جديدة تبدو ملامحها واضحة للمتلقي الذي سيمكنه ان يبني حكايته الخاصة به التي يمكن ان يقرأها احدنا بمعزل عن الاخر وذلك من خلال كشفه الدائم عن مستويات التعبير المتبادل مابينه وبين مايشاهد وقد يتبنى موضوعا مختلفا تماما عن الموضوع الذي يبغي الفيلم طرحه وذلك يعد من اهم مزايا التعبير الذي يترك مساحة للروح وللنفس وللذات في قراءة التعبير وفهمه ولا يهمّه ان يشرحه للاخر، لان الاخر ممكن ان تصل له التعبيرات بصورة اخرى.، اذ يمكن للمتلقي في هذا الفيلم ان يفترض بان الذي يشاهدهما ليس سوى روحان يستعيدا ذكرياتها، والذكريات والارواح تغدو حقيقة خيالية جديدة مرسومة بطريقة تعبيرية، كما انها ممكن ان تكون تعبير عن لحظات حقيقية قام الفنان باختيار بعض من اهم وارق واصدق لحظاتها كي تعبّر عن احاسيس ورؤى ومفاهيم اقترحها الخيال كي تتجسّد وفق مضمون لفكرة حقيقية. واستمر هذا الاشتغال على المضمون الافتراضي لدى كل متلقّي في مشاهد الانتظار والرحلات التي تكشف عنها الحكاية وتقترح لها مكان وزمان معينين، فالمكان هو سيارة الباص ذو الطابقين ومكانهما هو نفسه الذي اقترحه لهما الخيال، وسوف يكون المكان بانتظارهما في الزمان المتفق على من الجميع وبرضا الجميع، والمكان الاليف الذي يتكون من باص ذي طابقين فارغ الاّ منهما وكأن الباص تعبيرا عن الغرفة المتحررة التي يمكن ان تحتظنهما ، والباص هنا مكانا خاصّا جدا لهما وفيه استعاضة عن غرفة النوم مثلا التي يمكن ان تشوّه شكلها الروحي من خلال افعال لاتنتمي للروح بقدر ماتنتمي للغريزة، فملبسها يدلّ على العرس والاحتفال لكنه العرس الذي لم ولن يتحقق على الرغم من سهيهما الى بعضهما البعض، لكن السر في هذه الحكاية، حكاية العشق والزواج والحياة والموت، هي حكاية روح شفافة استطاعت ان تحتضن البهجة والمتعة والحياة في الدنيا التي يمكن ان تكون بداية وتأسيسا لحياة مابعد الموت، فكل شيء بالنسبة لهما لا يرتبط بحياة كل منهما التي يشير لها الفيلم بانهما قد عاشا مع عائلة اخرى لكنها مجرّد

اشارة دون الخوض في تفاصيلها المملّة والتي يمكن ان تحرف المتلقي عن رسالة الفيلم الحقيقية وتذهب به الى تقليدية البناء وهذا مالا تحفل به المدرسة التعبيرية. وهما لا يهتمّان بكل شيء سوى الزمان والمكان خاصيين فمكان كل منهما هو نفسه مكان الاخر لذا فان الفيلم لم يكشف عن مكان المرأة وكشف عن مكان الرجل كونه هو الذي سيغيب أو يموت، وهو المكان الذي يجمعهما فالمكان الذي يقوده الرجل ويفخر به هو المكان الذي سيموت فيه مع تذكّره لبعض واجمل ماحدث له، ثم تكمل المرأة الاحداث بمكان وزمان خاص بهما وهو يتمثّل بمكان وقوف الباص ، ومكانهما داخل الباص، الذي يقص رحلتهما من خلال شوارع بغداد وزمكانتيهما الاثيرة. ان المكان الذي هو الباص الذي لايغيّر لا شكله ولا رقمه ولا لونه سيبقى يعيش معهما بنفس اللون الشكل والرقم وفي الزمان نفسه وهو الساعة الثامنة، والمكان العام هو بغداد بكل ماتعنيه لهم لانها غطائهما الامين في الحياة وفي الموت، وهي التي تحتظنهما بكل صدق ومحبّة، الى ان يأتي مشهد الرحلة الاخيرة التي تاتي فيه المرأة ولا ياتي الرجل، فتقف الباص وتصعد المرأة لان الوقت قد حان ويجب عليها ان تكون صادقة كما عهدها حبيبها وكما عاهدته وعاهدت نفسها بان تكون في الزمان والمكان، الذين يجتمعان فيه مرّة في كل عام ، تصعد وتترك له اثرا قد يجده وقد لا يجده لانه ممكن ان يكون قد مات واختفى للابد وقد يكون غائبا عن الوعي هذا العام فتترك له ذكرى تذكّره باللقاء العام القادم، وحينما تنزل بنهاية الرحة وتغادر الباص تشاهده جالسا في نفس المكان وهي لغة تعبيرية عن مايجول بداخلها وماتتمنى، كذلك هي ممكن ان تكشف عن ماطرحه الباحث بان هذه الاحداث ليس سوى صور تعبيرية اتت للرجل وهو على فراش الموت وفيها ملخّص لاجمل مامرّ به كما انها ممكن ان تكشف عن قيمة وفاء هذا الرجل الذي كشفته هذه الصور التعبيرية وتؤكد لدى المتلقي المعالجات الروحية والنفسية عن حكاية غير تقليدية ، فالمرأة لم يفارقها ولم تفارقه لانها تراه امامها في اي وقت ولا يمكنها ان تقتنع بانه اختفى الى مالا نهاية او يكون قد مات لانه من الخيال والى الخيال وهي شريكته في بناء هذا الخيال الذي اقتطع من الحقيقة وممكن ان تكون هذه الحكاية لهما وهما قد ماتا معا .

٢ – يتم التعبير عن الواقع في السينما التعبيرية عموما ، وفي الفيلم القصير خصوصا ، وفق بناء بصري يعتمد على الخيال والبناء النفسي ، وتتشكّل من خلاله الصورة السينمائية التي تتجسّد بفعل توظيف عناصر اللغة السينمائية.

لقد عمد المخرج ان يجعل من الضوء والظل عنصران تعبيريان مهمّان عن نفس الشخصية التي تسكن المشهد الاول(مشهد الغرفة) التي ينام فيها البطل وهو يعاني من اكثر من شيء(ممكن الموت، أو ماقبل الموت بقليل)، إذ جاء تعبير الضوء والظل في هذا المشهد (الفراش) بناء تعبيري خاص، فالضوء لم يكن معتما لأن الفيلم يقول بان الرجل والمرأة على تواصل روحي متّفق عليه من قبلهما، وهو حي ويستعد الى لقاء حبيبته بعد ان دار الزمن بدورة قدرها سنة، وقد تم صناعة هذا المشهد بلقطات تعبيرية اشتغل فيها الضوء والظل لكي تعبّر عن أكثر من تعبير، فمثلا هو تعبير عن جو الفرح الذي اقترحه (اياد) لنفسه فهناك بقعة ضوء على رأسه الذي يبث لنا هذه الحكاية، وهو مركز الارسال، الذي ستصدر هذه الرسالة التعبيرية، أم الظلّ فقد تركّز في معظم ارجاء الغرافة لانها مكان غي مأهول الاّ من المكان المضي الذي يتمثّل بالشخصية وجهاز النبض الذي يعلن عن الحياة ثم الموت الذي يكشف عنه النبض الخطّي. كذلك فأن المخرج قد عمد الى توظيف حجوم اللقطات بتنوعها الذي يعتمد على خصوصية الموضوع، ولم يلجأ الى اللقطات العامّة الاّ لكي يظهر الشخصيتين معا، ولم يهتم كثيرا بالجو العام الاّ للكشف عنه حينما يكونا معا ، موقف الباص، شوارع بغداد من وجهة نظرهما، الباص، الانتظار، بعض لقطات العرس التي تمثّل طموحاتهما وامانيهما، كذلك فأن المخرج عمد على ان يجمعهما بصور ثابتة أو متحرّكة وكلاهما يمنحان المتلقي نفس التعبير لكن المخرج نوّع بلحظات اللقاءات الحميمية وبرّرها من خلال سرد الحكاية في لقطات داخل الغرفة وخارجها في انتظار الباص وداخلها ، كما حرص المخرج في جميع لقطات الفيلم ان يكون الرجل بكامل اناقته وابتسامته المعهودة وذلك استعدادا لكل شيء، للعرس مثلا أو للقاء مع حبيبته، وابتعد كثيرا عن اللقطات المنفردة وفضّل عليها اللقطات الثنائية كتعبير عن الروحين اللتين اشتبكتا دائما وكوّنا هذا الخطاب الروحي الحلمي، وهذا ماتمثّل في لقطات العرس الذي جمعهما وهما

يصفقان، وفيها هما يصفقان مع المحتفلين بالعرس، لكن الحقيقة انهما يصفقان لبعضهما بعضاً وليس لعرس الاخرين فاللقطة كانت متوسطة ثنائية جانبية لهما وهما ينظران احدهما بوجه الاخر، كذلك من لقطات (الاوفرات) التي تجمعها والتي تعبّر عن اندماج وتكامل بعضهما البعض. ومن ملامح وجهيهما التي امعن في اختيارهم وكأن الواحد منهما قريب من الاخر بالضوء والحجم والتعبير ، ومن الملابس التي تقول بان العرس عرسهما فالفتاة ترتدي ملابس قريبة من ملابس العروس، والرجل متأنق دائما ، ونراهما وكأنهما يحتفلان بلقاء او عرس متخيّل ، أو موعد، او تعبير فقط من بناءات خيال الرجل، او هو حلم كما سيقول في حوار له مع حبيبته بأنه :حلم حلما جميلا .ثم تتكرر اشتغالات اللغة السينمائية بجميع عناصرها في مواعيدهما التي كانت تجري في موقع الباص في الساعة الثامنة التي يدق فيها موعد اللقاء ووصول الباص، اذ يكون كل مكان لهما مكان محدّد اصلا، قد يكون حقيقي أو افتراضي (الغرفة و موقع باص و باص)، لكن الشيء الذي يتفق فيه الخيال مع الحقيقة بان هذا المكان ينتمي الى روحيهما التي لا تلتقي سوى مرة بالسنة، وهو لقاء ملون ليس فيه ظل قاتل ولا عتمة، لأن روحيهما اشترك فيها الخيال والرؤيا وليس الحقيقة، وهما متفقان على حقيقة رسمها لهما الخيال ولقاء روحي جسّدته عناصر اللغة السينمائية حتى في حواراتهما القليلة لكنها حوارات روحية محسوبة بدقّة متناهية في اكثر من احتمال واكثر من تاويل، واكثر من فرضية، كل هذا جاء على وفق بناء تعبيري فيه تمرّد واضح على الحقيقة الرثّة التي لاتريد ان تكون منتجة وايجابية، و لا توجد حقيقة هنا بل هو تعبير من نتاج الخيال ممكن ان ينتمي الى واقع فنّي تعبيري ناضج. وقد حرص الفيلم على ان تكون الازياء فيهما حاملان وليس حاملا واحدا، فإنها ممكن ان تكون ملابس عرس في جميع الامكنة، (في انتظار الباص) مثلا وكأن الباص هو رحلة زفاف لهما، كذلك في باقي الامكنة، بدأ من المشهد الاول وحتى المشهد الاخير، كذلك الماكياج الذي كان يوحي بالحياة والامان وتعبير عن رؤية احدهما الى الأخر اما بالنسية الى اختيار الممثل فقد عمد المخرج ان يتم اختيار ممثّل وممثّلة يمكنها ان يقولا اشياء ومعاني ودلالات كثيرة من خلال وجهيهما القادران على الايحاء بذلك وقدرتهما على التعبير، من خلال العينين والابتسامة البسيطة والالتفاتة القصيرة وحتى الحركة المشتركة لاجزاء الجسد. كما كان

هناك دورا كبيرا للحركة بدأ من حركة النبض وانتهاء بحركة الباص التي كانت مكمّلة لحركة حياتيهما التي تنتمي الى بعضها بعضاً، واستطاعت حركة الكاميرا ان تكون دائبة في اغلبها مستقبلة ومودّعة ومحتفلة واحيانا حزينة، وكان كل عناصر اللغة السينمائية تطرح فرضيات اولها ممكن ان يكون هذا خطاب سينمائي حلمي تعبيري خيالي عن حقيقة وفكرة معينة لا تهتم بالسرد المنطقي المجرّد، وتسعى للكشف عن انفعالات واحاسيس دون ان تتمسّك بقيد أو شرط.

الفصل الخامس: النتائج والاستنتاجات

اولا : النتائج:

١-تجسّدت التعبيرية في فيلم (باص) بالتمثّلات الجمالية للصورة السينمائية التي تعتمد في تعبيريتها على البناء الروحي، وعلم نفس الشخصيات وذلك من خلال اعتمادها على الاشكال المتخيلة لتلك الفكرة بعيدا عن مفهوم المحاكات، وتم رسمها وفق الاسس التي تعتمد عليها التعبيرية.

٢- تشكّل الضوء والظل للتعبير عن الحضور والغياب في المشهد الاول(مشهد الغرفة) ومن خلاله استطاع أن يركّز مفاهيم البناء التعبيري للصورة إذ كشف عن شكل جديد.

أو مختلف ينتمي لمفهوم التعبيرية ولم يفارق منح المتلقي دورا ايجابيا في تفسيره لرسالة الفيلم ومغزاه.

٣-عمد الفيلم على تطويع الزمان والمكان وحجوم اللقطات والممثل والازياء في جميع مشاهد الفيلم خاصة في مشاهد الباص ومحطة وقوف الباص، ومكان البطل والبطلة داخل الباص وعبر جماليا عن الواقع المتخيّل.

٤-استطاع الفيلم أن يحرّر جميع الاحداث من الواقع وتجاوزه الى حيث التعبير عن الروح والرغبة وقوّة العقل وركّز على المضمون الانفعالي للموضوع والشخصية.

٥-شكّلت الصورة السينمائية بنية جمالية تعرض الشكل التعبيري لتكشف عن المضمر تعبيريا.

ثانيا الاستنتاجات:-

١-تستطيع التعبيرية في السينما، وفي الفيلم القصير خصوصا أن تحقق لنفسها دورا في تشكيل المضمون من خلال استفادتها من نظريات الادب والفنون التشكيلية، لتبني لنفسها اسسها خاصة بها اعتمادا على لغة التعبير واشتراطاتها المعتمدة على علم النفس وتركيزها على الذات .

٢- تحقق البناء التعبيري في الفيلم الروائي القصير من خلال اعتماده على عناصر البنية البصرية من اجل الكشف عن فكرة الفيلم ومغزاه.

٣-يستطيع الفيلم الروائي القصير أن يطوّع جميع عناصر اللغة السينمائية بزمن قصير كي يصنع بناءً تعبيريا للصورة يمنح من خلاله المتلقي قدرة على فهم وتفسير لغة التعبير هذه وتجعل منه متلقي ايجابي له دورا مشاركا في العملية السردية غير التقليدية.

٤-يمّثل الضوء والظل عنصران اساسيان مهمّان يمنحان الصورة السينمائية معطيات جمالية تعبيرية للكشف عن اعماق الشخصيات نفسيا.

ثالثا: التوصيات:

١- يوصي الباحث بالاهتمام الكبير بالفيلم الروائي القصير في الكليات السينمائية والعمل على وضع دراسات بحثية اعتمادا على المدارس السينمائية والفلسفية الجديدة .

٢-الحث على صناعة الافلام القصيرة التي تعتمد البناء التعبيري و دراستها دراسة اكاديمية مركّزة وعدم الاستسهال في ذلك.

رابعا : المقترحات

١- يقترح الباحث اجراء دراسة بعنوان: اسس التجريب في الفيلم الروائي القصير

المصادر :

(١)ابن منظور، لسان العرب، مادة(بني)، ج١٤،(بيروت، دار صادر،ط١،ب.ت)

(٢)https:futurepioneers.co

(٣) المبارك ،عدنان، الاتجاهات الرئيسية في الفن الحديث على ضوء نظرية هربرت ريد(بغداد : منشورات وزارة الاعلام، ١٩٧٣)

٤) فيصل كريم ،حيدر، النوع الفيلمي المركّب وتحوّلات الانساق السردية والتقنية في السينما الرقمية،(اطروحة دكتوراه ، غير منشورة، كلية الفنون الجميلة-بغداد،٢٠٢٠)

(٥)ينظر :الموسوعة المسرحية، جون رسل تيلر،تر: سمير عبد الرحيم الجلبي،(سلسلة المأمون،دائرة الاعلام، بغداد، ١٩٩٠)

(٦) معتز محمد علي جبر، التنوّع الاشتغالي للاضاءة والمتغير التقني في صناعة الفيلم السينمائي،(اطروحة دكتوراه، غير منشورة، كلية الفنون -بغداد، ٢٠٢١).

٧) المصدر السابق نفسه

٨)حيدر لازم، نصير،من اللوحة للفيلم-المرجعيات التشكيلية للقطة السينمائية،(دار العالي ، ط١، ٢٠٢٠).

(٩)فوزي، ناجي، الضوء بين الفن والفكر،(القاهرة : وزارة الثقافة-صندوق التنمية الثقافية،٢٠١٠).

(١٠)ينظر:مكي،مها طالب التعبيرية في رسوم الفنان(كارل شميدت-روتلوف) و(رسول علوان)، ،بحث في :مجلة الاكاديمي العدد ٦١ ،كلية الفنون الجميلة-جامعة بغداد، ٢٠١١،

١١) محمد علي جبر ، معتز، مصدر سابق

(١٢) مكاوي ، عبد الغفار،التعبير في الشعر والقصة والمسرح(القاهرة: الهيئة المصرية ح-م

(١٣)ينظر:زياد الحكيم، موقع منابر الثقافية الالكتروني.

١٤)اسيا علي محمود، المعالجات الفنّية للمشاهد الكابوسية في الفيلم السينمائي،(اطروحة دكتوراة، غير منشورة، كلية الفنون الجميلة-بغداد، ٢٠٢٤).

١٥) حياة حيدر محمد علي احمد، التمثّلات الفنية والفكرية للشخصية الشرقية في الفيلم الروائي،(اطروحة دكتوراه، غير منشورة، كلّية الفنون الجميلة- بغداد،٢٠٢٢).

١٦)-أنور عبد شاطيء،المتغيرات الفلسفية لصناعة التقنية الرقمية في السينما والتلفزيون،(اطروحة دكتوراه، غير منشورة، كلية الفنون الجميلة-بغداد، ٢٠٢٢).

١٧) دادلي، أندرو، ج. نظريات الفيلم الكبرى

١٨)مها طالب مكي، الاسود، السرد الاسود،(الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٧).

١٩)-ريجيس دوبري، حياة الصورة وموتها، ت:فريد زاهي، دار المأمون للنشر والطباعة العراق، وزارة الثقافة)٢٠٠٧ .

٢٠)-أنور عبد شاطيء،

٢١)جان ميتري، مدخل الى علم جمال السينما ، ترجمة:عبد الله عويشق(المؤسسة العامة للسينما- دمشق، وزارة الثقافة) ٢٠٠٩).

(٢٢)عباس فاضل عبد، جماليات السرديات المضادة في افلام مابعد الحداثة، (اطروحة دكتوراه، غير منشورة، كلية الفنون الجميلة-بغداد، ٢٠٢٣).

٢٣)-نصير حيدر لازم،من اللوحة الى الشاشة- المرجعيات التشكيلية للقطة السينمائية،(دار العالي للطباعة والنشر،ط١، ٢٠٢٢

, ٢٤) ينظر : محمد علي الفرجاني، قصة الخيالة التسجيلية في نصف (٢٥) جان ميتري، المدخل الى علم جمال وعلم نفس السينما،ترجمة عبد الله عويس،(منشورات وزارة الثقافة ، المؤسسة العامة للسينما-سوريا، الفن السابع،١٦٥)،٢٠٠٩

(٢٦) ابو طالب محمد سعيد، علم مناهج البحث، بغداد، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، دار الحكمة للطباعة والنشر، ١٩٩٠.

* فيلم(الحياة الشائكة) سيناريو واخراج سالم شدهان، انتاج وزارة الثقافة -دائرة السينما والمسرح(٤٤) دقيقة، ، ٢٠١٣

** (فيلم البنفسجية)(١٨) دقيقة اخراج باقر الربيعي، انتاج مهرجان النهج السينمائي، كربلاء.

***فيلم (عتبة) سيناريو واخراج احمد رحيم ،(٤) دقيقة انتاج احمد رحيم،٢٣ ٢٠