الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
République Algérienne Démocratique et Populaire
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
Ministère de l'Enseignement Supérieur et de la Recherche Scientifique
جامعـــة العربي بن مهيدي أم البواقـــــــي
Université Larbi Ben M'Hidi, Oum El Bouaghi

كلية العلوم الاجتماعية والإنسانية.
قسم العلوم الإنسانية.
شعبة علوم الإعلام والإتصال.

سينما السيرة الذاتية في الفيلم الوثائقي

-مقاربة سيميوتأويلية-

أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه الطور الثالث في علوم الإعلام والإتصال
-تخصص إعلام إذاعي وتلفزيوني-

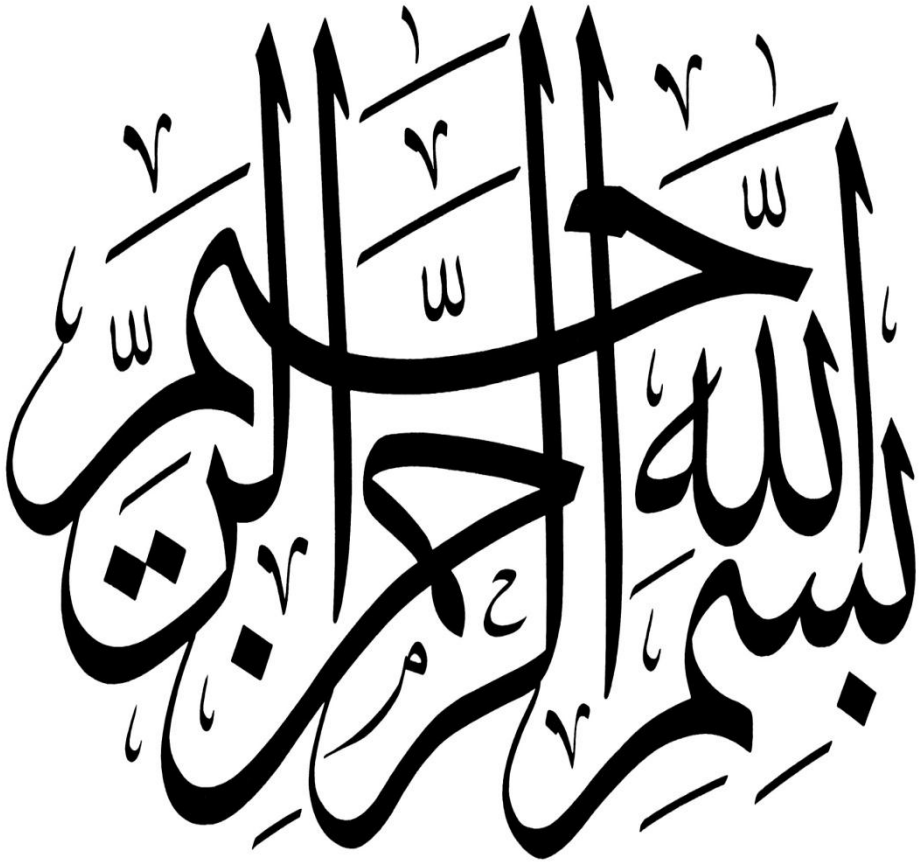
من إعداد الطالب:
توفيق ذباح

تحت إشراف الأستاذة الدكتورة:
نفيسة نايلي

لجنة المناقشة:

اسم ولقب الأستاذ(ة)	الرتبة	الصفة	المؤسسة الجامعية
د عادل صيد	أستاذ محاضر أ	رئيسا	جامعة أم البواقي
أ د نفيسة نايلي	أستاذ التعليم العالي	مشرفا ومقررا	جامعة أم البواقي
أ د جلال خشاب	أستاذ التعليم العالي	مناقشا	جامعة سوق أهراس
د أمينة علاق	أستاذ محاضر أ	مناقشا	جامعة أم البواقي
د لبنى رحموني	أستاذ محاضر أ	مناقشا	جامعة أم البواقي
د خديجة بريك	أستاذ محاضر أ	مناقشا	جامعة باتنة 1

السنة الجامعية: 2021/2020.


بسم الله الرحمن الرحيم

خـــُـــطـة الـــدِّراســـــــة:

مُقـــدمـــــة

الإطار المنـهجي للدراسة

الفصل الأول: موضوع وإشكالية الدراسة.

إشكالية وتساؤلات الدراسة.

أسباب اختيار الموضوع.

أهمية الدراسة وأهدافها.

تحديد مصطلحات الدراسة والمفاهيم الإجرائية.

الدراسات السابقة.

الفصل الثاني: مجتمع البحث، نوع ومنـهج الدراسة.

المبحث الأول: نوع ومنهج الدراسة.

المطلب الأول: مفهوم السيميولوجيا.

المطلب الثاني: منهج التحليل السيميولوجي للأفلام.

المطلب الثالث: استخدام التأويل في تحليل الخطاب السينمائي.

المبحث الثاني: المقاربات النظرية المعتمدة، مجتمع البحث وعيّنة الدراسة.

المطلب الأول: المُقاربات النظرية المعتمدة.

المطلب الثاني: مجتمع البحث وأدوات جمع البيانات.

المطلب الثالث: عيّنة الدراسة، وتبرير إختيار الأفلام.

الإطار النظري للدراسة

الفصل الأول: ماهية الفيلم الوثائقي.

المبحث الأول: الفيلم الوثائقي: النشأة، التطور، الأنواع والخصائص.

المبحث الثاني: مصادر الفكرة، المعالجة الفنية وصناعة الفيلم الوثائقي.

المبحث الثالث: المدارس الفنية للفيلم الوثائقي.

الفصل الثاني: السيرة الذاتية والسينما الوثائقية

المبحث الأول: الفيلم الوثائقي في السينما العربية والجزائرية.

المبحث الثاني: السيرة الذاتية في السينما.

المبحث الثالث: السّيرة الذاتية في السينما الوثائقية.

الإطار التحليلي للدراسة

الفصل الأول: تحليل سيميوتأويلي للفيلم الوثائقي "سيرة علي".

المبحث الأول: تقديم الفيلم ومقاطع التقطيع التقني.

المطلب الأول: التعريف بمخرج الفيلم.

المطلب الثاني: التحليل الوصفي للفيلم.

أ: مُلخص الفيلم.

ب: بنية التقطيع التقني.

المبحث الثاني: تحليل البنية الفنية للفيلم.

المطلب الأول: الملصق الإشهاري.

المطلب الثاني: بنائية الفيلم.

المطلب الثالث: المشاهد التمثيلية.

المطلب الرابع: الإطار الزماني–المكاني.

المبحث الثالث: تحليل العناصر التقنية للفيلم.

المطلب الأول: تكوين اللقطة.

المطلب الثاني: المونتاج.

المطلب الثالث: الصوت.

المطلب الرابع: الرؤية الإخراجية.

نتائج التحليل السيميوتأويلي للفيلم.

الفصل الثاني: تحليل سيميوتأويلي للفيلم الوثائقي "العربي بن مهيدي..صندوق الأفكار".

المبحث الأول: تقديم الفيلم ومقاطع التقطيع التقني.

المطلب الأول: التعريف بمخرج الفيلم.

المطلب الثاني: التحليل الوصفي للفيلم.

أ: مُلخص الفيلم.

ب: بنية التقطيع التقني.

المبحث الثاني: تحليل البنية الفنية للفيلم.

المطلب الأول: الملصق الإشهاري.

المطلب الثاني: بنائية الفيلم.

المطلب الثالث: المشاهد التمثيلية.

المطلب الرابع: الإطار الزماني–المكاني.

المبحث الثالث: تحليل العناصر التقنية للفيلم.

المطلب الأول: تكوين اللقطة.

المطلب الثاني: المونتاج.

المطلب الثالث: الصوت.

المطلب الرابع: الرؤية الإخراجية.

نتائج التحليل السيميوتأويلي للفيلم.

الفصل الثالث: تحليل سيميوتأويلي للفيلم الوثائقي "طه عبد الرحمان..الفيلسوف المجدد".

المبحث الأول: تقديم الفيلم ومقاطع التقطيع التقني.

المطلب الأول: التعريف بمخرج الفيلم.

المطلب الثاني: التحليل الوصفي للفيلم.

أ: مُلخص الفيلم.

ب: بنية التقطيع التقني.

المبحث الثاني: تحليل البنية الفنية للفيلم.

المطلب الأول: الملصق الإشهاري.

المطلب الثاني: بنائية الفيلم.

المطلب الثالث: المشاهد التمثيلية.

المطلب الرابع: الإطار الزماني–المكاني.

المبحث الثالث: تحليل العناصر التقنية للفيلم.

المطلب الأول: تكوين اللقطة.

المطلب الثاني: المونتاج.

المطلب الثالث: الصوت.

المطلب الرابع: الرؤية الإخراجية.

نتائج التحليل السيميوتأويلي للفيلم.

نتائج الدراسة.

خاتمة.

قائمة المراجع.

الملاحق.

سينما السيرة الذاتية في الفيلم الوثائقي

دراسة سيميوتأويلية

الطالب: تـوفيق ذبـــاح

إشراف: أ.د نفيــسة نايـلي

مُــلخـــص

أصبحت حياة الشخصيات المعروفة أو "المشاهير" مطلوبة لنسج حبكة سينمائية تروي سيرها الذاتية وهي ما نُسمّيه "أفلام السيرة الذاتية الوثائقية" التي تختص بالتناول السينمائي الوثائقي لحياة وسير المشاهير. وهو موضوع دراستنا هذه التي اخترنا لها كعيّنة ثلاثة أفلام تنقل السير الذاتية لثلاث شخصيات معروفة، وهي أفلام "**سيرة علي**"، "**العربي بن مهيدي..صندوق الأفكار**" و"**طه عبد الرحمان..الفيلسوف المُجدد**". وعند هذه الأعمال السينمائية ركّزنا جُهدنا البحثي التطبيقي من خلال طرح الإشكال التالي: **ما هي طبيعة مُعالجة الأفلام الوثائقية عيّنة الدراسة "سيرة علي، العربي بن مهيدي، طه عبد الرحمان" للسِّير الذاتية لهذه الشخصيات البارزة؟ وكيف نقلت المُدوّنة السينمائية الوثائقية السِّير الذاتية لهؤلاء المشاهير من خلال الأفلام عيِّنة الدّراسة؟**

تم الإعتماد على **منهج التحليل السيميولوجي للأفلام** في هذه الدراسة استنادا على التكامل المقارباتي من خلال مقاربتي كل من **رولان بارث وكريستيان ماتز**، في تحليل الأفلام عينة الدراسة. وبعد إجراء التقطيع التقني للمقاطع المختارة وجمع المعلومات الممكنة من المقابلات مع المخرجين والقيام بتحليل الأفلام، توصلنا إلى النتائج المرجوة من البحث، أهمُّها أنّ لمسة المخرج ورؤيته الإخراجية هي الكافل الوحيد لنجاح الفيلم الوثائقي السيري.

الكلمات المفتاحية: السيرة الذاتية، الفيلم الوثائقي، التحليل السيميولوجي للأفلام.

Biographical cinema in the documentary film

Semio-interpretive study

Debbah Toufik, Dr Naili Nafissa

Summary

The lives of well-known personalities or "famous people" have become required to weave a cinematic plot that tells their autobiographies, which we call "biographical documentary films" that are concerned with the documentary cinematic treatment of the lives and biographies of celebrities

It is the subject of our study, for which we have chosen as a sample three films that convey the biographies of three well-known personalities, which are the films "The Biography of Ali", "Al-Arabi Ben M'hidi..the Box of Ideas" and "Taha Abdel-Rahman..The Renewed Philosopher ".

With these cinematic works, we focused our applied research effort by posing the following problem: What is the nature of the treatment of documentaries, the study sample, "Sirat Ali, Larbi Ben Mhidi, Taha Abdel Rahman" of the biographies of these prominent personalities? How did the documentary film blog convey the biographies of these celebrities through the films the sample of the study؟

The semiological analysis of films was relied on in this study, based on the asymptotic integration through the approaches of Roland Barth and Christian Matz in analyzing the films of the study sample.

After performing the technical cutting of the selected clips, collecting the possible information from interviews with directors and analyzing the films, we reached the desired results from the research, the most important of which is that the director's touch and directorial vision are the only guarantees for the success of the biography documentary film.

Keywords: biography, documentary film, semiological analysis of films.

مُـــــقـــــدّمـــــة

مُـقــدمـــــــة:

منذ ظهورها في السنوات الأولى من القرن العشرين، عملت السينما على محورين أساسيين، كان الأول متمثلا في نقل الواقع والأحداث التي تجري أمام الكاميرا كما هي، وأما الثاني فتعرض إلى التعبير عن حياة الناس وفق رواية كاتب السيناريو وإبداع كل مخرج وفقا لوجهة نظره الخاصة.

وهكذا سارت السِّينما منذ البداية وفقا لخطين منفصلين، لكنهما مع مرور الزمن أصبحا يتقاطعان في أكثر من نقطة، ونعني بهذين الخطين نوعي السينما البارزين الوثائقية والروائية، وتنقل لنا كتب تاريخ السينما أن هذه الأخيرة نشأت في البداية وثائقية بحتة، فـ "روبرت فلاهرتي" عندما زار سكان الإسكيمو وأخرج فيلمه الأول"نانوك ابن الشمال" وهو أول فيلم ظهورا في العالم عمد إلى تصوير حياة السكان كما هي ودون أية إضافات، لقد صور في ذلك الوقت الواقع ونقله دون تصرف فيه.

ثم جاءت بعدها الأفلام الروائية التي فسحت المجال أمام المبدعين في كل مراحل صناعة الفيلم من إبراز فنونهم، بدءا من كاتب السيناريو الذي أطلق العنان لمخيلته في رسم حبكات سينمائية من محض الخيال، ووصولا إلى المخرج الذي طوع لغة السينما بالتنويع في اللقطات وحركات الكاميرا وزوايا التصوير خدمة لرؤيته الإخراجية التي تعكس وجهة نظره للفن وللحياة، ومرورا بكل أعضاء فريق العمل بالفيلم الذين يتوفر لكل واحد منهم هامش كبير من الإبداع الفني في حرفته.

غير أنّ الفصل بين هذين النوعين الوثائقي والروائي لم يكن يوما فصلا تاما وقطعيا، فمنذ ظهورهما ظهرت معهما منطقة رمادية هي منطقة التقاطع بينهما، فالوثائقي ما لبث أن أخذ الدراما من الروائي بعد أن لجأ إلى توظيف بعض المشاهد التمثيلية "الدوكودراما"، والروائي كثيرا ما نجده يلتزم بحرفية نقل الواقع كما هو أو رواية أحداث من التاريخ تماما مثلما حدثت.

من جهتها، عرفت السينما الوثائقية تطورا كبيرا على مستوى الشكل والتقنية المستخدمة من شكلها البسيط الذي ظهرت به أول مرة، إلى أشكالها المتعددة والمتنوعة التي صارت تعرفها في وقتنا الحالي وخاصة بعد توظيف إمكانات السينما الرقمية في صناعة الأفلام الوثائقية، وأما من حيث

المضمون، فقد عالجت السينما الوثائقية كل مظاهر حياة الإنسان، بل وحياة الحيوان وبقية الكائنات الحية الأخرى كالنبات وغيره.

وظهر من بين أنواع الفيلم الوثائقي صنف يختص بأفلمة حياة الشخصيات المعروفة والشهيرة في المجتمع، أو تلك التي سجلت أسماءها في سجلات التاريخ بعد بروزها، إبداعها أو تفوقها في مجال ما من مجالات الحياة المختلفة، ويُعرف هذا النوع بإسم أفلام السيرة الذاتية الوثائقية، أو وثائقيات السير الذاتية.

من هذا المُنطلق، تبحث دراستنا هذه في موضوع سينما السِّيرة الذاتية في الفيلم الوثائقي وتطارح في أفكار المعالجة السينمائية ووجهات نظر صناع هذا النوع الخاص من الوثائقيات، وتستند على خلفيات إبستيمية ترتكز بالأساس على علم السيميولوجيا وعلى تنظير المُفكرين الأوائل الذين وظّفُوا هذا العلم في تحليل الفيلم، لذا حاولنا في الجانب المنهجي من هذه الأطروحة تشكيل تكامل مقارباتي جمع بين أعمال كل من الرائدين في هذا المجال ونعني بهما كل من "كريستيان ماتز" و"رولان بارت" كمنطلق أساسي وضروري في أي دراسة لموضوع ما يتعلق بتحليل الأفلام السينمائية بصفة عامة.

من الناحية الشكلية، قسّمنا الأطروحة إلى ثلاثة أبواب رئيسية، هي الإطار المنهجي، النظري ثم التطبيقي، كما تم تقسيم كل باب من هذه الأبواب إلى ثلاثة فصول (مثلما هو موضح في الخطة) واختص الجزء الثالث والأخير (الإطار التطبيقي) بإسقاط المعارف النظرية وتجريبها تطبيقيا على عينة الدراسة المشكلة من ثلاثة أفلام وثائقية، والتي وضعتنا بدورها أمام ثلاث تجارب سينمائية مختلفة في مجال صناعة الأفلام الوثائقية من صنف أفلام السيرة الذاتية، وهي الرؤى الإخراجية لكل من المخرج المصري "أسعد طه"، المخرج الأردني "عدي السليتي"، والمخرج الأمريكي "أوفيديو سالاز"، والتي نقلت وكتبت سينمائيا على التوالي السير الذاتية لكل من الرئيس البوسني الراحل علي عزت بيجوفيتش من خلال وثائقي "**سيرة علي**"، والبطل الشهيد الجزائري العربي بن مهيدي من خلال وثائقي "**العربي بن مهيدي..صندوق الأفكار**"، وأخيرا المفكر والفيلسوف المغربي طه عبد الرحمان من خلال وثائقي " **طه عبد الرحمان..الفيلسوف المجدد**".

في هذه الأطروحة سنقف عند التناول السينمائي الوثائقي للسِّير الذاتية لهذه الشخصيات الثلاث وفقا لوُجهات النظر المختلفة لكل مخرج، نُحلِّل كل مُدونة سينمائية (فيلم) منها على حدى، ونستنتج خصائص ومُميِّزات اللُّغة السينمائية المستخدمة من قبل كل مخرج، لنصل في الأخير إلى حوصلة النقلة التي أحدثتها السينما على أدب السير الذاتية بعد قيامها بأفلمة نصوص هذا الأخير.

الإطار المنهجي

للدراسة

الفصل الأول

موضوع وإشكالية الدراسة

الفصل الأول: موضوع وإشكالية الدراسة

تنطلق دراستنا بهذا الفصل المنهجي الأول والذي سنحاول من خلاله وضع أسس للدراسة منهجيا من خلال تحديد ركائزها وفقا للخطوات المنهجية المتعارف عليها والمتشكلة أساسا من تحديد إشكالية وتساؤلات الدراسة، ثم التّعرف على أسباب اختيار الموضوع، بعدها نقف عند أهمية الدراسة وأهدافها، ليَلي هذه الخطوة تحديد مصطلحات الدراسة والمفاهيم الإجرائية، وأخيرا سنعرض لمجموعة من الدراسات السابقة التي سنتمكن من خلالها من إثراء الجانب النظري والتعرف على الخيارات المنهجية التي اتبعتها تلك الدراسات من أجل اختيار المنهج الأنسب لهذه الدراسة.

1- إشكالية الدّراسة:

السّينما الوثائقية هي تلك السينما التي تُعبّر عن الواقع وتنقله تماما كما هو أو كما حدث في الماضي، أو لِنَقُل هي تلك السّينما التي لا تُغيّر في مضمون الحكاية ومُحتوى القصة وتنقلها للمُشاهد في مُتتاليات فيلمية تعكس وجهة نظر المخرج، ووجهة النّظر هذه لا تعني أكثر من أُسلوب المُخرج وطريقته في التناول السينمائي للقصة أو الحكاية الوثائقية المُعالجة.

وبالواقعية في التناول والموضوعية في الطرح والمصداقية في المحتوى تمتاز السينما الوثائقية وتختلف عن "غريمتها" – إن صح هذا التعبير– السينما الروائية، هذه الأخيرة التي تميل في منتوجها الفيلمي إلى الرواية والتخييل، وهنا مكمن الإختلاف بينها، ففي حين تلتزم السينما الوثائقية بالواقع من حيث الموضوع والموضوعية والحياد من حيث التناول، تلجأ السينما الروائية إلى خيال المبدعين سواء كانوا روائيين بالأصل أو كتاب سيناريو متخصصين لحبك القصة الفيلمية، وإلى ذاتية المخرج وفريق العمل عُموما في تناول هذه الحبكة سينمائيا.

والمُتتبّع لصنف السينما الوثائقية التي ولدت من نقل الواقع أيّام الأب المُؤسّس "روبرت فلاهيرتي" ثم تطوّرت بمُرور الزمن وتلاقح التجارب الفنية عبر مدارس فنّية عديدة، من الواقعية إلى الدوكودراما الوثائقية مُرورا بمدرستي الموجة الجديدة والسّينما التعبيرية، يُلاحظ كيف تشكّل هذا الصِّنف السينمائي واستقل بذاته وصَنَعَ هويته التي باتت تُميِّزه عن غيره، ثم ما لبث هذا الصِّنف

أن تم تنظيمه من خلال تقسيم الأفلام الوثائقية إلى عدة أنواع بناء على مؤشر الموضوع، فظهرت أفلام وثائقية متخصصة في الأديان والطوائف، وأخرى في الفنون والثقافة وعادات الشعوب، وفي التاريخ والسياسة، وفي السفر والإكتشاف، وحتى في الطبيعة والبيئة وفي السيرة الذاتية وغيرها من المواضيع والتيمات التي تشتغل عليها أفلام السّينما الوثائقية.

ذكرنا قبل قليل، أنه من بين أنواع أو تيمات السّينما الوثائقية هناك أفلام السيرة الذاتية الوثائقية التي باتت تَعرِفُ توجها كبيرا من قبل صُنّاع الوثائقيات نحوها لما لها من رواج لدى المتلقي، هذا الأخير الذي بات شغوفا بمتابعة هذا النوع الوثائقي بالنظر لما يجد فيه من معلومات ثرية وتناول سينمائي عالي المستوى حول شخصيات معروفة وأخرى شهيرة كان لها حظ البروز في سجل تاريخ البشرية في ميادين مختلفة، في السياسة، في الفن والثقافة، في الفلسفة والعلوم وصولا إلى الرياضة، وفي كل الميادين تقريبا التي عرفت بروز شخصيات اشتهرت في تلك المجالات، وباتت بمرور الزمن تصنف تحت مُسمى بارز هو الشخصية المعروفة / المشهورة أو "المشاهير" وأضحت معه حياة هؤلاء المشاهير مطلوبة لنسج حبكة سينمائية حولها، وهي ما نُسمّيه "أفلام السيرة الذاتية الوثائقية".

فحياة الزُّعماء السياسيين أمثال الألماني "هتلر" والمصري "جمال عبد الناصر" والجزائري" هواري بومدين" وغيرهم، والعلماء أمثال "ألبرت أينشتاين" والعالم الجزائري "بلقاسم حبة"، والفنانين وما أكثرهم والرِّياضيين أمثال نجم كرة القدم الراحل" دييغو مارادونا" والنّجم الحالي "كريستيانو رونالدو"...وهكذا فالسير الذاتية لأمثال هؤلاء كثيرة، وقد صارت تُشكِّل سيناريوهات هذا النوع من الأفلام.

في هذا السِّياق الذي يُحدّد دائرة بحثنا قمنا بضبط زاوية معالجة خاصة ألا وهي التناول السينمائي الوثائقي لحياة وسير المشاهير، واخترنا كعيّنة للدراسة ثلاثة أفلام تنقل السير الذاتية لثلاثة رجال خلّدوا أسماءهم في تاريخ البشرية كُلّ من موقعه ومجاله الذي برز فيه؛ فمن حقل الزعامة والسياسة اخترنا شخصية الرئيس البوسني الراحل "علي عزت بيجوفيتش" الذي سنتناول سيرته الذاتية من خلال المدونة السينمائية الوثائقية "سيرة علي" للمخرج وصانع الوثائقيات "أسعد طه"، ومن حقل

البطولة والشهداء اخترنا السيرة الذاتية للشهيد الجزائري" العربي بن مهيدي" التي سنتناولها انطلاقا من الفيلم الوثائقي الذي يحمل اسم هذا البطل، ومن ميدان الفكر والفلسفة والعلوم فضّلنا تتبع مسيرة الفيلسوف المغربي المعروف "طه عبد الرحمان".

وعند هذه الأعمال السينمائية سنُركّز جُهدنا البحثي التطبيقي مُتسائلين عن كيفية تناول السينما الوثائقية للسِّير الذاتية للشخصيات المعروفة والشخصيات المشهورة، من خلال الأفلام الثلاثة عيّنة الدراسة، وبناء على هذا تسعى هذه الدراسة للإجابة عن الإشكالية التالية:

-كيف عالجت الأفلام الوثائقية عيّنة الدراسة السيرة الذاتية لشخصية كل من علي عزت بيجوفيتش، العربي بن مهيدي، وطه عبد الرحمان؟

2-تساؤلات الدراسة:

تندرج تحت إشكالية الدراسة عدة تساؤلات، تشكل مفاتيح للبحث في هذا الموضوع نذكر من بينها:

- ماهي أبرز محطات حياة الشخصيات الثلاثة (بيجوفيتش-العربي بن مهيدي-طه عبد الرحمان) التي تناولتها أفلامهم الوثائقية عينة الدراسة؟
- كيف صوّرت الأفلام الوثائقية عيّنة الدراسة الشخصيات الثلاث سينمائيا؟
- ماهي أنماط العلامات السيميائية المتضمنة في كلّ من النسق الأيقوني والتشكيلي واللّساني للأفلام الوثائقية عينة الدراسة؟
- ماهي الدّلالات التعيينية والتضمينية التي تضمنتها الأفلام الوثائقية عينة الدراسة؟
- ماهي طبيعة ودلالات الرسالة الألسنية في الأفلام الوثائقية عينة الدراسة؟
- ما مصداقية مضامين سينما السيرة الذاتية الوثائقية؟
- هل هناك علاقة بين المتعة البصرية في مشاهدة الوثائقيات وبين تأثيرها في تقبُّل الحقائق والمعلومات التي تنقلها؟

3- أسباب اختيار الموضوع:

اختيارنا لدراسة هذا الموضوع جاء لعدة أسباب منها ما هو ذاتي ومنها ما هو موضوعي:

الأسباب الذاتية:

- رغبتنا الشخصية كباحث في علوم الإعلام والاتصال في التخصص في دراسات السينما وتحليل الأفلام، وتأتي هذه الدراسة استكمالا للمسار الذي بدأناه في مرحلة الدراسة بالماستر حيث قمنا بإنجاز مذكرة تخرج في هذا المجال البحثي حول موضوع: مقومات الشخصية الجزائرية في فكر الشيخ ابن باديس–تحليل سيميولوجي لفيلم "ابن باديس" للمخرج "باسل الخطيب".
- الرّغبة الشخصية كذلك في التعمق في دراسة السيميولوجيا، وتطبيق مُختلف مقارباتها في دراسة وتحليل الإنتاجات السمعية البصرية.
- الاهتمام البحثي المُتزايد لدينا بالسِّينما الوثائقية، ورغبتنا في التّقرب أكثر من مُقاربات وأدوات البحث العلمي من هذا المجال الفني ودراسته بطريقة علمية أكاديمية.

الأسباب الموضوعية:

- ندرة المراجع والدراسات التطبيقية حول موضوع أفلام السيرة الذاتية الوثائقية.
- الكشف عن قدرة السينما الوثائقية في نقل والتعبير عن السِّير الذاتية للشخصيات المعروفة بلغة سينمائية وبطريقة إبداعية وفقا لوجهة نظر خاصة بصناع هذا الصنف من الوثائقيات.
- التعرف على آليات نقل نصوص السير الذاتية من الأدب إلى السينما عموما وإلى السينما الوثائقية على وجه الخصوص.

4-أهمّية الدّراسة:

تتمثّل أهمّية الدِّراسة فيما يلي:

- التعريف أكثر بصنف أفلام السّيرة الذاتية الوثائقية.
- تسليط المزيد من الضوء من خلال لغة السِّينما على الشخصيات الثلاث (بيجوفيتش، العربي بن مهيدي، طه عبد الرحمان) المُتناولة في المُدوّنات السينمائية محل الدراسة.

5-أهداف الدّراسة:

- الوقوف عند أبرز محطات حياة الشخصيات الثلاثة (بيجوفيتش-العربي بن مهيدي-طه عبد الرحمان) التي تناولتها أفلامهم الوثائقية عينة الدراسة.
- التّعرف على طريقة نقل الأفلام الوثائقية عيّنة الدراسة للسير الذاتية للشخصيات الثلاث سينمائيا.
- معرفة أنماط العلامات السيميائية المتضمنة في كلّ من النسق الأيقوني والتشكيلي واللّساني للأفلام الوثائقية عينة الدراسة.
- إبراز الدّلالات التعيينية والتضمينية التي تضمّنتها الأفلام الوثائقية عيِّنة الدراسة.
- الوقوف عند طبيعة ودلالات الرسالة الألسنية في الأفلام الوثائقية عينة الدراسة.
- التثبت من مصداقية ما تُقدّمه سينما السِّيرة الذاتية الوثائقية من عدمها.
- كشف طبيعة العلاقة بين المتعة البصرية في مشاهدة الوثائقيات وبين تأثيرها في تقبُّل الحقائق والمعلومات التي تنقلها.

6-تحديد المُصطلحات والمفاهيم الإجرائية للدِّراسة:

1-السينما:

أ- لغة:

كلمة سينما في اللّغة العربية جاءت من الجذر اللغوي اللاتيني لكلمة "Cinematographe" التي تعني التسجيل الحركي حرفيا (المُعرب)، وهذه الكلمة متعددة المعاني تدل في الوقت نفسه على الأسلوب التقني، وإنتاج الأفلام (عمل السينمائي)، وعرضها (حفلات سينمائية) في قاعات

العرض، ومجموع نشاطات هذا الميدان (تاريخ السينما) ومجموع المؤلفات المُؤفلمة مُصنّفة في قطاعات، كالسينما الصامتة، والسينما التجارية.[1] ويقابل هذا المفهوم الفرنسي التعبير العربي الفصيح :"خيالة " وبالنظر إلى معنى الخيالة فهي :الخيالة جمع خيالات هي: ما تشبه لك من الصور في المنام.[2]

ب- إصطلاحا:

تُعرف السّينما cinéma في موسوعة encarta 2005 بأنها:" فن تركيب وإخراج الأفلام ".
Art de la composition et de la réalisation de film.

وهي أيضا :" تقنية الفوتوغرافيا والعرض البصري المتحرك".
Technique de la photographie et de la projection du vues animées.

إنّ مصطلح السينما في أبسط تعريفاته هو الكتابة بالصور، لكنه تعبير واسع الدلالات يشمل كل ما له علاقة بالأفلام الروائية والتسجيلية وأفلام الرسوم المتحركة والأفلام التلفزيونية وغير ذلك".[3]

وأخذت السينما إسمها من الكلمة اللاتينية "كينيما" –التي تعني الحركة- ، وكانت النسخة الأقدم لآلات التصوير السينمائي الحديثة تسمى "مسدس التصوير" أو "بندقية التصوير" وقد كرسها مخترعوها الأوائل لتسجيل الحركة تصويرا، سواء كانت حركة كوكب يمر أمام الشمس أو حصانا يعدو مسرعا أو نورسا يواصل تحليقه فوق الماء.[4] وعلى حد تعبير "كين دانسيجر" في كتابه

---

[1]- ماري تيريز جورنو، تحت إدارة: ميشيل ماري، ترجمة فائز بشور: **معجم المصطلحات السينمائية**، جامعة باريس 3 السوربون الجديدة، منشورات وزارة الثقافة السورية، دمشق سوريا، 2007، ص(16-18).

[2] – آمال منصور، **سؤال الذات في زمن العولمة**، مقال منشور على الرابط:

https://www.univ-biskra.dz/sites/lab/Labreception/images/labreception/doc_pdf/seminaire_analyse_semiologique_du_film_blood_diamond.pdf

جامعة محمد خيضر بسكرة، 2009، ص 02.

3- منصور كريمة: **اتجاهات السينما الجزائرية في الألفية الثالثة**، أطروحة دكتوراه، جامعة وهران، 2012-2013، ص10.

4- محمد الرميحي: **السينما...إحتفالية مستمرة**، مقال منشور بمجلة العربي، الكويت، العدد 439، السنة الثامنة والثلاثون، 1995، ص13.

"تقنيات مونتاج السينما والفيديو" فالسينما فن واقعي إلى أقصى حد، أو على القول الأحسن هي الفن الذي يُقدّم لنا الإحساس بالواقع على خير وجه، وذلك لتفوقه في التصوير، تصوير مظاهر الواقع لنا...ولهذه الأسباب المتعددة أرى أنه يمكننا أن نقول إن السينما أكثر من أي وسيلة أخرى للتعبير الجمالي، هي لغة الوجود أو الكينونة، وإنها ربما كانت أيضا اللغة المثلى، وإنها فوق ذلك وبوضوح شديد هي ذاتها الوجود.[1]

ج- **التعريف الإجرائي للسينما:**

السّينما هي فن يتشكل من مجموعة من المهارات التقنية والفنية من كتابة السيناريو والتصوير والمونتاج وغيرها، والتي تؤدي مجتمعة إلى إنتاج الأفلام السينمائية التي يتم عرضها في قاعات عرض خاصة وهي أيضا مجموع النشاطات التجارية والإقتصادية المرتبطة بهذا الفن.

2- **السيرة الذاتية:**

يتكون هذا المصطلح المركب من كلمتين اثنتين هما "سيرة" و"ذاتية"، وقبل أن نقف عند معاني هذا المصطلح يجدر بنا التعرف على المعنى اللّغوي له.

أ- **لغة:** ورد مُصطلح السّيرة في القرآن الكريم وذلك في قوله تعالى:" قَالَ خُذهَا ولا تخف سنُعيدها سيرتها الأولى"[2]، أي حالتها وهيئتها الأولى.

ورد في معجم الوسيط لفظ السيرة على أنها من الفعل: سَارَ سَيْرًا وسِيرة وتِسيَارا ومَسَارا ومَسِيرَة: مشى. ويُقال سِر عَنك : تغافل واحتمل. وسار الكلام أو المثل ونحوه: شاع وذاع. فهو سائر وسيّار. وسير فلان سيرة: حدث بأحاديث الأوائل. والمثل السائر: الجاري الشائع بين الناس، والسير السُّنة والطريقة. والسيرة: هي الحالة التي يكون عليها الإنسان وغيره، والسّيرة النبوية وكُتب

1- كين دانسيجر: **تقنيات مونتاج السينما والفيديو، التاريخ والنظرية والممارسة**، ترجمة أحمد يوسف، العدد 1689 المركز القومي للترجمة، القاهرة مصر، ط1، 2011، ص9.

4- **سورة طه**: الآية 21.

السّير مأخوذة من السيرة بمعنى الطريقة، ويُقال قرأتُ سيرة فلان تاريخ حياته (جمع سير).[1] و"السّيرة" عند ابن منظور بمعنى: السُّنة والسّيرة الطريقة، يُقال سار بهم سِيرَة حَسنة.[2]

وقد جاءت السّيرة في مُعجم المُصطلحات العربية في اللُّغة والأدب بصفتها " فَنُّ ترجمة الحياة لشخص ما" و"الجنس الأدبي لقصّ ترجمات الأشخاص"، ويُلاحظ هُنا أنّ المعنى رديفٌ للترجمة الذاتية.[3] وكذلك قيل عن السيرة بأنّها هي الحالة التي يكون عليها الإنسان، كما يُقال: قرأت سيرة فلان: أي قرأت تاريخ حياته.[4]

أمّا أهل اللُّغة الإنجليزية فقد عرّفوا السيرة الذاتية (Autobiography) بأنّها كتاب يكتبه شخص ما عن حياته الخاصة (A book that someone writes about his own life)[5].

ب-إصطلاحا: يُقرّ أهل الاختصاص من المُهتمّين بالسيرة الذاتية بصعوبة وضع مفهوم قار لها وفق ما تقتضيه أعراف بناء المصطلح وضبطه، والتي من شروطها تَحقُّق قدرٍ من الإتفاق على طرق صياغته وتعريفه بما لا يدع مجالا للاختلاف المذموم، ولمَّا كان هذا هو واقع حالِ السِّيرة الذاتية، وقد استعصى تعريفها تعريفا دقيقا وجامعا، فإن لذلك أسبابا أبرزها حداثة هذا الجنس وما يتطلّبهُ من مراحل تطورية يستوي بعدها فنًا له أُصوله وخصائصه.[6]

---

1 – إبراهيم مصطفى وآخرون: **المعجم الوسيط**، ط 2، الجزء 1، باب السين، المكتبة الإسلامية للطباعة والنشر 1972، ص467.

2 – ابن منظور: **لسان العرب**، دار صادر، بيروت لبنان، المجلد7، ط4، 2005، ص317.

3 – بوعلي عبد الرحمان والحامدي أسماء: **بين السيرة الذاتية والمذكرات الأدبية كتاب "قصتي" للشيخ محمد بن راشد آل مكتوم أنموذجا**، مقال منشور بمجلة فصل الخطاب، جامعة تيارت الجزائر، المجلد 9، العدد 2 جوان2020، ص119. رابط المقال: https://www.asjp.cerist.dz/en/article/118674 .

4 – عبد المجيد البغدادي: **فن السيرة وأنواعها في الأدب العربي**، مقال منشور بمجلة القسم العربي جامعة بنجاب لاهور باكستان، العدد 23، 2016، ص190.

5– سمية معزوز: **ترجمة أسلوب السرد القصصي في جنس السيرة الذاتية السيرة الذاتية للرئيس الأمريكي باراك أوباما أنموذجا**، أطروحة دكتوراه، كلية الآداب واللغات، جامعة قسنطينة الجزائر، 2016–2017، ص74.

6– ناصر بركة: **أدبية السيرة الذاتية في العصر الحديث بحث في آليات اشتغال النصوص ومرجعياتها الفاعلة** أطروحة دكتوراه، جامعة باتنة الجزائر،2012 –2013، ص18.

يرى "موريس جانحي" أنّ السّيرة الذاتية فنٌّ يوناني استخدمت فيه كلمتا الترجمة والسيرة الذاتية بوصفهما إصطلاحين يُعبّران عن معنى واحد، ويعنيان تحديدا نَوع من الكتابة التي يروي فيها المُؤلِّف حياته بقلمه، ولذا أطلق عليه الغربيون مُصطلح Autobiographie وهو مصطلح مكوّن من ثلاثة مقاطع هي: (Bio) بمعنى الحياة و (Graphien) بمعنى الكتابة و (Auto) بمعنى ذاتي.[1]

والسّيرة أحفل من التاريخ العام بالعواطف الجيّاشة والأحاسيس النابضة لأنها تعرض من سيرة الفرد لجوانب حياته المختلفة حتى تتجلى مُقوّمات شخصيته، وتبرز معالم حياته لتفصح عن سِرِّ نبوغه وتفرده، إذ لا تحفل السّير إلاّ بكل نابغة فريد.[2]

لقد أخذت السيرة الذاتية (Autobiographie) عند الغرب في بداية تشكلها معنيين مُتجاورين، المعنى الأول اقترحه معجم (لاروس) في العام 1866 بوصفها حياة فرد مكتوبة من طرفه، أما المعنى الثاني فينظر إلى السيرة الذاتية على أنّها كل نص يُعبّر فيه مؤلفه عن حياته وأحاسيسه مهما كانت طبيعة العِقد المُقترح من طرف المؤلف، وهو الرأي الذي قصده "قاييرو" (Guireau) في (المعجم الكوني للأدب) في العام 1876. ويبدو أنّ الفرق بين الرؤيتين في أن التعريف الثاني أعمُّ من الأول وأكثر انفتاحا على القارئ الذي يمكنه الإطلاع على مقصدية الكاتب، سواء أكانت ضمنية أم مُصرحّا بها اعتمادا على خبرته الشخصية، حينها تغدو السِّيرة الذاتية ملتقى نُصوصٍ مُتعددِ المشارب.

ولئن كان لهذا المُصطلح امتداده اللّغوي، فإنه لقيَّ بالمقابل اهتماما من لدن المُشتغلين بقضاياه النقدية[3]، ومن بين هؤلاء "فيليب لوجون" الذي ذهب في كتابه "السيرة الذاتية، الميثاق والتاريخ

1- ممدوح فراج النّابي: **رواية السيرة الذاتية في مصر دراسة في التأصيل والتشكيل**، الهيئة العامة لقصور الثقافة القاهرة مصر، ط1، 2011، ص34.

2- إسراء سالم موسى الخزاعي، **السيرة الذاتية في جهود الدارسين العرب**، أطروحة دكتوراه فلسفة في الأدب جامعة القادسية العراق، 2017، ص19.

3- ناصر بركة، مرجع سبق ذكره، ص19.

الأدبي" عام 1975 إلى تعريفها بالقول أنها: "حكي إستعاديٌّ نثري يقوم به شخص واقعي عن وجوده الخاص، وذلك عندما يركز على حياته الفردية، وعلى تاريخ شخصيته بصفة خاصة".[1]

ج-التعريف الإجرائي للسيرة الذاتية: يتبنى الباحث في هذه الدراسة تعريف "فيليب لوجون" للسيرة الذاتية السالف الذكر كمفهوم إجرائي. ونشير هنا إلى ضرورة التفرقة بين السيرة الذاتية التي يتحدث فيها الكاتب عن نفسه وبين السيرة الغيرية التي يتحدث فيها الكاتب عن سيرة شخص آخر. وصار من الشائع الإشارة لكلا الصنفين على أنهما "سيرة ذاتية".

3- الفيلم :

مصطلح "فيلم" هو كلمة انجليزية تعني الشريط، وهو شريط السينما الذي يتم تصويره عن طريق جهاز التصوير السينمائي ويتضمن الموضوع الذي يعرض بواسطة جهاز العرض، وقد يكون بالأبيض والأسود، كما قد يكون بالألوان، ويُطلق مُصطلح الفيلم على منتوج العمل السينماتوغرافي المجسد على الشاشة في قاعة العرض.[2] والفيلم السينمائي "Motion Picture "هو وسيلة من وسائل التعبير الفني التي تقوم على تسجيل الصُّور المتحركة على شريط حساس، وإعادة عرضها بواسطة أجهزة ومعدات خاصة، والواقع أنّ كل صورة على حدة هي صورة ثابتة لا تتحرك، وتتابع الصور واستمرار عرضها هو الذي يوهم المشاهد بالحركة. وأما مقاسات الأفلام هي 8 مللم 16مللم، 35مللم، 70مللم.

الفيلم هو أيضاً نص لكنه نص من نوع خاص، نص سمعي بصري كما يصفه الكاتب المسرحي وكاتب السيناريو والناقد الأمريكي جون هوارد لوسون John Howard Lawson، وكان من قبل نصاً مكتوباً إمّا على شكل سيناريو أو ملخص للحبكة، وإن لم يكن مكتوباً فقد كان على شكل فكرة

1- فيليب لوجون، ترجمة عمر حلي: **السّيرة الذاتية الميثاق والتاريخ الأدبي**، ط1، 1994، بيروت لبنان، ص22.

2- جمال بن زروق: **القيم السياسية والثقافية المنقولة عبر الصورة السينمائية، دراسة نظرية وتحليلية لفيلم Trulies**، مقال منشور بمجلة التدفق الإتصالي في عالم متغير، ص396، على الرابط:

https://www.researchgate.net/publication/273873841_alqym_alsyasyt_walthqafyt_almnqwlt_br_alswrt_alsynmayyt.

في ذهن صانع الفيلم الذي حَوَّلها بعد ذلك إلى نص سمعي بصري. [1] وفي محاولة جون هوارد لوسون لتعريف الفيلم، كتب ما يلي:" الفيلم صراع سمعي بصري وهو يجسد علاقة مكانية زمانية وينطلق من فكرة معينة مروراً بتعاقب للأحداث وُصولاً إلى ذروة أو نهاية مطلقة للحدث" [2].

4- الفيلم الوثائقي:

الفيلم الوثائقي مصطلح مركب من كلمتين فيلم ووثائقي، تعرفنا سابقا على مصطلح "الفيلم" وسنعرض فيما يلي لتعريف كلمة "الوثائقي" بين اللغة والاصطلاح.

أ- لغة: وثائقي في معجم المعاني هو اسم منسوب إلى وثائق، نقول "شخص قيم على السجلات والوثائق" حيث يوفرها للباحثين عند الطلب، كما يشرف على تقويمها والتخلص منها، ونقول برنامج وثائقي (الثقافة والفنون)، بمعني برنامج يقدم موضوعه بشكل حقيقي مزود عادة بأخبار ومقابلات ومصحوب بالرواية، ونقول وثقُ الشيءُ قَوِيَ وثَبُتَ وصار محكما، ونقول وَثِقَ الشَّخص من الأمر أي أخذ بالثقة.[3]

ب- إصطلاحا: يمتد الإجتهاد والاختلاف على تعريف الفيلم الوثائقي وماهيته من يوم ولادة السينما عام 1895م وحتى عصرنا الراهن، رغم قيام الاتحاد الدولي للأفلام الوثائقية عام 1948م بصياغة تعريف للفيلم الوثائقي لتفريقه عن غيره من الأنواع الفنية السينمائية والتلفزيونية على النحو الآتي: "هو كافة أساليب التسجيل لأي مظهر للحقيقة، يعرض بوسائل التسجيل المباشر أو بإعادة بنائه بصدق وذلك لتحفيز المشاهد إلى عمل شيء، أو لتوسيع مدارك المعرفة والفهم الإنساني، أو لوضع حلول واقعية لمختلف المشاكل في عالم الاقتصاد أو الثقافة أو العلاقات الإنسانية".4

1-برنارد ف. ديك، ترجمة محمد منير الأصبحي: **تشريح الأفلام**، منشورات المؤسسة العامة للسينما، وزارة الثقافة السورية، دمشق سوريا، 2013، ص 13-14.

2- المرجع نفسه، ص 16.

3- الموقع الإلكتروني : **معجم المعاني** على الرابط :

https://www.almaany.com/ar/dict/ar-ar/%D9%88%D8%AB%D8%A7%D8%A6%D9%82%D9%8A

تم الإطلاع عليه بتاريخ 2020/10/22 على الساعة 17:20

4- نهلة عيسى: **الأفلام الوثائقية**، من منشورات الجامعة الافتراضية السورية، 2020، ص23، رابط الكتاب:

https://pedia.svuonline.org/pluginfile.php/2968/mod_resource/content/43/DO757.pdf

كان "غريرسون" –أبو السينما الوثائقية وواضعُ قواعدها ونظرياتها– أوّل من حاول وضع تعريف للفيلم الوثائقي، فوصفه بأنّه "المعالجة الخلاقة للواقع" أو "معالجة الأحداث الواقعية الجارية بأسلوب فيه خلق فني"، أو تناوُل للواقع في معالجة إبداعية، ذلك لأنه كان يعتقد أن المصطلح تسجيلي الذي استخدمه قد لا يكون كافيا لإعطاء معنى محدد وواضح، ومن هنا فإنه لا يعتمد على السينما كأداة فحسب بل كفن أيضا، ولذلك فالمفهوم الإنجليزي لهذا النوع من الأفلام الوثائقية Documentary film لا يكتفي بتسجيل الحقيقة وحدها، وإنما يضيف إليها الرأي أيضا.1

كما يُعرّف الفيلم الوثائقي على أنّه عمل فني يقوم على معالجة الأحداث الجارية، وهو نوع سينمائي قائم بذاته يختلف عن سينما الخيال. يسمى فيلم وثائقي كل فيلم مستند إلى وثائق في وصف حقيقة أو واقع معين أو عرض الوقائع وفق ترتيب وتسلسل معين، ويختلف هذا النوع من الأفلام عن أفلام الخيال (الأفلام الروائية) كونه يهدف إلى الإعلام والإخبار، وبالتالي يكون الموضوع المعالج ممثلا للحقيقة والواقع وليس قصة خيالية أو مقتبسة.2

وفي إجابتها عن السؤال الكبير ما الفيلم الوثائقي؟ تقول الباحثة "باتريشيا أوفدر هايدي" صاحبة كتاب "الفيلم الوثائقي، مقدّمة قصيرة جدا" أنّ "الفيلم الوثائقي هو فيلم يسعى حثيثًا لعرض الحياة الواقعية ولا يُعالجها، ولكن على الرغم من ذلك، لا توجد طريقة لصناعة فيلم دون معالجة المعلومات؛ فاختيار الموضوع، والمونتاج، ومزج الصوت كلّها نوع من المعالجات".[3]

1– لؤي الزعبي، **الأفلام الوثائقية**، منشورات الجامعة الإفتراضية السورية، سوريا، 2020، ص 16–17 رابط التحميل: https://www.mediafire.com/file/do62c19xs6u9bvm/documentary-film_luay-zuaby.pdf/file

2– حسينة أقراد: **تناول الأفلام الوثائقية لقضايا الأوبئة والأزمات الصحية العامة – قراءة سيميولوجية لفيلم وثائقي حول جائحة كورونا "شهر على إغلاق ووهان"**، مقال منشور بمجلة آفاق سينمائية جامعة وهران، المجلد 8، العدد 1 فيفري2021، ص(209–238)، رابط المقال:

https://www.asjp.cerist.dz/en/article/145681

3– باتريشيا أوفدر هايدي، ترجمة شيماء طه الريدي: **الفيلم الوثائقي مقدمة قصيرة جدا**، منشورات هنداوي مصر ط1، 2013، ص10.

ج- التعريف الإجرائي للفيلم الوثائقي:

نقصد بالفيلم الوثائقي في دراستنا هذه: "الفيلم التسجيلي الذي ينقل الأحداث والوقائع كما هي في الحاضر أو كما حدثت في الماضي بشكل موضوعي، ويُمكن لمخرجه إدراج مشاهد تمثيلية لتبليغ فكرته".

7- الدراسات السابقة:

هناك العديد من الدراسات السابقة التي تطرقت لموضوع دراسات السينما وتحليل الأفلام وتناولته من زوايا مختلفة، غير أنّنا عندما ضيقنا حدود البحث في الدّراسات السابقة التي تناولت تحديدا السينما الوثائقية وجدنا عدد تلك الدراسات بدأ يقل وعند ربطها بزاوية مُعالجة أضيق والخاصة بأفلام السيرة الذاتية في السينما الوثائقية انخفض عدد الدراسات السابقة في هذا الموضوع المحدد بشكل ملحوظ جدا، ولم نكد نعثر على دراسة سابقة واحدة تُلامس جميع جوانب موضوعنا هذا أو تتناول مُتغيّريه البحثيين معا، ونعني بهما ربط دراسة السينما الوثائقية كمتغير مستقل وأفلام السيرة الذاتية الوثائقية كمتغير تابع.

ورغم هذه الصعوبة الظاهرة التي واجهتنا في إيجاد دراسة أو دراسات سابقة تقترب من موضوع أطروحتنا هذه، إلا أنّنا عثرنا على بعض الدراسات السابقة التي تتقاطع مع موضوعنا ولو جزئيا، وقد تنوعت هذه الدراسات بين العربية والأجنبية، وسوف نستعرض هنا جملة من الدراسات التي تمت الاستفادة منها مع الإشارة إلى أبرز ملامحها، وتقديم تعليق عليها، يتضمن جوانب الاتفاق والاختلاف وبيان الفجوة العلمية التي تعالجها الدراسة الحالية، وتجدر الإشارة هنا إلى أن الدراسات التي سوف يتم استعراضها جاءت في الفترة الزمنية بين سنتي2013 و2021، وشملت جملة من الأقطار والبلدان ممّا يحيل إلى تنوعها الزمني والجغرافي.

هذا وقد تمّ تصنيف هذه الدراسات حسب المُتغيرات الرئيسية للدراسة، وحسب كونها دراسات عربية أو أجنبية إلى ثلاث تصنيفات هي: الدّراسات العربية التي تناولت محور السينما والسينما الوثائقية، ثم الدراسات العربية التي تناولت محور أفلام وأدب السيرة الذاتية، وأخيرا محور الدراسات الأجنبية

التي تناولت السينما الوثائقية وأدب السيرة الذاتية، وفيما يلي نُقدّم عرضا لهذه الدّراسات، ثم نبين جوانب الاتفاق والاختلاف بينها وبين دراستنا الحالية، ثم نوضح الفجوة العلمية من خلال التعرف على اختلاف الدراسة الحالية عن الدراسات السابقة، وأخيرا جوانب الاستفادة من الدراسات السابقة في الدراسة الحالية.

أولا: استعراض الدراسات السابقة

1-الدِّراسات التي تناولت محور: السينما الوثائقية

الدّراسة الأولى:

هي أطروحة دكتوراه في الفنون (تخصُّص تقنيات التلقي في فنون العرض) نوقشت في سنة 2021 قام بها الباحث "لعجال عبد المنعم" من جامعة مستغانم، والتي جاءت تحت عنوان "**تأثير الصورة الرقمية على المتلقي في حالة الشك العلمي الفيلم الوثائقي convex earyh أنموذجا**"، وقد تطرق إلى الإشكالية التالية: إلى أي مدى يمكن للصورة الرقمية التأثير على القيم العملية الراسخة لدى المتلقي؟ وقد راهن على المعرفة والحقائق والدلالات الضمنية والظاهرة للصورة الرقمية ضمن آليات القراءة والتأويل فيها للفهم والاستيعاب وما تعكسه من بلاغة خطاب مقنع يسوق لفكرة غير ثابتة علميا تشكك في المعطى العلمي بتأويل مفتوح، واللذين يعتبران الأنسب لمثل هذا النوع من البحوث العلمية.

وقد اعتمد الباحث في دراسته هذه على المنهج السيميولوجي ومنهج تحليل المضمون، وكان من أبرز النتائج المتوصل إليها أنّ الصورة بكل أنواعها تعد حدثا تاريخيا ونقطة تحوّل على اعتبار أنها من أهم الأدوات التي يستعملها الإنسان لتغيير مسار التاريخ والأحداث على حد سواء، ثم إن ظاهرة التعديل على الصور ليست حديثة حداثة التقنية الرقمية، كمّا أن التعديل الرقمي على الصور كان ومازال يطرح إشكالية المصداقية خاصة مع الثورة الرقمية، حيث أصبح انتشار الصورة في عصر ما بعد الحداثة سلاحا ذو حدين، كما توصل الباحث إلى نتيجة أخرى مفادها طرح إشكالية المعالجة الإبداعية للفيلم الوثائقي ومدى تأثيرها على الحقيقة، ثم إن المتلقي في الفيلم الوثائقي

يشاهد الفيلم مع افتراضات مسبقة بأنّ موضوع الفيلم حقيقي، كما أن حالة التلوث البصري والكم الهائل من المعلومات والأفلام الوثائقية حوّلت العلاقة بين المتلقي والفيلم إلى علاقة تجارية بين منتج ومستهلك.

الدراسة الثانية:

أطروحة دكتوراه بعنوان "**التمثلات الفنية للواقع في الأفلام الوثائقية المعاصرة**" للباحث "رضوان مكي عبد الله"، نوقشت في شهر أفريل 2021 بكلية الفنون الجميلة بجامعة بغداد العراق، وهي من بين الدّراسات العربية التي تناولت السينما الوثائقية، وقد تضمن الإطار النظري للأطروحة ثلاثة مباحث فأما الأول فتناول فيه الطروحات الفلسفية لمفهوم الواقع، في حين خُصّص المبحث الثاني لتناول اشتغال العناصر الصورية في تمثيل الواقع، وفي ضوء ذلك توصل الباحث إلى مجموعة من المؤشرات النظرية وإخضاعها إلى عينة البحث متوصلا إلى عدة نتائج، كان من أهمها أن التمثلات الواقعية في الفيلم الوثائقي تجسدت عبر عناصر اللُّغة السينمائية المتعددة كالصورة والزمان والمؤثرات والديكور والتكوين والأزياء والحوار والإضاءة واللّون والحركة والإيقاع والجو النفسي العام، كما تمثل الواقع فيلميا عبر آليات مثل الإنتقاء والتفسير والتنظيم والاستلهام أو التصوّر وليس عبر المحاكاة أو الاستنساخ الحرفي.

الدراسة الثالثة:

دراسة من جامعة السودان للعلوم والتكنولوجيا بكلية العلوم والاتصال أجريت في 2020، وجاءت تحت عنوان : **الأسس الفنية والإبداعية وفاعليتها في تطوير إنتاج الفيلم الوثائقي** وهي من إنجاز الباحثة "إنصاف عثمان الزاكي الحسن"، وقد هدفت من ورائها إلى التعرف على أهم التطورات الفنية والإبداعية في المجال السمعي والبصري وتأثيرها على قواعد وحرفية صناعة الفيلم الوثائقي، وتحقيق المعرفة حول الأسس الفنية والإبداعية وأهميتها وفاعلياتها في صناعة وانتاج الفيلم الوثائقي، وإلى كيفية المُلاءَمة بين الشكل والمضمون مع الحفاظ على هوية هذا النوع من الأفلام، وكذا والوقوف على تحديات إنتاج وصناعة الفيلم الوثائقي السوداني .

وتتمثل الأهمية التطبيقية العملية للدراسة فيما توصلت إليه من نتائج تتعقب فاعلية وتأثير الأسس الفنية والإبداعية في إنتاج وصناعة الفيلم الوثائقي وتطويرها له من حيث الشكل والمضمون وانعكاس ذلك على زيادة أعداد مشاهديه خاصة على منصات التواصل الاجتماعي وقنوات اليوتيوب، وتتمثل مشكلة البحث في السؤال التالي: ما مدى فاعلية الأسس الفنية والإبداعية في تطوير إنتاج الأفلام الوثائقية السودانية؟ وقد اتبعت الدراسة المنهج الوصفي وأسلوب التحليل لعينة من الإنتاج الوثائقي السوداني في الفترة من يناير 2009 وحتى ديسمبر 2019م، والذي يعتبر حسب الباحثة بمثابة مظلة واسعة ومرنة تتضمن عددا من المناهج والأساليب الفرعية مثل المسوح الاجتماعية ودراسة الحالات التطورية والميدانية وغيرها.

ومن بين مجمل الأدوات التي اعتمدت عليها الباحثة في دراستها هذه، الملاحظة والمشاهدة للإنتاج الفيلمي الوثائقي العالمي والمحلي، إلى جانب اعتماد المقابلة الشخصية للمتخصصين والخبراء في مجال صناعة الفيلم الوثائقي، علاوة على اعتمادها على الاستبانة لصناع الأفلام الوثائقية وخبراء الانتاج السمعي البصري وإعلاميين وأساتذة الاعلام بالجامعات السودانية وهي تمثل مجتمع البحث وحدوده، وقد قامت في هذا الإطار بتصميم استبانة لاستطلاع آراء الخبراء حول النماذج عينة الدراسة.

جاءت هذه الدراسة في خمسة فصول؛ تناول الأول الإطار المنهجي للدراسة واحتوى الثاني على الإطار النظري لمبحث وأدبياته من مفهوم وتعريف الفيلم الوثائقي ونشأته وتطوره التاريخي، فيما تناول الفصل الثالث العملية الإنتاجية للفيلم الوثائقي ومراحلها المختلفة متمثلة في مرحلة ما قبل الإنتاج والإنتاج وما بعد الإنتاج، واحتوى الفصل الرابع على الأسس الفنّية والإبداعّية وماهيتها وتعِريفها كعناصر هيكلية في عملية إنتاج الفيلم الوثائقي شكلاً ومضموناً.

وتضّمن الفصل الخامس الدراسة الميدانية وإجراءاتها ومناهجها مع التحليل والتفسير، ومناقشة النتائج التي كان من أهمها: إنّ التناسب بين الصوت والصورة في عرض المعلومة والحبكة القصصية يثري المعاني الإخراجية والجمالية للفيلم الوثائقي وتتضح جودة وكفاءة الفيلم الوثائقي شكلاً ومضموناً عندما ينجح صانعوه في إحداث تأثيرات وتغييرات عاطفية وفكرية واجتماعية في

القيم التي تزيد من معارف وعلوم المجتمع المتلقي، ومن ناحية أخرى أحدثت الثورة الرقمية التقنية تطورا كبيرا في مجال الإنتاج الإعلامي عامة والفيلم الوثائقي بصورة خاصة في أدوات الصورة والصوت وأسهمت في فاعلية التأثير والتأثر بين المرسل والمستقبل على المستوى المرئي والمسموع، ويّمثل التمويل ونقصه ومحدودية قنوات البث وضعف التسويق من التحديات الماثلة التي تواجه تطور صناعة الفيلم الوثائقي السوداني. لتخلص في الختام الدراسة إلى مجموعة من التوصيات أهمها: الاهتمام بإثراء عمليات الإعداد والإنتاج وجودة صناعة الفيلم الوثائقي من خلال الدقة في إتباع الأساليب والأسس الفنية والإبداعية التي تجعل منه نمطاً جاذباً لمتلقي والاهتمام باختيار الأفكار والموضوعات التي تحمل همّ الأنسان وقضاياه وتلبي حاجة المتلقي والقصص والأحداث التي تعالج الهمّ الإنساني.

2-الدراسات التي تناولت محور: أدب وأفلام السيرة الذاتية

الدراسة الأولى:

وهي دراسة للدكتور "مراد بوشحيط" من جامعة الجزائر، أجريت في سنة 2015 حول موضوع **التناول الوثائقي والروائي للرئيس الأمريكي بين النقد والبناء**، وبحثت في ماهية ما يصطلح عليه بـ"**سينما الرئيس**" أو بمعنى أوضح ما قدمته السينما الأمريكية حول شخصيات الرؤساء الأمريكيين الحقيقيين أو الممثلين، وإشكاليته جاءت على النحو التالي: كيف قدم الرئيس الأمريكي على شاشة هوليود؟ وهل قدم باعتباره رئيسا للولايات المتحدة فحسب أم أن صورته تعدت إلى التوظيف الإيديولوجي؟ وقد عمد الباحث إلى البحث عن السبب وراء هذا الاهتمام الفني بهذه الشخصيات السياسية واضعا ثلاثة احتمالات قد تمثل إحداها مبررا لذلك: هل لأن السينما أداة في يد المعارضة تستعملها جماعات الضغط "اللوبيات" لإرباك الخصوم السياسيين؟ أم لأنها أداة للدعاية السياسية تستعملها السلطة الحاكمة متى أرادت لتلميع صورتها إذا اهتزت بفعل الأخطاء السياسية أو جراء السقطات الفردية لبعض المسؤولين؟ أم لأن شخصية الرئيس شخصية مثيرة دراميا وتدر الأرباح المادية في شباك التذاكر؟

وتهدف -حسبه-هذه الدراسة إلى إبراز الملامح الإيديولوجية الأمريكية من خلال تحليل تجسدها فيه، وبالتالي محاولة فهم آلية من آليات صناعة صورة الرئيس في بلد يتسم بالحرية السياسية والفنية والإعلامية، مناقشا كل ذلك من خلال مبحثين اثنين:

الأول حصر فيه جميع الأنماط السينمائية التي ظهر فيها الرئيس الأمريكي معتمدا في ذلك على أساليب الجمع والسرد والوصف ومبحث تطبيقي تحليلي على عينة قصدية لفيلم تناول الرئيس الأمريكي معتمدا في ذلك على منهج التحليل الفيلمي، وإثر تتبعه المتواصل لمختلف الانتاجات السينمائية التي ظهر فيها الرئيس الأمريكي وجد أنه يمكن تقسيمها إلى قسمين تبعا لنوعها السينمائي (وثائقي أو روائي).

وقد اعتمد "بوشحيط" في دراسته هذه على عينة من الأفلام الوثائقية لشخصية الرئيس وهو ما له علاقة بموضوع دراستنا، فيلم تسجيلي عن شخصية "ويليام ماكينلي" أنتج عام 1896، وفيلم آخر أنتج بعد خمس سنوات عقب إغتيال الرئيس ذاته، وفيلم "المحراث" أنتج عام 1936 يخص الرئيس "فرانكلين روزفلت"، وكذا فيلم بعنوان "أساسي" للمخرج "ريشارد ليكوك" الذي أخرج عام 1960، وفيلم "أربعة أيام في نوفمبر" للمخرج "مال ستيوارت" أنتج عام 1964، حول إغتيال "كينيدي"، وهذا إضافة إلى أفلام أخرى على غرار فيلم نيكسون بعنوان "الكوميديا البيضاء" أنتج عام 1985، وفيلم "فيهرنهايت11/9" حول شخصية الرئيس " جورج دبيلو بوش".

أما في القسم الثاني فقد تناول الباحث مجموعة من الأفلام الروائية التي عالجت شخصية الرئيس الأمريكي، وقام بتقسيمها إلى ثلاثة أقسام الأفلام الروائية المرجعية، والأفلام الروائية غير المرجعية والأفلام الروائية العامة. وكان من أبرز نتائج هذه الدراسة في جزئها المتعلق بالأفلام الوثائقية ما يلي:

–الصورة التي ظهر فيها الرئيس الأمريكي في هذا النوع من الأفلام هي صورة حقيقية ليس بمعنى مطابقتها للواقع ولكن بمعنى مصدرها، وحسبه فإن ميزة التسجيلي الذي يعتمد على الصور الواقعية الملتقطة من الحياة أضفت طابعا وثائقيا على تلك المعالجات، ما جعل أغلب تلك الأفلام تتحوّل إلى وثائق هامة في التاريخ الأمريكي.

– الصورة المقدمة عن الرئيس الأمريكي جاءت في الأفلام الوثائقية ذات طابع إخباري إعلامي أو ذات طابع دعائي سياسي.

– الأفلام الوثائقية الفنية والتي تجعل الوثائق والصور الوثائقية المنتقاة في خدمة الإيديولوجية المرسومة، لاحظنا أن معظمها أنتج ليقدم وجهة نظر سياسية للمخرج أو المنتج حول بعض القضايا التي طبعت الحياة السياسية في الولايات المتحدة، كما أن هناك –حسب الباحث–الكثير من الأفلام الوثائقية منذ البداية كانت تلعب على وتر الإيديولوجية من خلال بناء صورة عن الرئيس الأمريكي المرشح أو الفائز وذلك لكونه يحمل القيم الأمريكية التي تحاول السينما في هوليود ترسيخها في المجتمع الأمريكي أو في كل أنحاء العالم.

– تأتي الأفلام الوثائقية في تصور الباحث في خانة البناء للصورة الرئاسية، وهذا هو الغالب لكن مع ذلك برزت موجة من الأفلام القليلة التي دخلت في خانة النقد لتلك الصورة الرئاسية.

الدراسة الثانية:

هي أطروحة دكتوراه نوقشت سنة 2013، وجاءت تحت عنوان "**أدبية السير الذاتية في العصر الحديث، بحث في آليات اشتغال النصوص ومرجعياتها الفاعلة**" من إعداد الباحث "ناصر بركة" من الجزائر، وصاغ إشكاليته على النحو التالي: كيف يحقق النص السير ذاتي أدبيته؟ وهل لذلك علاقة بانتمائه الفني إلى أدب بعينه؟ أم أن الأمر أوثق صلة بتطوراته في العصر الحديث؟ وهل يمكن التأسيس لأدبية النص السير ذاتي انطلاقا من آليات اشتغاله واحتكاما إلى مرجعياته الفاعلة بما يشبه حالة انصهار بينهما؟

وفي هذا الصدد قسم الباحث دراسته إلى عدة أبواب، فأما الباب الأول فخصه بتناول قضايا السيرة الذاتية وآليات اشتغالها في العصر الحديث تناول في فصله الأول حفريات المصطلح وتمدداته الفكرية، وأما الفصل الثاني فتناول فيه آليات اشتغال السيرة الذاتية في الأدب العربي الحديث، في حين تطرق في الباب الثاني إلى مرجعيات السيرة الذاتية في العصر الحديث، إذ تناول في فصله الأول ثنائية الزمان والمكان وحتمية التأثير والتأثر، أمّا في الفصل الثاني فقد خصه بالتطرق إلى تشكيل السِّيرة الذاتية وواقع التأثيرات السياقية وقد اعتمد في هذا التناول البحثي على منهج أسس التحليل السيميائي والتأويلي؛ لما رآه الباحث وسيلة للوصول إلى تحديد مرجعيات هذا النوع من الكتابة بدءا من المرجعية الثقافية وانتهاء بالمرجعية اللُّغوية.

وكان من أبرز نتائج هذه الدراسة؛ أنّ السيرة تُعد مضمونا خلاصة تجربة حياتية تطفو بأحداثها أثناء كتابة الذات ورقيا، حينها يتوزع الأنا الإحساس بوطأة الزمن وثقل السنين والخوف من الموت، والرغبة في تخليد الوجود الفردي بأبعاده الإنسانية والفنية والفكرية، ومن النتائج أيضا أنّ هناك فرقا جليا بين السيرة بوصفها سردا لصفحات حياة شخص أهلته حياته لأن يكون موضوع تناول ودراسة وتعمق، وبين الترجمة التي تحيل على خلاصات موجزة تعريفا بعلم من الأعلام، وعلاوة على هذا

فإن تراكم النصوص السير ذاتية وتناميها في واقع المجتمعات العربية، دليل على تنامي الوعي لدى الأدباء العرب بقيمة النص السير ذاتي في العصر الحديث.

ومن النتائج الأخرى التي توصل إليها "ناصر بركة" أيضا، أن لجنس السيرة الذاتية أنفاس فنية تسري في جسد الأعمال الأدبية شعرية ونثرية، فهي تمثل بهذه الصورة النص الغائب في مجموع الكتابات الأدبية المنضوية تحت باقي الأجناس الأدبية الأخرى التي يتواشج فيها البعدان الخيالي والواقعي.

الدراسة الثالثة:

وهي دراسة أُجريت بين عامي 2016-2017، تمثلت في أطروحة دكتوراه في الأدب العربي قامت بها الباحثة الجزائرية "سمية معزوز"، حملت عنوان " **ترجمة أسلوب السرد القصصي في جنس السيرة الذاتية -السيرة الذاتية للرئيس الأمريكي باراك أوباما أنموذجا- أحلام من أبي، قصة عرق وإرث، ترجمة "هبة نجيب السيد مغربي"، و"إيمان عبد الغني نجم"، دراسة تحليلية نقدية،** وقد صاغت إشكاليتها على النحو التالي: كيف يمكن الحفاظ على براعة أسلوب السرد القصصي عند الترجمة من اللّغة الإنجليزية إلى اللغة العربية في جنس السيرة الذاتية؟ وكانت الباحثة تهدف من وراء هذه الدراسة تبعا لما جاء في أطروحتها إلى تحفيز وتشجيع وبعث الفطنة إن صح التعبير في المشاهير والأدباء والساسة العرب وبخاصة الجزائريين إلى خط سيرهم الذاتية بأنفسهم من أجل المساهمة في إثراء تاريخ العرب الحديث والنهوض بهذا الجنس الأدبي قُدُما، ولا يهم أن تكون تلك السير ناجحة مثل "سيرة باراك أوباما' وإنما يكفيها أن تقدم تجربة شخصية في الحياة يستفيد منها الآخر في كلِّ حالاتها، فإما هي ناجحة فيقتدى بها ويتبع نجمها، وإما هي فاشلة فيتعظ منها.

نشير هنا إلى أن الباحثة قسمت دراستها إلى عدة فصول إذ خصت الفصل الأول بتناول نظريات الترجمة في نقل أسلوب السرد القصصي في السيرة الذاتية، وأما الفصل الثاني فاختارت له عنوان مدخل إلى السيرة الذاتية، أين تطرقت فيه إلى تحديد مفهوم المصطلح المذكور مع التعريج إلى تناول نشأته وتطوره عبر التاريخ، علاوة على تناول أشكالها ودوافع الكتابة في هذا الجنس وكذا الوظائف التي تؤديها السيرة الذاتية، وفصل ثالث خص بتناول السرد القصصي وتمفصلاته، أما

الفصل الرابع فتناولت فيه الباحثة دراسة تحليلية للرواية الأصلية Dream from my father، أما الفصل الخامس والأخير فاختارت الباحثة أن يكون فيه تناول نقدي لترجمة أسلوب السرد القصصي للسيرة الذاتية "أحلام من أبي" إلى العربية، ويأتي هذا الفصل كحوصلة للفصول السابقة، حيث يقوم عليها كلّها من أجل إجراء هذا النقد في الشخصيات والزمان والمكان.

ومن أبرز ما توصّلت إليه الباحثة من وراء دراستها هذه أسلوب القصص في اللّغة العربية قريب جدا من أسلوب القص في اللّغة الإنجليزية لذا فإنّ نقل تلك العناصر السردية في جنس السيرة الذاتية من لغة إلى لغة لا يمثل أي إشكال، إلا أنّ العائق أو الأمر الذي يطرح صعوبة أثناء الترجمة هو كيفية نقل الأسلوب السردي الذي تجيء فيه تلك العناصر بين لغتين تختلفان تماما من حيث التركيبة والخصائص اللغوية، ومن النتائج المتوصل إليها أيضا أن القصة والسرد، هما وجهان لعملة واحدة لا يمكن الفصل بينهما، فلابد من وجود خبر أو أحداث (موضوع الخطاب) كي تتم روايتها بشكل حسن وأنيق (نمط الخطاب) وبذلك يتركب السرد القصصي، وعلاوة على ذلك تضيف الباحثة بأنها قد خرجت من هذا البحث بأن المترجمتين قد أساءتا كثيرا في نقل أسلوب السرد القصصي عند ترجمة السيرة الذاتية لـ"باراك أوباما" نظرا ربما لجهلهما بتلك الخصائص السردية للرواية أو ربما لعدم الإكتراث بجودة الترجمة مقابل إحراز سبق ترجمي في اللُّغة العربية، حيث تعتبر تلك الترجمة هي أول ترجمة ظهرت في اللّغة العربية سنة 2009.

2-الدراسات الأجنبية التي تناولت السينما الوثائقية وأفلام السيرة الذاتية

الدراسة الأولى بعنوان: La problématique du real dans les biographies au cinéma إشكالية الواقعي في سينما السيرة الذاتية، وهي عبارة عن رسالة ماجستير قدمتها الباحثة SARAH JALPERT سارة جالبرت" بكلية تاريخ الفن ودراسات السينما بجامعة مونتريال بكندا في ديسمبر 2016.

تنطلق هذه الباحثة من فرضية أن فيلمًا روائيًا يعتمد على حياة شخص ما يمكن أن يكون أصليًا تماما كفيلم وثائقي عن السيرة الذاتية لنفس الشخص، وتوضح هذه الأطروحة كيف يختلف فيلم السيرة الذاتية الروائي عن فيلم السيرة الذاتية الوثائقي رغم التشابه بينهما في حكايى سيرة شخص ما.

ثم تتطرق إلى خصوصيات أفلام السيرة الذاتية الوثائقية التي تعتبر فرعا من فروع الأفلام الوثائقية وكذلك تتناول المسار التاريخي والتلقي النقدي لهذا الصنف من الأفلام.

علاوة على ذلك، فإن هذه الرسالة تتطرق أيضا إلى أدب السيرة الذاتية والسيرة الغيرية وكيفية النقل من نصوصهما إلى السينما. وهو ما يطرح فكرة إعادة النظر في وجهة النظر السردية التي تختلف بين النص المكتوب (الرواية) والنص المكتوب للسينما (سيناريو الفيلم).

هذه الدراسة تعطي لمحة عامة عن نتائج شباك التذاكر لبعض أفلام السيرة الذاتية الروائية والوثائقية بكل من (أمريكا، فرنسا، المملكة المتحدة، الكيبك). أما الجانب التطبيقي لهذه الدراسة فقد تناولت فيه الباحثة دراسة لفيلم سيرة ذاتية للكاتبة الكندية غابرييل روي.

الدراسة الثانية بعنوان: Mythmaking in biographocal films صناعة الأساطير في سينما السيرة الذاتية قدمها الباحث : COURTNEY N GREGG كورتني ن قراك للحصول على درجة ماستر علوم في الاتصال الجماهيري بجامعة ميدل تينيسي بالولايات المتحدة الأمريكية ، شهر ديسمبر من عام 2016.

تتطرق هذه الدراسة إلى مفهوم أفلام السير الذاتية، والتي يشار إليها عادة بإسم السير الذاتية وهي تلك الأفلام التي تقدم نصا سرديا لحياة شخص ما. وتمتلك هذه الأفلام القدرة على تعزيز بعض الأساطير من خلال تفسيراتها لحياة شخص ما. في هذه الأطروحة، قام الباحث بدراسة ثلاثة أفلام من نوع أفلام السير الذاتية تهتم وهي أفلام تناولت سير ثلاثة من فناني الموسيقى الشعبيين بالولايات المتحدة، وهم كل من بوبي دارين، راي تشارلز، وجوني كاش. وبواسطة التحليل النصي لهذه الأفلام تمكن الباحث من دراسة كيفية تنفيذ الأساطير والموضوعات المحددة في هذه الأفلام.

ويرى صاحب هذه الدراسة أنّ المنح الدراسية المتعلقة بأفلام السير الذاتية محدودة حاليًا على الرغم من اكتساب هذا النوع من الأفلام لشعبية متواصلة سواء بين صانعي الأفلام أو لدى الجماهير. وبالتالي تشجع هذه الرسالة الباحثين على الخوض في المزيد من الدراسات العلمية حول هذا الصنف من الأفلام السينمائية.

الدراسة الثالثة بعنوان: Biophoty : the biofilm in Biography theory أفلام السيرة الذاتية في نظرية السيرة الذاتية، وهو مقال نشرته الباحثة JOANNY MOULIN جواني مولين في العدد الثاني لمجلة ليزا REVUE LISA الصادر سنة 2016 .

يوضح هذا المقال بعض التأثيرات التي أحدثها فيلم السيرة الذاتية على أدب السيرة الذاتية الحديثة والنظرية الحالية للسيرة الذاتية. وتنطلق صاحبة المقال من الإشارة إلى الإشكالية التي تمت مناقشتها في السبعينيات والثمانينيات حول صلاحية السينما كوسيلة للتأريخ وفي البحث التاريخي من عدم صلاحيتها حيث لاحظت وجود تباين بين الباحثين تجاه هذا الأمر، فمجموعة من الباحثين الأمريكيين والبريطانيين مثل روبرت روزنستون وإيان جارفي وبيلين فيدال يرون أن السِّينما لا يُمكن اعتبارها وسيلة لكتابة التاريخ، أما المؤرخ الفرنسي مارك فيرو مثلا فيذهب عكس ذلك عندما يرى أنّ السينما يمكنها المساهمة وبقوة في كتابة التاريخ والتأريخ لمختلف الأحداث.

كما ترى صاحبة المقال أن مصطلح "أفلام السيرة الذاتية " لا يمكن ضبطه بشكل تام ونهائي بالنظر لوجود سوء فهم مفاهيمي مؤسف ونوع من الأيديولوجيا التي تمنع التنظير في هذا المجال. وبعد أن يقدم المقال أمثلة وعينة من أفلام السيرة الذاتية أمريكية وفرنسية، يوضح كيف يتغذى فيلم السيرة الذاتية أساسا على النص الأول المطبوع (الكتاب) الذي يتحدث حول نفس الشخصية موضوع الفيلم.

ثانيا: أوجه الاتفاق والاختلاف بين الدراسات السابقة

* اتفقت الدّراسات السابقة على هدف مشترك هو تقديم تحليل علمي أكاديمي للأفلام السينمائية التي اختيرت كعينة في كلّ دراسة باستثناء دراسة أدبية السير الذاتية في العصر الحديث للباحث "ناصر بركة" ودراسة ترجمة أسلوب السرد القصصي في جنس السيرة الذاتية للباحثة "سمية معزوز" التي هدفت إلى التطرق والتعريف بأدب السيرة الذاتية وكذا ترجمة نصوص السير الذاتية من اللغات الأجنبية إلى العربية.

* اتفقت الدراسات السابقة في عينتها حيث تم تطبيق الدّراسة على عينة من الأفلام السينمائية، سواء الروائية أو الوثائقية، باستثناء الدراستين التي تناولت محور أدب السيرة الذاتية التي طبقت على دراسة نصوص أدبية وليس على أفلام سينمائية.

* استخدمت الدراسات السابقة أداة الملاحظة والملاحظة بالمشاركة وأداة المقابلة لجمع البيانات المتعلقة بتحليل الأفلام السينمائية باستثناء الدراستين التي تناولت محور أدب السيرة الذاتية حيث استخدمت أداة تحليل المحتوى، وكذا أدوات التحليل النقدي.

* وظفت أغلب الدراسات السابقة المنهج الوصفي، والمنهج التاريخي والمنهج التحليلي في الدراسات الأدبية.

ثالثا: الفجوة العلمية التي تعالجها الدراسة الحالية

من خلال استعراض أوجه الاتفاق والاختلاف بين الدّراسات السابقة نشير أن دراستنا هذه تتفق مع الدراسات السابقة في موضوعها الرئيس وهدفها العام، إلا أنها تختلف عنها في عدة جوانب تمثل الفجوة العلمية التي تعالجها هذه الدراسة وهي:

1- تضمنت هذه الدراسة ربط للمشكلة البحثية بالمُتغيّرات المُعاصرة.
2- استخدمت هذه الدراسة المدخل الكيفي وذلك لتكوين فكرة دقيقة عن مشكلة الدراسة والقيام بدراسة تحليلية بغرض الإجابة عن الإشكالية المطروحة، كما اعتمدنا على منهج التحليل السيميولوجي الذي تم تدعيمه بالتكامل المقارباتي، من خلال الاعتماد على مقاربتين منهجيتين متكاملتين فيما بينهما.
3- لم تقتصر هذه الدراسة على عينة واحدة فقط أي فيلم سينمائي واحد وإنما تضمنت مجموعة من الأفلام وهذا لضمان تشخيص الواقع بدقة، ودراسة الموضوع من وجهات نظر مختلفة تبعا لكل مخرج من مخرجي الأفلام الثلاثة المشكلة لعينة الدراسة.
4- تعددت أدوات هذه الدراسة حيث شملت أداة الملاحظة والتي نعني بها مشاهدة وتكرار مشاهدة الأفلام عينة الدراسة وأداة المقابلة (التي أجريت مع صناع الأفلام الوثائقية عينة الدراسة) وذلك من أجل جمع البيانات بدقة أكبر.

ومن العرض السابق يتضح أن دراستنا هذه عالجت فجوة علمية متعددة الجوانب بتطرقها لموضوع أفلام السيرة الذاتية في السينما الوثائقية، وشمول عينتها على ثلاثة أفلام لمخرجين معروفين في مجال صناعة الأفلام الوثائقية وتعدد أدواتها بين الملاحظة والمقابلة وإسقاط مؤشرات الإطار النظري للدراسة أثناء القيام بالدراسة التطبيقية واستخدامها لمنهج التحليل السيميولوجي التأويلي الذي أثبت فاعليته كمنهج بحث في دراسات السينما وتحليل الأفلام.

رابعا: جوانب الاستفادة من الدراسات السابقة

ممّا لا شك فيه أنّ دراستنا الحالية استفادت كثيرا ممّا سبقها من دراسات، حيث حاولت أن توظف كثيرا من الجهود السابقة للوصول إلى تشخيص دقيق للمشكلة ومعالجتها بشكل شمولي، ومن جوانب الاستفادة العلمية للدراسات السابقة ما يلي:

1- استفادت الدراسة الحالية من جميع الدراسات السابقة في الوصول إلى صياغة دقيقة للعنوان البحثي الموسوم بـ: "سينما السيرة الذاتية في الفيلم الوثائقي مقاربة سيميوتأويلية".
2- استفادت الدراسة الحالية من جميع الدراسات السابقة في اختيار المنهج الملائم لهذه الدراسة وهو منهج التحليل السيميولوجي للأفلام السينمائية.
3- وظفت الدراسة الحالية توصيات ومقترحات الدراسات السابقة في دعم مشكلة الدراسة وأهميتها.
4- استفادت الدراسة الحالية من دراسة "تأثير الصورة الرقمية على المتلقي في حالة الشك العلمي الفيلم الوثائقي convex earth أنموذجا" للباحث "لعجال عبد المنعم" في إثراء الإطار النظري للدراسة.
5- استفادت الدراسة الحالية من الدراسات السابقة في صياغة التصور المقترح للدراسة.
6- استفادت الدراسة الحالية من دراسة دكتوراه للباحث مراد بوشحيط حول سينما الرئيس أن الكثير من الأفلام الوثائقية كانت تلعب على وتر الإيديولوجية من خلال بناء صورة عن الرئيس الأمريكي المرشح أو الفائز وذلك لكونه يحمل القيم الأمريكية التي تحاول السينما في هوليود ترسيخها في المجتمع الأمريكي وفي كل أنحاء العالم.

7- استفادت الدراسة الحالية من الدراسات الأجنبية في إثراء الجانب النظري والمعرفي حول موضوع الدراسة.

الفصل الثاني

مجتمع البحث،

نوع ومنهج الدراسة.

الفصل الثاني: مجتمع البحث، نوع ومنهج الدّراسة

يأتي هذا الفصل الثاني ليوضح ويبين المنهج البحثي الذي سنعتمده في هذه الدراسة، حيث قسمنا هذا الفصل إلى مبحثين، مبحث أول نتطرق من خلاله إلى تبيان نوع ومنهج الدراسة حيث سنفصل في شرح المنهج الذي اخترناه لهذه الدراسة وهو منهج التحليل السيميولوجي من خلال التطرق أولا إلى مفهوم السيميولوجيا، ثم نتناول بشيء من الإسهاب منهج التحليل السيميولوجي للأفلام السينمائية، وبعدها سنتعرض إلى مفهوم التأويل واستخدامه في دراسات السينما بالنظر إلى اعتمادنا ضمن هذا المنهج على مقاربة التحليل السيميوتأويلي، ثم نتطرق أخيرا لمجتمع البحث وعينة الدراسة.

المبحث الأول: نوع ومنهج الدراسة

تنتمي دراستنا هذه إلى الدِّراسات الكيفية التحليلية، وهذا النوع من الدراسات يهتم بالتحليل، والتّحليل بالمعنى الأصلي للكلمة عبارة عن تفكيك محور دراسي وطريقة ما، وهو لا ينظر إلى الموضوع (أي الفيلم) بمجموعه بل يسعى إلى كشف مختلف العناصر التي تُكونه، لكي يبرز أساليبه التنظيمية، وهدف التحليل هدف نظري، والمقصود منه هو توصيف وتفسير النشاطات التي يرمي إليها النقد لا تقييمها والحكم عليها.

ومن التناول السيميائي للسّينما برز المرمى الجمالي للتحليل؛ فكل فيلم قابل للتحليل بوصفه نموذجاً سينمائياً، واليوم يطرأ على رهانات التحليل انتقال نحو اعتبارات جمالية مع استكشاف مستويات من المعنى أبقاها التحليل البنيوي في الظل (شيفر Schefer –أومون Aumont – دوبوا Dubois).[1]

وكثيرًا ما يُنظر إلى عملية قراءة الكُتب والنُّصوص الأخرى المطبوعة كحوار بين ثلاثة أطراف، المؤلف والنص والقارئ، ببساطة، فإن المؤلف يخلق نصا والقارئ يفسره، أما بالنسبة إلى دارسي السينما، فإن عملية "قراءة" أو تحليل الأفلام عملية أكثر تعقيدا، أحد الأسباب هو أن صانع الفيلم ليس فردا بل فريق من الكتاب؛ فالمخرجون والمنتجون وكتاب السيناريو والمصورون والقائمون

[1]- ماري تيريز جورنو، مرجع سبق ذكره، ص 5.

بالمونتاج وفنِّيُو الصوت ومُصمّمو المواقع والممثلون ومجموعة من مختصين في مجالات أخرى يساهمون في إنتاج أي فيلم.

وإذا كان نص أيُّ عمل أدبي مُكونًا في الأساس من كلمات، فإن "نص الفيلم" نسيج مُتعدّد الجوانب يتكون من كلمات وصور وأصوات، فدراسة السينما تُوسّع فكرة النّص لتشمل "عناصر الأسلوب" السينمائي مثل التصوير والإضاءة والحوار والموسيقى والمونتاج، وكذلك المحتوى السردي (ما تحويه القصة) والشكل (نوع القصة التي يجري سردها).[1]

على الصعيد التاريخي كانت التحاليل الأولى للأفلام من عمل سينمائيين (إيزنشتاين Eisenstein) ولم تتكون السّيميائية المستوحاة من الألسنية التي تنظر إلى السّينما كخطاب (ميتز Mets) إلاّ في الستينات من القرن العشرين مع تفتح النزعةّ البنيوية، وتطوّرت بصورة متوازية تحليلات أفلام مُعيّنة ترمي إلى الكشف عن بنيتها الداخلية أي المنظومةّ النصية التي تؤسسها (كونتزل، Kuntzel) واستمر هذا التناول مع ظهور تحليلات مستوحاة من التحليل النفساني (بلّور Bellour) ومن السردانية (narratologie) (شاتو Chateau – غارديس Gardees) ودراسة تغيُّرات وجهات النظر (برانيغان Branigan – جوست Jost) والعمل على التبيانية وامتدادها (la pragmatique) مع (أودن Odin وكازيتي Casetti).[2]

وتعتبر السيميولوجيا (علم العلامات) منطقة حية للدراسة أمام جماليات الفيلم، وأي نقد يعتمد بالضرورة على معرفة ما يعنيه نص من النصوص بغرض القدرة على قراءته، وإذا لم نفهم شفرة أو نظام التعبير الذي يتيح للمعنى أن يحيي في السينما فقد حكم علينا بعدم الدّقة والضبابية البالغتين في التحليل والنقد السينمائي، وبالاتكال الذي لا أساس له على الحدس والانطباعات اللحظية الخاطفة، وعلى هذا يكون تفسير أو تحليل الفيلم أن نُدرك كيف تؤدي عناصره المرئية والسمعية

1 - ويليام قي كوستانزو، ترجمة زياد إبراهيم: **السينما العالمية من منظور الأنواع السينمائية**، مؤسسة هنداوي للنشر لندن المملكة المتحدة، 2017، ص 60-61.

2 – ماري تيريز جورنو، مرجع سبق ذكره، ص5.

وظائفها كعلامات، كما يُمكن للمنهج السيميولوجي أن يُستخدم في تحديد السِّمات الجمالية للفيلم وفي تقييم الأفلام.[1]

من المتعارف عليه أنّ تقدم العلم مقترن بأيّ حال بتقدم المناهج، يقول "رونيه ديكارت": لا نستطيع أن نُفكِّر في بحث حقيقة ما، إذا كنا سنبحثها بدون منهج، لأن الدراسات والأبحاث بدون منهج تمنع العقل من الوصول إلى الحقيقة"، وفي سبيل الوصول إلى إجابات واضحة للتساؤلات المطروحة، يتعيّن على الباحث الالتزام بمجموعة من القواعد العامة التي تُهيمن على سير الدراسة، فأي بحث علمي رهين بالمناهج، ويدور معها وجودا وعدما، ولا وجود للبحث السليم مع إفتقاد المنهج العلمي.[2]

يُعرّف "موريس انجرس" المنهج بأنه: "مجموعة من الإجراءات والطرق الدقيقة المتبناة من أجل الوصول إلى نتيجة"، وهو بذلك يرى أنّ: "المنهج في العلم مسألة جوهرية... يوجد في العلم إذن، مثلما هو الحال في ميادين أخرى منهجا، وهو عبارة عن سلسلة من المراحل المتتالية التي ينبغي اتباعها بكيفية منسقة ومنظمة ".[3]

إذن، فالمقصود بمناهج البحث العلمي هو تلك المجموعة من القواعد والأنظمة العامة التي يتم وضعها من أجل الوصول إلى حقائق مقبولة حول الظواهر موضوع الاهتمام من قبل الباحثين في

1 – عتيقة عز الدين: **الأبعاد الفنية والجمالية في الفيلم القصير الروائي الجزائري**، أطروحة لنيل شهادة دكتوراه الطور الثالث في علوم الإعلام والإتصال، جامعة الجزائر 3، الموسم الجامعي 2020/2019، ص 15– 16.

2 – حفيظة بوخاري: **قراءة نظرية في سيميولوجيا السينما تحليل النظام الفيلمي**، مقال منشور بموقع الحوار المتمدن على الرابط:https://www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=258649 ، تم الاطلاع عليه بتاريخ: 2021/05/20 على الساعة: 18:04.

3 – موريس أنجرس، ترجمة بوزيد صحراوي وآخرون: **منهجية البحث العلمي في العلوم الإنسانية تدريبات عملية**، دار القصبة للنشر، الجزائر، ط 2، 2004، ص 36.

مختلف مجالات المعرفة الإنسانية.[1] وتؤكد "نادية سعيد عيشور" بأنّ المنهج ينبغي أن يرتبط بالزمن لكي يستوعب المستقبل ويتطلع إلى آفاقه المرتقبة.[2]

وتجدر الإشارة إلى أن تطبيق المناهج العلمية للبحث يهدف وباستمرار إلى توسيع آفاق المعرفة العلمية حول مختلف مجالات الاهتمام من قبل الباحثين في العالم، وذلك بسبب تطور الحياة الإنسانية في النواحي الاقتصادية والاجتماعية والسياسية والتكنولوجية وغيرها.[3] ويمكننا هنا أن نضيف النواحي الثقافية، ومن الثقافة نجد السّينما التي تشكل فرعا هاما من الدراسات الثقافية خاصة حينما يتعلق الأمر بدراسة وتحليل الأفلام السينمائية، إذ يصبح المنهج ضرورة ملحة لسيرورة هذا النوع من البحوث.

وبما أنّ أطروحتنا – وكما هو مبين في العنوان – ترتكز على تحليل وتأويل عيّنة من الأفلام السّينمائية فإنّنا سنعتمد في ذلك على منهج التحليل السيميولوجي للأفلام واعتماد مقاربة سيميوتأويلية (سيميولوجية تأويلية) للوقوف عند المعاني الظاهرة والمُضمرة التي تحملها الإرساليات البصرية المتضمنة في الأعمال السينمائية المُشكّلة لعيِّنة الدراسة، وقبل التفصيل في التعريف بهذا المنهج يجدر بنا التطرق إلى التعريف بالسيميولوجيا أوّلا، باعتبارها علما مستقلا بذاته، ثم بعدها نأتي للحديث عن التأويل (Interprétation) الذي يهتم بالبحث عن المعنى القصدي الذي يخفيه المؤلف (مخرج الفيلم) في مكان ما من نصه (الفيلم)، ونتطرق أخيرا بشيء من التفصيل إلى منهج التحليل السيميولوجي للأفلام، وعلى هذا سيأتي هذا المبحث الأول المخصص لنوع ومنهج الدراسة مقسما إلى ثلاثة مطالب، مطلب أول يتطرق لمفهوم السيميولوجيا، ثم مطلب ثان يتطرق إلى منهج التحليل السيميولوجي للأفلام باعتباره منهجا خاصا صار بمرور الوقت منهجا ذائع الصيت ورائدا

1 - محمد عبيدات وآخرون: **منهجية البحث العلمي القواعد والمراحل والتطبيقات**، دار وائل للطباعة والنشر، عمان الأردن، ط 2، 1999، ص 35.

2- نادية سعيد عيشور وآخرون: **منهجية البحث العلمي في العلوم الاجتماعية**، مؤسسة حسين راس الجبل للنشر والتوزيع، قسنطينة الجزائر، 2017، ص 161– 162.

3 - محمد عبيدات وآخرون، مرجع سبق ذكره، ص 35.

في دراسات السينما وتحليل الأفلام. ومطلب ثالث يتطرق إلى مفهوم التأويل، وكيفية استخدامه في التحليل.

المطلب الأول: مفهوم السِّيميُولوجيا

سنعتمد في هذه الدراسة على التحليل السيميولوجي والتأويلي كتصوُّر نظري، وكمنهج تطبيقي، وكأداة في مقاربة السينما باعتبارها نسقا من الأنساق التعبيرية غير اللّغوية. لغويا كلمة سيميولوجيا آتية من الأصل اليوناني Semeion الذي يعني علامة، و Logos الذي يعني خطاب، وهكذا يصبح تعريف السيميولوجيا: علم العلامات.[1] وهي تعنى بدراسة السلوك الإنساني بإعتباره حالة ثقافية منتجة للمعاني، ففي غياب قصدية – صريحة أو ضمنية–لا يمكن لهذا السلوك أن يكون دالا، أي مدركا بإعتباره يحيل على معنى.[2]

والمُلاحظ أنّ مُصطلح (السيمياء) في اللّغة العربية لا يخرج عن العلامة بمعناها الواسع وذلك مصداقا لقوله تعالى: "سيماهم في وجوههم"[3]، وقوله سبحانه وتعالى:" تعرفهم بسيماهم".[4]

أما من ناحية الإصطلاح، فيرى الناقد والأكاديمي المغربي "سعيد بن كراد" أن: "السيميائيات تحتل في المشهد الفكري المعاصر مكانة مُميَّزة، فهي نشاط معرفي بالغ الخصوصية من حيث أصوله وامتداداته، ومن حيث مردوديته وأساليبه التحليلية، إنها علم يستمد أصوله ومبادئه من مجموعة كبيرة من الحقول المعرفية كاللسانيات والفلسفة، والمنطق والتحليل النفسي والأنثروبولوجيا، كما أن موضوعه غير محدد في مجال بعينه، فالسِّيميائيات تهتمُّ بكلِّ مجالات الفعل الإنساني، إنّها أداة

1– برنار توسان، ترجمة محمد نظيف، مرجع سبق ذكره. ص9.

2 – سعيد بنكراد، مرجع سبق ذكره، ص 19–20.

3 – سورة الفتح، الآية 29.

4 – سورة البقرة، الآية 273.

لقراءة كل مظاهر السلوك الإنساني بدءا من الإنفعالات البسيطة ومرورا بالطقوس الاجتماعية وانتهاء بالأنساق الإيديولوجية الكبرى".[1]

ويعتبر العالم السويسري **فرديناند دي سوسير*** الواضع الأول للسيميولوجيا، عندما دعا إلى تشكيل علم جديد اقترح له تسمية "السيميولوجيا" يقول "دي سوسير": "يُمكننا إذن أن نتصور علما يدرس حياة الدلائل داخل الحياة الاجتماعية، علما قد يشكل فرعا من علم النفس الاجتماعي، وبالتالي من علم النفس العام، وسوف نُسمّي هذا العلم بالسيميولوجيا.[2] وترتبط السيميولوجيا ارتباطا وثيقا بالنموذج اللّساني البُنيوي الذي أرسى دعائمه وأسسه " دي سوسير" منذ القطيعة الإبيستمولوجية التي أحدثها في ميدان الدراسات الألسنية.[3]

وإذا كانت اللّسانيات تدرس الأنظمة اللّغوية فإن السيميولوجيا تبحث في العلامات غير اللغوية التي تنشأ في حضن المجتمع، وبالتالي فاللّسانيات حسب "دي سوسير" هي جزء من السيميولوجيا[4]، وعلى خلاف ذلك يرى "رولان بارت" في كتابه "عناصر السّيميولوجيا" أن اللّسانيات أصل والسيميولوجيا فرعٌ بمعنى أنّ السِّيميولوجيا جزء من اللّسانيات".[5]

1- سعيد بنكراد: **السِّيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها**، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية سوريا، ط 3، 2012، ص 25.

* فرديناند دي سوسير (1857- 1913) عالم لغة سويسري، يعتبر مؤسس السيميولوجيا.

2 - مارسيلو داسكال، ترجمة حميد لحمداني وآخرون: **الاتجاهات السيميولوجية المعاصرة**، افريقيا الشرق للنشر، الدار البيضاء المغرب، 1987، ص 15.

3 - جميل حمداوي: **مدخل إلى المنهج السيميائي**، مقال منشور بموقع المجلة الإلكترونية الأدبية ندوة على الرابط:

https://www.arabicnadwah.com/articles/madkhal-hamadaoui.htm

تم الإطلاع عليه بتاريخ:2021/04/24 على الساعة: 18:23.

4 - جميل حمداوي: **السيميولوجيا بين النظرية والتطبيق**، مطبعة الوراق للنشر والتوزيع، عمّان الأردن، ط 1 2011، ص 6-7.

5- فريد أمعضشو: **المنهج السيميائي قراءة في الخصائص**، مقال منشور بموقع جريدة العراق اليوم على الرابط:

http://iraqalyoum.net/news.php?action=view&id=22764

تم الإطلاع عليه بتاريخ: 2021/05/15 على الساعة: 10:15.

أمّا الباحث والأكاديمي الجزائري "عبد الله ثاني قدور" فيعتبر أنّ السيميولوجيا هي رياضيات العلوم الإنسانية عندما يقول:" إن اللّجوء إلى المقاربة السيميولوجية يعد خطوة ضرورية وهامة في الكشف عن القيم الدلالية والعلامات المسننة، لأن السيميولوجيا جاءت لتقريب العلوم الإنسانية من حقل العلوم التجريبية، أي أنها رياضيات العلوم الاجتماعية والإنسانية، وإعادة المعنى غير المرئي للصورة والإنسان والتاريخ".[1]

غير أنّ الباحثون العرب في هذا المجال المعرفي والبحثي يصطدمون بوجود حقلين دلاليين مختلفين لكنهما يُعبِّران عن نفس المدلول، ونعني بهما السيميولوجيا والسيميوطيقا. يقول الباحث والأكاديمي المغربي "جميل حمداوي": "إن أهم الإشكالات النظرية التي يصطدم بها الدرس السيميائي يتجلى بالأساس في تداخل المصطلحات وتشعبها واختلاف مضامينها...وهناك مصطلحين رئيسيين مستعملين في هذا الحقل المعرفي وهما: السيميوطيقا Sémiotique والسيميولوجيا Sémiologie ويعترف "حمداوي" بأننا لا نستطيع أن نستقر على تعريف دقيق ومُحدد لهما، لأن أيّة محاولة للتعريف لابد أن تصطدم بتعدد وجهات النظر في تحديد هوية هذا الحقل المعرفي تحديدا قارا".[2]

وهو نفس الرأي الذي ذهبت إليه الدكتورة "فايزة يخلف" من جامعة الجزائر بالقول أنّ: " أهم الإشكاليات النظرية التي تواجه تحديد هوية هذا الحقل المعرفي هي تداخل المُصطلحات وتشعبها واختلاف مضامينها".[3] ويشاطر الباحث "برنار توسان" كلا من "حمداوي" و" يخلف" هذا الرأي عندما قال: " إنّ السيميولوجيا أصبحت تغزو أكثر فأكثر الإنتاج الإعلامي والخطاب التحليلي

1 – قدور عبد الله ثاني: **سيميائية الصورة مغامرة سيميائية في أشهر الإرساليات البصرية في العالم**، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران الجزائر، 2005، ص 397.

2 – جميل حمداوي: **مدخل إلى المنهج السيميائي**، مرجع سبق ذكره.

3 – فايزة يخلف، **مناهج التحليل السيميائي**، دار الخلدونية للنشر والتوزيع، القبة القديمة الجزائر، 2012، ص11.

والنقدي، وبشكل متناقض يبدو لنا أنّها تبقى غير مفهومة بشكل صحيح عند أغلب الباحثين الذين اختلفوا في تفسير المجال النظري الذي تغطيه أبحاثها".[1]

ونخلص هُنا مع "مارسيلو داسكال" إلى أن السيميولوجيا لا يهمها ما يقول النص ولا من قاله، بل ما يهمها هو كيف قال النص ما قاله، أي: إن السيميولوجيا لا يهمُّها المضمون ولا حياة المبدع أو سيرته، بقدر ما يهمها شكل المضمون، ومن هنا فهي دراسة شكلانية للمضمون، تهتم باستنطاق الشكل إن تفكيكا وإن بناء، وإن تحليلا وإن تأويلا، لمساءلة الدوال من أجل تحقيق معرفة دقيقة بالمعنى سطحا وعمقا".[2]

المطلب الثاني: منهج التحليل السيميولوجي للأفلام

بما أنّ دراستنا هذه تنتمي إلى سلسلة البحوث الأكاديمية الكيفية حول السينما والتي تُعنى تحديدا بتحليل الأفلام على أساس اعتبارها نصا، وتهدف للوصول إلى المعاني والدلالات الضِّمنية والباطنية وتحليل طريقة التناول السينمائي لموضوع أفلام السّيرة الذاتية في السينما الوثائقية، لجأنا إلى استخدام المنهج الذي نراه مناسبا للوصول إلى الإجابة على إشكالية الدراسة والتساؤلات الفرعية المطروحة، وهو منهج التحليل السيميولوجي للأفلام.

ويتناول منهج التحليل السيميولوجي للفيلم السينمائي دراسة عميقة في أبعاده وتركيباته الداخلية، صوتا وصورة وحركة، ذلك أن بنية الفيلم هي بنية معقدة من الرموز والإشارات، والتي تقسم إلى قسمين: مفردات لغوية: كالصوت البشري، والموسيقى والغناء والضوضاء، ومفردات بصرية: كفنون التعبير والإشارة، الأشكال والألوان، تقنيات التصوير.[3] وهذا ما يعني أن تحليل الفيلم سيميولوجيا يبحث في المعاني الظاهرة والمضمرة للغة الفيلم على المستويين السمعي والبصري.

---

1 – برنار توسان، ترجمة محمد نظيف: **ماهي السيميولوجيا**، إفريقيا الشرق للنشر، الدار البيضاء المغرب، ط 2 1994، ص 9.

2 – مارسيلو داسكال، ترجمة حميد لحمداني وآخرون، مرجع سبق ذكره، ص 11–12.

3 – حفيظة بوخاري، مرجع سبق ذكره.

وهذا التحليل لا يترك التفاصيل الخاصة بالزوايا الاجتماعية والثقافية والسيكولوجية والسياسية، ويهتم باللّغة السينمائية وكيفية التعبير عن الدلائل، خاصة وأن الفيلم بحسب ما ذهب إليه الباحثان "جاك أومون وميشيل ماري" هو: "عمل فني مستقل قادر على توليد النص (تحليل نصي) يقُيم دلالاته على بنى سردية (تحليل سردي/روائي) ومعطيات بصرية وصوتية (تحليل أيقوني) ويُنتج أثرا خاصا في المتفرج (تحليل بسيكانالييتيكي)"[1]. ويهدف تحليل الفيلم بناء على هذا التعريف إلى إبراز دور الباحث والمُحلّل في توضيح اللُّغة السينمائية.

ويؤكد كل من جاك أومون (JAQUES AUMONT) وماري ميشال(MARIE MICHEL) * في كتابهما " تحليل الأفلام" أنه: " لا يوجد منهج يمكن تطبيقه بالتساوي على كلِّ الأفلام مهما كانت، فكل المناهج يجب تخصيصها بموجب الموضوع الدقيق الذي تستهدفه".[2] ما يعني أن كل فيلم وكل فكرة تحليل تستلزم اختيار المنهج المناسب لها والذي لا يكون مناسبا لتحليل أفلام أخرى.

ويُضيف هذان المُنظّران في كتابهما هذا الذي يُعد مرجعا هاما في دراسات السينما وتحليل الأفلام أنه: "يجب رؤية الأفلام التي يُراد تحليلها وإعادة رؤيتها، ولا يتخيل أحد عملا تحليليا لا يقوم على ثلاث مشاهدات للفيلم على الأقل ولكن الرؤية ليست كل شيء، بل إننا نستطيع أن نقول أنه ليس لموضوع تحليل الفيلم سوى علاقات بعيدة مع موضوع الفيلم الذي يدركه المشاهد مباشرة في صالة السينما".[3] وهذا ما يدفعنا إلى القول بأنّ فعل التحليل ومخرجاته تتجاوز مشاهدة الفيلم من قبل المتلقي العادي إلى قيام المتلقي المُحلّل بالبحث عما تحمله لغة الفيلم من معان خلفية ورموز من خلال لغة السينما. وهو ما يعززه طرح الناقدة "سونتاغ" التي ترى بأنّ في السينما أمرا غير المضمون يخضع للتحليل، فالسينما –خلافا للرواية–تملك معجما من الأشكال، ومن التقنيات

1– جاك أومون وميشيل ماري، ترجمة أنطون حمصي: **تحليل الأفلام**، سلسلة الفن السابع، الكتاب رقم 26، منشورات وزارة الثقافة السورية دمشق، سوريا، 1999، ص10.

* تجدر الإشارة إلى أن الباحث "ماري ميشال" هو من طلبة "كريستيان ماتز" وكان يواظب على حضور دروسه بالمدرسة التطبيقية للدراسات العليا بباريس.

2– المرجع نفسه، ص 42.

3 – Jacques AUMANT–Marie MICHEL: **ANALYSE DES FILM**, Paris, Broché, 2004, p 35.

الصّريحة والمعقدة والخاضعة للنقاش في حركة الكاميرا وتقطيع المشاهد ومكونات الإطار الذي يدخل في صناعة الفيلم السينمائي.[1] وهذا يحيلنا إلى الحديث عن لغة السينما وما تحتويه من مكونات قادرة على التعبير عن أية فكرة تماما كغيرها من اللّغات المعروفة، كاللغة المنطوقة ولغة العصافير ولغة الإشارات مثلا. فالسينما يمكنها أن تُعبّر بأكثر من طريقة من خلال حركات الكاميرا وشكل التأطير (الكادر السينمائي) وغيرها من الأساليب الفنية والتعبيرية المختلفة.

أمّا "ويليام قي كوستانزو" فيرى أنّ فهم وتحليل أي فيلم يتطلب الإنتباه إلى ثلاثة عوامل، عندما يقول: "يتطلب فهم أي فيلم انتباها دقيقا لثلاثة عوامل رئيسية: الصناعة (الإنتاج) والمحتوى والشكل والأسلوب السينمائي (نص الفيلم) واستقبال الفيلم (رد فعل الجمهور) ، وهي كلّها عوامل مرتبطة بعضها ببعض وبالمسائل التاريخية والثقافية، ويبدأ أحد أساليب فهم الأفلام بقراءة فاحصة لنص الفيلم بالتركيز على عناصر تصميم المَشَاهِدِ والمُونتاج الخاصة بها مشهدا فمشهدا، ويصبح إذن هذا "التحليل الشكلي" أساسا لصنع ملاحظات أشمل حول الإنتاج واستقبال الجمهور والتاريخ والثقافة.[2] وهو ما يعني أن التحليل ينطلق من المشاهدة المتكررة للفيلم ثم يتجاوزها إلى كل ما يسمح بفهم أفضل له، بداية من نص السيناريو ومرورا بدراسة الفيلم كمنتوج اقتصادي وسلعة تجارية، ووصولا إلى تلقي الجمهور لهذا الفيلم وتقييمه من خلال عدة آليات كشباك التذاكر مثلا ومشاركته في مهرجانات السينما العالمية وحصوله على جوائز الأوسكار وغيرها.

وحسب ما أورده الدكتور "رضوان بلخيري" في كتابه "سيميولوجيا الصورة بين النظرية والتطبيق" فإن السيميائية تركز تطبيقيا على جانبين: أولهما الرمزية والدلالات، وثانيهما ربط الأحداث والنص البصري (الصورة) والمواقف والأحداث بالواقع بطريقة تعبر عن قدرة المتعلم على توليد تداعيات

1- سوزان سونتاغ، ترجمة نهلة بيضون: **ضد التأويل ومقالات أخرى**، المنظمة العربية للترجمة، بيروت لبنان، ط 1 2008 ، ص 28 .

2- ويليام قي كوستانزو، ترجمة زياد إبراهيم: **السينما العالمية من منظور الأنواع السينمائية**، مؤسسة هنداوي للنشر لندن المملكة المتحدة، 2017، ص61.

فكرية إبداعية قد تتسم بالطلاقة والمرونة والأصالة. وهذه العملية تحتاج إلى جهد وتفرس، وكلما ازدادت درجات التفرس في النص البصري المرئي كانت النتائج أكثر إبداعية.[1]

المطلب الثالث: استخدام التأويل في تحليل الخطاب السينمائي

يرتبط مصطلح "تأويل " في معجم " لسان العرب" لإبن منظور (مادة أوَّلَ) بالتفقه وتدبر نصوص القرآن. أما شارحو الإنجيل فقد كانوا يتصورون أن الحدود اللغوية التي صيغ فيها هذا الكتاب تحتوي على معنى ظاهر هو المعنى الحرفي، ومعنى خفي هو سر الكلمات وجوهرها، ودور المُؤول يكمن في الكشف عن المعنى الثاني لأنه هو الذي يحتوي على القصدية الحقيقية للذات الإلهية.[2] والتأويل هو رسم لخارطة تتحكم فيها الفرضيات الخاصة بالقراءة، وهو بذلك عملية غير محدودة ولا يمكن اختصارها في دلالة بعينها.[3]

وتعني كلمة "هرمينوطيقا" علم أو فن التأويل، وهي بحسب "شلايرماخر":" فن امتلاك كل الشروط الضرورية للفهم". ويقول "عبد الكريم شرفي": " فضلنا مصطلح الهرمينوطيقا كمقابل عربي للمصطلح الأجنبي L'HERMENEUTIQUE على غيره من المصطلحات الأخرى التي تحفل بها الترجمات العربية كمصطلح "علم التأويل" و"نظرية التأويل" و"التأويلية" و"نظرية التفسير"، فضلناه لأنه يتميز بالشمولية في دلالته على كافة العمليات والممارسات التأويلية المختلفة من تفسير وفهم وتأويل وترجمة...إلخ".[4]

1- رضوان بلخيري، **سيميولوجيا الصورة بين النظرية والتطبيق**، دار قرطبة للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2012، ص 5.

2- سعيد بنكراد، مرجع سبق ذكره، ص 267- 268.

3- أمبرتو إيكو، ترجمة وتقديم سعيد بنكراد: **التأويل بين السيميائيات والتفكيكية**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء المغرب، ط 2، 2004، ص 11، ص 15.

4- عبد الكريم شرفي: **من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة دراسة تحليلية نقدية في النظريات الغربية الحديثة**، منشورات الإختلاف الجزائر ومنشورات الدار العربية للعلوم ناشرون لبنان، ط 1، 2007، ص 17.

ويرى "روبرت شولز" أنّ التأويل ارتبط بذاتية المُؤول عندما يقول:" وإذا كانت السيمياء موضوعية منذ نشأتها، فإن التأويل لم يكن كذلك لأنه بدأ بالاهتمام بالبحث عن المعنى القصدي الذي يُخفِيه المؤلف (أو كاتب السيناريو) في مكان ما من نصه.[1] في حين يؤكد "هايدجر" أنه : "كان علينا أن نهتم "بالبنية الدالة" في حدّ ذاتها، أي أن نفكك الخطاب ونكشف عن شروخاته وتناقضاته، وهذه هي مهمة التأويل بالضبط.[2] ويُمكن التمييز بين التحليل العلمي الذي يخضع لقواعد محددة ومقاييس ثابتة، وبين التأويل الذي يتجه في تطويع أفكاره وأحكامه إلى الجمع بين السؤال الفكري والاعتبارات النفسية والاجتماعية والجمالية والتاريخية. وبهذا ينفلت التأويل من سلطة المنهج فيتلون بتعددية القراءات، ويُسجِّل نفسه في سيرورات الفعل الاستنباطي الحرّ، ما يعني أنّ التأويل ليس ترفا فكريا وهو إضافة ضرورية لفعل إنتاج الدلالات.[3]

ويعتبر التأويل المنهج الملائم لدراسة الظواهر الإنسانية والإجتماعية في مقابل التفسير الذي يطبق في دراسة الظواهر الطبيعية، يقول "فلهام دلثاي": " إنّ التفسير هو المنهج العملي الذي تتميز به المدارس والعلوم الوضعية، في حين يشكل الفهم أو التأويل المنهج العلمي المناسب لحقل الفكر والعلوم الإنسانية فالعالم الطبيعي "يُفسّر" مادته، أمّا مادة علوم الفكر فهي في حاجة إلى "فهم" أو "تأويل" ولا يمكن إطلاقا لأي منهج من المنهجين أن يطبق على الحقل المقابل.[4]

وهكذا نجد أنّ التأويل يُعدّ من جهة أخرى، مرحلة مُتقدّمة في استخدام منهج التحليل السيميولوجي في دراسات العلوم الإنسانية بشكل عام، وعلوم الإعلام والاتصال على وجه الخصوص. حيث انتقل استخدام التأويل من دراسة النصوص الأدبية (المكتوبة كالرواية مثلا) إلى دراسة وتحليل الصور والنصوص السمعية البصرية، وخاصة الأفلام السينمائية.

1- روبرت شولز، ترجمة سعيد الغانمي: **السيمياء والتأويل**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت لبنان، ط1، 1994، ص 9- 10.

2- عبد الكريم شرفي، مرجع سبق ذكره، ص (19-21).

3- فايزة يخلف: **سيميائيات الخطاب والصورة**، دار النهضة العربية، بيروت لبنان، ط 1، 2012، ص 82.

4- عبد الكريم شرفي، مرجع سبق ذكره، ص 18.

وبخصوص تأويل الصُورة عُموما والخطاب السينمائي على وجه الخصوص، تقول الباحثة فايزة يخلف:" إن البحث عن معنى الصورة ورهاناتها المعرفية والدلالية يعني المراهنة على قوة الخطاب البصري وعلى سلطة إغراءاته وقوة إقناعه، دون إغفال أُفُق الصُّورة، القابل لتأويل مفتوح لهذا وجدنا "ريجيس دوبري" يقول: "إنّ الصورة علامة تُمثّل خاصية كونها قابلة للتأويل فهي تنفتح على جميع الأعين التي تنظر فيها وإليها، إذ تمنحنا إمكانية الحديث عنها، وتقديم تأويلات متعددة ومختلفة بخصوصها".[1]

وهناك قاعدة ذهبية في قراءة الصورة (ثابتة أو متحركة) وهي أن نستقبلها دون أحكام مُسبقة ودون خلفيات نابعة عن مرجعياتنا الدينية أو التاريخية أو الثقافية أو الإيديولوجية أو الجمالية، وفي المقابل لابُد من الإنطلاق من مبدأ جوهري تطرحه علينا مسألة قراءة الصورة وهو مبدأ تعدد التأويلات أو التي تفرضها تعددية المعاني، فالصورة كما يقول دوبري: "علامة تُمثّل خاصية كونها قابلة للتأويل، فهي تنفتح على جميع التأويلات وتنتج قراءات متعددة بتعدد القراء لها".[2]

غير أنّنا هُنا نقف على طرفي نقيض مع الباحثة "يخلف" فيما ذهبت إليه بخصوص هذه القاعدة في قراءة الصور، وخاصة ما تعلق منها باستبعاد الخلفيات النابعة عن المرجعيات الدينية والتاريخية والثقافية وغيرها، حيث نجد أن كل قارئ للصورة أي صورة كانت ينطلق في البداية من موروثه الثقافي والديني ومن محيطه الاجتماعي في قراءتها وتأويلها ولا يُمكنه بأيّ حال –حسب تقديرنا– من استبعاد هذه الخلفيات المرتبطة أساسا بشخصيته عند القيام بعملية التأويل.

أما السِّينما فإنها تذهب إلى أبعد من ذلك في التعبير عن معانٍ مختلفة ودلالات متعددة، تقول الناقدة "سوزان سونتاغ": "للسّينما طرائقها ومنطقها التمثيلي، تقدم لنا السينما لغة جديدة، وأسلوبا في

1– المرجع نفسه، ص 117– 118.

2 - فايزة يخلف، مرجع سبق ذكره، ص 120.

التحدث عن العواطف من خلال الاختبار المباشر للغة الوجوه والإيماءات، فعلى غرار الرواية تقدم لنا السينما لمحة عن أحداث تخضع كليا لسيطرة المخرج أو الكاتب في كل لحظة".[1]

أما الباحث" جوناثان بيغنل" فيرى في هذا الصدد أنّ فهم الفيلم وتأويله يعتمد على السياق الاجتماعي الذي يعيشه المحلل، إذ يقول:" تعتمد قيمة العلامات في الفيلم على السياق الاجتماعي السائد في زمن إنتاج الفهم الفيلم، وفي زمن مشاهدة الفيلم وعلى الإجابة عن السؤال: من يشاهد الفيلم؟ فالعلامات والإصطلاحات التي تُمكّن المُشاهد من تفكيك معاني الفيلم تتغير وتتطور، والمُشاهد إنما يفكك علامات المعاني التي تتضمنها قصة الفيلم مستندا إلى خبرته المتأتية من طبيعة ثقافته بما فيها التقاليد المتعارف عليها السائدة في تلك الثقافة، بالإضافة إلى شيفرات التعبير التي يقرها أو لا يقرها السلوك الاجتماعي الطبيعي"[2].

وتضم المعالجة السيميوتأويلية للفيلم أيضا تأويل جميع الرموز اللّفظية (اللّسانية) وغير اللّفظية (غير اللّسانية) من خلال الحوار اللفظي الذي يُحدّد طابع الشخصية ونوع الحدث. وكذا من خلال توصيف اللّقطة التي تُمثّل تصويرا مرئيا للفكرة العامة المتناولة في الفيلم. وقد بيّن راندال هاريسون (Randall Harrison) أنّ الرموز غير اللّفظية هي اتصال على مدى واسع، وهي في مجملها أربعة: [3]

رموز الأداء: تضم حركات الجسد، حركة العين، كما يُوجد ما يُعرف بشبه اللّغة: نوعية الصوت، الضحك، النحنحة، السعال...وغيرها.

الرموز الاصطناعية: الملابس، الأثاث، مستحضرات التجميل، المعمار.

1- سوزان سونتاغ، ترجمة نهلة بيضون: **ضد التأويل ومقالات أخرى**، المنظمة العربية للترجمة، بيروت لبنان، ط1 2008، ص 349.

2- جوناثان بيغنل، ترجمة محمد شيّا: **مدخل إلى سيمياء الإعلام**، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت لبنان، ط1، 2011، ص 251.

3- سوزان سونتاغ، مرجع سبق ذكره، ص 349.

الرموز الإعلامية: استخدام الكاميرا والاختيار المناسب لها، كزوايا التصوير، أو سلم اللقطات.

الرموز الظرفية: أي مكان وزمان وقوع الأحداث.

إنّ الجمع بين هذه العناصر هو بحد ذاته سبر لأغوار الفيلم السينمائي موضوع الدراسة، وإجابة صريحة عن أهم إشكالات الدراسة.

المبحث الثاني: المقاربات النظرية المعتمدة، مجتمع البحث وعينة الدراسة

المطلب الأول: المقاربات النظرية المعتمدة

تهدف دراستنا هذه إلى تحليل وتأويل مضامين ودلالات أفلام وثائقية تتناول سيرا ذاتية لشخصيات معروفة، وتحاول استنطاق الكيفية التي جاء بها هذا التناول السينمائي الوثائقي بغرض الوصول إلى تبيان خصائص اللّغة السينمائية المستعملة في هذا النوع من الأفلام وبغرض تحقيق هذا الهدف قمنا بتطبيق منهج التحليل السيميولوجي للأفلام باعتباره المنهج الأنسب لدراسة هذا الموضوع.

إذ تعتبر السينما أحد أهم مجالات تطبيق منهج التحليل السيميولوجي، والتي اهتم بها عدد كبير من الدارسين، وعلى رأسهم: كريستيان ميتز، رولان بارث وغيرهما، كمفتاح حداثي لابد من اللّجوء إليه قصد عصرنة الفهم وآليات التأويل والقراءة، وكمقاربة أثارت السيميولوجيا اهتمام كل نظام دلائل مهما كانت مادته: رسم، كاريكاتور، أسطورة، إيماءة، موضة، صورة تشكيلية، صورة فوتوغرافية، ملصقة أو فاصل إشهاري، فيلم سينمائي، مسرحية، منوعة (أوبرا)، مسرحية غنائية (بالي)...إلخ.[1]

في وقت يعتبر الباحثان (لارامي وفالي) في كتابهما " البحث في الاتصال عناصر منهجية" أن التحليل السيميولوجي هو منهج بحث، هذا الأخير حسبهما:" يسمح لرسائل وسائل الإتصال الجماهيري بوصف المعاني الإضافية لها في سياق إنتاجها (connotes)، بالإضافة إلى وصف المعاني الأصلية والثابتة لها (DENOTES)، والمعنى الأصلي هو المعنى الثابت وغير المتغير لعلامة ما، حينها لا يوجد سوى مدلول واحد مرتبط بالدال، أما المعنى الإضافي فهو معنى متغير لنفس العلامة أو عدة معاني مرتبطة بعلامة واحدة.[2]

والمنهج السيميولوجي –مثلما تقدّم معنا في الفصل السابق– تم اعتماده في دراسة وتحليل العديد من الأنساق الاتصالية والفنية المختلفة، وبرزت السينما من بين تلك الأنساق كنسق اتصالي بصري

1 – حفيظة بوخاري: مرجع سبق ذكره.

2 – أ. لارامي و ب.فالي، ترجمة فضيل دليو وآخرون، **البحث في الإتصال عناصر منهجية**، منشورات مخبر علم اجتماع الإتصال، جامعة قسنطينة، الجزائر، 2004 ، ص94 –95 / ص 247 –248.

وفني مهم في تطبيق خطوات ومراحل هذا المنهج البحثي الكيفي، الذي ظهر ليفتح آفاقا جديدة بطموحات بحثية أرحب من تلك التي كانت مقيدة بحدود المناهج الإمبريقية الكمية، لاسيما منهج تحليل المضمون الذي أثبت عجزه في تحليل المضامين المضمرة والرسائل المشفرة التي تحملها المدونات السمعية البصرية ومنها على وجه الخصوص المدونات السينمائية، ولتحقيق أهداف البحث كاملة، وفقا لخطوات منهج التحليل السيميولوجي فقد فضلنا القيام بما يسمى بـ:"التوليف المنهجي" أو "الترقيع المنهجي" مثلما يُسمّيه الدكتور "نصر الدين لعياضي" من جامعة الجزائر[1]، ويعني التوليف المنهجي تحقيق التكامل المقارباتي في المنهج الواحد بغية تحقيق أهداف البحث والوصول إلى النتائج المتوخاة.

وبحسب الباحثة "وردية راشدي" من جامعة تيزي وزو بالجزائر فإن أية محاولة في مساءلة دوال الأنساق السيميولوجية تستلزم البحث عن التكامل المقارباتي الذي من خلاله يمكن الولوج إلى أكبر قدر ممكن من المضامين والدلالات والمعاني.[2]وتم اختيار هذه المقاربات تبعا لطبيعة النَّسق وخصائصه السيميولوجية وحيثيات موضوع الدِّراسة، ومنه فإنّ دراستنا هذه ستعتمد على توليفة منهجية تتشكل من مقاربتين اثنتين في التحليل السيميولوجي للأفلام، وهما:

1 – محاضرة ألقاها الدكتور نصر الدين لعياضي بتقنية التحاضر عن بعد على منصة آفاق في علوم الإعلام والإتصال، حول موضوع: **الترقيع المنهجي في بحوث علوم الإعلام والاتصال**، بتاريخ: 2020/05/09.

رابط المحاضرة: https://nlayadi.com/%D9%85%D8%AD%D8%A7%D8%B6%D8%B1%D8%A7%D8%AA-/%D9%88%D9%86%D8%AF%D9%88%D8%A7%D8%AA

2 – وردية راشدي: **مقاربات التحليل السيميولوجي للأنساق البصرية (الصورة بأنواعها المختلفة)**، مقال منشور بموقع منصة التعليم عن بعد جامعة المدية، الجزائر، على الرابط:

http://moodle.univ-medea.dz/pluginfile.php/21031/mod_resource/content/1/%D9%85%D9%82%D8%A7%D8%B1%D8%A8%D8%A7%D8%AA%20%D8%A7%D9%84%D8%AA%D8%AD%D9%84%D9%8A%D9%84%20%D8%A7%D9%84%D8%B3%D9%8A%D9%85%D9%8A%D9%88%D9%84%D9%88%D8%AC%D9%8A.pdf

تم الإطلاع عليه بتاريخ: 2021/05/22 على الساعة: 09:43.

1- مقاربة رولان بارت:

تنطلق جميع مقاربات التحليل السيميولوجي من أسس ومبادئ وأفكار "رولان بارت"، فالمُقاربة "البارتية" تكاد ترقى إلى مستوى المنهج في الدراسات السيميولوجية[1]، وهو نفس الرأي الذي تذهب إليه الدكتورة "فايزة يخلف" من جامعة الجزائر عندما تقول:" وإذا كان من الصعب الحسم في إسناد ريادة هذا المنهج لمفكر معين، إلا أنه يمكن القول تجاوزا أن طروحات "رولان بارث" خاصة في مقالتين له بمجلة "المجلة العالمية للفيلمولوجيا" سنة 1960 قد أثارت بشكل من الأشكال بوادر ربط التحليل السينمائي باللسانيات العامة، كما يتضح ذلك من خلال تساؤلاته التالية: ما هي المقاطع والأشكال ومؤثرات الدلالة داخل الفيلم؟ هل لكل ما يوجد داخل الفيلم دلالة أم أن الأمر غير ذلك وأن كل العناصر الدالة متقطعة؟ وما هي طبيعة العلاقة التي تجمع بين الدوال الفيلمية ومدلولاتها؟".[2]

تنظر مقاربة "بارت" في التحليل السيميولوجي للفيلم على أنّ الفيلم عمل فني مستقل قادر على توليد النص وبالتالي يعتبر هذا الأخير نسيج أو ظفيرة لغوية، بغية فهم مفردات الأفلام المختارة، وأيضا العلاقات بين مضمونها والسياق الاجتماعي لها: "فالتحليل النصي للأفلام هو ذلك التحليل الذي يدرس الكتابة والخطاب الفيلمي، من خلال دراسة نسقه، مكوناته، مدوناته، ووظائفه، للوصول إلى تفسير المعنى المنتج من خلال هذه الكتابة"، وتعتمد المقاربة "البارتية" التي تعرف بمقاربة التحليل النصي للأفلام على ثلاثة عناصر هي: -دلالة اللفظ -دلالة المعنى-المرجع والثقافة.[3]

1- دلالة اللفظ:

كلّ فيلم سينمائي يحمل رسالة واضحة، يشرحها المخرج من خلال القصة الممثلة، كما يحمل رسالة ضمنية تبرز من خلال قراءة ما بين السطور، وتتحقق القراءة التعيينية (دلالة اللفظ) عبر مرحلتين:

---

[1]- المرجع نفسه.

[2] - فايزة يخلف: **سيميائيات الخطاب والصورة**، مرجع سبق ذكره، ص 136-137.

3 - حفيظة بوخاري، مرجع سبق ذكره.

أ-مرحلة التقطيع الفني: وتعني وصف الفيلم في حالته النهائية، بتجزئته إلى مقاطع وهي بدورها إلى لقطات، حيث أن المقطع هو: " سلسلة من اللقطات المرتبطة فيما بينها بوحدة سردية، وهو في طبيعته شبيه بالمشهد في المسرح أو باللوحة السينمائية في السينما البدائية، " أما بالنسبة لتعريف اللقطة، فيعرفها سيرجي إيزنشتاين (Sergei Eisenstein) على أنها: "ليست عنصرا في التركيب، بل هي خلية، ومثلما ينتج عن انقسام الخلايا تكوُّن سلسلة أعضاء متباينة، كذلك هو الأمر بالنسبة لانقسام اللقطات: اصطدامها وتنازعها، فإنه تتولد منه تصورات عقلية"، هذا وتتركب اللّقطة من وحدات قابلة للتحليل كالتالي:

اللّقطة: من حيث ترتيبها التسلسلي، من اللقطة الأولى إلى اللقطة الأخيرة، وتحديد مدة كل واحدة منها.

شريط الصورة: وفيه عرض تام لمحتوى الصور ومجرياتها، من الشخصيات الأساسية والفرعية، وكذا الأماكن الداخلية والخارجية، الطبيعية منها والمصطنعة، بالإضافة إلى حركات الكاميرا وزوايا التصوير.

شريط الصوت: ويضم الحوار، الموسيقى التصويرية، الضجيج والضوضاء.

ب-مرحلة الاستشهاد: وهي استعراض نسخة من الفيلم، بالاعتماد على طريقة الفوتوغرامات، حيث يتم الوقوف عند كل صورة من أجل التعرف على محتوى كل منها، وتوضيح معاني قد تكون خفية أثناء العرض المتعاقب للفيلم.

2- دلالة المعنى:

من خلال التحليل التضميني للأفلام يتم التوصل للعلاقة الرابطة بين الدال والمدلول، من خلال تحديد أسباب استعمال كل عنصر من عناصر اللقطة: على أي أساس اختيرت، لماذا وظفت شخصية على حساب أخرى، أو لون دون آخر، ثم استخراج حقيقة الرسالة السينمائية.

3- **المرجع والثقافة:**

المرجع هو التعرف على خلفيات الفيلم، هذه الخلفية التي تتكون من جملة منظومات وركائز معرفية متشابكة فيما بينها لتصنع البعد الفكري الإرثي، والذي يعبر عنه كاتب السيناريو ويبعثه المخرج للحياة. فبعد تحليل كل مستوى على حدى، تتم دراسة حركة السرد المقترن بالصورة، كثنائية محورية في حياة الفيلم، من دون نسيان أحد أهم متطلبات التعبير الفيلمي ألا وهي الإيديولوجية، إذ يشير" جون بول سارتر" أنّ كل عمل فنّي لابد من انطوائه على موقف أو فكر اجتماعي معين، ما يزيد من القدرة على الفهم، فلكل سينما مرجعية فكرية محددة يستوجب الكشف عنها. أما الثقافة فهي التنويه إلى مجموعة الاتجاهات والقيم المعروضة في الفيلم، والتي تحيل إلى نوعية الثقافة، أو ذاك النمط المتكامل من المعرفة البشرية، المعتمد على التفكير الرمزي والتعلم الاجتماعي.

2- مقاربة كريستيان ميتز:

لقد وظّف **كريستيان ميتز** (C. METZ) المنهج السيميائي في دراسة السينما، أي في تحليل الأشرطة السينمائية والأفلام باعتبارها علامات سمعية بصرية، وصدرت له في هذا الموضوع مجموعة من الكتابات والدراسات، من ذلك كتابه الموسوم بـ "محاولات في دلالة السينما" (Essais sur la signification au cinéma)، والذي تحدث فيه عن الخدع السينمائية وعالجها معالجة سيميولوجية وقسمها إلى ثلاثة مستويات هي: مستوى الكاميرا (التقاط الصورة)، ومستوى المشهد السينمائي (عمل الممثلين) ومستوى تركيب الفيلم، كما ألف **ميتز** عملا أكاديميا أكثر تنظيرا في السيميولوجيا هو "اللّغة والسينما" (langage et cinéma) الذي نشر في باريس عام 1971، وقد استند فيه على معارفه النظرية حول السينما الروائية، وله أيضا دراسة أخرى بعنوان: " الدال الخيالي .. تحليل نفسي وسينما" (le signifiant imaginaire psychanalyse et cinéma) صدرت عام 1977، وفي كتابه "محاولة في السيميوطيقا" (Essais sémiotique) تحدّث "ميتز" عما أسماه "سيميولوجيا السينما" فهذه الدراسات وغيرها تؤكد أن **ميتز** رائد في تجريب المنهج السيميولوجي في دراسة السينما.

وقد اعتبره **برنارد توسان** "مؤسس سيميولوجيا السينما"، وممّا قاله **ميتز** في هذا الصدد:" السيميولوجيا السينمائية جد حديثة، لكي نضطلع بعدة تطبيقات في كل مرة، جزء برنامجها الذي يعنى في كل مرة ببلورة نظام المكونات الفيلمية الكبرى، يبدو أنّه قد اكتمل لكي نتمكن من عرض تطبيقه على الشريط المصور لفيلم بكامله ".[1]

ويرى الدكتور "محمود إبراقن" من جامعة الجزائر أنّ السينما لم تدرس من منظور سيميولوجي إلّا مع عالم السيميولوجيا "كريستيان ميتز" الذي نشر أوّل دراسة له في هذا المجال تحت عنوان "هل السينما لسان أم لغة؟ " وذلك سنة 1964 في العدد الرابع من المجلة الباريسية اتصالات، وتتلخص هذه الدّراسة في أنّ السينما بوصفها فعلا لخطاب هي لغة وبوصفها شفرة (نحو وتراكيب) فإنها تعد لسانا.

وقد تولى "ميتز" تدريس مادة "سيميولوجيا السينما" بالمدرسة التطبيقية للدراسات العليا بباريس منذ نهاية الستينات من القرن العشرين، وكانت محاولاته الأولى في دراسة السينما تخص التساؤل التالي: هل السّينما لسان langue أم لغة langage ؟ بعبارة أخرى لم يكن "ميتز" في بداية الأمر يهتم بدراسة الأسلوب أو الكتابة الفيلمية بل كان اهتمامه مُنصبا أساسا على توضيح الدلالة الحقيقية لمفهوم اللّغة السّينمائية.[2] وبعد ميتز، تطورت الأعمال السيميولوجية المتمحورة حول دراسة السينما، وبلغت شأنا بعيدا، وقد ساعدها في ذلك مجلات كثيرة، منها مجلة (ça) الباريسية التي كان لها الفضل في نشر عدد من الأبحاث والمقالات في هذا الاتجاه.

وفي تصوّر "ميتز" تعد الصورة السينمائية لغة هجينة لأنها تتألف من اقتران خمس مواد تعبير دالة مختلفة بعضها عن بعض، نوعان يؤلفان شريط الصورة، وهما الصورة الفوتوغرافية المتحركة والبيانات المكتوبة، وثلاثة أنواع هي التي تشكل شريط الصوت، وهي الصوت القياسي أو الصوت الأيقوني مثل (الضجيج)، الصوت المنطوق به (أي صوت المتكلم من خلال الحوار أو التعليق)،

1- رضوان بلخيري، مرجع سبق ذكره، ص 38-39.

2 - محمود إبراقن، ترجمة أحمد بن مرسلي: **التحليل السيميولوجي للفيلم**، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر 2006، ص 210.

والصوت الموسيقي (الموسيقى الآلية)، ويشترط في هذه الأصوات أن تتداخل متزامنة مع الصور كي تدمج في اللغة السينمائية.[1]

لقد قاد مطلب إعادة دمج العلامة الطبيعية في السيميولوجيا "ميتز" لأن يعلن بأنّ السينما هي بالفعل لغة، لكن لغة بلا نظام شفري، إنها لغة لأنها تملك نصوصاً، إذ ثمة خطاب ذو معنى لكن بخلاف اللّغة اللفظية، ويجد "ميتز" نفسه هنا مرغماً على العودة إلى مفهوم "منطق المعنى المتضمن" الذي به الصورة تصبح لغةً...لأنه من الصعب فهم كيف أن مفاهيم مثل "منطق المعنى الضمني" و "تيار الاستقراء" يمكن دمجهما في نظرية السيميولوجيا.[2]

لقد وظف كريستيان ميتز المنهج السيميائي في دراسة الأشرطة السينمائية والأفلام باعتبارها علامات سمعية بصرية وصدرت له في هذا الصدد مجموعة من الكتابات والدراسات ومن أهمها كتابه الموسوم بـ ESSAIS SUR LA SUGNIFICATION AU CINIMA ، والذي تحدث فيه بإفاضة عن الخدع السينمائية وعالجها مُعالجة سيميولوجية وقسّمها إلى ثلاث مستويات[3] هي:

- ✓ مستوى الكاميرا (التقاط الصورة).
- ✓ مستوى المشهد السينمائي (عمل المُمثلين).
- ✓ مستوى تركيب الفيلم.

ويُعتبر "كريستيان ميتز" من الباحثين الأوائل الذين نَظَّرُوا لسيميولوجيا السينما حيث ركز في دراسته للفيلم السينمائي على فهم الصورة وتقبلها فنيا وجماليا، واستعان "ميتز" بلسانيات "دي سوسير" ولاسيما ثنائية الدال والمدلول، مُشيرا بأنّ هذه العلاقة الدلالية في الفيلم السينمائي ليست اعتباطية بل محفزة، والدليل على ذلك ارتباط الصورة بالصوت، بشكل مُعلّل ومُحفز، وفي سبيل البحث عن أسس سيميائية لتحليل الفيلم حاول تناول بعض جوانبه بالتحليل النسقي مثل تحليل الصورة أو

1 – محمود إبراقن : **علاقة السِّيميولوجيا بالظاهرة الاتصالية دراسة حالة لسيميولوجيا السينما**، أطروحة دكتوراه الدولة بالأبحاث لنيل شهادة دكتوراه الدولة في علوم الإعلام والاتصال، جامعة الجزائر، 2001، ص(196 – 201).

2 – بيتر والين، مرجع سبق ذكره.

3 – عتيقة عز الدين، مرجع سبق ذكره، ص 16.

الموسيقى أو السرد وغيرها من المكونات التي تدخل في إنتاج الدلالة الفيلمية على أساس تعدد الشفرات في الخطاب الفيلمي.[1]

وتُعرَفُ مقاربة "كريستيان ميتز" بكونها المُقاربة الأكثر تداولا في الأنساق السمعية البصرية المتحركة والتي تكون فيها الصورة في انتظام نصي متحرك وفق ما يُسمى بـ"اللّقطة"، إذ تنتظم هذه الأخيرة في المقطع الذي يُشكّل بدوره وبالتحامه مع المقاطع الأخرى الفيلم. وتقف الحركية عائقا أمام الوقوف بالتفصيل أمام الدوال والعلامات والشفرات، الشيء الذي يستدعي تحويلها من دوال متحركة إلى دوال ثابتة، ولا يمكن لهذه العملية أن تتحقق من دون تفكيك اللّغة الفيلمية أو بالأحرى السينمائية إلى مُكوّناتها الأساسية وفق ما أسماه ميتز بـ"التقطيع التقني للأفلام Le Découpage Technique Des Films"، إنّها العملية التي تتم وفق ما أسماه بـ "جدول التقطيع التقني"، والذي تستخرج فيه كل العناصر المرتبطة بالمقاطع المنتقاة للتحليل، يضم هذا الأخير كل من: "شريط الصورة" و"شريط الصوت"[2].

ويُمكن تمثيل ذلك من خلال الجدول الذي وضعه المخرج الفرنسي "آلان رينيه" لفيلمه "موريل" سنة 1963، والذي يعد–حتى الآن–من أهم الجداول المقدمة في مجال التحليل الفيلمي، وهو الجدول الذي صُمِّم بالشكل التالي:

اللقطة		**شريط الصورة**			**شريط الصوت**		
الرقم	المدة	زوايا التصوير	حركات الكاميرا	الوصف	الحوار	الموسيقى	الضجيج
رقم اللقطة	مدة اللقطة	سلم اللقطة وزاوية التصوير	حركة الكاميرا	المضمون الحركة الديكور...	الحوار الثنائي أو المتعدد/ التعليق	الموسيقى التصويرية	الطبيعي والمصطنع

الجدول رقم 01: يُوضّح وثيقة التقطيع التقني للأفلام.

1 – المرجع نفسه، ص16.

2 – وردية راشدي: مرجع سبق ذكره.

يقوم التحليل النصي للفيلم على اعتبار الفيلم نصا، وتنطوي مقاربة التحليل السيميولوجي للأفلام وفقا لـ:"ميتز" من هذا المنظور على الكلمات المفتاحية التالية:

النص الفيلمي: هو النص كوحدة خطاب فالنص الفيلمي هو نتاج تركيب لعدة شفرات تختلف طريقة توظيفها وإعدادها من متكلم آخر.

النظام النصي: هو خاص بكل فيلم يحدد النص النموذج البنيوي للعرف الفيلمي إلى جانب الشفرات إلى جانب التحليل النصي للفيلم نجد الخطاب الفيلمي من خلال دراسة نسقه، مكوناته ووظائفه، وهذا للوصول إلى تفسير المعنى المنتج من النص.

أدوات التحليل الفيلمي: تعتمد هذه المقاربة على مجموعة من الأدوات التحليلية، وتسمح هذه الأدوات بتحليل الفيلم وتجزئة بنيته إلى مكوناتها الأساسية ثم إعادة بناءه لأهداف تخدم التحليل انطلاقا من النص الفيلمي Le Texte filmique لتحديد العناصر المميزة للفيلم وبعد تجزئته يتم تأسيس الروابط بين مختلف العناصر المعزولة، وبصفة عامة يستعمل التحليل الفيلمي ثلاث أدوات هي الأدوات الوصفية، الأدوات الإستشهادية والأدوات الوثائقية.

1-الأدوات الوصفية: LES INSTRUMENTS DESCRIPTIFS:

هي الأدوات التي تضم:

أ- **تقنية التقطيع التقني :Decoupage technique** على أساس اللقطة التي تنفصل عن اللقطات الأخرى زمانيا، ومن أهم الجداول التحليلية المقدمة في هذا المجال جدول "آلان رينيه" الذي تطرقنا له سابقا.

ب-**التقسيم الدرامي SEGMENTATION DRAMATIQUE:** هي طريقة الكشف عن العلاقات الوظيفية بين اللقطات وتحديد المقاطع التي تشكل وحدة روائية.

ج-**وصف صور الفيلم DESCRIPTION DES IMAGES FILMIQUES** : ويتم فيه قراءة محتويات الصور ومكوناتها.

2- الأدوات الاستشهادية: INSTRUMENTS CITATIONNELS وتشمل:

أ- **نسخة من الفيلم EXTRAITS DE FILMS:** هدفها تسهيل عملية التحكم في التحليل باستخدام تقنيات التصوير البطيء والوصف عند الصورة.

ب- **الوقف عند الصورة:** يسمح هذا الإجراء باكتشاف أدق التفاصيل التي تمر علينا عند تعاقب اللقطات.

3-الأدوات الوثائقية: INSTRUMENTS DOCUMENTERS وتتضمن المعلومات السابقة واللاحقة للفيلم.

-**المعلومات السابقة لبث الفيلم:** وتشمل مختلف المعلومات والوثائق عن السيناريو، ميزانية الإنتاج المقابلات الصحفية التي تسبق البث.

-**المعلومات التي تلي البث:** تشمل المعلومات المتعلقة بالتوزيع الدخل، أماكن البيع، والتوزيع أو البث والمعلومات المتعلقة بالتحليل والنقد من طرف النقاد.

المطلب الثاني: مجتمع البحث وأدوات جمع البيانات

أ- مجتمع البحث:

مجتمع البحث هو "مجموعة عناصر لها خاصية أو عدة خصائص مشتركة تميزها عن غيرها من العناصر الأخرى والتي يجري عليها البحث والتقصي"[1]، ويعرفه أحمد بن مرسلي اختصارا بأنه:" جميع مفردات الظاهرة التي يدرسها الباحث".[2]

يتحدّد البحث في دراسة أفلام السيرة الذاتية في السينما الوثائقية، وهي الأفلام المنتجة في كل دول العالم على اعتبار أن السينما هي بحد ذاتها لغة عالمية، وبالتالي لا تهم لغة الأفلام إن كانت اللغة العربية أو غيرها من اللّغات الأجنبية، كما لا يتحدد مجتمع البحث هذا بحيز أو إطار زمني معين

1- موريس أنجرس، مرجع سبق ذكره، ص 298.

2- أحمد بن مرسلي: **مناهج البحث العلمي في علوم الإعلام والإتصال**، ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر، ط2، 2005، ص166.

وبالتالي فكل أفلام السيرة الذاتية الوثائقية المنتجة عبر تاريخ السينما وإلى غاية وقتنا الحالي، وفي كل دول العالم تدخل ضمن مجتمع البحث في دراستنا هذه.

ب-أدوات جمع البيانات:

سيتم في دراستنا هذه الإستعانة بأدوات البحث (أدوات جمع البيانات) التالية:

1-المُلاحظة:

يرى "موريس أنجرس" أنّ الملاحظة هي "فعل فحص الظاهرة بكل اهتمام وعناية"[1]، وهذه الأداة تهتم بالوصف والتفسير أكثر من القياس والأرقام[2]، وسنعتمد على الملاحظة المباشرة من خلال تكرار المشاهدة والتدقيق فيها للأفلام المشكلة لعينة الدراسة.

في هذا الصدد، يؤكد "جاك أومون" و"ماري ميشال" في كتابهما "تحليل الأفلام" على ملاحظة ومشاهدة الأفلام المراد تحليلها عدة مرات حتى يفهم الفيلم بشكل جيد:" يجب إذن رؤية الأفلام التي يراد تحليلها وإعادة رؤيتها، ولا يتخيلن أحد عملا تحليليا لا يقوم على ثلاث مشاهدات للفيلم على الأقل"[3]، ومنه فقد قمنا بمشاهدة الأفلام الثلاثة: **سيرة علي** للمخرج أسعد طه (هوت سبوت فيلمز/ 2018)، **العربي بن مهيدي صندوق الأفكار** للمخرج علي السليتي (الصوت الجديد للإنتاج الفني/ 2018)، و**طه عبد الرحمان الفيلسوف المُجدد** للمخرج أوفيديو سلازار (سكاي ميديا/ 2015) وهي كلها أفلام وثائقية تم إنتاجها لصالح قناة الجزيرة الوثائقية هذه الأفلام التي تُشكل عيّنة الدراسة قمنا بمشاهدتها وإعادة مشاهدتها أكثر من مرة.

1- موريس أنجرس: مرجع سبق ذكره، ص 31.

2- محمد صلاح الدين مصطفى وآخرون: **خطوات البحث العلمي ومناهجه**، منشورات المشروع العربي لصحة الأسرة، القاهرة، مصر، 2010، ص 50.

3- جاك أومون وميشيل ماري، مرجع سبق ذكره، ص 45.

2-المقابلة:

تُعرف المقابلة بأنّها:" محادثة موجهة بين القائم بالمقابلة وبين شخص آخر أو عدة أشخاص، وتتميز بخصائص أساسية منها أنها تمثل مواجهة بين الباحث والمبحوث، وتختلف عن الحديث العادي لأنها توجه نحو هدف واضح ومحدد"[1]، وستكون بذلك المقابلة أداة من أدوات جمع المعلومات من صناع ومخرجي الأفلام الوثائقية عينة الدراسة، وسنعتمد بالتحديد على تقنية المقابلة الإلكترونية أو المقابلة عن بعد بواسطة وسائل الإتصال الحديثة والمختلفة، لاسيما عن طريق البريد الإلكتروني، وتطبيق الماسنجر ومواقع التواصل الاجتماعي خاصة موقع الفايسبوك، وهذا نظرا لبعد المسافة بين الباحث والمبحوثين وتعذر إجراء المقابلة وجها لوجه.

3-إسقاط مؤشرات الإطار النظري:

استخدام هذه المؤشرات كأداة ودليل للتحليل من خلال عناصر البناء الفني للأفلام الوثائقية، حكائية الفيلم، الشخصيات التي جرت مقابلتها في الفيلم، المشاهد التمثيلية في الفيلم، الإطار الزماني-المكاني، والعناصر التقنية: تكوين اللقطة، المونتاج، الصوت، الرؤية الإخراجية، وهذا بُغية التَّعمق بالتحليل والتفصيل في النماذج التطبيقية[2].

المطلب الثالث: عـيّنة الدراسة وتبرير اختيار الأفلام

تُعرف عيّنة البحث بأنها:" تعني الجزء الذي يختاره الباحث وفقا لطرق محددة، ليمثل مجتمع البحث تمثيلا علميا سليما"[3]، أما موريس أنجرس فيعرفها بأنها: "هي ذلك الجزء من مجتمع البحث الذي سنجمع من خلاله المعطيات...في ميدان العلم نتطلع أن تسمح لنا العينة المأخوذة من مجتمع بحث معين بالوصول على التقديرات التي يمكن تعميمها على كل مجتمع البحث الأصلي".[4]

1- فاطمة عوض صابر، ميرفت علي خفاجة: **أسس ومبادئ البحث العلمي**، مكتبة ومطبعة الإشعاع الفنية الإسكندرية مصر، ط1، 2002، ص 131.

2- عتيقة عز الدين، مرجع سبق ذكره، ص 19.

3 - المرجع نفسه، ص 170.

4 - موريس أنجرس، مرجع سبق ذكره، ص 301.

وقد اخترنا في دراستنا هذه انطلاقا من الإشكالية المطروحة والاهداف المحددة سلفا من بين أنواع العينات في البحث العلمي، اعتماد العيّنة القصدية التي تعرف أيضا بحسب "بن مرسلي" بأسماء أخرى منها العينة الغرضية، أو العينة العمدية أو العينة النمطية، وهي كلها أسماء تشير إلى العينة التي يقوم الباحث باختيار مفرداتها بطريقة تحكمية لا مجال فيها للصدفة، بل يقوم هو شخصيا باقتناء المفردات (ما يقابله اختيار الأفلام في دراستنا الحالية) الممثلة أكثر من غيرها لما يبحث عنه من معلومات وبيانات، وهذا لإدراكه المسبق ومعرفته الجيدة بمجتمع البحث وعناصره الهامة التي تمثله تمثيلا صحيحا"[1] ، وهي عند "أنجرس":" سحب عينة من مجتمع بحث بانتقاء عناصر مثالية من هذا المجتمع.[2]

وبناء على هذه التعاريف العلمية والمنهجية لكل من العينة والعينة القصدية التي اخترناها لتحديد عينة البحث فقد قمنا بإختيار 3 ثلاثة أفلام بطريقة قصدية من مجتمع البحث، وهذه الأفلام مثلما تقدم معنا هي: فيلم **سيرة علي** للمخرج أسعد طه (إنتاج هوت سبوت فيلمز/ 2018)، فيلم **العربي بن مهيدي صندوق الأفكار** للمخرج علي السليتي (إنتاج الصوت الجديد للإنتاج الفني/ 2018)، وفيلم **طه عبد الرحمان الفيلسوف المُجدد** للمخرج أوفيديو سلازار(إنتاج سكاي ميديا/ 2015).

- أما فيما يخص تبرير اختيار هذه الأفلام فنرجعه لعدة أسباب من أهمها:
  - ✓ صلاحيتها للتحليل بالنظر لمطابقة مضامينها ونوعها الفني (وثائقي) لموضوع الدراسة.
  - ✓ مستوى الطرح الإحترافي الذي يظهر في التعامل مع الوسائل التقنية الحديثة، ومشاركة المُتخصِّصِين في مختلف المهن السينمائية من فنيين وتقنيين في صناعة هذه الأفلام.
  - ✓ المستوى العالي–حسب تقدير الباحث–لمخرجي هذه الأفلام الوثائقية لاسيما المخرج وصانع الوثائقيات "أسعد طه" الذي يُعد رائدا في صناعة هذا النوع الفيلمي على المستوى العربي.

1– أحمد بن مرسلي، مرجع سبق ذكره، ص197.

2– موريس أنجرس، مرجع سبق ذكره، ص311.

- ✓ المكانة المرموقة للشخصيات التي تناولت هذه الأفلام سيرها الذاتية، والإحترام الكبير الذي تحظى به هذه الشخصيات كلٌّ في المجال الذي برز فيه، بداية من الزعيم السياسي والرئيس البوسني الأسبق "علي عزت بيجوفيتش" مرورا بالشهيد والبطل الثوري الجزائري "العربي بن مهيدي" ووصولا إلى المفكر والفيلسوف المغربي "طه عبد الرحمان"، فهذه الشخصيات جميعا كان لها حضور قوي في التاريخ وسجلت أسمائها من ذهب على صفحاته وصارت "أيقونات" إنسانية يحتذى بها كل في مجاله.
- ✓ توفر هذه الأفلام الثلاثة على شبكة الإنترنيت، وبالتحديد على موقع "اليوتيوب" ما سهل علينا تحميلها ومشاهدتها كلّما دعت الضرورة البحثية لذلك.

الإطار النظري للدراسة

الفصل الأول

ماهية الفيلم الوثائقي

الفصل الأول: ماهية الفيلم الوثائقي.

في هذا الفصل سوف نقترب أكثر فأكثر من المُتغير التابع في دراستنا هذه، ونقصد به "الفيلم الوثائقي" إذ سنضع هذا الأخير في مبحث أوّل محل بحث وتنقيب عن الماهية وعن النشأة، عن الأنواع وعن الخصائص. وبعدما نُكوّن صورة واضحة عن الفيلم الوثائقي ونتمكن من جمع المادة الأساسية عنه كما تقدّم ننتقل في المبحث الثاني إلى التعرف على مصادر الفكرة التي تكون نواة أي فيلم وثائقي كان، وكيف تأتي هذه الأفكار؟ كما نتطرق إلى طريقة المعالجة الفنية في هذه الأفلام ونقف كذلك عند مراحل صناعة الفيلم الوثائقي بإعتباره صناعة قائمة بذاتها تماما كغيرها من الصناعات الأخرى المعروفة. ثم سنتطرق في مبحث ثالث إلى الحديث عن المدارس الفنية الكبرى التي عرفها هذا النوع من الأفلام السينمائية.

المبحث الأول: الفيلم الوثائقي: النشأة، التطور، الأنواع والخصائص.

في هذا المبحث سنضع "الفيلم الوثائقي" تحت مجهر البحث العلمي التاريخي، سوف نطرح أسئلة عن ماهية الفيلم الوثائقي عن النشأة وعن التطور، وعن الأنواع وعن الخصائص. وهي أسئلة فضّلنا الإجابة عنها بالشكل المنهجي التالي:

1- ماهية الفيلم الوثائقي:

تذهب الباحثة "لامية طالة" إلى القول بأنّ تعريف "جريرسون" للفيلم الوثائقي بأنه "المعالجة الخلاقة للواقع" فتح آفاقا واسعة أمام المخرجين كي يعبروا عن ذلك الواقع بما فيه من أحداث ومشكلات وقضايا وأماكن وأشخاص بشكل مُؤثّر وفني، بحيث لا يجب أن يقتصر مخرج الفيلم على مجرد نقل الواقع وتسجيله بالكاميرا السّينمائية، بل يبحث المُخرج فيما حوله ويُحدّد عناصر

موضوعه مُرتّبا إياه بحيث يُؤدي في النّهاية إلى نتيجة مُعيّنة والتأثير المقصود بالنسبة للمشاهد المستهدف.[1]

وهذا ما يعني أنّ الأفلام الوثائقية تستخدم الحياة الواقعية كمادة خام يقوم ببنائها الفنانون والتقنيون من خلال رصد الواقع عبر معالجة خلاّقة، بحيث يُعالج الفيلم الوثائقي كلّ المواضيع سواء الماضية أو الحالية أو المستقبلية شريطة أن يعتمد صانع الفيلم على وثائق موثوقة من المصدر وهذا ما يدرج الفيلم الوثائقي في خانة الأفلام الحقيقية، التي تعالج قصصا حقيقية بخلاف الأفلام الروائية والدرامية التي نجدها مبنية على الخيال، والتي تصنف على أنّها مصطنعة.[2]

فالفيلم الوثائقي هو مادة فنية تتناول قضية حقيقة، أحداث واقعية وأشخاص حقيقيون ذوي علاقة بالأحداث والقضايا قصد إيصال رسالة محدّدة للجمهور المُشاهد، ويظهر من خلال هذا التعريف حسب ما ذكره الباحث "غوتي شقرون" أنّه يمكن للمُخرج أو الإعلامي الذي ينجز الأفلام الوثائقية الإستعانة بإعادة تصوير وتركيب الأحداث عن طريق التمثيل بمراعاة الحقيقة أكثر من الخيال خلافا للفيلم الروائي الخيالي، وإن كانت الأفلام تجمع في معظمها بين الحقيقة والخيال طلبا للتشويق والإثارة.[3]

---

[1] – لامية طالة، كهينة سلام: **الوظيفة الإعلامية في الأفلام الوثائقية دراسة تحليلية على ضوء المعايير الفنية**، مقال منشور بمجلة آفاق سينمائية، جامعة وهران، الجزائر، المجلد 7، العدد 1، جوان 2020، ص233. رابط المقال:

https://www.asjp.cerist.dz/en/article/115807

[2] – حال أحلام، **آليات ترجمة الفيلم الوثائقي**، مقال منشور بمجلة النص، جامعة سيدي بلعباس، الجزائر، المجلد 3، العدد 1، جانفي 2016، ص183-184. رابط المقال:

https://www.asjp.cerist.dz/en/article/130939

[3] – غوتي شقرون: **دور الفيلم الوثائقي في ترقية فعل المواطنة**، مقال منشور بمجلة الحوار الثقافي، جامعة مستغانم الجزائر، المجلد 9، العدد 2، ديسمبر 2020، ص4. رابط المقال:

https://www.asjp.cerist.dz/en/PresentationRevue/206

وحسب النّاقد السينمائي "أمير العُمري" في مقال له بعنوان "الفيلم الوثائقي بين الخيالي وغير الخيالي" فقد كانت النظرة المستقرة الثابتة حول الفيلم الوثائقي تستند إلى كون "الوثائقي" Documentary على النقيض من الفيلم الخيالي fiction أي أنّه يعتمد على نقل "الحقيقة" وتجسيد "الواقع"، سواء كانت "الرسالة" الكامنة في قلب الفيلم تتلخص في الدعوة إلى تغيير الواقع (الفيلم الوثائقي الثوري في الستينيات مثلا)، أو دعمه ومساندته والدفاع عنه ضد قوى "الثورة المضادة". ومن ثمة فإنه ضمن هذا المفهوم الكلاسيكي القديم كان الوثائقي –حسب العُمري– يقع بالضرورة خارج الخيالي، فقد كان من المعيب أن يستخدم الفيلم الوثائقي مثلا طرق الحكي أو المسارات السردية التي يستخدمها الفيلم الروائي الدرامي، أو أن يتدخّل في الواقع ويُعيد "تمثيله" بأيِّ شكل من الأشكال، حتى لو كُنّا مثلا نشاهد فلاحا يُعيد أمام الكاميرا دورة حياته اليومية ببساطة، كما يفعل يوما بعد يوم في الواقع نفسه.[1]

يتضمن الفيلم الوثائقي تسجيلا لشيء ولكي يتم هذا الشيء يجب أن يكون موجودا في الواقع وحقيقيا بمعنى أن يكون واقعا ملموسا وليس مُجرّدا، وهذا ما أكّده الباحث الفرنسي" دفيد شاناي David Chaney" قائلا: "إنّ الفيلم الوثائقي هو قصة تتنازل عن الجانب الخيالي"، وحسب الصحافي والإعلامي المغربي "عزيز باكوش" في حوار أجراه معه المخرج العراقي "سمير الرسام" حول ذات المصطلح فقد أفاد قائلا: "أعتقد بغير قليل من اليقين أنّ الفيلم الوثائقي هو تلك الوسيلة السمع بصرية التي تقرب الكائن المُسمّر أمام الشاشة من الحياة، من الواقع، من تاريخ أو مجتمع

1– أمير العمري: **هوامش الخيال والواقع في الفيلم الوثائقي**، مقال منشور بموقع الجزيرة الوثائقية، رابط المقال:
https://doc.aljazeera.net/magazine/%D9%87%D9%88%D8%A7%D9%85%D8%B4-%D8%A7%D9%84%D9%81%D9%8A%D9%84%D9%85-%D8%A7%D9%84%D9%88%D8%AB%D8%A7%D8%A6%D9%82%D9%8A/%D9%87%D9%88%D8%A7%D9%85%D8%B4-%D8%A7%D9%84%D8%AE%D9%8A%D8%A7%D9%84-%D9%88%D8%A7%D9%84%D9%88%D8%A7%D9%82%D8%B9-%D9%81%D9%8A-%D8%A7%D9%84%D9%81%D9%90%D9%84%D9%92%D9%85-%D8%A7%D9%84%D9%88%D8%AB%D8%A7%D8%A6%D9%82%D9%8A
تم الإطّلاع عليه بتاريخ: 2021/03/20 على الساعة: 17:15.

ما، لنقل صُور ومشاهد لا دخل للخيال فيها إلاّ نادرا، إنّه وثيقة عينية ترصد نشاطا بشريا بلا مساحيق تضعه نصب أعين التاريخ الضارب في الأبد بلا هوادة".[1]

وقد اجتهد عدد من مخرجي السِّينما الوثائقية ونُقَّادها ليُضيفوا إلى تعريف "غريرسون" بهدف وضع تعريف قد يكون أكثر تحديدا أو وضوحا، وفي مجال هذه الاجتهادات والمحاولات، يميل "بيير لورنتز" إلى الإعتقاد بأنّ الفيلم الوثائقي هو فيلم يقوم على أساس فكرة التعامل مع الحقائق ولكن بشكل درامي، مُؤكدا على فكرة مفادها وجود عوامل كثيرة في الواقع والتي يُمكن استغلالها دراميا، وهو ما يعني أن الدراما في تصوره ليست وقفا على السينما الروائية على اعتبار أن كل من الطبيعة والحياة يحوي صراعات لا تقل في حدتها عن الصراع الدرامي المؤلف في القصة أو الرواية، غير أن المهم وسط كل هذا هو رؤية المخرج الوثائقي للواقع المحيط به إلى جانب اختياره الذكي المبدع والمبتكر للعناصر التي تهم الجمهور المستهدف، شريطة أن تأتي متوافقة مع مفردات لغة الصُّورة المتحركة ومُكوّنات عنصر الصوت فهما في كل الأحوال الرّكيزتين اللّتين تقوم عليهما صناعة السينما.[2]

أما المدرسة الإنجليزية فتُؤكِّد عبر المخرج والمنظّر السينمائي الإنجليزي (بول روثا–Paul Rotha) أنّ الفيلم الوثائقي هو:" التعبير عن حياة الناس ومعيشتهم كما في الواقع بأسلوب اجتماعي وبطريقة خلاّقة، يُسلّط الضوء على الماضي ويُشرِّح الحاضر وُيثري وُيغذّي المُستقبل".[3]

أمّا أكمل وأفضل تعاريف الفيلم الوثائقي –من وجهة نظر منهجية– فهو تعريف مُعجم الفن السينمائي الدولي له بأنّه: "نوع من الأفلام غير الروائية التي لا تعتمد على القصة والخيال، بل

1– حال أحلام، مرجع سبق ذكره، ص184–185.

2– لؤي الزعبي، **الأفلام الوثائقية**، منشورات الجامعة الإفتراضية السورية، سوريا، 2020، ص17. رابط التحميل: https://www.mediafire.com/file/do62c19xs6u9bvm/documentary–film_luay–zuaby.pdf/file

3– نهلة عيسى : **الأفلام الوثائقية**، منشورات الجامعة الإفتراضية السورية، سوريا، 2020، ص18. رابط التحميل: https://pedia.svuonline.org/pluginfile.php/2968/mod_resource/content/43/DO757.pdf

تتخذ مادّتها من الواقع، سواء أكان ذلك بنقل الأحداث مُباشرة كما جرت في الواقع أو عن طريق إعادة تكوين وتعديل هذا الواقع بشكل قريب من الحقيقة الواقعية".[1]

2-إشكالية المصطلح بين الوثائقي والتسجيلي:

مازال الصِّراع والنِّقاش يحتدم في العديد من المؤتمرات والنقاشات النظرية حول مصطلحي الوثائقي والتسجيلي، وأيهما أصح في التعبير عن هذا النوع من الأفلام. يُذكّر الباحث "مذكور ثابت" في إحدى مُداخلاته بضرورة التّفرقة بين الأفلام الوثائقية والأفلام التسجيلية حتى وإن لم يكن في أصل المصطلح الإنجليزي Documentary مثل هذه التفرقة، ذلك بأن التسجيلية هي مجرد أسلوب وليس نوعا قائما بذاته، وهو نوع يمكن أن تتعدد أشكاله.

كما استقرت بعض أدبيات السينما التسجيلية على أنها نوع من السينما الوثائقية وجنس من أجناسها، كما أنه يختلف هذا النوع من الأفلام التسجيلية عن الوثائقية بغياب الحوار كُليا أو غياب الصوت في أثناء الحوار الذي يحل عوضا عنه صوت المعلق المُرافق للصورة، وينحصر ظهور الصوت بحالات تندرج تحت مفهوم المؤثر الصوتي مثل هتافات الجمهور وأصوات الآليات، كما يختلف أيضا الفيلم التسجيلي عن الوثائقي بأسلوب استخدام الموسيقى التصويرية.[2]

وحسب المخرج والمدرب في صناعة الأفلام الوثائقية والبرامج التلفزيونية بمعهد الجزيرة للإعلام "إياد الداود" فإن هناك ثلاثة عناصر تجعل الفيلم أو البرنامج من النوع الوثائقي هي :

- ✓ قصة حقيقية دون تأليف.
- ✓ أشخاص حقيقيون.
- ✓ مكان حقيقي.

1-لؤي الزعبي، مرجع سبق ذكره، ص26-27.

2-عزوز هني حيزية: **مدارك المعرفة والفهم الإنسانية في الأفلام الوثائقية**، مقال منشور بمجلة آفاق سينمائية، جامعة وهران، الجزائر، المجلد7، العدد 1، 2020، ص460-461. رابط المقال:
https://www.asjp.cerist.dz/en/article/115820

وهذا يعني أن الوثائقي خُلق لكي ينزل إلى الواقع، ويشتغل بما يحدث في العالم الذي يحيط بنا، إنه فوق هذا خلق من أجل أن يواجه الحقيقة على نحو فعال؛ بمعنى أنه جاء لأجل أن يناقش المشاكل العامة بمنهج تحليلي وطريقة ممتعة، فيمزج جماليات الفن بحياة المجتمع، ويؤسس "شعر الوقائع" وكلما كان ذلك الفيلم الوثائقي مستقلا وجريئا وشفافا فإنه حتما سيأتي بالمعجزات[1].

وإن كانت تسمية "تسجيلي" ارتبطت أكثر ما ارتبطت على مستوى العالم ككل بالأفلام الوثائقية المنتجة بتقنية الفيديو، والتي لها طابع إخباري بل إن البعض رفض إطلاق صفة الأفلام عليها وسمّاها بالبرامج التسجيلية، وهي رؤية تعتبر التسجيلي هو ما يتدخل فيه المخرج ليغير بعض الحقائق البسيطة أو ليتحكم في كيفية تقديمها مثل اختيار مواقع التصوير ومواعيده، وما تقوم به الشخصية أثناء الحديث، وهو ما قد لا تفعله الشخصية في حياتها اليومية الواقعية، أمّا الوثائقي حسب هذا الرأي فهو ما يقدم الحقيقة صافية خالية من أي تدخل لا بالتركيب ولا بالإفتعال ولا غيرهما. هذا ومع العلم أن كل الأفلام في طبيعة تكوينها "تسجيلية".[2]

وحسب الناقد السينمائي الأردني "عدنان مدانات" فإن تاريخ السينما التسجيلية يتوفر على عدد كبير من الأفلام الطويلة والقصيرة وعلى قدر كبير من الإبداع ...إلّا أنّه لا يزال كثير من صُنّاع الأفلام ومن المسؤولين عن إنتاجها يتعاملون مع السينما التسجيلية بإعتبارها صحافة سينمائية.

1- إياد الداود: **تعريف الوثائقي**، دروس دورة صناعة الأفلام الوثائقية بموقع معهد الجزيرة للإعلام، رابط الدورة:

https://elearning.aljazeera.net/ar/quiz/42463/%D8%A7%D9%84%D8%AF%D8%B1%D8%B3-%D8%A7%D9%84%D8%A3%D9%88%D9%84-%D8%AA%D8%B9%D8%B1%D9%8A%D9%81-%D8%A7%D9%84%D9%88%D8%AB%D8%A7%D8%A6%D9%82%D9%8A?nid=42449

تم الإطلاع عليه بتاريخ: 2021/04/10 على الساعة: 11:40.

2- نهلة عيسى، مرجع سبق ذكره، ص168-169.

ويؤكد "مدانات أن:" هذه النظرة قد تكرّست بقوة مع تزايد اللّجوء في الوقت الحالي إلى أسلوب السينما المباشرة وصارت ممارستها شائعة بفعل تطور تقنيات التصوير الحديثة صورة وصوتا.[1]

3-الفيلم الوثائقي: النشأة والتطوُّر

لم تكن فكرة التوثيق سينمائية في الأصل، فمُنذ العصور الأولى للبشرية كان لدى الإنسان الميل والرغبة الداخلية وربما الحاجة في أن يُعبّر عمّا يحيط به من ظواهر أو أحداث معينة، فلقد سعى الإنسان الأول إلى أن يُوثق كل ما يراه من أشكال الطبيعة ربما خوفا أو تقربا أو إنجذابا عبر رسومه وخطوطه على جدران الكهوف التي كان يعيش داخلها، ونلمح كل ذلك عبر العصور الغابرة للبشرية وقبل إكتشاف فن الصورة والفوتوغراف والفن السابع، والخطوة الأساسية نحو التوثيق الصوري كانت مع بداية التصوير الفوتوغرافي، أمّا الفيلم السينمائي المتحرك الصامت بداية فلم يكن إلا مرحلة متطورة من التوثيق الفوتوغرافي، وكان في عمومه عبارة عن توثيق من خلال الصور المتتالية لتسجيل الواقع الذي يعتمد كوثيقة مُسجلة بالصورة.[2]

لم يعرف الفيلم الوثائقي إلا مع مطلع القرن العشرين، وما كان قبله مجرد مشاهد وتقارير عن أحداث، ومع بداية القرن العشرين تحديدا بدأ يتشكل المفهوم الأول للفيلم الوثائقي وحتى سنة 1907 كان يسمى بالعرض الوثائقي، وقد ظهر المصطلح أول مرة بفرنسا على يد السينمائيين

1- عدنان مدانات، **السينما التسجيلية الدراما والشعر**، مؤسسة عبد الحميد شومان، عمان، الأردن، 2011، ص66.

2-علي العقباني: **الفيلم الوثائقي وجهة نظر ترتكز على الوثائق والحياة**، مقال منشور بمجلة آفاق سينمائية الإلكترونية، المؤسسة العامة للسينما، سوريا، رابط المقال:

http://afakcinemasy.com/page/ar/2029/_/%D8%A7%D9%84%D9%81%D9%8A%D9%84%D9%85+%D8%A7%D9%84%D9%88%D8%AB%D8%A7%D8%A6%D9%82%D9%8A....+%D9%88%D8%AC%D9%87%D8%A9+%D9%86%D8%B8%D8%B1+%D8%AA%D8%B1%D8%AA%D9%83%D8%B2+%D8%B9%D9%84%D9%89+%D8%A7%D9%84%D9%88%D8%AB%D8%A7%D8%A6%D9%82+%D9%88%D8%A7%D9%84%D8%AD%D9%8A%D8%A7%D8%A9.html

تم الإطلاع عليه بتاريخ 2021/04/03، الساعة 17:12.

الفرنسيين الذين استخدموا تسمية "الفيلم الوثائقيFilm Documentaire" لتلك الأشرطة التي قام بتصويرها هواة الرحلات عبر مناطق مختلفة في مطلع القرن العشرين والتي اتخذت صفة التسجيل التوثيقي المحض. كانت تلك الفترة مرحلة تسجيلية بامتياز.[1]

ويعد الفيلم الوثائقي الجنس الذي تأسست من داخله السينما في بدايتها، بصيغة تصوير مباشر للواقع مع المخترعين الأوائل، لكنه انتظر سنوات ليحقق التراكم الذي سمح بإعادة تعيينه، وتحديد ما يتمايز به عن الفيلم الروائي، وهو ما حققه رواد انشغلوا بتأصيل جمالياته وتصوراته بالإنطلاق من مداخل المونتاج أو التصوير أو الكتابة النّصية، كما كان الأمر مع كُلٍّ من "دزيغا فيرتوف" و"روبيرت فلاهيرتي" و"جون غريرسون"، أو من مداخل أشكال الإشتغال على مادة الواقع وطرائق المعالجة الفنية، وخصوصية الأساليب المعتمدة لذلك وصيغ تأصيل إبداعيته وخلق تمايزات وتصنيفات داخله.[2]

لقد مرّت التجربة الوثائقية بعدة عتبات تزامنا مع التطور التاريخي لفن الصورة، ولئن اعتبرت أولى أفلام الأخوين "لوميير" توثيقا ورصدا للحظات مُعيّنة ممّا جعل ولادة السينما في حد ذاتها وثائقية بإمتيازٍ، فإن النشأة الفعلية لمفهوم الصورة أو الحركة كان من خلال تطور الصورة الفوتوغرافية.

---

[1]– غوتي شقرون: **دور الفيلم الوثائقي في ترقية فعل المواطنة، مقال منشور بمجلة الحوار الثقافي**، جامعة مستغانم الجزائر، المجلد 9، العدد 2، ديسمبر 2020، رابط المقال:

https://www.asjp.cerist.dz/en/PresentationRevue/206

[2]– حميد تباتو: **ورقة المؤتمر الدولي حول الفيلم الوثائقي الجماليات والدلالة**، مؤتمر دولي عُقد بالكلية مُتعدّدة التخصصات ورززات، جامعة ابن زهر أغادير، المغرب، أيام 20–21–22 فيفري 2020.

لقد بدأ هذا المفهوم (السينما الوثائقية) بتوجه علمي بالأساس من خلال مُحاولة "مايبريدرج" رصد حركة الحصان خلال سباق عبر تسلسل زمني للصورة وهو ما يمكننا القول بأن هذه البداية كانت وثائقية. [1]

لقد استخدم الفرنسيون مُصطلح (le film documentaire) منذ اختراع "لويس لوميير" لجهاز التقاط وعرض الصور السينمائية المتحركة سنة 1895 م، وذلك خلال عملية تصوير فيلم "الرحلات"، حين عمد هؤلاء المُصوّرون إلى توثيق أوجه نشاطهم وتسجيل مادتهم تلك بغرض إعادة عرضها على الأهل والأصدقاء، غير أن تصنيف هذا الفن الحديث بقي مُبهما بالنظر إلى محدودية التقنيات وقتها، إلى جانب أن هذا المفهوم كان قد ظهر في فرنسا ولكنه لم يتم تقبله بعد في العالم، واقتصر في تلك الفترة في التسمية على "العرض الوثائقي" ليشير إلى قصص المعارك والحروب، ليظهر هذا المصطلح كفن حديث في فن التصوير الفوتوغرافي سنة 1920م، حيث عالجت الأفلام الوثائقية المواضيع ذات الصلة بالطبيعة والحيوانات، وكانت سنة 1923 أول مرة استعمل فيها مصطلح الفيلم الوثائقي للتعبير عن فيلم يستمد مادته من الواقع.[2]

كما ظهر في نفس الوقت تقريبا المصطلح الإنجليزي (DOCUMENTARY FILM) الذي أطلقه المخرج والناقد الإنجليزي "جون جريرسون" JOHN GRIERSON في مقال نشر له في جريدة THE NEW YORK SUN الأمريكية سنة 1920، على الأفلام التي ترصد الواقع الإنساني

---

[1]– وسيم القربي: **الفيلم الوثائقي الخطاب الإعلامي ورهانات التجريب، تجربة فيلم "أزول" أنموذجا**، مقال منشور بموقع قناة الجزيرة الوثائقية، رابط المقال:

https://doc.aljazeera.net/magazine/%D8%A7%D9%84%D9%81%D9%84%D9%8A%D9%85-%D8%A7%D9%84%D9%88%D8%AB%D8%A7%D8%A6%D9%82%D9%8A-%D8%A7%D9%84%D8%AE%D8%B7%D8%A7%D8%A8-7%D8%A7%D9%84%D8%A5%D8%A8%D8%AF%D8%A7%D8%B9%D9%8A-%D9%88%D8%B1%D9%87%D8%A

تم الإطلاع عليه بتاريخ: 2021/04/03 على الساعة: 18:12

[2]– حال أحلام، مرجع سبق ذكره، ص185–186.

ووصفها أي الأفلام الوثائقية، بأنّها المُعالجة الخلاقة للواقع، وميزها عن غيرها من الأشكال السينمائية التسجيلية التي أخذت في الإنتشار آنذاك.[1]

كما شهدت فترة الثلاثينيات الإطلاق الفعلي لتسمية الوثائقي على هذا الجنس الإبداعي من قبل "جون غريرسون"، هذا الأخير الذي أخرج العديد من الوثائقيات التي تهتم بالجانب الاجتماعي، وقد تعمقت التجارب الوثائقية على المستوى الجمالي والتقني مع "ليني ريفونستال" الذي أضفى جمالية خاصة على وثائقياته من خلال التصوير تحت الماء والإعتماد على الموسيقى المصاحبة.[2]

وعموماً، فإن تاريخ السينما يسجل أن أول دولة في العالم ابتدعت هذا الفن من الأفلام هي المملكة المتحدة تليها الولايات المتحدة الأمريكية، وإن الفيلم الوثائقي قد بلغ مرحلة النضوج عام 1931 وبلغ قمة النضوج في فترة الحرب العالمية الثانية.[3]

وهكذا بقي الفيلم الوثائقي على حدِّ رأي "أحمد مجاهد" وهو رئيس قسم المحتوى الرقمي بقناة الجزيرة الوثائقية في مقاله الموسوم بـ "الفيلم الوثائقي في مئويته الثانية" يصارع من أجل البقاء في دور السينما على شكل برنامج المكملات، ومع تنسيق العروض السينمائية في ساعتين، فيلم، أخبار وإعلانات، صار للفيلم الوثائقي حضور أدنى، ومع سنوات الخمسينات أصبح الفيلم الوثائقي شبه معدوم في دور السينما. وفي أواخر الخمسينات، ومع ظهور التلفزيون باعتباره وسيلة إعلام مُهيمنة تغيّرت تماما قواعد اللّعبة، ونظرا لصعوبة منافسة الصناعة السينمائية الهوليودية اعتمد التلفزيون على نظام البث المباشر مع التركيز على الواقعية في التناول، وهكذا ظهر الفيلم الوثائقي كوسيلة لإدخال المعرفة والاكتشاف إلى المنازل، وبالتالي أعطى التلفزيون الفيلم الوثائقي فرصة حياة ثانية.[4]

---

[1] – نهلة عيسى، مرجع سبق ذكره، ص21.

[2] – وسيم القربي، مرجع سبق ذكره.

[3] – لؤي الزعبي، مرجع سبق ذكره، الوحدة التعليمية الأولى، ص9.

4– مجموعة من الباحثين، إشراف أحمد مجاهد: **الفيلم الوثائقي في مئويته الثانية**، منشورات مركز الجزيرة للدراسات الدوحة قطر، طباعة الدار العربية للعلوم بيروت لبنان، ط1، 2015، ص19–20.

وبعد أن استولى التلفزيون على هذا النوع السينمائي أُنقذ هذا الأخير (الفيلم الوثائقي) من الضياع والاندثار، وبتطور الكاميرات الفيلمية الخفيفة الوزن وبالخصوص كاميرات 16 ملم التي ساعدت الوثائقيين كثيرا في صناعة روائع بالنظر إلى سهولة التنقل بها إلى أي مكان مع تحقيق الجودة في التصوير، وفي هذا الصدد نشير إلى أنه خلال سنة 1961 برزت أعمال المخرج الفرنسي "جان روش" والتي راحت تبرهن على إسهام التكنولوجيا في فتح شهية المنتجين لتمويل صناعة هذا النوع من الأفلام السينمائية.[1]

ومع التطور التكنولوجي الذي عرفته المعدات المحمولة للصوت عام 1961 تقريبا، صار الأمر يسيرا بالنسبة لعمل رجال السينما الوثائقية المتعلق أساسا بالتصوير المباشر للحدث المرفق بالصوت والصورة، وهو ما يعني أن اللقطة باتت أقرب إلى الواقع على خلاف ما كانت عليه، وهو ما قصده عالم الاجتماع الفرنسي "إدغار موران" حين قال بأنه أصبح في قدرة الفيلم الوثائقي اقتناص "أصالة الحياة كما هي مُعاشة في الواقع"، ونشير في هذا الصدد بأن "موران" هو من قنّن مصطلح "سينما الحقيقة"، ومع هذا التكنيك الجديد ظهر ما أُطلق عليه بإسم "السينما المباشرة" أو سينما الحقيقة.[2]

وفي التسعينيات شرعت الأفلام الوثائقية في التحوُّل إلى مجال تجاري كبير في كل أنحاء العالم وبحلول عام 2004 بلغ حجم النشاط التجاري العالمي في مجال الأفلام الوثائقية التلفزيونية وحده 4.5 مليارات دولار سنويا كما ازدهر أيضا تلفزيون الواقع والمسلسلات الوثائقية، وهي حلقات مسلسلة تصوّر في أماكن قد تتميز بالدراما العالية...وفي مطلع القرن الحادي والعشرين تضاعفت الإيرادات السينمائية وأصبحت مبيعات أسطوانات (الدي في دي) وأنظمة الفيديو حسب الطلب، وتأجير الأفلام الوثائقية مجالا تجاريا كبيرا، وسرعان ما ظهرت أفلام وثائقية مُعدّة خِصِّيصا

1- بوخموشة إلياس: **الفيلم الوثائقي بين السينما والإعلام**، مقال منشور بمجلة آفاق سينمائية، جامعة وهران الجزائر المجلد 2، العدد 1، 2015، ص37-38. رابط المقال:
https://www.asjp.cerist.dz/en/article/97807

2- لؤي الزعبي، مرجع سبق ذكره، ص13.

للهواتف الخلوية وأفلام تعاونية تنتج على شبكة الإنترنات وصار مسؤولو التسويق الذين كانوا يحرصون على إخفاء حقيقة أن أفلامهم وثائقية يفتخرون بتسمية مثل هذه الأعمال "وثائقية".[1]

وفي هذا الصدد يذهب الدكتور" لؤي الزعبي" من سوريا إلى القول بأنّ إنتاج الأفلام الوثائقية مازال مستمرا في العالم، وهناك آلاف من الأفلام الوثائقية التعليمية ولأغراض التدريب تُنتج كل عام، وليس فقط في الدول المنتِجة للأفلام الروائية، بل إنّ كثيرا من الدول التي لا تملك مقومات الفيلم الروائي تركز على إنتاج الفيلم الوثائقي، وهذه الأفلام تُنتَج للتلفزيون نفسه ولأغراض التعليم والبرامج التعليمية داخل المدارس وخارجها، وفي نطاق أوسع، تُقّدم هذه الأفلام لمجموعات خاصة وفي مراكز الثقافة وقاعات المحاضرات في الجامعات وقطاعات التجارة والصناعة.[2]

ما تجدر الإشارة إليه في هذا المقام أن الفيلم الوثائقي عاش منافسة غير عادلة من طرف مؤسسات الفيلم الروائي، كما عاش الحصار والمصادرة خاصة حين ارتبط بسينمائيين من ذوي القناعات الفكرية والسياسية، وعُدَّ إبداعا فائضا عن حاجة الصناعة السينمائية وما تحتاج إليه من دعم وترويج، أكثر من هذا كان لربطه بوظائف دعائية ومؤسساتية ما ساهم في إغترابه أكثر في الواقع السينمائي. وضاعف من وضع اليُتم الذي عاشه في بلدانٍ عديدة، لكن رغم ذلك أغنى الإسهام الإبداعي والنظري والنقدي النوعي الذي ارتبط به الحاجة إليه، بل والنظر إليه باعتباره ضرورة ثقافية واجتماعية لقيمته التوثيقية، ولما يُمكن أن ينهض به من رهانات تخدم السينما والمجتمع والتاريخ.[3]

1- باتريشيا أوفدر هايدي، ترجمة شيماء طه الريدي: **الفيلم الوثائقي مقدمة قصيرة جدا**، منشورات هنداوي مصر، ط1، 2013، ص11.

2- لؤي الزعبي، مرجع سبق ذكره، ص14.

3- حميد تباتو، مرجع سبق ذكره.

4-أنواع الأفلام الوثائقية:

هناك أنواع كثيرة من الأفلام الوثائقية تختلف في طبيعة مضمونها ولكن هدفها واحد، وهو المعالجة الفنية للشكل والمضمون بإعتباره نوعا من أنواع الأفلام السينمائية، ويعتبر الوثائقي شاهد على حقيقة مُعيّنة بمعالجة فنية وفقا لرؤية المخرج لإشكالية اجتماعية أو سياسية أو فنية. وحسب الباحثة "حال أحلام" تُصنّف أنواع الفيلم الوثائقي بحسب القيمة إلى نوعين[1] هما:

1- أفلام ذات قيمة إعلامية:

هذا النوع من أنواع الوثائقي صالح للبث التلفزيوني، وتتم كتابة السيناريو فيه بشكل أقرب إلى الصيغة النهائية قبل المونتاج، لأن مُنفذه ومُخرجه يعرف مُسبقا أماكن التصوير وطبيعتها، ويقوم بكتابة وبناء الموضوع بما يُحقّق الهدف الإعلامي المطلوب من تصوير هذا الفيلم.

2- أفلام ذات قيمة ثقافية:

الهدف من هذا النوع الفيلمي كشف الواقع السياسي أو الإجتماعي أو الاقتصادي، بحيث لا يكتب سيناريو هذا الفيلم مُسبقا بل تُكتب الفكرة ويُكتب تصوُّر عام للبناء فيستهدف هذا النوع زيادة المعرفة بحقيقة ما يدور ليساعد في التوصل إلى إيجاد الحلول والتفاعل مع الواقع.

ووفقا لما تقدم به الباحث "غوتي شقرون" في مقاله الموسوم بـ" دور الفيلم الوثائقي في ترقية فعل المواطنة"[2] فإن الأفلام الوثائقية تتخذ تقسيمات تبعا لمضمونها المعالج عبر المتن، نذكر من هذه الأنواع:

1-الأفلام الوثائقية العلمية: وهي أفلام تخص في تناولها المضامين العلمية والمعرفية والتثقيفية بالدرجة الأولى، حيث تعرض في محتواها معلومات دقيقة وتجارب علمية في المجالات ذات الصلة بالعلوم كالأمراض العصبية وأفلام الطبيعة وغيرها من الموضوعات، إنه نوع يهتم بمعالجة كافة القضايا العلمية والبحثية باعتماد الملاحظة والتجريب والبرهان، وتشمل أفلام البحوث

1- حال أحلام، مرجع سبق ذكره، ص (187-190).

2- غوتي شقرون، مرجع سبق ذكره.

والدراسات الإستكشافية المتعلقة بالكون والكائنات الحية، ويعد "جون بانلوفيه" من أبرز مخرجي هذا النوع الوثائقي.

2- الأفلام البيئية: وهي أشرطة وثائقية تقوم على تصوير كل الظروف الفيزيقية المحيطة بالإنسان إلى جانب تسليط الضوء على العوامل التي تؤثر في الكائنات الحية، لاسيما تلك التي تتعلق بالإنسان وتصنف إلى البيئة الطبيعية والعمرانية والاجتماعية والاقتصادية والسياسية، ولابد من الإشارة في هذا المقام إلى أن هذا النوع يقوم على توظيف أساليب المنهج التسجيلي في إنتاج الأفلام التي تخص الحياة النباتية والمائية والحيوانية، في حين تعنى البيئة السياسية بالنظم السياسية والإدارية المتعلقة بتسيير الشأن العام كالحكم الرسمي في الدولة سياسيا وإداريا وقانونيا، وكذا جميع المؤسسات الرسمية وغير الرسمية.

3- الأفلام التاريخية: وهي الأفلام التي تحدثنا عن وقائع وقضايا الماضي، وتنقل لنا ما حصل في الأزمنة الغابرة بكل أبعادها الحضارية والسياسية والدينية دون إغفال تناول المواقف البطولية للسلف.

4- الأفلام الثقافية: وتشير إلى تلك الأشرطة التي تتطرق إلى مواضيع مختلفة كالعلوم والفنون والثقافة، إلى جانب التعريف بالتراث المادي واللاّمادي إلا أنها تتفق في مجملها على تحقيق غاية أساسية تتمثل في نشر المعارف والعلوم بين الجماهير.

5- أفلام التوعية والإرشاد: وهي أفلام تهدف إلى نشر المعلومات وتعميمها على جمهور المتلقين، ومن ثمة توسيع مدركاتهم المعرفية، وهذا النوع من الأفلام موجه أساسا إلى فئة العمال والفلاحين والتجمعات المهنية والحرفية قصد نشر الوعي الهادف إلى تطوير المهارات الحرفية لديهم.

6-أفلام السيرة الذاتية: وهي تتناول أساسا حياة الأفراد الذين شكلت تجاربهم نموذجا يقتدى به، ويمكن تصنيفهم إلى فئتين: الفئة المبدعة والمشاهير في مختلف المجالات، وفئة الناس العاديين وهم الذين يمكن اعتبارهم نماذج لظواهر سلوكية قابلة للتعميم، تقع سينما السير الذاتية تحت تصنيف أفلام الدراما والبطولة بغض النظر عن الزمان سواء كان ماضيا أو حاضرا. وتجدر

الإشارة هنا أن هذا الصنف من الأفلام الوثائقية هو ما يهمنا في دراستنا هذه، كون الدراسة التطبيقية ستتخذ من ثلاثة أفلام من هذا النوع – فيلم السيرة الذاتية الوثائقية–عيّنة للدراسة.

7–المجلة السينمائية: وتضيف الباحثة "كوبيبي حفصة" من جامعة مستغانم بالجزائر هذا النوع السابع من أنواع الأفلام الوثائقية، وهو نوع يتناول حسبها موضوعات مختلفة حول القضايا التي تشغل أذهان الناس في وقت معين أو تثير اهتماما عاما بها، ويركز هذا النوع من الأفلام على خلفية الموضوع المعروض ويبدأ بشكل تحليل مبسط، وتصدر عادة دورية أو شهرية أو موسمية.[1]

وبحسب الدكتورة "نهلة عيسى" فإن المجلّة السينمائية تُعتبر أحد أقدم أشكال الفيلم الوثائقي، ومن الممكن أن تتناول موضوعات إخبارية أو تعليمية أو تثقيفية أو فنية أو عسكرية أو إيديولوجية...إلخ، أو في مجال أو أكثر من المجالات كافة وقد تكون ذات موضوع واحد، وقد تكون ذات موضوعات متعددة، فالمجلة السينمائية قد يكون موضوعها عبارة عن قضية أو مشكلة في المجال التعليمي يجري تناولها من زوايا مختلفة بغية التوصل إلى حلول لها، أو جلاء الغموض الذي يكتنف جوانبها، وقد تتناول عددا من القضايا والمشكلات كل منها على حدى .[2]

5–خصائص الأفلام الوثائقية:

في صياغته لتعريف مصطلح الفيلم الوثائقي قام "جون جريرسون" بتحديد أربعة خصائص لابدّ من توافرها لكي يصبح الفيلم وثائقيا حقيقيا وهي[3]:

أ– إعتماد الفيلم على التنقل والملاحظة والانتقاء من الحياة نفسها، بحيث لا يعتمد على موضوعات مؤلفة ومُمثلة في بيئة مصطنعة كما يفعل الفيلم الروائي، وإنّما يُصوّر المشاهد الحيّة، والوقائع الحقيقية.

1– كوبيبي حفصة، **الفيلم التسجيلي –مقاربة مفاهيمية**، مقال منشور بمجلة الحقيقة، المجلد 17، العدد 03، سبتمبر 2018، ص531.

2– نهلة عيسى، مرجع سبق ذكره، ص92.

3– لؤي الزعبي، مرجع سبق ذكره، ص 24.

ب–أشخاص الفيلم ومناظره يختارون من الواقع الحيّ، فلا يعتمد على ممثلين محترفين، ولا مناظر صناعية مفتعلة داخل الأستيديو.

ج–مادة الفيلم تُختار من الطبيعة رأسا دون تأليف، لتكون موضوعاته أكثر دقة وواقعية من المادة المؤلفة، والممثلة.

د–تحديد واختيار وإعادة تنظيم المادة المستخدمة من واقع الحياة وإعادة تقديمها للمتلقي بأسلوب فنيّ يعكس وجهة نظر المخرج بما في ذلك أحجام اللّقطات، زوايا التصوير، توظيف عنصر الصوت، ترتيب المحتويات بما يحقق ما يسميه جريرسون بـ "المعالجة الخلاقة للواقع" وتقديم رؤية القائم بالإتصال في موضوع ما للجمهور المستهدف معتمدا كلّ الاعتماد على الواقع والحقيقة، وعلى فهمه المُسبق لخصائص الجمهور المستهدف وقدراته الاتصالية بما يوفر التوازن والتفاهم والتفاعل بين القائم بالإتصال والمتلقي المستهدف والرسالة والوسيلة.

أمّا الباحث "محمد زماري"[1] فقد قام بدوره بجمع العديد من الخصائص التي يمتاز بها الفيلم الوثائقي وتميّزه عن الأفلام الأخرى، ومنها ما يأتي:

- ✓ تمثل المصداقية أهم ميّزة في الأفلام الوثائقية، ذلك أنها اكتسبت قديماً ثقة المشاهدين بالنظر إلى كونها كانت تعكس الواقع الحقيقي آنذاك، على خلاف اليوم أين صارت فيه الأفلام بما فيها الوثائقية محل شك في محتوياتها، وهو ما معناه أنه بات من الضروري اليوم توفر هذه الأفلام على معلوماتٍ صحيحة وأكيدة من مصادر موثوقة دائماً لتحقيق الثقة من قبل جمهور المشاهدين.

[1] - محمد زماري، **ما هو الفيلم الوثائقي**، مقال منشور بالمنصة الإلكترونية المعرفية موضوع، تاريخ النشر: 2018/02/19 على الرابط:

https://mawdoo3.com/%D9%85%D8%A7_%D9%87%D9%88_%D8%A7%D9%84%D9%81%D9%8A%D9%84%D9%85_%D8%A7%D9%84%D9%88%D8%AB%D8%A7%D8%A6%D9%82%D9%8A#.D8.A3.D9.86.D9.88.D8.A7.D8.B9_.D8.A7.D9.84.D8.A3.D9.81.D9.84.D8.A7.D9.85_.D8.A7.D9.84.D9.88.D8.AB.D8.A7.D8.A6.D9.82.D9.8A.D8.A9

- ✓ لابد على الفيلم الوثائقي أن يعكس الأمور الواقعية، بعيدا عن الدراما أو الخيال، فيخوض بأحداث، وقضايا، وصراع، وأشخاص، وعواطف حقيقية، ومن ثمة بناء محتوى قائم بالأساس على الدقة.
- ✓ لكل فيلم رسالة وهدف، وهذا أمر ينطبق أيضا على الفيلم الوثائقي، فهذا الأخير الذي يتضمن رسالةً وقضيةً هادفة للمُشاهدين، وهو البعد نفسه الذي كان يسعى إليه مخرجو هذه النوع من الأفلام منذ القدم بهدف تحقيق التغيير الاجتماعي أو الداخلي.
- ✓ يقوم الفيلم الوثائقي على التصوير في العالم الحقيقي، فهو على عكس أفلام الدراما والخيال، ركيزته الأساسية إعتماد الأحداث الحقيقية، وفيه تكون القدرة القوية والكبيرة للمخرج على التحكم في الحدث أو الموضوع المراد تصويره، كما تكون له القدرة أيضا على السيطرة على الظروف المحيطة بالحدث، وهذه الارتجالية تضيف لهذا النوع من الأفلام ميّزةً خاصة.
- ✓ المرونة ميزة أخرى يتصف بها الفيلم الوثائقي، إنه لا يتبع دليلاً بصريا ومفاهيميا ثابتا كالأفلام الخيالية، إذ لا يمكن من خلاله التنبأ بالأحداث مثلا أو تقرير نهاية لها، ثم إنه فوق هذا لا يقوم على قواعد ثابتة ما يجعل أحداثه على قدر كبير من الإثارة.
- ✓ الموضوع في الفيلم الوثائقي له قدر كبير من الأهمية، بل إنه يعتبر الجانب الأكثر أهميةً من الأفلام الوثائقية مع إعطاء الأولوية له على جوانب أخرى، فالموضوع محدد والظروف المحيطة به يشترط فيها الواقعية.

المبحث الثاني: مصادر الفكرة، المعالجة الفنية وصناعة الفيلم الوثائقي

سنتطرق من خلال هذا المبحث إلى مصادر الفكرة في الفيلم الوثائقي وطريقة المعالجة الفنية له وكذا مراحل صناعة هذا النوع من الأفلام السينمائية الفيلم.

1- مصادر الفكرة في الفيلم الوثائقي:

ترتكز كتابة السيناريو في الفيلم الوثائقي على موضوع معين وفكرة أساسية، تكون هي المنطلق الأول الذي يبنى عليه، وما دام الفيلم الوثائقي يسعى إلى إقتناص أفكاره من الواقع ويهدف إلى تجسيد هذا الواقع بحقيقته، ووجهات نظر مختلفة تجاه الوقائع والحقائق التي يتناولها الموضوع، فإن الفكرة التي يبنى عليها حتما ستكون من عمق الواقع، حيث يمكن أن تعبر عن حقائق تاريخية أو علمية أو سياسية، أو ثورية...إلخ.[1]

تُعد مرحلة اختيار الفكرة – الموضوع في الفيلم الوثائقي أول المراحل وأهَّمها نظراً لأن الفيلم الوثائقي يتميز بدايةً بالمادة أو الرسالة التي يقدمها للجمهور الذي قد يكون جمهوراً محدداً أو عاماً داخل البلد المنتج أو خارجه، وأن أساس فكرة الأفلام الوثائقية لا تتطلب منا – برأي جريرسون – أكثر من أن نعرض على الشاشة المسائل التي تهم عصرنا بأي أسلوب كان بحيث يتجاوب مع خيال الناس ويجعلُهم أكثر إحساساً وتفاعلاً مع ما يدور حولهم، ولهذا فإن الفيلم الوثائقي يعتمد على فكرة رئيسة تكون له ولها قيمة اجتماعية، وهذه الفكرة قد تكون خاطرا إنسانياً يمكن أن يتحول إلى فكرة فنية تتطور وتتعدل لتصبح المحور الرئيس الذي يدور حوله الفيلم.[2]

تنطلق فكرة الفيلم من نقطة اختيار موضوع متميز ومن الأفضل أن يكون غير مسبوق في التناول، ولابد في البداية من تدوينها وتسطير النقاط التي يجب وضعها في الحسبان، ولأجل الاستفادة من التمويل يمكن وضع ملف حول الفيلم، ويكون هذا بمثابة مقدمة وبداية للفيلم، ويمثل في الآن نفسه

---

[1]- بن عزوزي عبد الله، **الخصائص الفنية لسيناريو الفيلم الثوري في السينما الجزائرية**، أطروحة دكتوراه في الآداب والفنون، جامعة وهران، الجزائر، 2017-2018، ص 92.

[2]- لؤي الزعبي: **مراحل إعداد وإنتاج الفيلم الوثائقي**، الكتاب الإلكتروني للوحدة التعليمية الرابعة، موقع الجامعة الإفتراضية السورية، ص 03.

مشروعا سينمائيا، ويبقى هدفه الأساسي التعبير الحقيقي عن الوقائع والأحداث، وهذا ما يعني أن الفكرة في الفيلم الوثائقي منطلق نحو البحث والتقصي من قبل المخرج والكاتب للكشف عن الحقائق الواقعية التي تغذي طرحه وموضوعه المتناول في الفيلم السينمائي.[1]

إذا كان المرء قد إتجه نحو السينما كمهنة وسيلة تعبير، فإنه سيجد أنه في وجوده اليومي يقوم بمراقبة العالم حوله، ولابد لهذه المراقبة أن تولد الكثير من الأفكار عنده، لكن أكثرها سيكون أفكارا عابرة، تومض في الذهن، ثم تتسرب في الوعي لتنضم إلى غيرها من الأفكار والأحاسيس والتجارب التي تشكل وعيه كإنسان وكسنيمائي. بعضها سيبقى يلح عليه بل قد يتحوّل إلى هاجس لا يفارقه وسيدفعه إلى المزيد من الفحص، قد يؤدي به إلى القرار أنه يريد أن يعمل عنها فيلما وثائقيا.[2]

تكون الفكرة في الفيلم الوثائقي النقطة المهمة لانطلاق العمل، وفيها يتم تعيين الهدف وجمع الوثائق والصور التي تخدم الموضوع، إلى جانب تحديد الجمهور المستهدف ووجهة نظر المخرج، وعلى كل هذه الأمور تقوم الفكرة على اعتبار أنها جوهر الموضوع في الفيلم، هذا الأخير الذي سيخضع فيما بعد لعمليتي التصوير التركيب لمجمل الأفكار والمواضيع التي تختلف من فيلم لآخر، فمعالجة الفكرة السياسية أو الاجتماعية أو الدعائية أو التعليمية لابد من إعداد مسبق لها، وكذلك الشأن بالنسبة للمواد الوثائقية المجمعة فهي الأخرى تبقى بحاجة إلى البحث والتقصي وإتباعها بعدد من المقابلات التي تخدم الموضوع، والتخطيط لنقلها إلى الشاشة بصورة يسيرة، وهذا ما يعني أن العمل السينمائي يقوم بالأساس على جهود خبراء وتقنيين للخروج بفيلم يرقى إلى المستوى المطلوب.[3]

يمكن للفكرة أن تأتي لمجرد أن السينمائي قرر أنه قد آن الأوان لعمل فيلم، سيبدأ عندها ببحث دؤوب عن الفكرة وستصبح عندها مراقبته لما حوله وقراءاته ونقاشاته مع رفاقه وما يسمعه في الراديو أو يشاهده في التلفزة أو يقرأه في الصحف، محكومين بهاجس العثور على فكرة الفيلم. الفكرة

---

[1]– بن عزوزي عبد الله، مرجع سبق ذكره، ص 92–93.

[2]– جورج خليفي: **الفيلم الوثائقي دليل مقترح للتدريس في الجامعات والكليات الفلسطينية**، مركز تطوير الإعلام، جامعة بيرزيت، فلسطين، 2014، ص 35.

[3] - بن عزوزي عبد الله، مرجع سبق ذكره، ص 93–94.

يمكن أيضا أن تأتي من وجهة ما تقترحها على السينمائي، محطة تلفزيونية تريد توثيق موضوع ما، أو منظمة أهلية تريد توثيق نشاط لها، أو عمل فيلم عن مجمل نشاطاتها وأهدافها.[1]

وبهذا ففكرة وموضوع الفيلم الوثائقي هي بكل بساطة ذلك الموضوع أو الحدث الذي أثار الكاتب أو المخرج أو جهة الإنتاج، لتناولها في فيلم سينمائي وثائقي، لغرض معين إعلاميا أو دعائيا بأبعاد سياسية أو إجتماعية أو تعليمية ...إلخ. إذ يكون فكرة عن الأحداث المتناولة ووجهة النظر تجاه تلك الأحداث والقضايا والموضوع الذي يتناوله الفيلم، وهذا هو جوهر الفكرة والموضوع في الفيلم الوثائقي، التي يسعى من خلالها إلى إيصال شيء ما إلى المشاهد مما يجعل ذلك أحد الأهداف الأساسية للتخطيط واللجوء إلى الأسلوب الوثائقي إي استخدام الوثائق للتعبير عن الحدث أو الحالة بشكل أكثر جدية وإلحاح على المستوى القريب والبعيد عن الحروب أو الأزمات أو الكوارث الطبيعية وغيرها.[2]

2- المعالجة الفنية في الفيلم الوثائقي:

يحتاج موضوع الفيلم إلى معالجة سينمائية، وهي مرحلة مهمة جدا في كتابة السيناريو حيث تعد تصورا بصريا عاما للفيلم، وهي أكثر تطورا من الملخص وهي الهيكل العام الذي يبنى عليه السيناريو، وإذا كان موضوع الفيلم الوثائقي يبنى أساسا على مادة وثائقية بغية تجسيد الحقيقة والواقع فإن المعالجة السينمائية لابد أن تقدم شرحا مفصلا عن الفكرة الأساسية التي يتمحور حولها الموضوع، مما يجعل السيناريست يعود إلى تلك الوثائق المصورة والمقابلات...إلخ بغية إيصال الرسالة إلى الجمهور المستهدف وتحقيق الهدف الإعلامي أو الدعائي الذي يسعى إليه الفيلم الوثائقي.[3]

من هنا كان الواقع في السينما الوثائقية هو واقع الحياة بكل أبعادها وتفاصيلها هذا بالرغم من أن ما ينقل إلى الشاشة ليس هو الواقع بحذافيره بل صياغته الفنية من خلال رؤية الفنان له والصياغة

[1] – جورج خليفي، مرجع سبق ذكره، ص 35.

[2] – بن عزوزي عبد الله، مرجع سبق ذكره، ص 94.

[3] – المرجع نفسه، ص103-104.

الفنية لا تعني تزييفه بل هي عملية اختيار وترتيب لأهم العناصر المعبرة عنه، بهدف الكشف عن المعاني الكامنة به والتركيز عليها.[1]

تكتب المعالجة في الفيلم الوثائقي بصيغة المضارع والغرض منها هو تجسيد مخطط أولي لمشروع الفيلم المقترح، مع إعطاء المزيد من التفاصيل حول الموضوع، والمادة الوثائقية التي تعتبر هي جوهر وأساس الفيلم عموما، فالمعالجة السينمائية في سيناريو الفيلم الوثائقي تتم عن طريق سرد حيثيات العملية الإخراجية وصناعة الفيلم، حيث تضع الخطوط الرئيسية لتناول المادة السينمائية وتحدد المعلومات التي لابد أن يتناولها الفيلم مع تحديد العديد من النقاط الهامة والحساسة لكي يحقق الفيلم الوثائقي الهدف المنشود، والمتمثلة في البحث في موضوع الفيلم ووجهة النظر، حيث يتم معالجة الفكرة العامة والمادة التي تعتبر بالبيانات والشهادات التي تمنح المصداقية للموضوع، كل ذلك لابد أن يتم الكتابة عنه والتفصيل فيه في المعالجة، إضافة إلى الإشارة إلى كل ما يخدم الفيلم خاصة فيما يتعلق بالمادة الوثائقية، من صور حية في عين المكان أو لقاءات أو شهادات مسجلة لشخصيات مهمة تمنح الفكرة مصداقيتها، وتقرب الرسالة إلى الجمهور المستهدف .[2]

ويعتبر البحث من الخطوات المهمة لصناعة الفيلم ويأتي كخطوة ثانية بعد الفكرة، ومن خلاله يمكننا الوقوف على أهم العناصر التي تتضمنها الفكرة، التي ستمكننا من أن نقرر "ما إذا كان لدينا فيلم أم لا"، وماهي المحاور الكامنة فيه؟ وأيها يبدو أكثر أهمية وأغنى بمعطياته؟ وماهي هذه المعطيات؟

وما إن تتوفر لدينا كل تلك المعطيات الآنفة الذكر يصير وقتها بإمكاننا تحديد جملة الأمور الحيوية اللازمة لبناء ملف للفيلم وهي:

- ✓ الفكرة والموضوع (عما نريد عمل الفيلم).

---

[1]– ولد هنية يمينة، زغودي يحي: **الفيلم الوثائقي الوثيقة والحقيقة والرؤيا مقاربة أنطولوجية**، مقال منشور بمجلة آفاق سينمائية، جامعة وهران، الجزائر، المجلد 07، العدد 02، ديسمبر 2020، ص333. رابط المقال:
https://www.asjp.cerist.dz/en/article/138193

[2] – بن عزوزي عبد الله، مرجع سبق ذكره، ص 104.

- ✓ ما هو مختصر القصة (السينوبسيس Synopsis).
- ✓ كيف نريد صنع الفيلم، مع أية شخصيات؟ في أية مواقع؟ بأية أدوات فنية؟ بأية لغة سينمائية (المعالجة Treatment)؟
- ✓ لماذا نريد صنع الفيلم (تصريح المخرج –المنتج Director/ Producer Statement).
- ✓ الخطة المالية(Financial Plan) .
- ✓ تصور أولي للميزانية(Budget) .[1]

غير أنّ المعالجة السينمائية كتقنية في كتابة السيناريو ترتكز أساسا على كيفية تحوير المادة الوثائقية والمتمثلة في الصور والمقابلات والأحداث الحية وتجسيدها في الفيلم الوثائقي، فعملية تشكيل التصوير العام للوثائقي تتم من خلال البحث عن الصور مع ضرورة وجود تصور أولي عن أبعاد وجوانب الموضوع المطروح ...فالخطوة الأولى فالخطوة الأولى في عملية إعداد فيلم وثائقي هي البحث عن الصور في الأرشيف، ثم وضع الخطة العامة لعملية التصوير.[2]

3- مراحل صناعة الفيلم الوثائقي:

قبل التّطرق إلى كيفية أو طريقة صناعة الفيلم الوثائقي يجدر بنا التوقف عند نقطة مهمة، وهي أن الكثير من المخرجين يتفق على ضرورة توافر ثلاثة عناصر مهمة لبناء المشهد في الفيلم الوثائقي وتتحدد هذه العناصر الثلاثة [3] في :

توجيه الاهتمام: يتحدد بأن الواقع متعدد الجوانب وعلينا أن نحدد أو نوجه اهتمام المشاهد إلى فكرة الفيلم دون أن نشتت تفكيره.

1- جورج خليفي، مرجع سبق ذكره، ص(36- 39).

2 – بن عزوزي عبد الله، مرجع سبق ذكره، ص 104-105.

3- عبد الله طيبي: **السينما الوثائقية ودورها الإعلامي**، مقال منشور بمجلة العلوم الاجتماعية والإنسانية، جامعة تبسة الجزائر، المجلد 11، العدد 02، ديسمبر 2018، ص128-129. رابط المقال:
https://www.asjp.cerist.dz/en/article/72771

التسلسل: عنصر التسلسل يكون بالانتقال من اللقطات العامة وهي اللقطات التأسيسية إلى اللقطات الأضيق فالأضيق، فمن خلال هذه العملية يتم خلق ترتيب أو بناء لقطات ضمن تسلسل منطقي غير مرهق للمشاهد.

الحيادية: إن التعامل مع الفيلم الوثائقي هو تعامل مع الواقع، وبالتالي تتبع مصداقية الفيلم من كونه حياديا في طرح الواقع وملامسته وغير منحاز. ويعتقد كثيرون أنّ صناعة الأفلام الوثائقية تبدو في غاية السهولة، بل أسهل شيء اقتداء بعبارة " ما عليك إلاّ أن تمضي إلى المكان الذي يدور فيه حدث مهم وتشغل آلة التصوير وتسجله"، ويرجع هذا إلى المفهوم التقريبي الذي يحمله معظم الناس في عقولهم لماهية الفيلم الوثائقي. غير أنّ صناعة فيلم وثائقي يتطلب أكثر من ذلك بكثير، فتصوير المشاهد لا يكون تلقائيا، وأهم شيء في صناعة الفيلم الوثائقي هو التخطيط المسبق. وعلى كُلٍّ يمكن القول أنّ صناعة الفيلم الوثائقي لا تختلف كثيرا عن صناعة أي نوع آخر من الأفلام وتمر بالمراحل التالية:[1]

1-مرحلة ما قبل الإنتاج: وتمثل مرحلة حاسمة، فهي من تحكم نجاح الفيلم الوثائقي، ذلك أنها تشمل مُعالجة كل من الفيلم والسيناريو والميزانية والتخطيط للإنتاج ووضع الجدول الزمني وكيفية التعامل مع الطاقم، وكل ذلك مرهون بالتعاقب المنظم للصور والأصوات، ما يعني التخطيط المسبق هو أهم شيء في الفيلم الوثائقي.[2]

-**فكرة الفيلم الوثائقي:** وهي بمثابة تصور عن الموضوع الذي سيدور حوله الفيلم، وهنا يجب كتابة فكرة الفيلم بما لا يتجاوز 100 كلمة[3]، وإن أساس فكرة الأفلام الوثائقية لا تتطلب منا – برأي جريرسون – أكثر من أن نعرض على الشاشة المسائل التي تهم عصرنا بأي أسلوب كان بحيث يتجاوب مع خيال الناس ويجعلُهم أكثر إحساساً وتفاعلاً مع ما يدور حولهم، ولهذا فإن الفيلم

[1]– كوبيبي حفصة، مرجع سبق ذكره، ص533.

[2]– حال أحلام، مرجع سبق ذكره، ص191.

[3]– كوبيبي حفصة، مرجع سبق ذكره، ص534.

الوثائقي يعتمد على فكرة رئيسة تكون له ولها قيمة اجتماعية، وهذه الفكرة قد تكون خاطرا إنسانياً يمكن أن يتحول إلى فكرة فنية تتطور وتتعدل لتصبح المحور الرئيس الذي يدور حوله الفيلم.[1]

-**عملية تحضير السيناريو:** يمكن في الفيلم الوثائقي الانطلاق في عملية التصوير دون سيناريو على خلاف الفيلم الروائي أو الخيالي، ذلك أنه يقوم على إعادة تحديد الموضوع وجمع المادة الضرورية سواء كانت علمية أو أدبية أو حتى فنية، ثم البحث والتقصي فيها، دون إغفال أمر تعيين أماكن التصوير، إلا أن كل هذا لم يمنع من وجود أفلام أو برامج وثائقية تمت عملية كتابة سيناريو دقيق ومفصل لها بمرافقة تعليق يخصها، كما سجل فوق هذا في بعض الأحيان إنتاج أفلام وثائقية كان فيها التعليق بمثابة سيناريو الفيلم وكانت فيه الصورة وسيلة إيضاح لمضمون التعليق.[2]

-**معالجة السيناريو:** تعتبر عملية معالجة السيناريو الوثيقة الأساسية التي تعتمد عليها عملية التصوير بالنسبة للكثير من صناع الأفلام الوثائقية، وبالنسبة للبعض يجب أن تكون هناك وثيقة مكتوبة.

-**النص المكتوب:** ذلك النص الذي يوسع فكرة الفيلم إلى خطة للتصوير وإلى أقل ما يمكن نظرية في المونتاج، يجب أن يكون نصا مفصلا بقدر المستطاع، بغية تسهيل التصوير والمونتاج.

-**الميزانية:** ويتم فيها دراسة التفاصيل الدقيقة لميزانية الفيلم بين المخرج والجهة المنتجة، وهو أمر تحدده عدة عناصر: كم يوما سيستغرق التصوير؟ هل هو في مكان واحد؟ أم في أماكن متعددة؟ وهل هذه الأماكن متباعدة أم قريبة؟ وما هي الفورمات أو الأساليب التي سيصور الفيلم بها؟ وما نوع الكاميرا اللازم استخدامها؟ والإضاءة ومعدات الصوت التي يجب استأجارها؟ والأمر ذاته ينطبق على مرحلة ما بعد التصوير، معدات المونتاج والمكساج والمونتير المطلوب.[3]

---

[1]- لؤي الزعبي، مرجع سبق ذكره، ص3.

[2]- نهلة عيسى، مرجع سبق ذكره، ص199.

[3]- المرجع نفسه، ص201-202.

غير أنّه عادة ما توضع الميزانية أثناء معالجة السيناريو، وأحيانا أخرى تكون الميزانية عائقا أمام المعالجة، عندما يوضع مبلغا ماليا محددا مسبقا لإنتاج الفيلم، حيث يجب أن تكون المعالجة على قدر مقاس الميزانية، يجب أولا ضمان التمويل الأساسي لإنجاز الفيلم، حيث تعرف الأفلام الوثائقية اقتصاديات هشة لا تدفع المؤلفين للكتابة.

-**إختيار الممثلين وأماكن التصوير:** قبل التصوير يجب الاستعداد من خلال الاستطلاع، فيتوجب على المخرج والمصوّر معرفة الأمكنة التي سيصورون فيها، شكلها، نوعية إضاءتها، نوع الديكور، كما يتوجب اختيار الممثلين بدقة واختيار الناس من غير الممثلين، ويجب وضع خطة لإدارة أشخاص الفيلم من غير الممثلين المحترفين، حيث يتم أخذ قيمهم ومحدوديتهم في الوقت ذاته بعين الاعتبار[1] ومعنى هذا أن مرحلة اختيار طاقم العمل وعدد أفراده، يتحدد تبعا لنوع الفيلم المعتزم إنجازه، فطاقم الفيلم الوثائقي الذي يتناول سلوك الأفراد عادة ما يحتاج إلى ثلاثة أو أربعة أشخاص، بينما الفيلم الوثائقي التاريخي الذي يتطلب إعادة التمثيل فيحتاج إلى طاقم كبير.[2]

-**وضع جدول زمني:** جدول زمني يراعي الوقت والمال والممثلين والمعدات المخصصة لإنجاز الفيلم.

-**اختيار طاقم العمل وعدد أفراده:** يكون الطاقم تبعا لطبيعة الفيلم ونوعيته، فالفيلم الذي يتناول سلوك الأفراد طاقم عمله يكون أصغر بكثير من الفيلم الوثائقي التاريخي.

-**اختيار المُعدّات اللّازمة:** وتشمل كل من الكاميرات والعدسات، معدات الإضاءة، الصوت وغيرها، وبالرغم من أن الكاميرات لا تصنع أفلاما وثائقية، إلّا أن نوعية الكاميرات مهمة جدا في العمل الوثائقي، كما أن عملية الإضاءة تعتبر مهمة جدا إلى درجة قول الناقد المسرحي والسّينمائي Barry Hampe أن الفيلم الوثائقي مصنوع من الإضاءة، دون أن ينسى الصوت قائلا: "إنّ

[1]- كوبيبي حفصة، مرجع سبق ذكره، 535.

[2]- نهلة عيسى، مرجع سبق ذكره، ص201.

الصوت جزء هام في الفيلم الوثائقي الحديث، خطط لتسجيل الصوت بالعناية التي تخطط فيها لعمل الكاميرا".[1]

2-مرحلة الإنتاج: ما يشترط على صناع الأفلام أن يكونوا على إطلاع كاف بالتكنولوجيا التي سيعتمدون عليها في عملية التصوير وما بعدها، كالكاميرات ومعدات التصوير والإضاءة والصوت والمونتاج، ذلك أن حجم الإضاءة المتوفرة مثلا يؤسس لوجود صورة على شريط الفيديو أو شريط السينما، في حين أن غيابها معناه غياب للصورة، والشأن نفسه يقال بالنسبة الصوت الذي يعتبر هو الآخر جزءا هاما في الفيلم الوثائقي الحديث، بمعنى "خطط لتسجيل الصوت بعناية التي تخطط فيها لعمل الكاميرا".[2]

3-مرحلة ما بعد الإنتاج: بعد الانتهاء من التصوير، وأصبحت الشرائط المصورة جاهزة، وبعد عملية تسجيل التعليق النهائي- إذا كان نوع الفيلم يتطلب تعليقا-تبدأ عملية المونتاج. المونتاج هو الحصيلة النهائية لما يريد المخرج عرضه وكيفية هذا العرض[3].

[1]- كوبيبي حفصة، مرجع سبق ذكره، ص535-536.

[2]- حال أحلام، مرجع سبق ذكره، ص192.

[3]- كوبيبي حفصة، مرجع سبق ذكره، ص536.

المبحث الثالث: المدارس الفنية للفيلم الوثائقي

شكّلت عشرينيات القرن الماضي بداية تأصيل الإنتاج الوثائقي، من خلال ثلاث مدارس تشتغل على الحقيقة، تميّزت كل منها بقواعد وملامح فنية موحدة. هذه المدارس الوثائقية الثلاثة هي:

1- المدرسة البريطانية:

يُعدّ "جريرسون" تلميذا لـ" فلاهيرتي" وكثيرا ما كان ينتقد انفصال معلمه عن العالم الحقيقي، من بين أفلامه "صائدو الأسماك" 1929، "جرانتون تراولر"1934،"أغنية سيلا 1934"، "البريد الميمي1936" كانت أفلامه أصيلة لا تطمح إلى الشعر، وعند نشوب الحرب العالمية الثانية سنة1939 عيّنته الحكومة الكندية مديرا للمجلس الوطني للسينما، لم يخترع "جريرسون" مصطلح الوثائقي فحسب بل قام بتأسيس نظرية متماسكة المعنى وهذا يعود إلى مشاركاته في العديد من الأفلام، وكان في كثير من النواحي شخصية أكثر تأثيرا من "فلاهيرتي".[1]

ويؤمن المخرج والمنتج "جون جريرسون" أنّ الوثائقي مطرقة تُعيد تشكيل الواقع، وليس مجرد مرآة تعكس صورته، ووظيفته الرئيسية هي التوعية الإجتماعية، ونقل الأفكار المخلصة لتحقيق مصلحة الجمهور والأولوية هنا للإعداد والتخطيط المسبق، واستخدام التعليق الصوتي، والإقناع الفكري مقدم على الشكل[2].

كما عمد "جريرسون" وأعوانه إلى الترويج لمفهوم الفيلم الوثائقي واعتماده كأداة للتوعية والتكامل الاجتماعي من خلال إلقاء المحاضرات وصياغة كتابات حوله، وفي عام 1932 وقف "جريرسون" على حقيقة مفادها أن للفيلم الوثائقي القدرة الكبيرة على تصوير الحياة في حد ذاتها من خلال الملاحظة فقط، وقد استعان "جريرسون" من أجل تنفيذ ذلك بأشخاص حقيقيين تمكنوا من تقديم

---

[1]- جيلالي فاطمة، مالفي عبد القادر: **الأفلام الوثائقية وثورات الربيع العربي**، مقال منشور بمجلة جماليات، جامعة مستغانم، الجزائر، المجلد 6، العدد1، ديسمبر 2019، ص282، 283. رابط المقال:
https://www.asjp.cerist.dz/en/article/104732

2- إياد الداود: **فن التقصي الفيلم الوثائقي التحقيقي**، منشورات معهد الجزيرة للإعلام، الدوحة، قطر، 2019، ص39.

المساعدة للآخرين على تفسير العالم وفهم القصص الواقعية، وتوصل ذات الباحث إلى عقد مقارنة بين ما يقدمه الفيلم الوثائقي من إيجابيات لأفراد المجتمع وبين آليات "المحاكاة والتزييف" والأهداف التجارية التي توفرها لأصحابها أفلام "هوليوود" التمثيلية.[1] كما أخرج "جون جريرسون" خلال مسيرته فيلمين؛ أولهما (قوارب الصيدDrifters) عام 1929 بينما أشرف على إنتاج أكثر من 50 فيلما، ودعم وشجع العديد من مخرجي الأفلام الوثائقية. وقد حدّد "جريرسون" من خلال مسيرته السّينمائية مستويين اثنين للفيلم التسجيلي هما[2]:

-**مستوى أعلى:** يتم الإنتقال بالأفلام التسجيلية والسُّمو بها من مجرد الوصف الدقيق لمواقع والطبيعة إلى مرحلة إعادة التنظيم والترتيب، ثم التكوين الفني لهذه المادة الواقعية الطبيعية.

-**مستوى أدنى:** وهو الذي يضم بقية الأشكال التسجيلية وبناء على ذلك التقسيم ميز "جريرسون" الفيلم التسجيلي وخصه بالقواعد التالية:

أ-يستمد الفيلم التسجيلي مادته من واقع المكان الذي يتم فيه التصوير، ومن واقع الحياة بأشخاصها الحقيقية وأدوارهم الأصلية.

ب-التفرقة بين الوصف والدراما أي التمييز بين الأسلوب الذي يقتصر على مجرد وصف القيم السطحية للموضوع والأسلوب الذي يكشف عن دقائقه بطريقة فعالة.

ج-اختيار وتنظيم المادة المستمدة من واقع الحياة وترتيبها وتقديمها للمتلقي بأسلوب فنّي يعكس وجهة نظر مخرج الفيلم، بمعنى الوصول إلى المعالجة الخلاقة للواقع وتقديم رؤية القائم بالاتصال في موضوع ما للجمهور المستهدف معتمدا على الواقع والحقيقة.

د-الإعتماد على قوّة الملاحظة والمشاركة الفعّالة والبحث الجاد المُتعمق والإنتقاء الواعي من الحياة بما تتضمّنه من أحداث ومشاكل ومظاهر وأشخاص وعادات لبلوغ هدف محدد.

1- باتريشيا أوفدر هايدي، مرجع سبق ذكره، ص39.

2- جيلالي فاطمة، مالفي عبد القادر، مرجع سبق ذكره، ص282-283.

2- المدرسة الأمريكية:

تزعم هذه المدرسة المُخرج الأمريكي "روبرت فلاهرتي" شاعر السينما الوثائقية، وهو علاوة على ذلك أستاذ الإتجاه الرومانسي المعروف بعنايته الفائقة بالجماليات، لقد عُرف بقناعته بأنّ من شأن التصوير أن يقود إلى صناعة الأفلام العظيمة، وكان فيلمه الأول " نانوك من الشمال" الذي أخرجه عام 1922 إحدى روائع الكلاسيكيات الوثائقية، وهذا عندما روج له بعبارة " قصة حياة وحب في القطب الشمالي الحقيقي"، والملفت للإنتباه هو الاعتماد في فيلمه على أسلوب الملاحظة الطويلة لحياة صياد وعائلته، وقد أبرز من خلاله ذلك الصراع القائم بين الإنسان والطبيعة، حيث تركه ينمو أمام الكاميرا مثل قصيدة شعر، وما تجدر الإشارة إليه في هذا المقام هو أن "فلاهرتي" كان حريصا دائما على الذهاب إلى المجتمعات النائية وعلى حبه لأبطال أفلامه، الذين سعى على تقديمهم بصورة البدائي النبيل، ولعل هذا ما أسهم في انتشار أفلامه الوثائقية ونجاحها والتي بلغ عددها نحو 15 فيلما.[1]

لقد كان للرحلات العديدة التي قام بها "فلاهرتي"، وكثرة تأمله في علاقة الإنسان بما حوله دافعا أساسيا لأن يقدم مجموعة من الأفلام التسجيلية، وربما تكون الرحلات التي قام بها عام1910 إلى الجزر التي تحيط بخليج هدسون إلى إكتشاف إمكانية استغلال خام الحديد فيها، تكون في البداية الفعلية لـ"فلاهيرتي" في مجال التسجيل والتوثيق.[2]

كان لـ"فلاهيرتي" موهبة كبرى في التصوير الفوتوغرافي إذ استطاع أن يزاول ميوله في التركيب على مخزون من الأفلام الخام أطول بعشر مرات من الفيلم النهائي، وبلغ الفيلم المذكور حدا من النجاح حتى أن في كثير من البلدان صار الناس يطلقون كلمتي "أسكيمو" و"نانوك" على قطعة شوكولاطة مجمدة التي تباع في دور السينما أثناء فترات الاستراحة.[3] وقد أدى تصوير "فلاهرتي" البارع في فيلم "نانوك رجل الشمال"— المذكور آنفا والناتج عن الاعتناء شديد الدقة بالتفاصيل

1- إياد الداود، مرجع سبق ذكره، ص39-40.

2- جيلالي فاطمة، مالفي عبد القادر، مرجع سبق ذكره، ص281.

3- جورج سادول، مرجع سبق ذكره، ص281-282.

البصرية وإعادة التصوير عدة مرات — والتنظيم البارع للإيقاع من المونتير (الذي كان بطيئًا بما يكفي لإقناع المشاهدين بأنهم يشاهدون حياة واقعية، ولكن ببنية درامية) إلى إنتاج عمل ترفيهي عالي الجودة من مادة خام مشوقة، وقد منح اختيار الاتجاه الواقعي –أي خلق الوهم بحقيقة مرئية ومحسوسة من خلال المونتاج، وزاوية الكاميرا، والإيقاع –المشاهدين انطباعا قويًّا بأنّهم عايشوا شيئًا شبه حقيقي.[1]

كما يذكر الناقد السينمائي الجزائري "عبد الكريم قادري" من أفلام هذه المدرسة تجربة فيلم وثائقي غاية في الاحترافية والمهنية والضخامة وهو فيلم "انتصار الإرادة" المنتج سنة 1935 للمخرجة الألمانية "ليني رفنشتال"، وهي مخرجة تعد من بين أعظم المخرجات وأكثرهن ابتكارا، وقد صوّرت هذا العمل خدمة للدعاية النازية التي يتزعمها "هتلر". وقد أحدثت ليني بحسب "قادري" من خلال هذا الفيلم الوثائقي ثورة على التقنية إذ أسّست لقواعد جديدة، بداية في التعامل مع الكاميرات وانتشارها، إلى إظهار عظمة المجاميع البشرية وقوة هتلر الكبيرة، وانتهاء بالمونتاج والتركيب، وهي عناصر ومعطيات أظهرت مدى اتقاد ذكاء هذه المخرجة التي أخرجت بعدها العديد من الأفلام الوثائقية المهمة، ولا تزال "ليني رفنشتال" أعظم مخرجة أفلام وثائقية إلى اليوم. [2]

3– المدرسة الروسية:

كان المخرج الروسي الثوري "دزيجا فيرتوف" هو العلم المؤّسس الثالث في مجال الوثائقيات، واسمه الحقيقي (دينيس أركاديفيتش كوفمان)، وقد عُرف زيادة على كونه مخرجا وكاتبًا بمعارضته نيابة

1– باتريشيا أوفدر هايدي، مرجع سبق ذكره، ص33.

2–عبد الكريم قادري: **الفيلم الوثائقي بين مرجعية الجمهور وصدقية الثيمات**، مقال منشور على موقع ضفة ثالثة، بتاريخ 21 مارس2020، على الرابط:

https://diffah.alaraby.co.uk/diffah/arts/2020/3/21/%D8%A7%D9%84%D9%81%D9%8A%D9%84%D9%85-%D8%A7%D9%84%D9%88%D8%AB%D8%A7%D8%A6%D9%82%D9%8A-%D8%A8%D9%8A%D9%86-%D9%85%D8%B1%D8%AC%D8%B9%D9%8A%D8%A9-%D8%A7%D9%84%D8%AC%D9%85%D9%87%D9%88%D8%B1-%D9%88%D8%B5%D8%AF%D9%82%D9%8A%D8%A9-%D8%A7%D9%84%D8%AB%D9%8A%D9%85%D8%A7%D8%AA?fbclid=IwAR00SYs4EP-VEAy1R-90b2irPc4dEhdcz63AiH2GbiHUeQQ5Pq98-83oL1o

تم الإطلاع عليه بتاريخ :2021/04/03 على الساعة: 17:12.

عمّا كان يسمى في روسيا بـ"الأفلام الواقعية"؛ فقد اشتهر بنصرته لتسجيل الحياة كما هي في الواقع أو بمعنى أوضح تصوير اللّحظة من دون أن يسبقها أي استعداد يذكر، ولهذا نادى ""فيرتوف" بفكرة أن الفيلم الوثائقي هو الوسيلة الإعلامية الناجعة للثورة على الواقع، بل لابد –حسبه– للفيلم الروائي أن ينسحب من الساحة مهزوما أمام الفيلم الوثائقي وما يمتلكه من جماليات.[1]

ويعتبر "فيرتوف" مُؤسس السّينما الوثائقية ورائدها الألمع وهو من طينة الفنانين الطلائعيين السابقين لعصرهم والدافعين به إلى التجريبية الاستكشافية الخلاقة، وكان "فيرتوف" دائم التفكير في مستقبل الثورة البلشفية ولكن هاجسه الأساسي كان أيضا امتحان قدرة اللّغة السينمائية من خلال كل مكوناتها على تمثيل الواقع ليس بالتماهي معه ومحاكاته بل بخلقه من جديد والنفاذ إلى خباياه الخفية.

كانت التجربة الجدية الأولى هي الجريدة السينمائية المسماة "الحقيقة السينمائية،" والتي بدأ في إنتاجها منذ عام 1922 يتميز كل عدد باكتشاف جديد وبحث عن وسائل جديدة تختلف عن سابقاتها، وكان الأساس في هذه التجارب الاعتماد الكلي على المونتاج كوسيلة للتعبير ولإثراء المادة المصورة وإضافة أبعاد جديدة لها[2]، ولعلّ أهم الجماليات السينمائية التي أتى بها "فيرتوف" هو اعتماده على تقنيات جديدة منها اللّقطة البطيئة للصورة الثابتة، والتمازج بين اللّقطات، والاعتماد على عدة صور داخل الإطار الواحد.[3]

فالمونتاج على حد رأي "ديزيغا فيرتوف" هو أساس الفن السينمائي والوثائقي وسلاح تصوير الواقع، وخدمة الأيدولوجيا، وهو صاحب فيلم "الرجل ذو الكاميرا السينمائية" عام 1929 الذي يصنف ضمن أفلام "سمفونيات المدن"، ويجسد مراحل صناعة الأفلام، وقد جرب فيه كل أدوات المونتاج لعرض حياة يوم في مدينة "الأوديسا"، وحينها تخلى عن السيناريو الجاهز للتحرر في بناء الفيلم أثناء المونتاج. و"الأوديسا" هي المدينة التي انطلقت منها أشهر أفلام السينما الروسية في بداياتها

1– باتريشيا أوفدر هايدي، مرجع سبق ذكره، ص42.

2– جيلالي فاطمة، مالفي عبد القادر، مرجع سبق ذكره، ص283.

3– وسيم القربي، مرجع سبق ذكره، ص3.

والتي تقع اليوم في "أوكرانيا" بعد استقلالها عن الاتحاد السوفياتي عام 1991، ربما تشكل أهميتها السينمائية أحد الأطماع الروسية في أوكرانيا[1].

إن المونتاج يستطيع أن يقارن بين نقطتين ببعضهما البعض دون اعتبار لعامل الزمن والمكان، وهذا ما نلمسه في جنس الفيلم الوثائقي فكل العناصر تتحدث من خلال المونتاج: النص، الموسيقى، الضوضاء، وكل تقنيات المشهد الممكنة من: (الصورة الشعرية، المجاز، المبالغة، وصف الماضي، التوقع، والحوادث الموازية)، فالانتكاسات التي أخلت بتسلسل المونتاج حصلت من خلال تدخل التعليق أو المؤثرات المتباينة، والتي أصبحت فيما بعد وسائل للتعبير في الفيلم الوثائقي. وقد أسس "ديزيغا" فرقة خاصة، أسماها "العين السينمائية" تحقيقا وخدمة لغايته الفكرية، ومن بين الأشياء التي كتبها عن السينما الوثائقية، وأصبحت مع الوقت مرآة عاكسة لأفكاره ورؤاه، وعبّدت الطريق لصنّاعها: "أنا عين السينما.. أنا أعيد صوغ الإنسان بمثال يفوق آدم.. أنا أعيد صوغ آلاف البشر بملامح وطبائع مختلفة.. أنا العين السينمائية.. آخذ يد الأقوى من البعض والأنف الأكثر دقة من البعض الآخر، والرأس الأجمل من البعض الثالث، وبالمونتاج فقط سوف أخلق الإنسان الجديد".[2]

لقد وضع الأعلام المؤسسون الثلاثة ثلاث مجموعات متباينة من التوقعات بين كل من صناع الأفلام والمشاهدين للفيلم الوثائقي: الترفيه الذي يسمو بالنفس "فلاهرتي"، والحكي النافع اجتماعيًّا "جريرسون" والتجربة المثيرة للفكر "فيرتوف"، وقد أصبحت أسماؤهم مرادفا لهذه المناهج، وتحوّل ثلاثتهم إلى رموز أيقونية للأجيال التالية من صناع الأفلام الوثائقية.[3] وبالطبع فإن تركيز أي منهم على تفعيل عنصر مُعيّن لا يعني إغفال العناصر الأخرى، هذا ولقد اجتمعت قيم هذه المدارس في الموضوع والتصوير والمونتاج وأخرجت الوثائقي المثالي.

1- إياد الداود، مرجع سبق ذكره، ص40.

2- عبد الكريم قادري، مرجع سبق ذكره.

3- باتريشيا أوفدر هايدي، مرجع سبق ذكره، ص47.

4- مدرسة الدراما الوثائقية "الدوكودراما":

بالإضافة إلى المدارس الثلاثة السابقة الذكر، يُمكننا الحديث عن مدرسة جديدة رابعة تسمى "مدرسة الدراما الوثائقية أو الدوكودراما"، ووفقا لما جاء في كتاب "إعداد البرامج الوثائقية لـ "أيمن عبد الحليم نصّار" فإن هذا الاتجاه هو أحد الإتجاهات الحديثة في السّينما التسجيلية، والذي يُقرُّ بأن الجوانب الدرامية في العمل الوثائقي هي موضوع مختلف، ويُعبّرُ عن الدراما في الفيلم الوثائقي أحيانا عن طريق الإستعانة بممثلين غير محترفين لدفع وتحريك أحداث البرنامج / الفيلم أو إعادة تسجيل دورهم في الواقع.[1] والدوكودراما هي فيلم أو برنامج تلفزيوني يجمع ما بين حقلي الوثائقي والدرامي، ويطلق البعض على الدوكودراما تسمية "الدراما غير الخيالية" التي تلقي الضوء على أحداث حقيقية وأشخاص حقيقيين وتقدمهم بطريقة درامية. وهذا المصطلح ينقسم إلى قسمين: دوكيو وهي مشتقة من كلمة تسجيلي والنصف الآخر كلمة دراما، في البداية هي كلمة شائعة وتجري على كل لسان وأصبحت تطلق على أنواع عديدة من الفنون التي يقال إنها درامية حتى أنها ابتعدت الآن تماماً عن معناها الأصلي.[2]

يرى الناقد السينمائي الأردني "عدنان مدانات" أنّ مصطلح" دوكودراما"، أو" الدراما الوثائقية" كما في ترجمته إلى اللّغة العربية مصطلح جديد في الأدبيات السينمائية عالميا وعربيا، ويعود ظهوره الأول في العالم إلى أواخر النصف الثاني من القرن العشرين، غير أنه سرعان ما انتشر استخدامه في الأدبيات السينمائية العربية. أما في للّغات الأجنبية فقد جاء مشتملا على بعض اتجاهات الأفلام الروائية الواقعية والأفلام التسجيلية معا، في حين جاء استخدامه في الأدبيات السينمائية العربية ليصف أسلوبا أخذ في الانتشار في العالم العربي في إخراج الأفلام الوثائقية التي اتضح أنها استقت بعض العناصر التعبيرية الروائية بهذا الشكل أم ذاك، مقدما مادته الفيلمية في قالب فني وتعداه في بعض الأحيان إلى الشعري. والملاحظ أن استعمال هذا المصطلح في الأدبيات

1- أيمن عبد الحليم نصار، مرجع سبق ذكره، ص47.

2- سهيلة دهماني: **الممثل التسجيلي التمثيل كوسيلة تعبيرية في الفيلم التسجيلي الدرامي**، مقال منشور بمجلة آفاق للعلوم جامعة الجلفة، الجزائر، المجلد 01 ، العدد 02، مارس 2016، ص107. رابط المقال : https://www.asjp.cerist.dz/en/article/12834

السينمائية يشوبه بعض الغموض خاصة مع استعماله الواسع للتعبير عن صيغ مختلفة ومتنوعة لإنتاج الأفلام التسجيلية فيما كان هدفه حينها هو التحرر من قيود الريبورتاج والمادة الإعلامية الجافة، وإذ كان قد سجل العثور على محاولات في اللّغة الإنجليزية حول تعريفات دقيقة لهذا المصطلح فقد بينت الأبحاث عدم وجود محاولات شبيهة باللّغة العربية للتعريف به عدا العثور على ما يعرف بالترجمة الحرفية لهذا المصطلح (الدراما الوثائقية) وهو مأخوذ عن الإنجليزية أصلا، علما بأن محاولات تعريف هذا المصطلح باللغة الإنجليزية متفاوتة في درجة التشابه والاختلاف، وهذا إن دل على شيء فإنما يدل إلى عدم وضوح مفهوم المصطلح حتى في بلاد مهد ظهوره الأول.[1]

وتتعامل الدوكودراما مع الواقع من منظور درامي يعطي صورة طبق الأصل عن الحقيقة، وقد نشأت بعد الحرب العالمية الثانية بهدف تعويض النقص في مواد وصور المواضيع الوثائقية، تتخفف هذه المدرسة في شرطين من شروط الوثائقي؛ المكان والشخصيات الحقيقية، لصالح استخدام الممثل والديكور الصناعي في جزء من الفيلم، ومبرر ذلك هو التعويض لا تقديم فيلم روائي كامل، ولأن "المصداقية" جوهرة الفيلم الوثائقي فقد كان "فلاهرتي" دائم القول: "أُفضل أن يؤدي أفلامي الوثائقية أناس طبيعيون غير محترفين، من أن ألجأ إلى عباقرة هوليود". لذا على صانع الفيلم ألا يحوّل الميزة إلى نقيصة، ولا يقلب القمة قاعا، يقول المخرج الروسي "سيرغي

1 - عدنان مدانات: **دوكودراما وخبرة الممثل في الأفلام التسجيلية،** مقال منشور بموقع الجزيرة الوثائقية، رابط المقال:

https://doc.aljazeera.net/magazine/%D9%83%D9%8A%D9%81-%D9%86%D9%86%D8%AC%D8%B2-%D9%88%D8%AB%D8%A7%D8%A6%D9%82%D9%8A%D8%A7/%D8%AF%D9%88%D9%83%D9%88%D8%AF%D8%B1%D8%A7%D9%85%D8%A7-%D9%88-%D8%AE%D8%A8%D8%B1%D8%A9-%D8%A7%D9%84%D9%85%D9%85%D8%AB%D9%84-%D9%81%D9%8A-%D8%A7%D9%84%D8%A3%D9%81%D9%84%D8%A7%D9%85-%D8%A7%D9%84%D8%AA%D8%B3%D8%AC%D9%8A%D9%84%D9%8A%D8%A9

تم الإطلاع عليه بتاريخ: 2021/04/03 على الساعة: 17:43.

أيزنشتاين":"لماذا نستخدم الممثل ليتقمّص شخصية الفلاح، في الوقت الذي نستطيع أن نخرج ونُصوّر الفلاح الحقيقي".[1]

وفي 6 أكتوبر من العام 1946 أُذيع فيلم وثائقي تحت عنوان "أريد أن أكون ممثلاً" أخرجه "ميخائيل باري"، وقد كانت لـ"روبرت بار" و"ميخائيل باري" الريادة في مجال الدراما الوثائقية، ثم انضم إليهما "دونكان روسي" الذي جاء من السينما الروائية، وكانت أول أعماله الوثائقية للتلفزيون البريطاني فيلم "لندن في الظلام" الذي حقق نجاحاً كبيرا عند عرضه، وقد اشترك الثلاثة بار وباري وروسي في خلق حركة فنية تنتصر للاتجاه الذي يرى أنّ استخدام المُمثّل في السينما الوثائقية يمثل نوعاً من الإثراء للأفلام الوثائقية، وذلك بزيادة مفرداتها الفنية لتشمل وسائل تعبير درامية من دون الإخلال بالقيمة الموضوعية التي تقدمها الوثيقة السينمائية أي الفيلم الوثائقي.[2]

وفي هذا الصدد توصلنا من خلال دراستنا المشتركة التي قمنا بها مع الباحثة الدكتورة "نايلي نفيسة" من جامعة أم البواقي حول هذه المدرسة المتفردة في السينما الوثائقية، والموسومة بـ :"**جماليات توظيف المشاهد التمثيلية "الدوكودراما" في السينما الوثائقية تحليل سيميولوجي للفيلم الوثائقي الجزائري ليلة النار**"[3] إلى عدة نتائج نذكر منها أن المشاهد التمثيلية محل التحليل وُفّقت في التعبير بطريقة درامية فيها مسحة من الجمال عن الأفكار والأحداث والوقائع والروايات الحية التي يتناولها الفيلم. كما تمكن مخرج الفيلم (المخرج الجزائري خالد شنة) من توظيف المشاهد التمثيلية "الدوكودراما" في المشاهد التي يحتاج السيناريو فيها للمزيد من التوضيح والشرح كالمشاهد التي عاد من خلالها إلى الظروف المعيشية ومظاهر الحياة التي عاشها الجزائريون قبيل ثورة التحرير

1- إياد الداود، مرجع سبق ذكره، ص41.

2- لؤي الزعبي، مرجع سبق ذكره، ص3-4.

3- توفيق ذباح، نايلي نفيسة: **جماليات توظيف المشاهد التمثيلية "الدوكودراما" في السينما الوثائقية، تحليل سيميولوجي للفيلم الوثائقي الجزائري" ليلة النار**"، مقال منشور بمجلة العلوم الإنسانية لجامعة أم البواقي، الجزائر، المجلد 8، العدد 1، مارس 2021، ص:276 – 277 رابط المقال:

https://www.asjp.cerist.dz/en/article/151664

الكبرى في الفاتح نوفمبر من سنة 1954 ومشاهد ليلة الحسم أي ليلة اندلاع الثورة التحريرية المباركة، وصور المُجاهدين وهم يشرعون في تنفيذ أولى العمليات الثورية ضد فرنسا.

هذا كما ساهمت المشاهد التمثيلية المدرجة في هذا الفيلم في إضفاء جوانب جمالية من خلال استغلال أُسس لغة السينما كالإضاءة التي تؤدي دورا كبيرا وواضحا في مجال الأعمال الفنية عموما والفيلم الوثائقي على وجه الخصوص، وتتجلى الإضاءة مُنفردة بطاقة تعبيرية وجمالية. كما تمكّن المُخرج من توظيف مُمثلين "غير محترفين" في تصوير بعض المقاطع والمتتاليات الفيلمية التي وظفت "الدوكودراما"، وظهر ذلك مثلا في اللّقطات التي كان الحديث فيها يجري حول المجاهدين وتحركاتهم خلال الثورة، أين تم تصوير مشاهد تمثيلية تعكس حياة المجاهدين تماما مثلما كانت أثناء الثورة. وعلاوة على ما سبق توصلنا أيضا إلى نتائج أخرى من بينها أن العناصر الصورية والصوتية للمشاهد التمثيلية محل التحليل مثل الأزياء والإكسسوار والمؤثرات الصوتية وغيرها من العناصر ساهمت في خلق صورة بصرية جميلة ذات تعبير دلالي، فالأزياء التي ظهرت في المشاهد التمثيلية تمكنت من التعبير عن الحقبة التاريخية للثورة التحريرية في الجزائر، سواء تعلق الأمر بأزياء وملابس الثوار الجزائريين أو أطفال المدرسة القرآنية في ذلك الوقت، أو بأزياء المُعمرين الأوربيين الذين كانوا يرتدون ملابس غربية تعكس ملابس ذلك العصر. كما وُفّق مُخرج هذا الفيلم الوثائقي في اختيار ديكورات معبرة عن نص السيناريو، سواء الديكور الداخلي عندما يتعلق الأمر مثلا بتلك المقهى التي جلس بها ذلك الشيخ لنصح وتوعية أفراد الشعب، أو الديكورات الخارجية التي وفق فيها المخرج إلى حد بعيد في التعبير عن أجواء وظروف الحياة في تلك الحقبة التاريخية التي يتحدث عنها الفيلم، حيث لعب الديكور دور شخصية متخفية لكنها دائمة الحضور، واستهدف البحث عن البعد الدرامي الأفضل من أجل وضع المشهد في إطاره الجغرافي والاجتماعي المناسب. وتمثلت أبرز خصائص اللّغة السينمائية (اللّمسات الفنية والإبداعية) التي استخدمها المخرج في تصوير المشاهد التمثيلية في اعتماده للتصوير من الجو بواسطة "كاميرا الدرون CAMERA DRONE" التي مكّنته من إلتقاط مشاهد عُلوية غاية في الجمال.[1]

1 – المرجع نفسه، ص 277.

الفصل الثاني

السيرة الذاتية

والسينما الوثائقية

المبحث الأول: الفيلم الوثائقي في السينما العربية والسينما الجزائرية.

يتناول هذا المبحث ظهور الفيلم الوثائقي في كل من السينما العربية والسينما الجزائرية وكيف تطور هذا الفن السينمائي واستطاع أن يجد له مكانا في الحركة السينمائية بهذه الدول.

1- الفيلم الوثائقي في السينما العربية:

لقد نشأت السينما العربية وثائقية أيضا، على غرار السّينما العالمية إبان ظهورها وقد بدأت على يد بعض المخرجين الفرنسيين الذين قاموا إبان احتلال فرنسا لبعض الدول العربية بتصوير بعض الأفلام عن أحداث ومواقع هامة في كل من سورية ولبنان والمغرب العربي[1]، ففي تونس مثلا ولكونها كانت تحت رحمة الإحتلال الفرنسي فقد جاء أحد معاوني الإخوة "لوميير" عام 1896 وقام بتصوير نحو اثني عشر فيلماً تسجيلياً، أما في مصر فقد ظهرت دار للعرض السينمائي في الإسكندرية لأحد الفرنسيين ويدعى (دولاغارن DeLagarne)، هذا الأخير الذي عمد إلى التقاط الكثير من المناظر للناس العاديين والآثار المصرية بواسطة إحدى كاميرات التصوير السينمائي، ثم يقوم بعرضها بدار العرض السالفة الذكر، كما كان يقوم باستيراد وتصدير أفلام أجنبية تسجيلية[2]، غير أنه وبحلول عام 1923 صارت الأفلام الوثائقية ذات صناعة عربية محضة وهذا على يد رائد السينما المصرية "محمد بيومي"، هذا الأخير الذي قام بإصدار مجلة "أمون السينمائية"، وقد تصدر عددها الأول ترحيب الأمة المصرية بعودة الزعيم "سيد زغلول" عقب عودته من منفاه عام 1923، لتتتابع الأعداد والأفلام بعد ذلك.[3]

وحسب الدكتور "شاكر نوري" وفقا لما جاء به في مقاله الموسوم بـ "الفيلم الوثائقي رؤية المرئي واللّامرئي" فإنّ المخرج الوثائقي لم يحظ بالتقدير الذي لقيه المخرج الروائي في عالمنا العربي، كمّا أن غالبية المخرجين العرب يرفضون تسمية مخرج وثائقي مُعتقدين بقصور هذا الفيلم عن التعبير والتّجسيد لأن ذلك نابع من عدم فهم أبعاد الفيلم الوثائقي، فقبل ظهور "الجزيرة الوثائقية" لم يكن للفيلم

1- نهلة عيسى، مرجع سبق ذكره، ص22.

2- لؤي الزعبي، مرجع سبق ذكره، ص10.

3- نهلة عيسى، مرجع سبق ذكره، ص22.

الوثائقي العربي أيّة قيمة في الترويج والعرض. كل هذه الأمور هي مُعوّقات حقيقية لظهور الفيلم الوثائقي العربي في الوقت الذي يزخر فيه العالم بقنوات تلفزيونية فضائية عالمية متخصصة في عرض وإنتاج الفيلم الوثائقي، إذ هناك شركات إنتاج متخصصة في هذا المجال بينما لا نرى في العالم العربي مؤسسات إنتاج خاصة لإنتاج الفيلم الوثائقي إلا ما ندر. وترى هذه الشركات أنّ الفيلم الوثائقي أقل كلفة ويُسوّق أقل بكثير من سعر الفيلم الروائي. وتستخدم مُعظم القنوات التلفزيونية الوثائقي لمجرد سد الفراغ. كلها –حسبه–معوقات تُضاف إلى معوقات أخرى أمام تطور الفيلم الوثائقي في العالم العربي.[1]

ويذهب الباحث "علي العقباني" وفقا لما جاء في مقاله الموسوم بـ"الفيلم الوثائقي وجهة نظر ترتكز على الوثائق والحياة" إلى القول بأنّ الدعم والإنتاج هما من أبرز المُعيقات التي تلاقي صناعة الفيلم الوثائقي في العالم العربي عموما، فالملاحظ أن الدعم يذهب في معظم الأحيان إلى الفيلم الروائي وهذا من منطلق أن المنتجين لا يُفكرون إلا بمنطق الربح، ما يعني أن خوض غمار الفيلم الوثائقي بمثابة المغامرة، ثم إن دور العرض السينمائية نادرا ما كانت تقدم أشرطة وثائقية للمُشاهد خصوصا قبل الأفلام الروائية، وهي إن قامت بعرضها فهي تعرضها من باب الترويج والتشجيع ثم التثقيف، وهو ما من شأنه أن يؤثر سلبا على نظرة المتلقي للفيلم الوثائقي واعتباره شكلا مُملا، وأن فهم رسالته تتطلب مستوى عال من الفهم، وهو الفهم الذي كرسته القنوات العربية والتي تبين أنها عادة ما كانت

[1]– شاكر نوري: **الفيلم الوثائقي رؤية المرئي واللاّمرئي البحث عن أسس نظرية في علاقة الفيلم بالواقع**، مقال منشور بموقع قناة الجزيرة الوثائقية، رابط المقال:

https://doc.aljazeera.net/magazine/%D8%A7%D9%84%D9%81%D9%8A%D9%84%D9%85-%D8%A7%D9%84%D9%88%D8%AB%D8%A7%D8%A6%D9%82%D9%8A-%D8%B1%D8%A4%D9%8A%D8%A9-%D8%A7%D9%84%D9%85%D8%B1%D8%A6%D9%8A-/%D9%88%D8%A7%D9%84%D9%84%D8%A7%D9%85%D8%B1%D8%A6

تم الإطلاع عليه بتاريخ: 2021/04/02 على الساعة: 10:15.

تعرض الأفلام الوثائقية خارج أوقات ذروة المشاهدة، مع تفضيلها عرض لأشرطة وثائقية أجنبية على حساب المنتوجات العربية.[1]

2- الفيلم الوثائقي في السينما الجزائرية:

كان ميلاد السينما الجزائرية في أحضان الثورة التحريرية، لتعرف التأسيس على قواعد مدرسة الفيلم الوثائقي، ومع انطلاق الثورة التحريرية المظفرة عام 1954 بات من الضروري من وجهة نظر التنظيم الثوري توظيف ما أمكن من وسائل وذلك من أجل تحديث أساليب المقاومة[2].

وبحكم ارتباط العمل الإعلامي بالواقع المعيشي بكل ما يحويه من مقومات ومكونات، فقد عرف الفيلم الوثائقي في السينما الجزائرية خلال تلك الفترة بالذات مروره بمرحلتين هامتين، كما تميزت كل مرحلة منهما بجملة من الأهداف الخاصّة ومضامين تخدم هذه الأخيرة، وكلها أمور جاءت تبعا لطبيعة الظروف آنذاك، وهذا معناه أن قادة الثورة التحريرية تفطنوا إلى فكرة استغلال العمل السينمائي من أجل تحقيق مجموعة من الأهداف، وعلى رأسها الاستقلال، ولهذا جاءت الأعمال السينمائية في تلك

1- علي العقباني، علي العقباني: **الفيلم الوثائقي وجهة نظر ترتكز على الوثائق والحياة**، مقال منشور بمجلة آفاق سينمائية الإلكترونية، المؤسسة العامة للسينما، سوريا، رابط المقال:

http://afakcinemasy.com/page/ar/2029/_/%D8%A7%D9%84%D9%81%D9%8A%D9%84%D9%85+%D8%A7%D9%84%D9%88%D8%AB%D8%A7%D8%A6%D9%82%D9%8A....+%D9%88%D8%AC%D9%87%D8%A9+%D9%86%D8%B8%D8%B1+%D8%AA%D8%B1%D8%AA%D9%83%D8%B2+%D8%B9%D9%84%D9%89+%D8%A7%D9%84%D9%88%D8%AB%D8%A7%D8%A6%D9%82+%D9%88%D8%A7%D9%84%D8%AD%D9%8A%D8%A7%D8%A9.html

2- د.ك: **الوثائقي الجزائري من مرحلة النضال إلى تجسيد الهوية**: مقال منشور بموقع قناة الجزيرة الوثائقية بتاريخ 15 ديسمبر 2010. تم الإطلاع عليه بتاريخ: 2021/04/02 على الساعة: 11:20. رابط المقال:

https://doc.aljazeera.net/followup/%D8%A7%D9%84%D9%88%D8%AB%D8%A7%D8%A6%D9%82%D9%8A-%D8%A7%D9%84%D8%AC%D8%B2%D8%A7%D8%A6%D8%B1%D9%8A-%D9%85%D9%86-%D9%85%D8%B1%D8%AD%D9%84%D8%A9-%D8%A7%D9%84%D9%86%D8%B6%D8%A7%D9%84-%D8%A5%D9%84%D9%89

المرحلة متسمة بالواقعية البحتة، فاستراتيجية العمل الإعلامي لدى جبهة التحرير تقوم على جمع الصور الفوتوغرافية والمشاهد المُصورة، واستخدام الكاميرا كسلاح داعم للكفاح المسلح.[1]

يُعتبر كل من الفيلم التسجيلي الوثائقي "اللاجؤون" في1956 لـ"سيسيل دي كورجيس" والذي كلف صاحبه قضاء سنتين سجنا وفيلم "الجزائر تحترق" للفرنسي "روني فوتيي" في عام 1957 البداية الأولى للأرضية السينمائية التسجيلية في الجزائر، ثم بعد ذلك خرج إلى العالم فيلم "كفاح الجزائر" الذي ساهم في تفسير القضية الجزائرية للرأي العام الفرنسي خصوصا في التيار التقدمي الإشتراكي إلى جانب مجموعة من المبتدئين السينمائيين أمثال المخرجين "جمال شندرلي" و"محمد الأخضر حامينا" و"أحمد راشدي".[2] ولم يكن الأمر سهلا بالنسبة لهؤلاء الذين يلتقطون الصور أن يتحولوا إلى سينمائيين مشهورين بل القيام بعمل المحارب في خدمة الفكرة جنبا إلى جنب مع أسلحة الثوار ضد الاحتلال، وقد استشهد العديد من هؤلاء السينمائيين خلال معارك التحرير، ولا يمكن الحديث عن السينما إبّان الثورة الجزائرية دون ذكر أسماء كـ: محمد فاضل، معمر زيتوني، عثمان مرابط، مراد بن رايس، صلاح الدين السنوسي، خروبي، الغوتي مختار، عبد القادر حسينة، سليمان بن سمآن وعلي جناوي. ولم يكن ملتقطوا الصور جزائريون فحسب، بل نجحت جبهة التحرير الوطني في إدماج سينمائيين ومناضلين من أجل القضية الجزائرية من بينهم عدد من الفرنسيين أمثال المخرج "روني فوتيي" من أجل إرسال صورة عصرية عن المطامح الثورية للشعب الجزائري.[3]

بعد الاستقلال، لم يعرف الفيلم الجزائري الوثائقي الإهتمام والعناية إلى غاية فترة التسعينيات من القرن الماضي عند رجوع البعثة الأولى من المخرجين الاختصاصيين من روسيا ومن بينها المخرج "عز الدين مدور" الذي أخرج رائعة "استعمار دون امبراطورية" وفيلم "جبل باية" الذي جسّد فيه قوة المرأة

1- سهام بوزيدي، بروال أحمد: **الفيلم الوثائقي في السينما الجزائرية بين نقل الواقع وصناعة الرأي العام**، مقال منشور بمجلة الإحياء، جامعة باتنة 1، الجزائر، المجلد 19، العدد 02، 2019، ص603-604، رابط المقال:

https://www.asjp.cerist.dz/en/article/106362

2- د.ك، الوثائقي الجزائري من مرحلة النضال إلى تجسيد الهوية، مرجع سبق ذكره.

3- سهام بوزيدي، بروال أحمد، مرجع سبق ذكره، ص605.

وشجاعتها الأمازيغية وطبيعتها المُقاومة، وظهرت كذلك بعض الأسماء التي أعطت نفسا جديدا للفيلم الوثائقي على غرار "إبراهيم اتساقي" و"مزيان يعلا" و"العربي لكحل" وبلقاسم حجاج". وبهذا انتقل الفيلم الوثائقي الجزائري من مرحلة الجمود إلى مرحلة الحراك وتغيّر شكلا ومضمونا ولم يعد يستنسخ جملة الوقائع كما هي وإنما يوظف الخيال ومفردات فنية أخرى للتعبير عن هذا الواقع بجميع تناقضاته.[1]

في وقتنا الحالي –العشرية الثانية وبداية الثالثة من القرن الواحد والعشرين–ظهرت مجموعة جديدة من المخرجين الجزائريين الشباب الذين برزوا في مجال صناعة الأفلام الوثائقية، نذكر من بينهم المخرج "خالد شنة" صاحب الفيلمين الوثائقيين "صقر الصحراء مخلوف بن قسيم"[2] و"ليلة النار"[3]، وهو يشتغل حاليا على فـيلم وثائقي جديد حول تاريخ وعـراقة مدينة بسكرة بجنوب الجزائر يحمل عـنوان" بسكرة.. سحر الواحة". والمخرج "حراث عبد الرحمان" صاحب الفيلم الوثائقي القصير "جميلة في زمن الحراك"[4] والمتوج بالجائزة الأولى في مسابقة قناة الجزيرة الوثائقية للفيلم القصير لسنة 2020، وغيرهما من المخرجين الجزائريين المعاصرين الذين باتوا يُوقّعون حضور الجزائر وتتويجها في مختلف المهرجانات السينمائية العالمية.

1 – د.ك، الوثائقي الجزائري من مرحلة النضال إلى تجسيد الهوية، مرجع سبق ذكره.

2– توفيق ذباح، نايلي نفيسة: **جماليات توظيف البيئة الصحراوية في الفيلم الوثائقي**، مقال منشور بمجلة آفاق سينمائية، جامعة وهران، الجزائر، المجلد 7، العدد 02، ديسمبر 2020، رابط المقال:
https://www.asjp.cerist.dz/en/article/138202

3- توفيق ذباح، نايلي نفيسة: **جماليات توظيف المشاهد التمثيلية "الدوكودراما" في السينما الوثائقية**، مرجع سبق ذكره.

4– للمزيد من المعلومات حول هذا الفيلم يمكن الرجوع إلى حوارنا مع مخرج الفيلم:
توفيق ذباح: "**جميلة في زمن الحراك" جمع بين حكاية حالة إنسانية والحراك الشعبي في الجزائر**، حوار صحفي مع المخرج حراث عبد الرحمان منشور بالمجلة الإلكترونية شورت كراسات الفيلم القصير، العدد 08، جوان 2020، باريس، فرنسا.

المبحث الثاني: السيرة الذاتية في السينما

يتكون تاريخُ الدول والحضارات والإنسانية بصفة عامة من مجموعة من الأحداث المُهمة التي قام فيها أشخاص حقيقيون بدور البطولة في صورة الزعماء مثلا أوقادة الجيوش أو الملوك أو الأباطرة وغيرهم، وفي كثير من الأحيان يكون الواقع أكثر تشويقاً من خيال الروائي وتصوُّرات كُتّاب السيناريو، وإلى هذا الإرث التاريخي عادت السّينما إلى استرجاع السيرة الذاتية لأبطال حقيقيين واستخلاص اللّحظات المُهمّة منها وإعادة تقديمها سينمائياً بصورة مُكثّفة، لتلقى هذه النوعية من الأعمال السينمائية قبولاً وانتشارا جماهيرياً. هذه النوعية من الأفلام باتت تُعرف بإسم "أفلام السيرة الذاتية".

وتُعرّف أفلام السّيرة الذاتية أو ما يُعرف باللّغة الفرنسية "Biopic" بأنّها: "مجموعة الأفلام السينمائية التي تقوم حبكتها على استعراض حياة شخص واحد أو مجموعة أشخاص غير خياليين، سواءٌ كان استعراضًا لمسار حياتهم كاملًا أو لمرحلة ما منها، وهي بذلك تختلف بشكل جذري عن أفلام الدراما التاريخية أو الأفلام المستوحاة من الواقع.[1]

ذكر الكاتب "عدنان حسين أحمد" أنّ الناقد السينمائي "علاء المفرجي" يُعرِّف في كتابه "أفلام السيرة الذاتية.. تصوير المشاهير من زوايا مختلفة" فيلم السّيرة الذاتية أو ما يقابله باللّغة الإنجليزية "Biographical movie" بأنّه: "فيلم يُصوِّر ويُمسرِح حياة شخصية تاريخية مُهمّة من الزمن الماضي أو الحاضر، ويروي قصة حياتها بدرجات متفاوتة من الدّقة، وتستعمل هذه الشخصية اسمها الحقيقي ولا تتوارى خلف اسم مُستعار".

ولا يشترط "المفرجي" أن يكون هذا الشخص السيري مَلِكًا أو زعيمًا أو عالِمًا أو فنانًا فحسب، بل يمكن أن يكون مُجرمًا أو تاجر مخدرات أو شخصًا خارجًا على القانون لذلك تنوّعت أفلام السيرة الذاتية وجمعت بين المُلحّن، والطبيب، والمُخترع، والمُغامر، ورجل الدين، والبطل الرياضي وما إلى

[1] – محمود حسين: **لماذا تستحوذ أفلام السير الذاتية على القدر الأكبر من الاهتمام والجوائز**، مقال منشور بموقع أراجيك فن، على الرابط: https://www.arageek.com/art/why-biographies-movies-got-most-attention-and-awards، تم الإطلاع عليه بتاريخ: 2020/05/12 على الساعة: 11:16.

ذلك.[1] وتنطوي أفلام هذا النمط السينمائي غالبًا على خطين للصراعات هما الصّراع المادي المحسوس والمتمثل في تفاعل البطل مع محيطه من شخصيات وأحداث، بالإضافة إلى الصراع النفسي الدائر داخل البطل نفسه.[2] ويعد الفيلم الأسترالي The Story of the Kelly Gang الذي تم إنتاجه عام 1906م أول فيلم سيرة ذاتية في التاريخ، ومن حينها إلى غاية هذا العصر عرفت السينما العالمية إنتاج المئات من الأفلام التي تنتمي إلى هذا النمط السينمائي، ومن المتوقع – بل من المؤكد – أننا سنشهد استمرارا في تقديمها خلال العقود القادمة، وهذا بالنظر إلى تلك الجماهيرية التي صار يتمتع بها والتي جعلته دائمًا على قوائم الأفلام المرتقبة من جهة، وإلى ما يتميز به من عوامل فنية تأهله للمنافسة على أكبر وأرفع الجوائز السينمائية، ومن ثمة الإرتقاء بأسماء صُنّاعها وتخليدها في ذاكرة المُشاهد[3]. وإذا كان هناك سينمائي يُلخّص عمله الطابع الإشكالي للسينما "الأوتوبيوغرافية" فهو " فيديريكو فليني"، إذ لا يوجد إلاّ القليل من السينمائيين المُحترفين الذين كانوا "أوتوبيوغرافيين" بنفس المثابرة فلا أحد وظف أكثر من الوسائل التي وظفها هو من أجل نقل الصيغة الكلاسيكية إلى الحدود السينمائية.[4]

في شهر نوفمبر من العام 1983 نشرت الباحثة "إليزابيت بروس" في العدد 56 من مجلة الشعرية (Poétique) مقالا بعنوان "السيرة الذاتية في السينما..الذاتية في مواجهة العدسة"*

---

[1] – عدنان حسين أحمد: **أفلام السيرة الذاتية بين الإلتزام الحرْفي والتعاطف المُعلن**، مقال منشور بموقع صحيفة المثقف، على الرابط: http://www.almothaqaf.com/a/b8/924256 ، تم الإطلاع عليه بتاريخ: 2020/05/12 الساعة: 11:54.

2 – محمود حسين، مرجع سبق ذكره.

3 – المرجع نفسه.

4 – Elisabeth. W. Bruss، ترجمة عمر حلي: **السيرة الذاتية في السينما...الذاتية في مواجهة العدسة**، مقال منشور بموقع سعيد بنكراد، على الرابط:http://saidbengrad.free.fr/al/n2/6.htm تم الإطلاع عليه بتاريخ: 2021/04/03 على الساعة: 11:10.

* لقد نشر هذا المقال بالإنجليزية الأمريكية سنة 1980، ضمن مصنف جيمس أولناي "السيرة الذاتية مقالات نظرية ونقدية " (منشورات جامعة برنيستون) تحت عنوان: "العين بدل الأنا، بناء السيرة الذاتية وتفكيكها في السينما" وهو آخر نص خصصته إليزابيت بروس للسيرة الذاتية قبل وفاتها سنة 1981، وكانت قد نشرت قبل ذلك "السيرة الذاتية باعتبارها فعلا أدبيا" في العدد 18 من مجلة الشعرية سنة 1974، ثم "أفعال السيرة الذاتية. تحول وضعية النوع الأدبي" بالتيمور منشورات جامعة جونس هوبكينز، سنة 1976.

L'autobiographie au cinéma La subjectivité devant l'objectif تناولت فيه بإسهاب موضوع السيرة الذاتية في السينما.

ومن أهم ما جاء فيه أن "بروس" ترى بأنه لا يوجد مقابل سينمائي للسير الذاتية المكتوبة، إذ تقول: "فإذا كانت السينما والفيديو قد استطاعا بجدية تعويض المكتوب باعتباره صيغتنا الأساسية للتسجيل والإعلام والترفيه، وإذا كان من الصحيح كما أقترح أن أوضح ذلك هنا، أنه لا يوجد مقابل فيلمي حقيقي للسيرة الذاتية. فالسينما على ما يبدو، لا تمتلك تلك القدرة على المراقبة الذاتية وعلى التحليل الذاتي اللّذين نقرنهما باللّغة مستقلا عن كل أسلوب خاص للتعبير".

في هذا المقال التحليلي المُوسع ترى "بروس" أنّ السينما توصلت خلال سنوات إلى إقامة تمييز بين التخييل والواقع خاص بها من حيث هي نوع، غير أنّ الوضعية تتعقد لكون الأفلام التي "تروي حكاية حقيقية" تتفرع بدورها إلى أفلام وثائقية تسجل أحداثا واقعية في حالتها الطبيعية، وإلى أفلام روائية في شكل عُروض معدة بطريقة مفتوحة للأحداث الواقعية (إعداد لا يشمل السيناريو وخداعات الإخراج فقط، بل يشمل أيضا الآثار البصرية المضافة بعديا). ففي الحالة الأولى، نقرأ الفيلم باعتباره بصمة ميكانيكية، لأن حقيقته مرتبطة بأمانة ووضوح وصفاء هذه البصمة، بالإضافة إلى غياب كل علامة على التلويث أو التدخل البشري. أما في الحالة الثانية، فنحكم على الفيلم باعتباره وصفا أكثر ممّا هو شهادة، ونُقوّم حقيقته على ضوء معايير المشابهة، تضيف السينما إذن مُتغيّرا جديدا لم تعرفه السيرة الذاتية حتى الآن آخذين بعين الاعتبار الاختيار بين حقيقة تخضع للإخراج وحقيقة مُسجلة مباشرة.[1]

في مقال له بعنوان " أفلام السيرة الذاتية.. نحن لا ننقل الواقع" يتساءل الكاتب "أنيس أفندي" عن السبب الذي قد يدفع إلى مشاهدة أحد الأفلام إذا كان المُشاهد بصدد مشاهدة فيلم مأخوذ عن قصة حقيقية يعرفها من البداية إلى النهاية؟ وهل يرغب في إعادة معايشة القصة بأبطال مُزيّفين؟ أم أنّه يرغب في رؤيتها مرة أخرى بعيون راويها، وليس كما حدثت في الواقع. مُعتبرا هذا السؤال هو الأهم

1 - Elisabeth. W. Bruss ، مرجع سبق ذكره.

في تناول أفلام السيرة الذاتية أو الأفلام المأخوذة عن قصص حقيقية، إذ أن القيمة الفنية الحقيقية – حسبه – تكمن في معالجة هذه القصة، وفي كيفية سردها وقصها على المُشاهد. فصانع السينما لا يُعيد تدوير القصة بأبطال مُشابهين لأبطالها الحقيقيين، ولكنه يُضمّنها رؤيته الذاتية الخاصة، ويحكيها بأسلوبه الفني الخاص[1]. ومن بين أولى التحديات التي تواجه صُنّاع أفلام السيرة الذاتية هو اضطرارهم مجبرين لا مخيرين على التنازل عن "الخيال" رغم أنه يمثل بالأساس أهم العناصر المميزة لأي مُبدع، وهو ما يعني أنه عليهم مسايرة الواقع كما هو وإعادة صياغته برؤية فنية راقية وأسلوب جميل وممتع يشد انتباه واهتمام جمهور المتلقين، بعيدا عما يحمله ذلك الوقع من رتابة وملل وتباطؤ.[2] ويبقى الجزء الأصعب دائماً في كتابة السير الذاتية هو تناول الشخصية، وتظل المعالجة هي المسؤولة دائماً وأبدا في رفع مستوى الفيلم فنياً أو الهبوط به إلى أدنها، والسؤال الذي يطرح نفسه بقوة في هذا الصدد هو؛ كيف يمكن تناول شخصيات بارزة كان لها أثر ما أو تاريخ ما وتناول أهم محطاتها والتعبير عنها في ساعتين من الزمن.

بلا شك أنّ السير الذاتية تمثل تحدياً كبيراً على مستوى الكتابة، فتلخيص شخصية معروفة وذات تاريخ طويل في مجال معين ليس بالأمر السهل، لكن الكاتب الجيد يستطيع دائماً أن يجد طريقة مبتكرة للتعبير عن هذه الشخصية ويضمن تميزاً للعمل ليس على مستوى الأداء فقط، ولكن على مستوى السرد أيضاً. [3] إذ يُعدّ تفرد النظرة واختلاف زاوية الرؤية والانتباه للتفاصيل أحد أهم العوامل التي تُميز أفلام السيرة الذاتية، وفي ذات الوقت أحد أكبر التحديات التي تواجه صانعيها، فهم مُطالبون

1 – أنيس أفندي: **أفلام السيرة الذاتية..نحن لا ننقل الواقع**، مقال منشور بموقع إضاءات، على الرابط https://www.ida2at.com/biography-films-we-do-not-convey-reality تم الإطلاع عليه بتاريخ: 2020/05/12 على الساعة: 11:37.

2– محمود حسين، مرجع سبق ذكره.

3– هناء العمير: **السير الذاتية في السينما: الأسهل تمثيلاً والأصعب سرداً**، مقال منشور بجريدة الرياض السعودية، على الرابط https://www.alriyadh.com/1133628 تم الإطلاع عليه بتاريخ: 2021/04/03 على الساعة: 10:45.

بإعادة رواية القصة المُكررة ورغم ذلك عليهم إثارة الفضول، وتأجيج الشغف وتحقيق المتعة للمُشاهد وإشعاره بأنّه يتعرف على أحداثها للمرة الأولى، وهو بكل تأكيد تحدي بالغ الصعوبة.[1]

لذلك يرى الناقد السينمائي" طاهر علوان" أنّ هناك الكثير من صناع سينما السيرة الذاتية، ولاسيما منهم كتّاب السيناريو والمخرجين الذين خاضوا غمار تناول هذا النوع الفيلمي الذي يتطلب التحلي بقدر كبير من الموضوعية والبحث يتحرجون من عدم الرضا الذي يُعبّر عنه المعنيون بتلك السير، ما يجعلهم يُشكّكون في مصداقية ما تضمنته سير تلك الشخصيات وفي مدى مطابقتها للواقع أيضا بناء طبعا على ما قدم لهم من معلومات حولها.[2]

من هنا يمكننا أن نرى السينما تجاه هذا الموضوع، لا تقدم نفسها كمصدر معرفي عن الشخصية بقدر ما تريد أن تُوظف هذه الشخصية ضمن سياقٍ مُعينٍ. وحينما نستعرض العديد من أفلام السير الذاتية الشهيرة سنصل إلى مثل هذه النتيجة، وسنجد أن كل مخرج يُعزز هذا الرأي بأنه ليس كاتباً علمياً ولا باحثاً أكاديمياً بقدر ما هو فنان يستلهم من حياة الشخصية أفضل ما يظنه ملهماً أو مثيراً.[3]

غير أنّ أفلام السيرة الذاتية تخلت خلال السنوات الأخيرة عن الاكتفاء بالتأريخ والرصد واتبعت ذلك النهج الفني المميز، الذي يتخذ من القصة الحقيقية إطارًا عامًا يتم استغلاله في مناقشة القضايا العامة، وتقديم الرسائل الضمنية والأطروحات الفلسفية، وهذا بكل تأكيد يُضيف للأفلام المزيد من الثقل ويرفع من قيمتها، ويجعل منها وجبةً فنيةً دسمةً ومتكاملةً. في وقت، ينظر البعض إلى أفلام السيرة الذاتية باعتبارها مجرد عملية تأريخ لمرحلة ما من حياة شخصية شهيرة أو مؤثرة، لكن هذه

1- محمود حسين، مرجع سبق ذكره.

2- طاهر علوان: **سينما السيرة الذاتية الوجه الآخر للإنسان**، مقال منشور بجريدة العرب اللندنية على الرابط https://alarab.co.uk/%D8%B3%D9%8A%D9%86%D9%85%D8%A7-%D8%A7%D9%84%D8%B3%D9%8A%D8%B1%D8%A9-%D8%A7%D9%84%D8%B0%D8%A7%D8%AA%D9%8A%D8%A9-%D8%A7%D9%84%D9%88%D8%AC%D9%87-%D8%A7%D9%84%D8%A2%D8%AE%D8%B1-%D9%84%D9%84%D8%A5%D9%86%D8%B3%D8%A7%D9%86

تم الإطلاع عليه بتاريخ: 2021/04/03 على الساعة: 10:53.

3- **د.ك: أفلام السيرة الذاتية بين الحقيقة والخيال فيلم غاندي كنموذج**، مقال منشور بموقع أفلام، على الرابط https://a9lami.com/2019/06/blog-post_25-2/ تم الإطلاع عليه بتاريخ: 2021/04/03 على الساعة: 23:50.

النظرة بكل تأكيد سطحية ويشوبها الكثير من القصور، حيث أنّ الأفلام من هذا النوع – أو المُميز منها – غالبًا ما تعتمد على قصة درامية متعددة الطوابق، السطحية منها هي رصد حياة الشخص، وما مرّ به من أحداث وما اتخذه من قرارات مع إيضاح الدوافع التي قادت إليها والأهداف المرادة منها، أمّا الطبقات الأكثر عمقًا تكون مخصصةً للتعبير عن الرؤية الفنية لكاتب السيناريو، والمخرج والغرض الرئيسي من الفيلم. [1]

وعلى الرغم من شيوع استخدام مصطلح "السيرة"، إلا أن المُخرج المصري باسل رمسيس يُصر على استخدام مصطلح "المرجعية الذاتية" بدلًا منه، ذلك أن "السيرة الذاتية" في العموم هي عبارة عن نوع من المرجعية الذاتية التي تشمل معرفة كيف يمكن لصانع الفيلم إنتاج قصة شخصية أو تقديم رؤيته الشخصية حول الأشخاص والأماكن والأشياء في فيلم سينمائي؟[2]

يتميّز صُنّاع أفلام السير الذاتية وخاصةً المخرجين وكُتّاب السيناريو بالنظرة الإبداعية خلافا عن النظرة التقليدية، فالمُبدع يرى ذات الأشياء، ولكن نظره يذهب إلى ما لا يراه سواه، وذلك ينطبق على هؤلاء حيث أنّهم يتناولون من خلال أعمالهم الحياة الكاملة أو جزء منها لشخص ما غالبًا ما يكون مسار حياته معلومًا للجميع بشكل مُسبق، إلّا أنهم لا يكتفون بالنظر إلى الإطار العام، ويتوغلون في أعماق قصته ويلتفتون إلى أدق تفاصيلها. [3]

إنّ السينما الأوتوبيوغرافية تطرح بدورها مشاكل عديدة، ونعثر فيها على خليط من الأسئلة، إذا كان ضمير المُتكلم "الأوتوبيوغرافي" لا يصمد بالانتقال من النص إلى الفيلم، وإذا كانت الذاتية تغيب أمام العدسة؟ سنميل بطريقة إرادية، مهما كانت التفريعات المحلية للشكل ومضمراته، إلى النظر إلى

1- محمود حسين، مرجع سبق ذكره.

2- حسام الخولي: **سينما السيرة الذاتية..الاختباء في حكايات البيت**، مقال منشور بموقع ذات مصر على الرابط

https://zatmasr.com/%D8%B3%D9%8A%D9%86%D9%85%D8%A7-%D8%A7%D9%84%D8%B3%D9%8A%D8%B1%D8%A9-%D8%B0%D8%A7%D8%AA%D9%8A%D8%A9-%D8%A7%D9%84%D8%A7%D8%AE%D8%AA%D8%A8%D8%A7%D8%A1-%D9%81%D9%8A-/%D8%AD%D9%83%D8%A7%D9%8A%D8%A7%D8%AA

تم الإطلاع عليه بتاريخ: 2021/04/03 على الساعة: 23:09.

3- محمود حسين، مرجع سبق ذكره.

السيرة الذاتيـة باعتبارها على الأقل تعبيرا عن واقع تحتي مشترك – هو واقع "أنـا" سيكون وجودها المتعددة التي لا تجمعها علاقة منطقيـة فيما بينها – تصوراتنا للمؤلف، الاختلاف بين السرد من جهـة والإدراك أو "التبئير" من جهة ثانيـة، وشروط التمثل الواقعي – وهي أسئلـة يجب توضيحها قبل الخوض في فهم مختلف الأشكـال التي يمكن أن يتخذهـا إخفـاق السيرة الذاتيـة المُصورة، لا أحد يستطيـع أن ينكر ما للسينما من قدرة على تصويـر أهم مظاهر الشخصيـة، كما نلاحظ جيدا كيف أنّها تستطيع أن تُعيد مقطعا سرديا مثل اللّغة تماما، ومن ثمة فليست السّيرة الذاتيـة هي مصدر الصعوبـات، بل الظروف التي تروى فيـها هذه السيرة الذاتيـة. [1]

رفع بعض السينمائيين سقف التحدي أمام أنفسهم حين اختاروا شخصيات من الواقع كانت حياتهم أبعد ما تكون عن الإثارة السينمائية المُعتادة، يُمكن القول بأنّ أفلام السيرة الذاتية من هذا النوع تُمثل مستوى آخر من الإبداع، حيث أنّها تتناول سيرة أشخاص حياتهم لم تكن صاخبةً بالقدر الكافي، ولا ترتبط أسماؤهم بوقائع تاريخية بارزة كما هو الحال بالنسبة للساسة والعسكريين ... إلخ فتلك الأعمال تتخذ من الأحداث البسيطة بذرة لبنائها الدرامي، وتنجح بشكل أو بآخر في استثمارها وتطويرها وفق المقومات الأساسية للعمل الفني السينمائي، أي أنّهم يؤسسون أعمالًا استثنائيةً على قصص تقليدية أو بسيطة وهذا قمة الإبداع[2].

وصحيـح، بالمقابـل أنـه توجد هناك حالات يُعترف فيها للمخرج بأنـه المبدع الوحيد في الفيلم مع ظهوره "شخصيـا" فيه، هكذا نحفظ خصائص السيرة الذاتيـة الكلاسيكيـة، فلم يكن هنـاك أي عنصر تفكك كامن. في أغلب الأحيان، لا يزعجنـا أي شيء في كون شخص ما يُسيّر تصوير مشهد ما، ثم يشرف على مونتاج النتائج، ولكن عندما يظهـر الشخص نفسه على المكشوف، ويزعم أنـه يقدم وجوده فكأن تيها يُفاجئنا، لحظـة مختلفة نشعر فيـها بأنّه " لم يـعد هنـاك من يوجـه"، وأن قدرة متخيلـة ومتحررة من كل رابطـة تربطها بالعالم ".[3]

1- Elisabeth. W. Bruss، مرجع سبق ذكره.

2- محمود حسين، مرجع سبق ذكره

3 - Elisabeth. W. Bruss ، مرجع سبق ذكره.

وبخصوص أفلام السيرة الذاتية في السينما العربية يقول الناقد السينمائي "عدنان مدانات" أنه إذا كان صنع فيلم سيرة ذاتية هو ترفاً بالنسبة للمخرجين العالميين الكبار، فإنه ترف مضاعف مرات ومرات بالنسبة لسينمائيي العالم الثالث وبشكل أخص للسينمائيين الذين لا تدعمهم صناعة سينمائية قوية؛ لهذا نادرة جدا هي الأفلام العربية التي تندرج تحت بند أفلام السيرة الذاتية الخاصة بالمخرجين صانعي الأفلام. هذا وإن أفلام السيرة الذاتية في الدول العربية، القليلة العدد والمتوافرة حتى الآن، لا تجرؤ على التركيز على شخص المخرج وحده، بل تبرر نفسها بجعل التاريخ الشخصي جزءا من التاريخ الاجتماعي، وحتى السياسي، في بعض الأحيان.[1]

أما السينما الجزائرية فلم تعرف أفلام السيرة الذاتية بهذا الشكل الخاص والمميز عن بقية أنواع الأفلام الأخرى بل جاءت متضمنة في أفلام السيرة الذاتية الثورية إذ "تعد أفلام السير الذاتية ظاهرة جديدة في السينما الثورية الجزائرية، وذلك من خلال عودة مخرجيها إلى سير الأبطال والشهداء، وإعادة إحيائها في الأفلام السينمائية، وتقصي حياتها ومآثرها وتناولها في سيناريو فيلم سينمائي، يتناول سيرها ومراحل كفاحها".[2]

1- عدنان مدانات: **المخرج عندما يحكي عن نفسه**، مقال منشور بتاريخ 2004/09/06 بموقع صحيفة الخليج الإماراتية على الرابط:

http://www.cinematechhaddad.com/Cinematech/WICinema/WICinema_SPSL/WICinema_SPSL_019_2f.HTM

تم الإطلاع عليه بتاريخ: 2021/04/03 على الساعة: 23:15.

[2]- بن عزوزي عبد الله: **تمظهرات الموضوعات الثورية لأفلام السير الذاتية**، مقال منشور بمجلة آفاق سينمائية الصادرة عن جامعة وهران، العدد 4، 2017، ص 154، (دون رابط).

المبحث الثالث: السيرة الذاتية في السينما الوثائقية

يرى الناقد السينمائي المغربي "محمد كريم" أن:" التاريخ يتكون من مجموعة الأحداث المهمة التي قام فيها أشخاص حقيقيون بدور البطولة. وفي كثير من الأحيان يكون الواقع أكثر تشويقاً من خيال الروائي وتحليقاته، من ثم لجأت هوليوود (بصفتها عاصمة صناعة السينما) إلى استنقاذ السيرة الذاتية لأبطال حقيقيين واستخلاص اللّحظات المهمة منها وإعادة تقديمها سينمائياً بصورة مكثفة، لتلقى هذه النوعية من الأعمال قبولاً جماهيرياً عظيمًا.[1]

أما الباحثة السعودية "هناء حجازي" التي كتبت في سنة 2018، مقالا بجريدة الرياض السعودية بعنوان "الفيلم الوثائقي السيري" فتعترف أنّ أفلام السيرة الذاتية في السينما الوثائقية العربية غير معروفة تماما، إذ تؤكد في هذا المقال رأيها بالقول: "خلال بحثي في أنواع الفيلم الوثائقي لم أجد هذا التصنيف في العربية، أقصد الفيلم الوثائقي المعتمد على رواية السيرة الذاتية لشخص ما، لذلك قررت أن أبتدعه وأعني بالطبع التعريف، الترجمة، التسمية لأني أعرف أنّ هناك الكثير من الأفلام الوثائقية العربية التي قدمت هذا النوع".[2]

من جهته، يرى الناقد السينمائي الأردني "عدنان مدانات" أنّ: "أفلام السيرة الذاتية تقليد متبع في السينما العالمية، وهي تندرج ضمن نوعين، الأول منهما الأفلام التي يخرجها سينمائيون تتعلق بالسيرة الذاتية لأشخاص مشهورين، والثاني هو السير الذاتية الخاصة بالمُخرجين أنفُسهم. وفي العادة فإن المخرجين الذين يسردون سِيَرهم الذاتية في فيلم ما، يكونون من المخرجين الكبار الذين نالوا من

---

[1] – **محمد كريم: <u>أفلام السيرة الذاتية..التأريخ السينمائي للواقع</u>**، مقال منشور بموقع جريدة العربي الجديد الدولية على الرابط:-https://www.alaraby.co.uk/%D8%A3%D9%81%D9%84%D8%A7%D9%85-%D8%A7%D9%84%D8%B3%D9%8A%D8%B1%D8%A9-%D8%A7%D9%84%D8%B0%D8%A7%D8%AA%D9%8A%D8%A9-%D8%A7%D9%84%D8%AA%D8%A3%D8%B1%D9%8A%D8%AE-%D8%A7%D9%84%D8%B3%D9%8A%D9%86%D9%85%D8%A7%D8%A6%D9%8A-%D9%84%D9%84%D9%88%D8%A7%D9%82%D8%B9

تم الإطلاع عليه بتاريخ: 2021/04/10 على الساعة: 18:19.

[2] - هناء حجازي: **<u>الفيلم الوثائقي السيري</u>**، مقال منشور بموقع جريدة الرياض السعودية على الرابط https://www.alriyadh.com/1726416 ، تم الإطلاع عليه بتاريخ: 2021/04/10 على الساعة: 12:01.

الشهرة حظا وافرا". مضيفا: "هناك أفلام سيرة ذاتية لمخرجين لا يعودون فيها إلى ذكريات الطفولة لمجرد سرد أحداث فيها حنين للماضي، بل يستفيدون منها لمراجعة تاريخهم السينمائي وتحليل تجربتهم في مجال صنع الأفلام وعرض أفكارهم حول السينما، أي أنهم يصنعون سينما تحكي عن السينما مما يمنح أفلامهم قيمة إضافية ويجعلها ذات فائدة جمة بالنسبة لهواة السينما وخاصة لدارسيها والباحثين في خصائصها. [1]

أما كاتب السيناريو والباحث البريطاني "مايكل بنثام" فيرى أنّ أفلام السيرة الذاتية هي جهد بحثي تحدده عدة مجالات، إذ يقول:"عملي ككاتب سيناريو عمل مستمر، وأنا أستخدم الإثنوغرافيا لاستكشاف فضاء السيرة الذاتية الذي تُحدّده عدة مجالات مثل الإنعكاسية والإخلاص التاريخي والتمثيل الخيالي والحقيقة".[2]

والملاحظ في هذه النوعية من الأفلام حسب الباحثة "هناء حجازي" أنه كلما اقترب المخرج من الحالة العادية الشخصية التي يتحدث عنها، كلما صوّر لنا المواقف التي تُبيّن إنسانية الشخصية، وكلما صار الفيلم مُمتعاً أكثر ومُشوقاً أكثر من خلال كلمات الشخصية وكلمات الناس القريبة منها تستطيع أن تصل إلى عمقها، كلما ابتعد المخرج عن تزيين الشخصية أو تصوير أعمالها الخارقة من الخارج كلما اقتربت منا الشخصية وكانت أجمل وأكثر قبولاً.

والفيلم الوثائقي السيري الناجح حسب نفس الباحثة يُقدّم لنا جوانب لا نعرفها عن الشخصية، وردود أفعال غير متوقعة تجاه أفعال قامت بها. فيلم مُركّب، تشعر وأنت تشاهده أنك تقشر الشخصية حتى تصل إلى عمقها وروحها، أو على الأقل يثير فيك أسئلة لم تكن تسألها من قبل، الشرير يبدو لك أقل شراً أو تقترب من فهم الطريقة التي يفكر بها، والبطل يبدو إنساناً طبيعياً، له هفواته التي تغفرها له لكنك تعرف الآن أن ليس هناك إنسان كامل، تصبح البطولة أمراً يمكن تحقيقه لأن البطل إنسان مثلنا. لتصل "هناء حجازي" إلى خلاصة عامة حول أفلام السير الذاتية الوثائقية مفادها أن "الجميل

[1] –عدنان مدانات، مرجع سبق ذكره.

[2] - Michael Bentham: **From fact to fiction: authoring a modern biopic** ,Conference Paper: Conference: Screenwriting Research Network Annual Conference, 'Between Artistic Freedom and Norms'At: Leeds, United Kingdom, September 2016.

في الفيلم السيري أن يعرض جميع جوانب الشخصية، في جميع مراحل الحياة، أن يقدم في لقطات سريعة رأي القريبين منه فيه، الميزات والعيوب، التفاصيل الصغيرة هي ما تجعل الفيلم مُمتعاً وكبيراً."[1]

وتختلف أفلام السير الذاتية الوثائقية المنتجة للسينما عن تلك التلفزيونية، وهذا ما يذهب إليه المخرج المغربي الشاب "يزيد القادري" الذي عُرض الوثائقي الأوّل له "الأنامل الذهبية: سعيد الشرايبي" (2021)، على قناة "الجزيرة الوثائقية" في الثلاثي الأول من سنة 2021 عندما يقول: " في الحقيقة يختلف الوثائقي التلفزي كثيراً عن الوثائقي السّينمائي. لكنهما يتقاطعان في نقاطٍ عدّة، تتمثّل في اعتمادهما على مخاطبة الجمهور باستعمال الأرشفة والبحث الميداني والتنقيب عن الحكايات ومعانيها، وعن المسارات وخواتمها، وعن المصائر وأفعال الزمن بها. إن طبيعة الإنتاج التلفزي تعتمد على تفرّعات حديثة في طريقة صنع الفيلم الوثائقي، من ناحية السرد والمحتوى".[2]

لكنه ما يلبث أن يُضيف مستطردا: " إنطلاقاً من خلفية سينمائية، العمل التلفزي بالنسبة إليّ لا يختلف كثيراً عن نظيره السينمائي، شرط الإيمان بالعمل كمشروع فني مُستقلّ عن كلّ القيود المتحكمة في كل ما هو فني وجمالي. لكلّ منهما مهارات وقواعد ومبادئ ومسؤوليات ومهام مختلفة عن الآخر."

---

[1]– هناء حجازي، مرجع سبق ذكره.

[2]- أشرف الحساني: **يزيد القادري: التحفّظ على السِيَر الحياتية يُفقِد الوثائقيّ مصداقيّته**، حوار منشور بموقع جريدة العربي الجديد على الرابط:

https://www.alaraby.co.uk/entertainment_media/%D9%8A%D8%B2%D9%8A%D8%AF-%D8%A7%D9%84%D9%82%D8%A7%D8%AF%D8%B1%D9%8A-%D8%A7%D9%84%D8%AA%D8%AD%D9%81%D8%B8-%D8%B9%D9%84%D9%89-%D8%A7%D9%84%D8%B3%D9%90%D9%8A%D9%8E%D8%B1-%D8%A7%D9%84%D8%AD%D9%8A%D8%A7%D8%AA%D9%8A%D8%A9-%D9%8A%D9%8F%D9%81%D9%82%D9%90%D8%AF-%D8%A7%D9%84%D9%88%D8%AB%D8%A7%D8%A6%D9%82%D9%8A%D9%91-%D9%85%D8%B5%D8%AF%D8%A7%D9%82%D9%8A%D9%91%D8%AA%D9%87

تم الإطلاع عليه: 2021/04/10 على الساعة: 19:17.

وبالنسبة لهذا المُخرج فإنّ أفلام السيرة الذاتية الوثائقية تتطلب "التعامل مع أرشيف الشخصية المتناولة الذي يحتكم بدوره إلى دقّة وحذر كبيرين في الوقت نفسه، لأنّ العمل الوثائقي يهدف أساساً إلى محاكاة واقع، عبر بناء درامي يسرد سيرة المبدع، ويرصد أهمّ مراحل حياته الغنية بقصص وأشخاص وأحداث مرتبطة به. ينبغي تجميع كلّ المواد الأرشيفية، المكتوبة والمرئية، وتزكيتها بمداخلاتٍ، تساعد على تكوين رؤية خاصة وموحّدة للعمل". [1]

وبحسب الكاتب اللّبناني "عمر عامر" فإنّ النقاش النقدي المُرتبط بالصنيع الفني الخاصّ بسِيَر ذاتية حياتية لشخصيات عامّة لن ينتهي. فإذا كان السؤال الأساسيّ كامنٌ في مدى قدرة النتاجات السينمائية والتلفزيونية على تقديم صورة "حقيقية" عن أصحاب تلك السِيَر، مضيفا:" فإن السؤال الأهمّ كامنٌ في مدى امتلاك صانعي النتاجات هذه حرية إبداعية في مقاربة السِيَر، وفي مدى الجرأة على تخطّي المعلوم من أجل تبيان المُبطّن والمخفي"[2].

ويتساءل هذا الكاتب في صدد حديثه عن صناعة هذا النوع من الأفلام، أيحقّ لصنّاع عمل فني التطرّق إلى الحميميّ في السيرة الذاتية الحياتية للشخصية العامّة؟ أليس الحميميّ جُزءًا أساسياً من السيرة هذه، ومن البناء الإنساني والفكري والذاتي للشخصية؟ ماذا يعني تحقيق عمل فني منصبّ على السيرة الخاصّة بالشخصية العامّة؟ ألا يحقّ لمريدي هذه الشخصية أو تلك ومحبيهما الإطّلاع على العالم كلّه المتعلّق بها؟ ويتساءل مجددا، لكن، في المقابل، ألا يحقّ للشخصية نفسها أن يكون لديها عالمها الخاصّ جداً، وأن تمنع أحداً من الدخول إليه وكشفه؟

في إجاباته على هذه الأسئلة التي طرحها "عمر عامر" بنفسه في مقال له بعنوان " أفلام السيرة الذاتية الحياتية" منشور بجريدة "العربي الجديد" الدولية في شهر جويلية من العام 2015، يقول:

---

[1]- أشرف الحساني، مرجع سبق ذكره.

[2] – عمر عامر: **أفلام السيرة الذاتية الحياتية**، مقال منشور بموقع جريدة العربي الجديد على الرابط:
https://www.alaraby.co.uk/%D8%A3%D9%81%D9%84%D8%A7%D9%85-%D8%A7%D9%84%D8%B3%D9%8A%D8%B1%D8%A9-%22%D8%A7%D9%84%D8%B0%D8%A7%D8%AA%D9%8A%D8%A9%22-%D8%A7%D9%84%D8%AD%D9%8A%D8%A7%D8%AA%D9%8A%D8%A9-0

تم الإطلاع عليه بتاريخ : 2021/04/10 على الساعة: 18:27.

"في العالم العربي، يستحيل تحقيق عمل عن شخصية عامّة من دون موافقة مسبّقة للعائلة، التي تذهب بموافقتها أحياناً إلى حدود التسلّط شبه المطلق على العمل، كتابة وتنفيذاً، وربما تمثيلاً أيضاً". ويرى بأن "هناك ما يُشبه الإجماع الضمني بين عائلات الشخصيات العامة، في العالمين العربي والغربي على ضرورة إحكام السيطرة على كلّ صنيع فني يتناول سِير شخصيات "تابعة لها". الغربيون يريدون صورة ناصعة عن العائلة، وإن تمّ هذا بتزوير حقائق، أو بإخفائها على الأقلّ وتجنّب سردها. العرب يخشون الحقائق، فيتّهمون صنّاع العمل الفني بالتشويه والافتراء.. البوح جزءٌ من السلوك التربوي الغربي، وإن ينفضّ أفراد العائلات المشهورة ضدّ كلّ عمل يطال عوالمهم المنغلقة عليهم. أمّا البوح العربي فمرفوض وممنوع ومغيّب، لأنّ للعائلات أسرارها والبوح جرمٌ يُعاقب عليه المرء.[1]

وبخصوص إنتشارها وتزايد عدد مبيعات هذا النوع من الأفلام، يرى الناقد السينمائي "محمد هاشم عبد السلام" أنّ هذه النوعية من الأفلام قد حقّقت في السنوات الأخيرة انتشارا كبيرا إذ يقول:" بدأ إنتاج أفلام السِيَر الحياتية بالتدفّق بعد منتصف ستينيات القرن الماضي. ونظراً إلى النجاحين الجماهيري والنقدي، اللّذين حازت عليهما تلك الأفلام المُنطلقة أساساً من الذاتيّ أو الخاص إلى العام والجماهيري انتشر هذا النوع بكثرة. الآن، لا يكاد يمرّ عامٌ واحد من دون أن تخلو دور عرض أغلب دول العالم منه".

وعن أسباب هذا الانتشار يتساءل هذا الناقد السينمائي: هل الإقبال الجماهيري والربح التجاري دافعان رئيسيان إلى إنتاج مستمرّ لتلك الأفلام؟ ويُجيب: للعامِلَيْنِ دور كبير بالتأكيد، يُضاف إليهما الدور المُهمّ الذي تُوظَّف من خلاله أفلام السِيَر الحياتية. عادة تُستخدم تلك الأفلام كأداة تحريضية أو تحفيزية للمُشاهدين، ولتمرير رسائل صريحة أو خفية، سياسية أو اجتماعية أو دينية، بالعزف على مشاعر الجمهور ونفسيّته، الذي يتماهى مع الشخصية المُقدَّمة سينمائياً.

1- المرجع نفسه.

لذا، لا تكتفي تلك الأفلام بالتأريخ والرصد والسرد التسجيلي، متّخذة من الإطار العام، المُقدَّمة في سياقه الشخصية الفيلمية ركيزةً لطرح ومناقشة قضايا عامة ورسائل ضمنية كثيرة، في إطار الرؤية الفنية للسيناريست أو للمخرج وللغرض الرئيسي من الفيلم.[1]

1- محمد هاشم عبد السلام: **الأمانة السينمائية: محاباة حواجز الواقع**، مقال منشور بموقع جريدة العربي الجديد على الرابط: https://www.alaraby.co.uk/%D8%A7%D9%84%D8%A3%D9%85%D8%A7%D9%86%D8%A9-%D8%A7%D9%84%D8%B3%D9%8A%D9%86%D9%85%D8%A7%D8%A6%D9%8A%D8%A9-%D9%85%D8%AD%D8%A7%D8%A8%D8%A7%D8%A9-%D8%AD%D9%88%D8%A7%D8%AC%D8%B2-%D8%A7%D9%84%D9%88%D8%A7%D9%82%D8%B9

تم الإطلاع عليه بتاريخ : 2021/04/10 على الساعة : 18:38

الإطار التحليلي للدراسة

الفصل الأول

تحليل سيميوتأويلي

لفيلم

" سيرة علي "

الفصل الأول: تحليل سيميوتأويلي للفيلم الوثائقي سيرة علي

سنقوم في هذا الفصل التطبيقي الأول بدراسة تحليلية سيميوتأويلية للفيلم الوثائقي "سيرة علي" للمخرج وصانع الوثائقيات المصري" أسعد طه"، وهو فيلم يحكي السيرة الذاتية للرئيس البوسني السابق المرحوم "علي عزت بيجوفيتش". هذه الدراسة تتضمن 3 ثلاثة مباحث تشمل في المبحث الأول تقديم الفيلم ومقاطع التقطيع التقني، والمبحث الثاني حول تحليل البنية الفنية للفيلم، أما المبحث الثالث فقد خصصناه لتحليل العناصر التقنية للفيلم.

المبحث الأول: تقديم الفيلم ومقاطع التقطيع التقني

المطلب الأول: التعريف بمخرج الفيلم

- **مخرج الفيلم: أسعد طه -**

"أسعد طه" كاتب صحفي وصانع أفلام وثائقية، مصري من مواليد مدينة السويس بمصر عام 1956 يقدم أسعد نفسه بالقول "أُسافر إلى المناطق الرمادية في التاريخ والجغرافيا ثم أعود فأحكيها حكايات"، يقيم منذ سنوات وبشكل دائم في "سراييفو" عاصمة البوسنة والهرسك.

في بداية مسيرته المهنية عمل في الصحافة المكتوبة ومنها جريدتي الشرق الأوسط والحياة، ثم بالإذاعة، ثم بالتلفزيون، ولاحقا أسس شركة لإنتاج الأفلام الوثائقية تحت اسم شركة "هوت سبوت فيلمز Hot Spot Films" لإنتاج البرامج والأفلام الوثائقية عام 2001 في دبي بالإمارات العربية المتحدة.[1] وقد شارك في تغطية الحروب في العديد من دول العالم، وتنقل في مناطق الأزمات الدولية ليزور أكثر من سبعين دولة في أنحاء العالم، كما اهتم بمناطق البلقان وآسيا الوسطى ولكن البوسنة والهرسك نالت اهتمامه الأول.

أنتج وقدم برنامجه "نقطة ساخنة" على قناة الجزيرة الإخبارية منذ عام 1997 ولسبعة عشر عاما حتى عام 2013، والبرنامج معني بمناطق الأزمات، كما قدم وأنتج لنفس القناة برنامج "يُحكى أنّ" منذ عام 2002 إلى عام 2006، المُهتم بالقضايا التاريخية والإنسانية التي كان يسردها على شكل حكايات.

أجرى "أسعد طه" مقابلات هامة عبر تاريخ عمله الصحفي والتلفزيوني مع عدد كبير من الشخصيات السياسية المعروفة مثل: الرئيس البوسني الراحل علي عزت بيجوفيتش، "الدالاي لاما" زعيم البوذيين في التبت، ملك المغرب "محمد السادس"، رئيس إندونيسيا السابق "عبد الرحمن وحيد"...وغيرهم.

تحصل على جائزة أفضل فيلم وثائقي عام 2006 عن فيلم "الدواردو" لمهرجان قازان الدولي لسينما الشعوب المسلمة بروسيا الإتحادية، وكذا جائزة أفضل فيلم وثائقي عام 2007 عن فيلم الخيام السبع لمهرجان قازان الدولي لسينما الشعوب المسلمة بروسيا الإتحادية، هذا إلى جانب تكريمه بمهرجان أوروبا الشرق للفيلم الوثائقي بمدينة أصيلة بالمغرب عام 2014.[2]

---

[1]– موقع السينما كوم: **أسعد طه السيرة الذاتية**، مقال منشور على الرابط:

https://elcinema.com/person/2061501

تم الإطلاع عليه بتاريخ: 2021/05/31 على الساعة: 19:43.

[2]– موقع أسعد طه: **من هو أسعد طه**، سيرة ذاتية منشورة على الرابط:

https://assaadtaha.com/3553

تم الإطلاع عليه بتاريخ: 2021/05/31 على الساعة: 19:48.

المطلب الثاني: فيلموغرافيا المخرج

أسس "أسعد طه" شركة لإنتاج الأفلام الوثائقية تحت اسم شركة "هوت سبوت فيلمز Hot Spot Films" لإنتاج البرامج والأفلام الوثائقية عام 2001 في دبي بالإمارات العربية المتحدة والتي تُعدُّ أقدم وأعرق الشركات المتخصصة في صناعة الأفلام والبرامج الوثائقية في منطقة الشرق الأوسط، ومنذ ذلك الحين أنتج 25 سلسلة من الأفلام والبرامج الوثائقية التي مثّلت العمود الفقري للبرامج الوثائقية لقنوات شبكة الجزيرة، وقد غطّت هذه البرامج حوالي 80 دولة في أنحاء العالم، وبلغ مجملها حوالي 900 ساعة من البرامج والأفلام الوثائقية، وتناولت قضايا إنسانية واجتماعية متعددة في شتى أنحاء الكرة الأرضية، ومن بين أبرز أفلامه الوثائقية نذكر: فيلم الدواردو(2006)، فيلم الخيام السبع (2007) فيلم سيرة علي (2019).

بـطـاقـة تـقنيـة عـــن الفيـــلم.

نوع الفيلم: وثائقي.

عنوان الفيلم: سيرة علي.

سيناريو وإخراج: أسعد طه.

إخراج المشاهد التمثيلية: Emir Z Kapetanovic

البحث: محمد الأرناؤوط.

صوت علي المصاحب للرسومات: نرمين تولتش

رسوم السيرة: Dragan Rokvic

مونتاج: أشرف أبو النصر، عادل فهمي.

تصوير: أشرف البدراوي وآخرون.

مكان التصوير: جمهورية البوسنة والهرسك، و5 دول أخرى.

اللّغة: البوسنية، مع الترجمة إلى اللّغة العربية.

الترجمة: محمد شربي، صبحي وسيم تادفي، زينب شربي.

سنة الإنتاج: 2018.

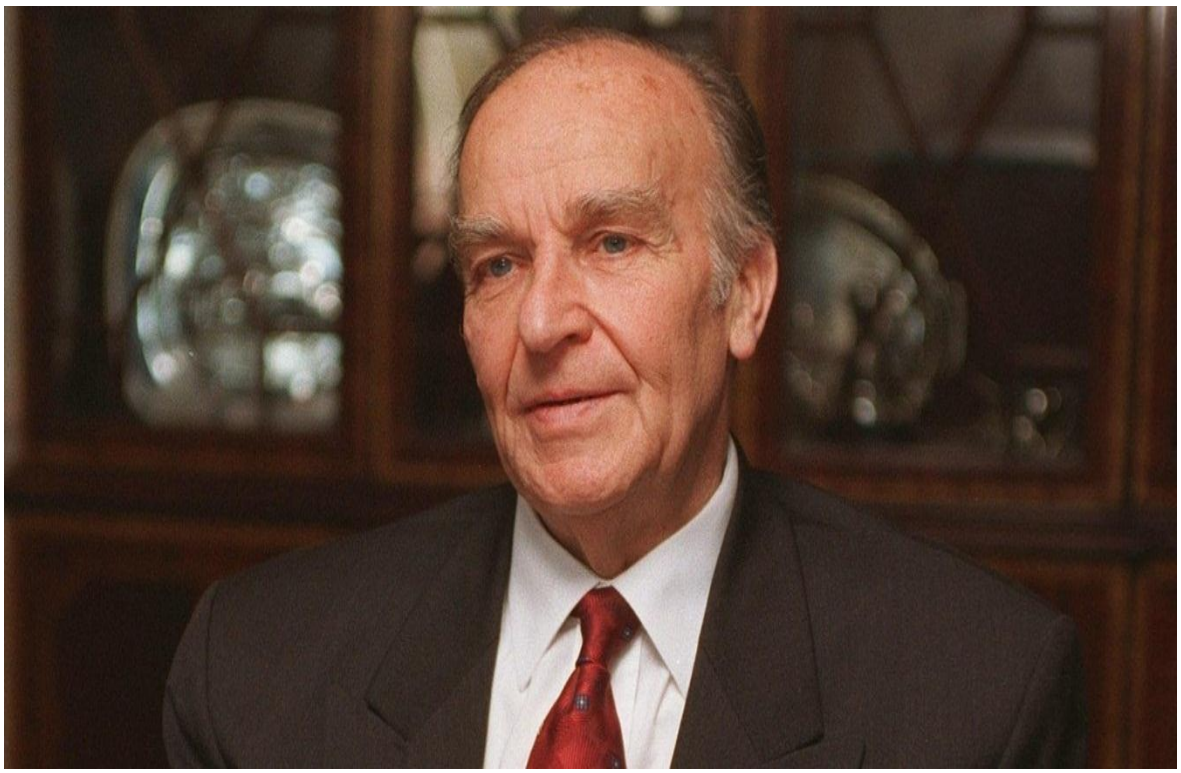
جنسية الفيلم: قطرية.

إنتاج: مؤسسة هوت سبوت فيلمز HOT SPOT FILMS الإمارات العربية المتحدة.

المطلب الثالث: التحليل الوصفي للفيلم.

أ – ملخص الفيلم:

يتناول الفيلم الوثائقي "سيرة علي" للمخرج أسعد طه قصة حياة والسيرة الذاتية للمفكر الإسلامي ورئيس جمهورية البوسنة والهرسك السابق "علي عزت بيجوفيتش"، ويُركّز الفيلم الذي تم تقسيمه إلى 7 سبعة مقاطع على المحطات الهامة في حياة هذه الشخصية الفكرية والسياسية، حيث تم تخصيص كل مرحلة من مراحل حياته بمقطع فيلمي مستقل، أين خُصِّص المقطع الأول لمرحلة الطفولة والتنشئة الدينية تحت عنوان "الميلاد"، وتم تخصيص المقطع الثاني "العائلة" لمرحلة الشباب والعمل والزواج.



– المفكر الإسلامي والرئيس البوسني السابق: علي عزت بيجوفيتش –

أما المقطع الثالث فجاء تحت عنوان "المحاكمة" كي يُغطي الفترة التي تمت فيها محاكمة الرئيس بيجوفيتش ورفاقه ومن ثمة الحكم عليهم بالسجن لفترات طويلة بعد انخراطه في العمل السياسي وانضمامه لجماعة فكرية وسياسية تحت مسمى "الشبان المسلمون"، وفي المقطع الرابع "السجن" يُصور لنا الفيلم معاناة هذا الرجل مع السجون وتنقله بينها، ثم يأتي "الحرية" وهو المقطع الخامس لنراه حرا طليقا لكنه لا يتوقف عن النشاط حتى يُؤسس حزبا سياسيا ويُصبح رئيسا لبلاده.

ثم نراه في "الحرب" وهو المقطع السادس يقود بلاده في حرب عرقية مدمرة قبل أن يستتب الوضع الأمني بها، فيما نتابع من خلال المقطع السابع والأخير "الرحيل" السنوات الأخيرة من حياته ومرض وفاته، وشهادات في حقه من قبل عدد من رفاقه ورؤساء دول عاصروه وأفراد من عائلته.

ب – بنية التقطيع التقني :

1) الميلاد:

اللقطة		شريط الصورة			شريط الصوت		
الرقم	المدة	زوايا التصوير	حركات الكاميرا	الوصف	الحوار	الموسيقى	الضجيج
01	12 ثا	لقطة عامة	بانوراما عمودية	مشهد تمثيلي: أسعد طه (الراوي) يجلس فوق كرسي أمام بناية في شارع هادئ وهو يطالع كتاب ويظهر بوضوح عنوان الكتاب وهو كالتالي: علي عزت بيجوفيتش". وأسفل العنوان صورة الرئيس البوسني الراحل.	صوت الراوي: وسط هذا الضجيج الذي عم العالم وبلادك والبلدة التي سكنتها العائلة (شاماتس) وصلت أنت علي عزت بيجوفيتش.	موسيقى خفيفة مصاحبة	/
02	21 ثا	لقطة عامة	ثابتة	مشهد تمثيلي: علي عزت بيجوفيتش (الشاب) يخرج من بيته وسط ظلام قليل، يتثاءب ويمشي بالخارج..بعد ذلك نراه يدخل أحد المساجد رفقة	صوت علي عزت بيجوفيتش باللّغة البوسنية: كانت المرحومة والدتي امرأة ورعة، ويعود الفضل في التزامي الديني إليها إلى حد ما فقد كانت تستيقظ	موسيقى خفيفة مصاحبة	صوت فتح ثم غلق

			مُصلين آخرين. مع رسالة ألسنية مكتوبة أسفل الشاشة تمثل الترجمة للعربية.		دوما وقت صلاة الفجر وتوقظني أيضا كي أذهب إلى مسجد الحي وهو مسجد "حجيسكا".		باب
03	17 ثا	لقطة عامة	مشهد تمثيلي: الشاب بيجوفيتش يخرج من المسجد عائدا إلى بيته وقد طلع الفجر وبدأ نور الشمس يغلب العتمة .. مع رسالة ألسنية مكتوبة أسفل الشاشة تمثل الترجمة للعربية.	بانوراما أفقية	صوت بيجوفيتش باللّغة البوسنية: إن المسجد بين أزهار الربيع وصلاة الفجر وسورة الرحمان وذلك الإمام العالم الذي يوقره جميع أهل الحي. كلها صور جميلة مازلت أراها بوضوح من بين ضباب السنين التي مضت.	موسيقى خفيفة مصاحبة	صياح ديك وزقزقة عصافير
04	15 ثا	لقطة مقربة	نرى رسما يعبر عن لقاء بين مجموعة من الأفراد في أحد الشوارع ... مع رسالة ألسنية مكتوبة أسفل الشاشة تمثل الترجمة للعربية.	ثابتة	صوت بيجوفيتش باللّغة البوسنية: تعرفت إلى جماعة تعرف باسم جماعة الشبان المسلمون قبل سقوط يوغسلافيا بعدة أشهر. ولقد قدموا أفكارا جديدة توافقت مع ماكنت أريد سماعه دوما عن الإسلام.	موسيقى خفيفة مصاحبة	/
05	40 ثا	لقطة عامة	مشهد تمثيلي: مع ظلام الليل .. بالكاد نرى بيت عائلة علي من الخارج وهو بيت يظهر بسيطا	ثابتة	صوت خيرية أخت علي (في مقابلة معها): قالت أمي: والله يا علي إن هذا ليس جيدا..صرنا نخبئ	موسيقى خفيفة ثم	طرق قوي

			متواضعا وصغيرا..ثم نرى مجموعة من الرجال يصلون إلى البيت ثم يطرقون بشدة على الباب...بعدها يمسكون بعلي ويقتادونه معهم إلى الخارج. مع رسالة ألسنية مكتوبة أسفل الشاشة تمثل الترجمة للعربية.	كل أوراق علي وكتبه، اخفيناها في كل مكان استطعنا وفي منتصف الليل قرع الجرس ثم سمعنا طرقا شديدا على الباب..سألونا أين علي، فقالو له يجب أن تأتي معنا وهكذا ذهب علي إلى السجن .	ترتفع شيئا فشيئا	على باب

2) العائلة:

اللقطة		شريط الصورة			شريط الصوت		
الرقم	المدة	زوايا التصوير	حركات الكاميرا	الوصف	الحوار	الموسيقى	الضجيج
01	36 ثا	أمامية مقربة	زوم للخلف	نرى رسما لشاب يجلس في غرفة سجن (تظهر قضبان غرفة السجن) على طاولة وهو يمسك بالقلم ويكتب على ورقة ... مع رسالة ألسنية مكتوبة أسفل الشاشة تمثل الترجمة	صوت بيجوفيتش باللّغة البوسنية: لقد داومنا على تبادل الرّسائل العاطفية طوال سنوات سجني الثلاث حيث كانت تلك الرسائل تحتوي على كلمتين تتكرران دائما وهما "الحب للأبد"...فلقد أطلقنا العنان	موسيقى خفيفة مصاحبة	/

			للعربية.		لمشاعرنا التي أججها الفراق والمعاناة.	
02	50 ثا	عامة + أمامية مقربة	ثابتة + بانوراما أفقية	بلمحة سريعة نرى صورة فوتوغرافية لبيجوفيتش مع زوجته (وثيقة) وهما في سن الشباب...بعدها نرى مراسيم عقد القران وقراءة الفاتحة بين زوج وزوجته داخل مسجد وبحضور عدد من الأشخاص منهم أطفال صغار.. وإمام يُهدي للزوجة بعد إنهاء المراسم نسخة من المصحف الشريف.. بعدها نرى هؤلاء يباركون للزوجين في أجواء من السرور والفرح.. ثم نرى العروس تخرج رفقة العريس من المسجد وفي يدها مصحف ... ونقرأ في أعلى الشاشة إلى اليسار عبارة: عرس بوسنوي. مع رسالة ألسنية مكتوبة أسفل الشاشة تمثل الترجمة للعربية.	صوت خيرية أخت علي (في مقابلة معها): جاء عدد من معلمات الدين، وتلون ما يُقرأ عند الزفاف..وكانت العروس ترتدي ثوبا زهري اللون من الحرير، كانت تتقن الخياطة جيدا وكان زوجي تاجرا فاشترينا الحرير وقدمناه لها فصنعت لنفسها منه ثوبا حسب رغبتها ثم أتت إلينا وكانت معلمات الدين ينشدن أخذت هي المصحف في يديها.	موسيقى أفراح مسموعة بوضوح	/

03	38 ثا	مقربة	ثابتة + زوم أمامي	في صالون أحد البيوت تجلس "ليلى" وهي البنت الكبرى لعلي وتدلي بشهادتها حول والدها وذكريات طفولتها معه.. بعدها نرى في مشهد تمثيلي علي وهو يعود مساء متعبا نحو الكوخ الذي يسكنه.	صوت ليلى ابنة علي الكبرى (في مقابلة معها): تعود أولى ذكرياتي إلى صيف عام 53 حيث كنت في الثالثة من عمري ولا أظنني أتذكر شيئا عن أبي أو أمي قبل ذلك، كان ذلك في بيئة الجبل الأسود المؤثرة حيث كان أبي يعمل رئيسا لأحد مواقع البناء...وأتذكر أنّ كل حنانه كان مقتصرا على بعض الكلمات الجميلة.	/	/
04	17 ثا	نصف مقربة	ثابتة + بانوراما أفقية	يتواصل المشهد التمثيلي السابق: يدخل علي إلى البيت وتقوم زوجته بجلب الماء له ليغسل يديه. ثم نرى باكر(ابن علي) جالس في صالون بيت ويُدلي بشهادته حول طفولته مع والده.	صوت باكر ابن علي (في مقابلة معه): أعتقد أن والدي كان يحب أن يكون له ابن لهذا حاول أن ينجب للمرة الثالثة حيث لديه ابنتان..لكن لا يمكنني القول أنّه كان يحبني أكثر من ابنتيه..	موسيقى خفيفة مصاحبة	/
05	11 ثا	نصف مقربة	ثابتة + بانوراما أفقية	نرى سابينا ابنة علي الصغرى وهي جالسة في صالون بيت وتدلي بشهادتها (مقابلة)..	صوت سابينا ابنة علي الصغرى (في مقابلة معها): لم يكن بوسنيا نمطيا، كان متسامحا جدا وكان يُبدي تفهُّما كبيرا لنا..كان كما تقولون ديمقراطيا ثم تضحك قليلا..	موسيقى خفيفة مصاحبة	/

06	14 ثا	نصف مقربة	ثابتة	نرى سابينا ابنة علي الصغرى وهي جالسة في صالون بيت توصل الإدلاء بشهادتها (مقابلة).. وتتخل لقطات تحمل صورا فوتوغرافية(أرشيف) لعلي مع زوجته وأبناءه.	صوت سابينا ابنة علي الصغرى (في مقابلة معها): كنا نسمي تلك الأحاديث أحاديث منتصف الليل ..كنا نتكلم في كل شيء، في الفلسفة والدين..لم يقل لنا أبدا إنه يجب علينا أن نختار الإسلام، لكننا كلنا اخترنا الإسلام.	موسيقى خفيفة مصاحبة	/

3) المحاكمة:

اللقطة		شريط الصورة			شريط الصوت		
الرقم	المدة	زوايا التصوير	حركات الكاميرا	الوصف	الحوار	الموسيقى	الضجيج
01		أمامية	بانوراما أفقية + ثابتة	نرى في البداية حي سكني ثم صورة من الخارج لمبنى سكني تتواجد به العديد من الشقق السكنية ...ثم نرى رسما لأفراد يفتشون داخل شقة في كل مكان ويظهرون ورقة ما لرجل (صاحب البيت).	صوت بيجوفيتش باللّغة البوسنية: استيقظت في الصباح الباكر ليوم 23 من آذار مارس عام 1983 على قرع أحدهم بعنف على باب شقتي التي تقع في الدور الثالث في 14 شارع حسن كيكيتش وعندما فتحت الباب اندفع نحو الداخل مجموعة من أفراد الشرطة السرية	موسيقى خفيفة مصاحبة	

					اليوغسلافية وقال أحدهم نحن من أمن الدولة ...ولقد بحثوا وقلبوا في أشيائي وفتشوا خلف كل شيء...وبحثوا في كل ركن من أركان البيت.	
02	37 ثا	نصف مقربة	ثابتة	نرى سابينا وهي جالسة في صالون بيت تحكي (روايتها عما حدث لوالدها)	صوت سابينا ابنة علي الصغرى (في مقابلة معها): بعد أن انتهوا من التفتيش قرابة الظهيرة قالوا إنهم سوف يأخذونه معهم لأنه معتقل..وبينما كانوا ينزلون به السلالم التفت إلينا وقال "أوصيكم بإصدار الكتاب".	/	/
03	14 ثا	نصف مقربة	ثابتة	نرى أحد أصدقاء علي يدلي بشهادته ووراءه خلفية سوداء.	صوت مصطفى صباهيتش أحد أصدقاء علي: إن محاكمتنا بدأت في20 أو 19 جويلية (1983) فعندما قرؤوا علينا الدعوى تمت إعادتنا جميعا إلى الزنازين ماعدا علي ظل ليدافع عن نفسه.	/	/
04	27 ثا	عامة + نصف مقربة	ثابتة + بانوراما أفقية	في صور من الأرشيف نرى علي (الحقيقي وليس الممثل) وهو يدخل إلى قاعة المحكمة متبوعا برفاقه المتهمين...كما نرى القاضي يدخل هو أيضا ليأخذ مكانه وأعضاء هيئة الدفاع أيضا	صوت الراوي (أسعد طه): كنت شغوفا بأن أعرف كيف جرت المحاكمة؟ ماذا فعل القضاة؟ وكيف كان المتهمون والشهود؟ وأنت، ماذا فعلت أنت؟	/	/

			جالسون في أماكنهم.			
05	17 ثا	عامة + نصف مقربة	ثابتة + بانوراما أفقية	صور أرشيفية نرى من خلالها الأجواء داخل قاعة المحاكمة وقد كانت المدعية العامة تقرأ لائحة الإتهام والمتهمون يستمعون لها وهم واقفون.	صوت بوركو غفوجينوفيتش وهو صحفي صربي (قام بتغطية المحاكمة) : ما جاء في لائحة الإتهام ليس فقط التحريض على الكراهية الدينية وإنما البحث عن حرية كاملة للمسلمين في البوسنة، وهو ما كان غير مفهوم للكثيرين.	موسيقى تعبر عن حالة خوف	/

4) السجن:

اللقطة		شريط الصورة			شريط الصوت		
الرقم	**المدة**	**زوايا التصوير**	**حركات الكاميرا**	**الوصف**	**الحوار**	**الموسيقى**	**الضجيج**
01	20 ثا	أمامية	ثابتة	فيديو من الأرشيف حول مجريات المحاكمة: نرى علي ورفاقه المتهمين يجلسون في قاعة المحكمة ورجال الشرطة يقفون من ورائهم...نرى قاضي الجلسة وهو يتحدث	صوت حسن تشنغيتش وهو صديق علي ومتهم معه في نفس القضية (في مقابلة معه): كان علي يجلس بسكينة حليق الذقن يرتدي قميصا قد شمّر أكمامه طبيعيا تماما هادئا كأنما يشاهد فيلما وينتظر نهايته	موسيقى خفيفة مصاحبة	/

					حتى يعود إلى بيته.أما رئيس هيئة القضاة رضا حجيتس، فقد بدا منزعجا في كل مرة يبدأ علي فيها الكلام .	
02	34 ثا	مقربة + نصف مقربة	ثابتة	نرى جمال لاتيتش وهو كاتب وشاعر، متهم مع علي في نفس القضية يجلس وقد لونت الخلفية التي وراءه باللون الأسود...نراه وهو يدلي بشهادته حول الأحداث التي جرت..	صوت جمال لاتيتش وهو صديق علي ومتّهم معه في نفس القضية (في مقابلة معه): عندما جاءت اللّحظة التي حصل فيها علي على فُرصة لتقديم دفاعه، رجاه القاضي قائلا: أرجوكم لا تُسيّسوا الأمور هنا لا تتحدثوا هنا في السياسة. بدأ قائلا أول جملة: لقد سخّرت حياتي كلّها للإسلام. فقاطعه القاضي... وإذا بعلي يقول الجملة الثانية: لقد منحت كل ما عندي من الحب للإسلام...في ذلك اليوم دخلت تلك الجملة إلى كل بيت مسلم في البوسنة والهرسك.	موسيقى خفيفة مصاحبة	/

03	51 ثا	أمامية	ثابتة	نرى رسومات تصاحب صوت بيجوفيتش وتعبر عن جلوس متهمين داخل قاعة محكمة ...	صوت بيجوفيتش باللّغة البوسنية: لقد جاء يوم العشرين من أغسطس أوت وهو يوم النطق بالحكم ولقد كنت مستعد نفسيا لتلك اللحظة ..ولقد كانت أضواء الكاميرات كلها مركزة على وجهي..المتهم بيجوفيتش السجن لمدة 14 عاما...كانت الكاميرا جاهزة لتسجيل الصدمة لكن كل ما سجلته كان تقلب بصري في سقف القاعة..	موسيقى مصاحبة	/
04	23 ثا	أمامية + نصف مقربة	ثابتة	نرى السيد أدهم بيتشاكتشيتش وهو يدلي بتصريح في مقابلة كما نرى صورا لسجن من الداخل ومن الخارج	صوت أدهم بيتشاكتشيتش وهو صديق علي ومتّهم معه في نفس القضية (في مقابلة معه): كان معتقل فوتشا يضم نحو ألف سجين، كنا كسجناء سياسيين موزعين على العنابر، كل واحد منا في عنبر مختلف، تم وضعي في عنبر أطلق عليه عنبر العائدين وتم وضع المرحوم بيجوفيتش في عنبر القتلة.	موسيقى تبث شعورا من الخوف	/

05	19 ثا	بانوراما افقية	ثابتة	نرى بحركة بانوراما أفقية للكاميرا صومعة أحد المساجد من أعلى ونُشاهد مجموعة كبيرة من الحمام تحطُّ فوق تلك الصومعة .. كما نشاهد عددا من المساجد المتجاورة وغير البعيدة عن بعضها البعض...	صوت بيجوفيتش باللّغة البوسنية: لقد حاولت في ذلك الكتاب (يقصد كتاب الإسلام بين الشرق والغرب) أن أبحث عن المكانة التي يحتلها الإسلام في أفكار وحقائق اليوم، ولقد بدا لي أن الإسلام يقع ما بين التفكير الشرقي والغربي...	/	آذان الصلاة

5) الحرية:

اللقطة				**شريط الصورة**		**شريط الصوت**		
الرقم	**المدة**	**زوايا التصوير**	**حركات الكاميرا**	**الوصف**	**الحوار**	**الموسيقى**	**الضجيج**
01	41 ثا	أمامية	ثابتة	نرى السيد أدهم بيتشاكتشيتش وهو جالس ووراءه خلفية سوداء.. وصورا لطفل صغير مع والدة وهو يلعب في ساحة عامة مع طيور الحمام..وبعدها نرى صورة لمئذنة مسجد.	صوت أدهم بيتشاكتشيتش وهو صديق علي ومتّهم معه في نفس القضية (في مقابلة معه): تم استدعائي من إدارة السجن وأبلغوني أنه ينبغي علي مغادرة السجن حتى الساعة الثالثة من بعد ظهر ذلك اليوم ...ودعت المرحوم علي	/	/

					والآخرين...وخرجت كان ذلك قبيل رأس سنة 1986 وبذلك كنا نحن أول طيور السنونو..التي تبشر أنه ستقص أجنحة هذا العذاب الشيوعي.	
02	28 ثا	أمامية	ثابتة	نرى سابينا ابنة علي وهي تدلي بشهادتها ولكن هذه المرة يبدو على ملامحها فرح اكبر من ذي قبل..كما نرى في مشهد تمثيلي السجان وهو يتجه صوب العنبر الذي يتواجد به علي ويفتحه ليخرجه ويأخذه معه إلى الخارج...	صوت سابينا ابنة علي الصغرى (في مقابلة معها): تم إلغاء جريمة الإعتداء اللّفظي من القانون الجنائي وهكذا أصبح أبي تلقائيا رجلا حرا ولكنهم مع لك أخرجوا الأمر كأنه عفو فأصدروا قرارا بالعفو عنه في اليوم الوطني للبوسنة والهرسك.	موسيقى بها نوع من الفرح	فتح الباب ثم خطوات السجان
03	19 ثا	أمامية	ثابتة	نرى من داخل عنبر أحد السجون عبر النافذة مقبرة ومن ورائها مئذنة أحد المساجد...ثم نرى جمال لاتيتش وهو يدلي بشهادته والخلفية من ورائه خلفية سوداء..	صوت جمال لاتيتش وهو صديق علي ومتّهم معه في نفس القضية (في مقابلة معه): عندما أسسنا حزبنا السياسي، كنا نظن أننا سنحصل في الإنتخابات على الحد الأدنى الذي يسمح لنا بالدخول إلى البرلمان.. لم نكن ندري أننا سوف نحصل على السلطة.	/	/

04	34 ثا	مقربة	ثابتة	نرى صورة جماعية يوم انتخاب علي عزت بيجوفيتش رئيسا للبلاد، ثم صورة له رافعا يده اليمنى وهو يدلي بتصريح عقب انتخابه رئيسا.. ثم نعود لنرى أدهم بيتشاكتشيتش يواصل الإدلاء بشهادته..	صوت أدهم بيتشاكتشيتش الذي أصبح رئيس الوزراء (في مقابلة معه): هو لم يفكر قط بالإنتقام جميع موظفي الشرطة المسؤولين المباشرين عن حبسه واضطهاده وتعذيبه لم يسمح حتى بإقالتهم عندما وصل إلى السلطة .. كان يعي معنى الحرية، لأنه عاش من أجل الحرية .	موسيقى خفيفة مصاحبة	/
05	51 ثا	مقربة	ثابتة	نرى الرئيس السلوفيني الأسبق ميلان كوشان وهو يدلي بشهادته في حق الرئيس بيجوفيتش.	صوت ميلان كوشان رئيس جمهورية سلوفينيا الأسبق: كان أول لقاء لنا بعد انتخابه رئيسا لمجلس رئاسة البوسنة والهرسك، لكنني سابقا سمعت عنه الكثير.. فقد تم كتابة الكثير عنه وعن معاونيه في يوغسلافيا.. ولذلك فإن ذلك اللقاء شكل مفاجأة لي، لأنه كان يشكل ظاهرة ولكنه إنسان عادي. كان إنسانا ممتازا يشع بالدفء لقد أصبحنا صديقين حميمين.	/	/

6) الحرب:

اللقطة		شريط الصورة			شريط الصوت		
الرقم	المدة	زوايا التصوير	حركات الكاميرا	الوصف	الحوار	الموسيقى	الضجيج
01	25 ثا	نصف مقربة	ثابتة	نرى ميلان كوشان رئيس جمهورية سلوفينيا الأسبق يرتدي لباسا رسميا ويدلي بشهادته حول الحرب.	صوت ميلان كوشان رئيس جمهورية سلوفينيا الأسبق: في عملية انهيار يوغسلافيا الضحية الكبرى بيننا نحن الذين كنا نقرر باسم جمهورياتنا وشعوبنا بما يتعلق بالمصير المستقبلي لقد كان وضعه الأصعب، قد كان رسميا رئيسا لمجلس رئاسة جمهورية البوسنة والهرسك لكن الواقع العملي أثبت أنه كان يستمد الشرعية من البوشناق فقط.	/	/
02	38 ثا	نصف مقربة	ثابتة	نرى الرئيس الكرواتي الأسبق ستيبان ميسيتش وهو جالس يرتدي لباسا رسميا ويدلي بشهادته حول الحرب .	صوت ستيبان ميسيتش رئيس جمهورية كرواتيا الأسبق: كان علي يعلم بعدم قدرة يوغوسلافيا على البقاء كان يدعم نموذجا كنت أنا الذي اقترحه في	/	/

					البرلمان ...وهو عمل كونفدرالية...لكن ذلك لم يكن ممكنا لأن ميلوشيفيتش قرر فرض حلوله بالقوة العسكرية...كان يريد تحقيق أهدافه بالحرب.		
03	17 ثا	نصف مقربة	ثابتة	قبل أن نرى باكر (ابن علي) وهو يدلي بشهادته نرى في فيديو توثيقي حاثة قصف مكتب الرئيس، ثم نرى باكرا جالسا وهو يستذكر تلك الأحداث..	صوت باكر ابن علي (في مقابلة معه): قصف مكتب والدي في مبنى الرئاسة مما أدى إلى تدميره فنقلناه إلى مكتب آخر في وسط البناية ..لكنهم حاولوا أن يصيبوه ..الشقة التي كان يسكنها تعرضت للقصف، فانتقل للعيش في شقة أختي ليلى فتعرضت تلك الشقة للقصف أيضا فانتقل إلى بيت أختي سابينا إلا أن البيت تعرض للقصف أيضا.	/	/

04	82 ثا	نصف مقربة	ثابتة	نرى الشاعر عبد الله سيدران جالس يدلي بشهادته والخلفية وراءه سوداء..وتتخلل هذه الصورة مقاطع فيديو أرشيفية تظهر المعارك في الجبال وفي الشوارع ...م ما نلبث أن نرى صورا لمجزرة دامية والجثث مرمية في كل مكان (مجزرة سربرينيتسا) ونلاحظ في الأخير أنّ الفيديو دَوّن في أعلى الشاشة تاريخ تلك المذبحة وهو 1994/02/05.	صوت عبد الله سيدران (شاعر): في بداية العام 1994 تدخل إلى القاعة نائدة مديرة مكتب الرئيس انحنت وهمست بشيء ما في أذنه..ينتهي الحفل ويقف الرئيس ليبلغنا بحدوث مذبحة مروعة في المدينة وأنه تم إلى الآن إحصاء أكثر من 50 ضحية .	/	/
05	34 ثا	نصف مقربة	ثابتة	نرى باكر وهو يُدلي بشهادته ثم نرى صورة فوتوغرافية لجلسة مفاوضات دايتون بالولايات المتحدة الامريكية، ثم نرى فيديو أرشيف يظهر عملية التوقيع على اتفاق دايتون بين أطراف النزاع.	صوت باكر ابن علي: وبدا أن المفاوضات لن تنجح...سألهم ماذا عن برتشكو أجابوه بقيت للكيان الصربي فقال لن أقبل بذلك.. قال المفاوض الأمريكي هل تقبلون بتحكيم دولي بخصوص برتشكو ...فقبل بشرط..وهكذا تم التوقيع على اتفاق دايتون.	موسيقى خفيفة مصاحبة	/

7) الرحيل:

اللقطة		شريط الصورة			شريط الصوت		
الرقم	المدة	زوايا التصوير	حركات الكاميرا	الوصف	الحوار	الموسيقى	الضجيج
01		تراجع للخلف ZOOM ARIERE	ثابتة	نرى رسومات في إحداها رسم لصورة الرئيس مرفقة في الخلفية بعلم دولة البوسنة والهرسك. ثم نرى أخيرا مقر رئاسة دولة البوسنة والهرسك الذي يعلوه علم الدولة شامخا..	صوت بيجوفيتش (مُمثل) باللّغة البوسنية: في شهر أغسطس أوت سنة 2000 بلغت الـ75 سنة، وكانت سنتي العاشرة في قيادتي للدولة وشهدت حربين كبيرتين واحدة وأنا في سن الشباب والأخرى وأنا في سن الشيخوخة وبينهما سجنت لفترتين طويلتين أفلا يكون هذا كافيا في حياة شخص. وأخيرا وفي يوم الجمعة 2 حزيران جوان 2000 بينما كنت عائدا من صلاة الجمعة اتخذت قراري، دعوت المحرر الرئيسي للإذاعة والتلفزيون وطلبت منه أن يحدد لي موعدا على الهواء بحيث يمكنني أن ألقي خطابا	موسيقى خفيفة مصاحبة	/

					هاما. (خطاب التنحي عن الحكم).		
02	17 ثا	نصف مقربة	ثابتة	نرى الطبيب أنور رايلفيتش يجلس في مكتب بمستشفى (المستشفى الجامعي بسراييفو) ويدلي بشهادته حول ظروف نقل الرئيس علي إلى المستشفى ..كما نرى الحي الذي كان يسكن فيه آنذاك ثم صورة عامة تظهر فيلا الرئيس الجميلة في ذلك الحي..	صوت أنور رايلفيتش أستاذ أمراض القلب المعالج لعلي: اثناء الليل في بيته وكان يعيش في الطابق الأول وأثناء قيامه لم ير السلم جيدا فسقط من أعلى السلم	موسيقى تجعلك تحس بخطر قادم	/
03	22 ثا	نصف مقربة	ثابتة	نرى الجنرال السابق عصمت حاجيتش وهو يجلس ويدلي بشهادته يرتدي قميصا ابيضا بسيطا والخلفية من وراءه سوداء...	صوت عصمت حاجيتش (جنرال سابق): أظن أنه شعر بقرب وفاته، وشعرت أنا بأنه هذا آخر لقاء بيننا اردت تلطيف الجو ولكنه قال لي الأمر بسيط جدا.	/	/
04	22 ثا	نصف مقربة	ثابتة	في مشهد تمثيلي نرى أحدهم يفتح باب غرفة المريض ويرى مريضا ممددا على سريره، ثم نرى حفيدته أسماء تدلي بشهادتها وعلامات التأثر بادية على وجهها، ثم يعود المشهد التمثيلي ونرى فتاة تقرا	صوت أسماء (حفيدته): عندما ذهبت لزيارته في المستشفى آخر مرة كانت حالته سيئة جدا وكان غائبا عن الوعي تألمت كثيرا عندما رأيته هكذا مستلقيا لا يقوى على الحركة، فقرأت له بعض	/	/

			أدعية في أذن مريض ينام بسريره..		الأدعية عند أذنه رغبة مني بمساعدته.	
05	65 ثا	مقربة	نرى الرئيس التركي رجب طيب أردوغان، أنيقا في لباسه الرسمي وهو يدلي بشهادته في الرئيس المرحوم علي عزت بيجوفيتش.	ثابتة	صوت رجب طيب أردوغان (الرئيس التركي): كنت عائدا من الخارج، وسمعت أن الرجل الحكيم مريض وهو في المستشفى...طلبت من الطيّار أن يوجه الطائرة إلى سراييفو...جلسنا وبدأنا نتحدث ذكرني بمسؤوليتنا تجاه العلاقات بين تركيا والبوسنة..	/	/
06	20 ثا	عامة + علوية	نرى في شريط فيديو من الأرشيف صورا لجنازة المرحوم بيجوفيتشن نراه محملا على الأكتاف والجمع يخرج به ثم نرى جنازة عظيمة حضرها ملايين الأشخاص..جنازة تمت في يوم ماطر والجنود يتقدمونها..	ثابتة	أنشودة الشهداء كلمات الشاعر جمال لاتيتش: أيّها الشهداء، مهلا أيها الأولياء، أين انتم. على التراب مهلا تظهر الأقدام الحافية.	موسيقى حزينة	/

ج- القراءة التعيينية والتحليل السيميوتأويلي للمقاطع المختارة

- **القراءة التعيينية والتحليل السيميوتأويلي لجينيريك البداية:**

1- القراءة التعيينية لجينيريك البداية:

- شعار قناة الجزيرة الوثائقية - - شعار مؤسسة الإنتاج هوت سبوت فيلمز-

يبدأ جينيريك البداية بظهور شعار قناة الجزيرة الوثائقية وبالموازاة مع ذلك نسمع الموسيقى الخاصة بالقناة والمرافقة للشعار في مدة 12 ثا، ثم نرى مشهد تمثيلي لمجموعة من المساجين وهم يتجهون صوب قاعة المحكمة وبعد جلوسهم في أماكنهم يقفون ثانية تحية للقاضي الذي يدخل في هذه اللحظة للقاعة، ثم نرى وسط الشاشة شعار المؤسسة المنتجة للفيلم، ونقرأ فوق الشعار عبارة: منتج منفذ هوت سبوت فيلمز، وبعدها تبدأ المدعية العامة في تلاوة نص لائحة الإتهام والمتهمون واقفون، ونقرأ عبارة: النص والإخراج: أسعد طه، وبعد أن نرى صورة عامة لكل من في قاعة المحكمة، يظهر عنوان الفيلم مكتوبا باللُّغتين العربية والبوسنية وأسفل العُنوان نقرأ الرقم 1 الميلاد، ما يعني الجزء الأول المعنون بالميلاد، ثم نسمع صوت الراوي وهو مخرج الفيلم نفسه أسعد طه يقول هذه العبارة:" كان يمكن أن يكون مشهدا عاديا، كان يُمكن أن تكون حادثة وانتهت، المُتهمون إلى محبسهم والحُضور إلى ديارهم والناس ماضون في الحياة، لكن السنوات تمر وينقلب الحال الجاني يصبح حاكما والمتهمون وُلاةً للأمور، ولذلك لم يكن هذا المشهد عاديا ولم تكن حادثة وانتهت وها هي الحكاية من البداية". ومع قراءة مُقدمة الفيلم- وهي مُقدمة مشوقة تناسب أسلوب

القصص والحكاية الملائم لأفلام السيرة الذاتية الوثائقية– نرى صورة كبيرة للرئيس اليوغسلافي السابق الجنرال " تيتو" تم تثبيتها وراء القاضي ما يعني أنّ المُحاكمة تمت في عهده، ثم نرى في مشهد بانورامي جانبا من البيوت الجميلة للعاصمة البوسنية سراييفو، ثم مشهدا للباعة في سوق المدينة والناس ماضون في قضاء حوائجهم، ثم لقطة مرور السُّحب بحركة تسريع الكاميرا، ما يعني مرور الزمن بسرعة لنرى المرحوم علي عزت بيجوفيتش قد أصبح رئيسا لجمهورية البوسنة والهرسك بعدما كان في يوم من الأيام متهما تتم محاكمته رفقة أصحابه ويحكم عليه بالسجن .

2- التحليل السيميوتأويلي لجينيريك البداية:

تضمن جينيريك البداية مشهد تشويقي بحيث يظهر لنا المخرج مجموعة من الأشخاص يدخلون إلى قاعة معينة ولا تظهر منهم سوى أقدامهم بخطاها المتثاقلة، وهي إشارة إلى حجم المتاعب التي كان يعانيها هؤلاء، ثم يظهر شخص بلقطة مقربة من صدره إلى ركبتيه وهي إشارة مباشرة إلى الشخصية الرئيسية التي سيتمحور حولها الفيلم وهي شخصية الرئيس البوسني "علي بيجوفيتش"، لكن المخرج عمد إلى جعل هذه اللّقطة تكون مُبهمة لشد المشاهد وخلق عنصر التشويق أكثر.

كذلك من خلال مشهد قراءة المدعية العامة للإتهامات تظهر صورة كبيرة للرئيس "تيتو" تتوسط جدار قاعة المحكمة، وهو ما يُعد دلالة واضحة على نظام الحكم آنذاك الذي كان تحت سلطة الرئيس الأسبق "تيتو" الذي عرف ببطشه تجاه معارضيه ومعاداته لأتباع الدين الإسلامي، وخاصة لأفكار جماعة الشبان المسلمين التي كان "علي" وأتباعه ينتمون لها.

في اللّقطة المُوالية وهي لقطة متوسطة بزاوية جانبية أين تبدأ الأمور تتضح شيئا فشيئا فعندما تنطق المُدعية العامة اسم "علي" فإن المخرج يظهر لنا شخص يضع نظارات يقف من مكانه ثم يقف بقية المتهمين ولا تظهر وجوههم، وهنا يستمر المخرج في خلق عنصري الغموض والتشويق لدى المشاهد حتى يتعرف على تلك الشخصيات لاسيما الشخصية التي يدور حولها الفيلم ألا وهي شخصية "علي". وبعد انتهاء المحاكمة وبحركة زوم أمامي تقترب الكاميرا من صورة الرئيس الأسبق "تيتو"، وهي إشارة بليغة تحمل دلالة رمزية على كون هذه القرارات وهذه المحاكمة جرت في وقت

هذا الرئيس الذي قام بمحاكمة "علي" ورفاقه والزج بهم في السجون مع المجرمين وتصنيفهم كخونة للوطن.

بعدها وفي لقطة عامة وبحركة الترافلينغ تظهر لنا مدينة "سراييفو" عاصمة دولة البوسنة والهرسك حيث أراد المخرج عرض المجال العام للحادثة أو القصة (الإطار المكاني) للدلالة على المكان الذي جرت به تفاصيل هذه الأحداث.

وينتقل بنا مخرج الفيلم بعدها إلى سوق عام أين تظهر لنا آنية نحاسية يعمل عليها شخص يبدو من لباسه أنه مسلم ونسمع صوت طرق على تلك الآنية، كما دعم المشهد بصورة مقربة لإمرأة محجبة من خلالها أراد المخرج أن يُعطي لنا لمحة عن البيئة التي سيتحدث من خلالها على بطل فيلمنا، وهي بيئة مسلمة ترافق هذا المشهد موسيقى هادئة توظف غالبا في الحكايات والقصص.

في المشهد الموالي يرافقه تعليق المخرج "الجاني يُصبح حاكما" وتظهر صورة الزعيم علي وزوجته وأتباعه، بحيث تعتبر هذه اللقطة مهمة في أسلوب الأفلام الوثائقية أين ينتقل المخرج بالتسلسل من فكرة لأخرى من المحاكمة والإتهام إلى البراءة والزعامة من خلال استعمال صور متعاقبة واقعية (صور من الأرشيف) أخذت من فترة حكم الرئيس "علي بيجوفيتش".

- **القراءة التعيينية والتحليل السيميوتأويلي للمقطع الأول:**

1- القراءة التعيينية للمقطع الأول:

في اللقطة الأولى وبلقطة عامة وزاوية عادية وحركة الترافلينغ تضمنت صوت الآذان وطيور الحمام وساحة كبيرة. ثم في اللقطة الثانية وبلقطة عامة تخللتها موسيقى إيقاعية إسلامية، حيث يبدأ الراوي الحكاية من البداية (من انسحاب العثمانيين من بلغراد /الحرب العالمية...) من خلال الربط بين الشخصيات (تقديم الشخصيات المهمة في الحكاية) ومن خلال الربط بين الحاضر والماضي.

بعد ذلك وفي لقطة عامة ثم مقربة نرى الراوي وهو نفسه المخرج "أسعد طه" يجلس فوق كرسي أمام بناية في شارع هادئ ويطالع كتابا، ويظهر بوضوح عنوان الكتاب: علي عزت بيجوفيتش، وأسفل العنوان نرى صورة الرئيس البوسني الراحل، يقول الراوي هُنا توصيفا للظروف التي ولد فيها صاحب السيرة: " وسط هذا الضجيج الذي عم العالم وبلادك والبلدة التي سكنتها العائلة

(شاماتس) وصلت أنت علي عزت بيجوفيتش". بعدها نرى في مشهد تمثيلي بيجوفيتش وقد كبُرَ وصار شابا يخرج من بيته متثائبا ويمشي وسط ظلام قليل، بعد ذلك نراه يدخل أحد المساجد رفقة مُصلِّين آخرين، يقول علي (صوت ممثل): كانت المرحومة والدتي امرأة ورعة، ويعود الفضل في إلتزامي الديني إليها إلى حد ما فقد كانت تستيقظ دوما وقت صلاة الفجر وتوقظني أيضا كي أذهب إلى مسجد الحي وهو مسجد "حجيسكا".

- فوتوغرام من مشهد تمثيلي للفتى بيجوفيتش وهو يصلي الفجر في المسجد-

ثم نرى الشاب بيجوفيتش يخرج من المسجد عائدا إلى بيته وقد طلع الفجر وبدأ نور الشمس يغلب العتمة .. يتذكر علي تلك الأيام الجميلة قائلا: "إن المسجد بين أزهار الربيع وصلاة الفجر وسورة الرحمان وذلك الإمام العالم الذي يوقره جميع أهل الحي، كلها صور جميلة مازلت أراها بوضوح من بين ضباب السنين التي مضت"، ثم نرى رسما يعبر عن لقاء بين مجموعة من الأفراد في أحد الشوارع، يقول عنه علي: تعرفت إلى جماعة تعرف باسم جماعة الشبان المسلمون قبل سقوط يوغسلافيا بعدة أشهر ولقد قدّمُوا أفكارا جديدة توافقت مع ما كنت أريد سماعه دوما عن الإسلام.

وفي مشهد تمثيلي أخير بالكاد نرى بيت عائلة علي من الخارج مع ظلام الليل وهو بيت يظهر بسيطا متواضعا وصغيرا.. ثم نرى مجموعة من الرجال يصلون إلى البيت ويطرقون على الباب بشدة...بعدها يمسكون بعلي ويقتادونه معهم إلى الخارج.

بعدها نرى "خيرية" أخت "علي"، وهي تروي (في مقابلة معها) : قالت أمي، والله يا علي إن هذا ليس جيّدا..صرنا نخبئ كل أوراق علي وكتبه، أخفيناها في كل مكان وفي منتصف الليل قُرع الجرس ثم سمعنا طرقا شديدا على الباب..سألونا أين علي؟ فقالو له يجب أن تأتي معنا وهكذا ذهب علي إلى السجن.

2- التحليل السيميوتأويلي للمقطع الأول:

في اللّقطة الأولى التي تضمنت صوت الآذان وطيور الحمام وسط ساحة كبيرة دلالة على أنّ أحداث هذا الفيلم جرت في بلد مسلم (البوسنة والهرسك) في مرحلة سابقة من تاريخه وأصبح اليوم (وقت تصوير الفيلم) يعمه السلم والأمان والهدوء بعد نضالٍ طويل. كما تضمنت اللّقطات المُوالية لها توظيف الأدوات الإستشهادية والرموز الظرفية كظرف المكان من خلال تصوير خروج وانتقال عائلة علي من مدينة بلغراد بصربيا إلى مدينة ساماتش بالبوسنة والهرسك، وظرف الزمان من خلال ذكر زمن تولي والد علي لعمادة المدينة التي رحلت إليها العائلة.

المشهد الموالي كانت بدايته توحي بأنّ الراوي وهو في هذا الفيلم الوثائقي المخرج نفسه (أسعد طه) سوف يُقدّم تمهيدا بأسلوب الحكاية، حيث عمد على تحضير المُتلقي إلى استقبال حكاية هذا الرجل الذي يقرأ سيرته الذاتية في كتاب يطالعه جالسا في مكان هادئ بأحد الشوارع، هذا الكتاب هو كتاب السّيرة الذاتية للرئيس البوسني الراحل "علي عزت بيجوفيتش" ونعرف ذلك من خلال العنوان الذي يظهر بوضوح على الغلاف مرفوقا بصورة بورتريه لهذا الرئيس. بعد هذا التقديم الفيلمي المُشوق تبدأ الحكاية، حكاية الرئيس بيجوفيتش من الميلاد إلى الوفاة مرورا بأهم المحطات التي مر بها في حياته العائلية والسياسية، يقول الفيلم أن بداية الرئيس الراحل كانت مع التزامه الديني المبكر وتعلقه الشديد بدين الإسلام منذ سنوات طفولته الأولى، فالطفل الذي تمدرس في الكتاتيب والمدارس

القرآنية وجد الجو الملائم لتربية دينية ناجحة من خلال شخص والدته التي كانت كثيرا ما تستيقظ لصلاة الفجر وتوقظ معها ابنها الشاب "علي" كي يتوضأ ويذهب لأداء صلاة الفجر في مسجد الحي. عندما يتحدث "علي" على صلاة الفجر وفضل أمه في ذلك والإحساس الذي تركه ذلك النشاط المبكر في نفسه، نجد أن المخرج قد وظف صوت صياح الديك وقت الفجر للدلالة على النشاط والاستيقاظ المبكر من جهة، ومن جهة ثانية عبّر المُخرج عن الظروف التي استطاعت أن تصنع من طفل صغير قائدا إسلاميا عظيما.

ففي مسجد الحي، الذي يحمل اسم مسجد "حجيسكا" لا تزال ذاكرة الرجل منقوشة بتلك الذكريات وبصوت إمام المسجد الذي كان يقرأ سورة الرحمان التي أحبها علي كثيرا، ووسط هذا الجو الإيماني والمحيط المتدين نشأ "علي" وتربى، تأتي بعدها أخته للحديث عن أمها وهو تدعيم لما قاله "علي" عن أمه، حيث أراد المخرج أن يكشف عن أحد أسرار قوة "علي" المستمدة من قوة والدته التي كانت صارمة معه في استيقاظه باكرا والذهاب إلى المسجد لأداء الصلاة ولا شك أن وفاة والدة "علي" وهي ساجدة، كان له الأثر الكبير في شخصية علي واكتسابه القوة والثقة في النفس ، وهنا أراد المخرج أن يكشف لنا أهمية هذا الحدث في حياة "علي"، وخاصة بعد إدلاء أخته بشهادتها حول وفاة والدتهما ودورها في تربية ونشأة "علي" الدينية.

بعد ذلك نرى "علي" يتعرف على جماعة من أقرانه الشباب المسلمين، هذه الجماعة قدّمت له حسب ما يقول أفكارا جديدة عن الإسلام ورسمت له صورة أكثر إشراقا عن هذا الدين، وربطت بين الدين وبين حياة الناس في الواقع، غير أن فرحة "علي" بتعرفه ونشاطه مع جماعة "الشبان المسلمين" لم تدم طويلا قبل أن يتم إلقاء القبض عليه واقتياده من بيته نحو السجن، والتهمة كانت الانضمام إلى جماعة محظورة والقيام بنشاطات تمس بأمن الدولة. واستعان المخرج في التعبير عن الشخصيات (علي ورفاقه من جماعة الشباب المسلمين) وعلاقتها ببعضها في الفيلم وفي الواقع بمجموعة من الرسومات، أي أنّ حكاية "علي" لسيرة حياته دعّمها المخرج برسوم توضيحية لتلك الشخصيات، كما مزج المخرج بين الصور الواقعية والرسوم والمشاهد التمثيلية وهذا هو أساس الفيلم

الوثائقي فهو يعتمد على الحكاية والتمثيل والاستشهاد الصوتي أو الصوري أو الاعترافات من الشهود العيان (من خلال مقابلات).

- **القراءة التعيينية والتحليل السيميوتأويلي للمقطع الثاني:**

1- القراءة التعيينية للمقطع الثاني:

في هذه المتتالية الفيلمية نرى رسما لشاب يجلس في حجرة سجن على طاولة وهو يمسك بالقلم ويكتب على ورقة، يقول علي عن ذلك: "لقد داومنا على تبادل الرّسائل العاطفية طوال سنوات سجني الثلاث حيث كانت تلك الرسائل تحتوي على كلمتين تتكرران دائما وهما "الحب للأبد"... فلقد أطلقنا العنان لمشاعرنا التي أججها الفراق والمعاناة". ثم نرى في لمحة سريعة صورة فوتوغرافية (وثيقة) لبيجوفيتش مع زوجته وهما في سن الشباب...بعدها نرى مراسيم عقد القِران وقراءة الفاتحة بين زوج وزوجته داخل مسجد وبحضور عدد من الأشخاص منهم أطفال صغار.. وإمام يُهدي للزوجة بعد إنهاء المراسيم نسخة من المصحف الشريف.. بعدها نرى هؤلاء المدعوين يُباركون للزوجين في أجواء من السرور والفرح.. ثم نرى العروس تخرج رفقة العريس من المسجد وفي يدها مصحف، أما "خيرية" أخت علي (في مقابلة معها): فتقول جاءت مجموعة من معلمات الدين، وتُلون ما يُقرأ عند الزفاف.. وكانت العروس ترتدي ثوبا زهري اللّون من الحرير، كانت تتقن الخياطة جيِّدا وكان زوجي تاجرا فإشترينا الحرير وقدّمناه لها فصنعت لنفسها منه ثوبا حسب رغبتها ثم أتت إلينا وبينما كانت معلمات الدّين يُنشدن أخذت هي المصحف في يديها.

بلقطة مقربة وكاميرا ثابتة (وهي الأنسب لتصوير المقابلات) نرى "ليلى" وهي البنت الكبرى لعلي تجلس في صالون البيت وتُدلي بشهادتها حول والدها وذكريات طفولتها معه.. تعود أولى ذكرياتي مع والدي إلى صيف عام 1953 حيث كنت في الثالثة من عمري ولا أظنني أتذكر شيئا عن أبي أو أمي قبل ذلك، كان ذلك في بيئة الجبل الأسود المؤثرة، حيث كان أبي يعمل رئيسا لأحد مواقع البناء...وأتذكر أنّ كل حنانه كان مقتصرا على بعض الكلمات الجميلة، بعدها نرى في مشهد تمثيلي علي وهو يعود مساء متعبا نحو الكوخ الذي يسكنه، يتواصل المشهد التمثيلي السابق: يدخل علي إلى البيت وتقوم زوجته بجلب الماء له ليغسل يديه، ثم نرى باكر(ابن علي) جالس في

صالون بيت ويُدلي بشهادته حول طفولته مع والده، أعتقد أنّ والدي كان يُحب أن يكون له ابن لهذا حاول أن ينجب للمرة الثالثة حيث كان لديه ابنتان.. لكن لا يُمكنني القول أنّه كان يحبني أكثر من ابنتيه..

- سابينا (ابنته الصغرى) تدلي بشهادتها حول والدها -

ثم نرى سابينا ابنة علي الصغرى وهي جالسة في صالون بيت وتدلي بشهادتها (مقابلة): لم يكن بوسنيا نمطيا، كان متسامحا جدا وكان يُبدي تفهُّما كبيرا لنا.. كان كما تقولون ديمقراطيا ثم تضحك قليلا..تتخلل هذه المقابلة لقطات تحمل صورا فوتوغرافية (أرشيف) لعلي مع زوجته وأبناءه. وتواصل سابينا شهادتها قائلة: كنا نُسمّي تلك الأحاديث أحاديث منتصف اللّيل.. كنا نتكلم في كل شيء، في الفلسفة والدين.. لم يقل لنا أبدا إنه يجب علينا أن نختار الإسلام، لكننا كلنا اخترنا الإسلام.

2- التحليل السيميوتأويلي للمقطع الثاني:

تبدأ هذه المتتالية بالحديث عن رغبة مبكرة لدى "علي" في الزواج بعدما جمعته علاقة عاطفية بفتاة تسكن غير بعيد عن بيت والده بالعاصمة سراييفو، فما يسميه صاحبنا بـ "الحب للأبد" جعله يتبادل رسائل الغرام مع خطيبته وهو في السجن، حتى أنه كان لا يُلقي بالا لحراس ومسؤولي السجن وهم يطلعون على رسائل الغرام تلك، ثم ينقلنا المشهد الموالي لمتابعة مراسيم عرس بوسنوي حقيقي، وهي تقنية سينمائية ذكية من المخرج أراد أن يقول لنا من خلالها هكذا تتم الأعراس في البوسنة، في هذا العرس نرى العروس وهي ترتدي فستانا أبيضا وبعد التوقيع على عقد القران داخل مسجد ومباركة الإمام للعريسين ثم تهاني الأهل والمدعوين، نراهما يخرجان من المسجد في أجواء من الفرح والعروس تحمل بيُمناها نسخة من المصحف الشريف، وهذا يحيلنا إلى تمسك الشعب البوسني بتعاليم دين الإسلام وحبه للقرآن الكريم لدرجة تجعل العروس تحمل نسخة منه في يوم زفافها، هكذا إذن تزوج "علي" بعد خروجه من السجن مباشرة وسنه لم يتجاوز بعد الـ24 عاما، وفي نفس العام سافر إلى جمهورية الجبل الأسود المجاورة للبوسنة للعمل هناك بإحدى ورشات البناء، في هذه الفترة تكونت شخصية "علي" الأب بعدما أنجب ليلى وسابينا وباكر، وهم أبناؤه الذين أحسن تربيتهم رغم ما كان يُعانيه من ضيق في العيش الذي عبّر عنه المخرج من خلال مشهد تمثيلي يصور عودة "علي" إلى البيت من العمل مُتعبا وتحيل حالة الظلام الدامس خارج البيت على تأخر وقت العودة.

لم يأمر "علي" يوما أولاده بإتباع ديانة الإسلام غير أنه نجح في جعلهم مسلمين بحنكته وبذكائه، من خلال التزامه بتعاليم هذا الدين وحسن معاملته لهم ما جعله قدوة لهم، وبالتالي اتبعوه في الإلتزام بتعاليم الإسلام، وهناك في بيته أو لنقل في كوخه المتواضع بالجبل الأسود ابتعد "علي" عن كل شيء عن ملاحقات الشرطة وعن ضغط المُخبرين إلا عن الفكرة التي سيعود من أجلها مجددا إلى سراييفو.

- **القراءة التعيينية والتحليل السيميوتأويلي للمقطع الثالث:**

1- القراءة التعيينية للمقطع الثالث:

بلقطة عامة نرى أحد الأحياء السكنية بالعاصمة البوسنية سراييفو، ثم صورة لرسم لمبنى سكني تتواجد به العديد من الشقق السكنية ...ثم نرى بلقطة مقربة رسما آخر لأفراد يفتشون داخل شقة في كل مكان ويُظهرُون ورقة ما لرجل (صاحب البيت) يقول علي: "استيقظت في الصباح الباكر ليوم 23 من مارس عام 1983 على قرع أحدهم بعنف على باب شقتي التي تقع في الدور الثالث في 14 شارع حسن كيكيتش، وعندما فتحت الباب اندفع نحو الداخل مجموعة من أفراد الشرطة السرية اليوغسلافية وقال أحدهم نحن من أمن الدولة...لقد بحثوا وقلبوا في أشيائي وفتشوا خلف كل شيء...وبحثوا في كل ركن من أركان البيت"، أمّا سابينا (ابنة علي) فتقول: "بعد أن انتهوا من التفتيش قرابة الظهيرة قالوا إنهم سوف يأخذونه معهم لأنه معتقل.. وبينما كانوا ينزلون به السلالم التفت إلينا وقال "أوصيكم بإصدار الكتاب"، ثم نرى أحد أصدقاء علي وهو مصطفى صباهيتش يُدلي بشهادته ووراءه خلفية سوداء: إن محاكمتنا بدأت في20 أو 19 جويلية (1983) وعندما قرؤوا علينا الدعوى تمت إعادتنا جميعا إلى الزنازين ماعدا علي ظل ليدافع عن نفسه.

بعدها، وفي صور من الأرشيف نرى علي (الحقيقي وليس الممثل) وهو يدخل إلى قاعة المحكمة متبوعا برفاقه المتهمين...كما نرى القاضي يدخل هو أيضا ليأخذ مكانه وأعضاء هيئة الدفاع أيضا جالسون في أماكنهم، ونسمع صوت الراوي (أسعد طه) يقول: كنت شغوفا بأن أعرف كيف جرت المحاكمة؟ ماذا فعل القضاة؟ وكيف كان المتهمون والشهود؟ وأنت، ماذا فعلت أنت (يقصد علي)؟

ثم نرى صورا أرشيفية تُبيّن الأجواء داخل قاعة المحاكمة وقد كانت المُدّعية العامّة تقرأ لائحة الإتهام والمتهمون يستمعون لها وهم واقفون، ونسمع بعدها "بوركو غفوجينوفيتش" وهو صحفي صربي (قام بتغطية المحاكمة) في مقابلة معه: ما جاء في لائحة الإتهام ليس فقط التحريض على الكراهية الدينية وإنما البحث عن سلب حرية المسلمين في البوسنة، وهو ما كان غير مفهوم للكثيرين.

2- التحليل السيميوتأويلي للمقطع الثالث:

في هذا المقطع الفيلمي، يعود علي إلى سراييفو ويسكن بها في شقة بسيطة ويعمل مستشارا قانونيا في أحد المكاتب، غير أن معاودته للنشاط ضمن جماعة الشبان المسلمون تجلب له الملاحقة الأمنية من جديد، حيث استيقظ في أحد الأيام على مداهمة أمنية لبيته من قبل رجال البوليس السياسي اليوغسلافي الذين فتشوا البيت تفتيشا دقيقا ليأخذوه معهم للإحتجاز مرة أخرى.

- فوتوغرام يبين استخدام مقطع من الأرشيف يصور محاكمة بيجوفيتش -

ثم بعد ذلك يلجأ المخرج هذه المرة إلى الإستعانة بصور أرشيفية تمثل مجريات محاكمة علي ورفاقه من جماعة الشُّبان المسلمون، وهذه التقنية السينمائية أعطت الفيلم أكثر مصداقية فلا غرابة ولا تكذيب للحكاية مع وجود الوثيقة، بعد هذا نستمع لشهادة أحد الصحفيين الصربيين الذين حضروا في ذلك الوقت لمجريات المحاكمة وهو يدلي بشهادته حول أجوائها، وهي المحاكمة التي لم تكن – حسبه– أبدا محاكمة عادلة ونزيهة.

- **القراءة التعيينية والتحليل السيميوتأويلي للمقطع الرابع:**

1- القراءة التعيينية للمقطع الرابع:

في لقطة عامة من فيديو من الأرشيف حول مجريات المحاكمة نرى علي ورفاقه المتهمون يجلسون في قاعة المحكمة ورجال الشُّرطة يقفون من ورائهم...كما نرى قاضي الجلسة وهو يتحدث، ونسمع معها "حسن تشنغيتش" وهو صديق علي ومتهم معه في نفس القضية (في مقابلة معه): كان علي يجلس بسكينة حليق الذقن يرتدي قميصا قد شمّر أكمامه، يبدو مرتاحا وهادئا كأنما يُشاهد فيلما وينتظر نهايته حتى يعود إلى بيته، أما رئيس هيئة القضاة "رضا حجيتش" فقد بدا منزعجا في كل مرة يبدأ علي فيها الكلام، ثم تبين مقابلة مع "جمال لاتيتش" وهو كاتب وشاعر، متهم مع علي في نفس القضية يجلس وقد لونت الخلفية التي وراءه باللّون الأسود...نراه وهو يدلي بشهادته حول الأحداث التي جرت: عندما جاءت اللّحظة التي حصل فيها علي على فُرصة لتقديم دفاعه، رجاه القاضي قائلا: أرجوكم لا تُسيّسوا الأمور هنا لا تتحدثوا هنا في السياسة، بدأ قائلا أول جملة: لقد سخّرت حياتي كلّها للإسلام. فقاطعه القاضي... وإذا بعلي يقول الجملة الثانية: لقد منحت كل ما عندي من الحب للإسلام...في ذلك اليوم دخلت تلك الجملة إلى كل بيت مسلم في البوسنة والهرسك.

- فوتوغرام يُوضِّح توظيف الرسم في الفيلم -

بعدها، نرى رُسوماتٍ تُصاحب صوت بيجوفيتش وتُعبّر عن جلوس متهمين داخل قاعة محكمة، ثم نسمع علي (الممثل) يقول: لقد جاء يوم العشرين من أغسطس أوت وهو يوم النطق بالحكم ولقد كنت مستعد نفسيا لتلك اللحظة ..ولقد كانت أضواء الكاميرات كُلّها مركزة على وجهي.. المتهم بيجوفيتش السجن لمدة 14 عاما...كانت الكاميرا جاهزة لتسجيل الصدمة لكن كل ما سجلته كان تقلب بصري في سقف القاعة..

ثم نرى السيد "أدهم بيتشاكتشيتش" (متهم، صديق علي ورئيس الوزراء فيما بعد) وهو يدلي بتصريح في مقابلة كما نرى صورا لسجن من الداخل ومن الخارج، يقول: كان معتقل فوتشا يضم نحو ألف سجين كنا كسجناء سياسيين موزعين على العنابر، كل واحد منا في عنبر مُختلف، تم وضعي في عنبر أطلق عليه عنبر العائدين وتم وضع المرحوم بيجوفيتش في عنبر القتلة.

أخيرا، نرى بحركة بانوراما أفقية للكاميرا صومعة أحد المساجد من أعلى ونُشاهد مجموعة كبيرة من الحمام تحطُّ فوق تلك الصومعة .. كما نشاهد عددا من المساجد المتجاورة وغير البعيدة عن بعضها البعض يقول علي (صوت الممثل): لقد حاولت في ذلك الكتاب (يَقصِد كتاب الإسلام بين

الشرق والغرب) أن أبحث عن المكانة التي يحتلها الإسلام في أفكار وحقائق اليوم، ولقد بدا لي أن الإسلام يقع ما بين التفكير الشرقي والغربي.

2- التحليل السيميوتأويلي للمقطع الرابع:

في هذه المتتالية نعود مع المخرج إلى الأرشيف لنشاهد مجريات تلك المحاكمة الشهيرة، ومع مقاطع الأرشيف نستمع لشهادة أحد أصدقاء علي الذي تعمد المخرج أن يضع وراءه خلفية سوداء، وفي ذلك دلالة على سواد المشهد الذي ينقله وفضاعة الحوادث التي يعبر عنها، نراه يتحدّث في هذا المقطع عن ثبات علي وقوة شخصيته التي أبان عنها أثناء المحاكمة، فالرجل حسب شهادة هذا الأخير وغيره من الشهود لم يَخَفْ أبدا، وحتى في لحظة سماعه للحكم عليه بالسجن لمدة 14 سنة لم ينزعج، ولم تظهر عليه علامات الخوف أو القلق، لقد كان شامخا وصامدا في أصعب اللّحظات التي مر بها. وفي السجن تعرض علي لظلم فوق ظلم فقد وُضِع في زنزانة القتلة، غير أنه لم يُعِرْ ذلك اهتماما كثيرا بل راح يطلق العنان لفكره ولمخيلته التي كتبت هناك في غياهب السجن رائعته الفكرية "الإسلام بين الشرق والغرب"، وهو الكتاب الذي بحث فيه عن المكانة التي بات الإسلام يحتلها في واقع تلك الأيام.

في هذا المقطع الفيلمي نجد أنّ المخرج قد عبّر عن انتشار الإسلام في البوسنة بصور حية وحديثة للمساجد والمآذن الكثيرة التي تعلو سماء سراييفو (صور التقطت وقت تصوير الفيلم) ما يعني أنّ هذا الدين صار اليوم منتشرا وسط غالبية سكان المدينة وبفضل تضحيات علي ورفاقه.

القراءة التعيينية والتحليل السيميوتأويلي للمقطع الخامس:

1- القراءة التعيينية للمقطع الخامس:

بحركة كاميرا ثابتة ولقطة نصف مقربة، نرى السيد "أدهم بيتشاكتشيتش" وهو جالس ووراءه خلفية سوداء، وصورا لطفل صغير مع والده وهو يلعب في ساحة عامة مع طيور الحمام.. وبعدها نرى صورة لمئذنة مسجد، يقول: تم استدعائي من إدارة السجن وأبلغوني أنه ينبغي علي مغادرة السجن

حتى الساعة الثالثة من بعد ظهر ذلك اليوم ...ودّعت المرحوم علي والآخرين وخرجت كان ذلك قبيل رأس سنة 1986، وبذلك كنا نحن أول طيور السنونو..التي تبشر أنه ستقص أجنحة هذا العذاب الشيوعي. ثم نرى "سابينا" ابنة علي وهي تدلي بشهادتها ولكن هذه المرة يبدو على ملامحها فرح أكبر من ذي قبل، كما نرى في مشهد تمثيلي السّجان وهو يتجه صوب العنبر الذي يتواجد به علي ويفتحه ليخرجه ويأخذه معه إلى الخارج. تقول سابينا: تم إلغاء جريمة الإعتداء اللّفظي من القانون الجنائي وهكذا أصبح أبي تلقائيا رجلا حرا ولكنهم مع ذلك أخرجوا الأمر كأنه عفو فأصدروا قرارا بالعفو عنه في اليوم الوطني للبوسنة والهرسك.

بعدها، نرى من داخل عنبر أحد السجون عبر النافذة مقبرة ومن ورائها مئذنة أحد المساجد...ثم نرى جمال لاتيتش وهو يدلي بشهادته والخلفية من ورائه سوداء: عندما أسّسنا حزبنا السياسي، كنا نظن أننا سنحصل في الانتخابات على الحد الأدنى الذي يسمح لنا بالدخول إلى البرلمان.. لم نكن ندري أننا سوف نحصل على السلطة.

من الأرشيف، نرى صورة جماعية ليوم انتخاب علي عزت بيجوفيتش رئيسا للبلاد، ثم صورة له رافعا يده اليمنى وهو يدلي بتصريح عقب انتخابه رئيسا.. ثم نعود لنرى السيد "أدهم بيتشاكتشيتش" يواصل الإدلاء بشهادته: هو لم يفكر قط بالإنتقام من جميع موظفي الشرطة المسؤولين المباشرين عن حبسه واضطهاده وتعذيبه كما لم يسمح حتى بإقالتهم عندما وصل إلى السلطة .. كان يعي معنى الحرية لأنه عاش من أجل الحرية. وفي الأخير نرى الرئيس السلوفيني الأسبق "ميلان كوشان" وهو يدلي بشهادته في حق الرئيس بيجوفيتش بالقول: كان أول لقاء لنا بعد انتخابه رئيسا لمجلس رئاسة البوسنة والهرسك لكنني سابقا سمعت عنه الكثير.. فقد تم كتابة الكثير عنه وعن معاونيه في يوغسلافيا.. ولذلك فإن ذلك اللّقاء شكل مفاجأة لي، لأنه كان يُشكِّل ظاهرة ولكنه إنسان عادي، كان إنسانا ممتازا يشع بالدفء لقد أصبحنا صديقين حميمين.

- فوتوغرام يبين مأذنة أحد المساجد بالعاصمة البوسنية سراييفو -

2- التحليل السيميوتأويلي للمقطع الخامس:

في هذا المقطع الفيلمي تُعبِّر لغة السينما بقوة عن مقدمة لما سيقال في المقابلة التالية، فالمخرج لجأ إلى الطبيعة لتصوير الحرية من خلال تصوير طفل يلهو رفقة والده في حديقة عامة وسط سراييفو مع أسراب الحمام، والحمام دائما ما يدل على الحرية، ثم ننتقل بعدها بلقطة ثابتة لنرى مئذنة مسجد جميلة، وبالربط بين اللّقطتين نجد أن هذا المشهد يريد أن يقول أن الحرية التي فقدها "علي" ورفاقه كانت بسبب المسجد يعني بسبب الدّفاع عن دين الإسلام، وهكذا عبّر المخرج بلغة سينمائية عالية المستوى عن فكرة طويلة عريضة بصورتين متتاليتين فقط. بعدها نستمع في مقابلة مع أحد رفاق علي الذي صار فيما بعد رئيسا للوزراء إلى تصريحه بأنه كان أول المغادرين للسجن، بعدما صدر حكم بالعفو عنه من المحكمة المركزية ببلغراد، بعدها نرى سابينا وهي البنت الصغرى لعلي، هذه المرأة التي تبدو من خلال شهادتها أنها عايشت كل ما حدث مع والدها لحظة بلحظة، لقد حدثتنا هنا عن سماعها لخبر إطلاق سراح أبيها بعد صدور قانون يلغي جريمة الإعتداء اللفظي.

يعود الشاعر جمال لاتيتش ليخبرنا في مقابلة معه عن تأسيسهم هو وعلي وجماعة الشبان المسلمون بعد خروجهم من السجن لحزب سياسي، وقال بأن سقف طموحاتهم في أيام التأسيس لم تتعد توقع نجاحهم في افتكاكهم لبعض المقاعد بالبرلمان من أجل الدفاع عن حرية بناء المساجد في البوسنة لكنهم –حسبه–لم يتخيلوا يوم فوزهم بالإنتخابات، وحصولهم فيه على السُّلطة، كُلَّ السُّلطة.

ثم عودة جديدة للأرشيف الذي يستنجد به المخرج في كل مرة عندما يريد نقل الواقعة التاريخية بكل أمانة لنرى "بيجوفيتش" وهو يرفع يده اليمنى ومخاطبا شعبه يوم انتخابه بالأغلبية رئيسا لجمهورية البوسنة والهرسك، وتأتي أخيرا شهادة الرئيس السلوفيني الأسبق "ميلان كوشان" في مقابلة معه حول علاقته بالرئيس بيجوفيتش، وهي العلاقة التي تطورت بين الرئيسين حتى صارت علاقة قوية بين صديقين.

القراءة التعيينية والتحليل السيميوتأويلي للمقطع السادس:

1– القراءة التعيينية للمقطع السادس:

نرى السيد "ميلان كوشان" رئيس جمهورية سلوفينيا الأسبق يرتدي لباسا رسميا ويُدلي بشهادته حول الحرب: في عملية انهيار يوغسلافيا كان بيجوفيتش الضحية الأكبر بيننا نحن الذين كنا نُقرّر بإسم جمهورياتنا وشعوبنا بما يتعلق بالمصير المستقبلي، كان وضعه الأصعب، فلقد كان رسميا رئيسا لمجلس رئاسة جمهورية البوسنة والهرسك لكن الواقع العملي أثبت أنّه كان يستمد الشرعية من البوشناق فقط. بعدها وبحركة كاميرا ثابتة ولقطة نصف مقربة نرى الرئيس الكرواتي الأسبق "ستيبان ميسيتش" وهو جالس يرتدي لباسا رسميا ويدلي بشهادته حول الحرب: كان علي يعلم بعدم قدرة يوغوسلافيا على البقاء كان يدعم نموذجا كنت أنا الذي اقترحه في البرلمان ...وهو عمل كونفدرالية...لكن ذلك لم يكن ممكنا لأن ميلوشيفيتش قرر فرض حلوله بالقوة العسكرية...كان يريد تحقيق أهدافه بالحرب.

ثم وقبل أن نرى باكر (ابن علي) وهو يدلي بشهادته نرى في فيديو من الأرشيف حادثة قصف مكتب الرئيس ثم نرى باكر جالسا وهو يستذكر تلك الأحداث: قُصِفَ مكتب والدي في مبنى الرئاسة ممّا أدى إلى تدميره فنقلناه إلى مكتب آخر في وسط البناية ..لكنهم حاولوا أن يصيبوه ..الشقة التي كان يسكنها تعرضت للقصف، فانتقل للعيش في شقة أختي ليلى فتعرضت تلك الشقة للقصف أيضا فانتقل إلى بيت أختي سابينا إلا أن البيت تعرض للقصف أيضا.

يأتي بعدها دور الشاعر "عبد الله سيدران" الذي كان جالسا ويدلي بشهادته والخلفية من وراءه سوداء، وتتخلل هذه الصورة مقاطع فيديو أرشيفية تظهر الحرب في الجبال وفي الشوارع : في بداية العام 1994 تدخل إلى القاعة نائبة مديرة مكتب الرئيس انحنت وهمست بشيء ما في أذنه.. ينتهي الحفل ويقف الرئيس ليُبلغنا بحدوث مذبحة مُروّعة في المدينة وأنّه تم إلى الآن إحصاء أكثر من 50 ضحية ثم ما نلبَثُ أن نَرى صُورا لمجزرة دامية والجثث مرمية في كل مكان (مجزرة سربرينيتسا) ونلاحظ في الأخير أنّ الفيديو دَوّن في أعلى الشاشة تاريخ تلك المذبحة وهو 1994/02/05.

في الأخير، نرى باكر وهو يُدلي بشهادته ونشاهد صورة فوتوغرافية (وثيقة) لجلسة مفاوضات دايتون بالولايات المتحدة الأمريكية، ثم نرى فيديو أرشيف يظهر عملية التوقيع على اتفاق دايتون بين أطراف النزاع، يقول باكر: وبدا أن المفاوضات لن تنجح...سألهم (يقصد والده علي) ماذا عن برتشكو أجابوه بقيت للكيان الصربي فقال لن أقبل بذلك.. قال المفاوض الأمريكي هل تقبلون بتحكيم دولي بخصوص برتشكو؟ فقبل بشرط وهكذا تم التوقيع على اتفاق دايتون.

3- فوتوغرام يُوضِّح إعتماد الوثائقي على المقابلات -

2- التحليل السيميوتأويلي للمقطع السادس:

تتواصل المقابلات مع الرؤساء الذين عايشوا الرئيس بيجوفيتش، والمقابلات هي الغالبة في الأفلام الوثائقية وخاصة إذا كانت من هذا الصنف، ونعني صنف أفلام السيرة الذاتية الوثائقية، فالمقابلات تسلط الضوء وعن قرب على الشخصية التي تكون سيرتها الذاتية موضوعا للفيلم الوثائقي، وكذلك كان الحال مع هذا المقطع الفيلمي، فبعد المقابلة مع الرئيس السلوفيني السابق تأتي مقابلة أخرى مع الرئيس الكرواتي الأسبق "ستيبان ميسيتش"، هذا الأخير تحدث عن رغبة الرئيس علي في حل الكنفدرالية بين دويلات يوغسلافيا سابقا لكن نظيره الصربي فضل حل الإنفصال ولجأ إلى القوة عندما أعلن الحرب، وهي الحرب التي سببت الدمار للبلاد ومآسي كبيرة للشعب البوسني المسلم الذي عانى من المذابح والإغتصاب الجماعي وكانت مذبحة سربرينيتسا بصمة عار في جبين الصرب الصليبيين.

أخيرا نقلت صور الأرشيف كيف سافر المتحاربون من بوشناق وصرب وكروات إلى الولايات المتحدة الأمريكية وهناك نرى في مقاطع الأرشيف جلوسهم إلى طاولة المفاوضات التي خلصت

إلى توقيع اتفاق دايتون القاضي بوقف القتال بين الأطراف المتنازعة. واستغل مرة أخرى هنا المخرج صور الأرشيف للتأكيد على واقعية الحكاية الفيلمية ومصداقيتها، فلا أصدق من صور الأرشيف للتعبير عن حكاية ما-أية حكاية- حسب منظور صناعة الأفلام الوثائقية.

القراءة التعيينية والتحليل السيميوتأويلي للمقطع السابع:

1- القراءة التعيينية للمقطع السابع:

في هذا المقطع الفيلمي نرى رسومات في إحداها رسم لصورة الرئيس مرفقة في الخلفية بعلم دولة البوسنة والهرسك، ثم نرى مقر رئاسة دولة البوسنة والهرسك الذي يعلوه علم الدولة شامخا، ثم نسمع بيجوفيتش يقول: في شهر أغسطس أوت سنة 2000 بلغت الـ75 سنة، وكانت سنتي العاشرة في قيادتي للدولة وشهدت حربين كبيرتين واحدة وأنا في سن الشباب والثانية وأنا في سن الشيخوخة وبينهما سُجنت لفترتين طويلتين أفلا يكون هذا كافيا في حياة شخص، وأخيرا وفي يوم الجمعة 2 جوان 2000 بينما كنت عائدا من صلاة الجمعة اتخذت قراري، دعوت المُحرّر الرئيسي للإذاعة والتلفزيون وطلبت منه أن يُحدّد لي موعدا على الهواء بحيث يمكنني أن ألقي خطابا هاما (يقصد خطاب التنحي عن الحكم). بعد ذلك، نرى الطبيب "أنور رايلفيتش" يجلس في مكتب بمستشفى (المستشفى الجامعي بسراييفو) ويدلي بشهادته حول ظروف نقل الرئيس بيجوفيتش إلى المستشفى ..كما نرى الحي الذي كان يسكن فيه آنذاك ثم صورة عامة تظهر فيلا الرئيس الجميلة في ذلك الحي، يقول هذا الطبيب: أثناء الليل في بيته وكان يعيش في الطابق الأول وأثناء قيامه لم ير السُّلّم جيدا فسقط من أعلى السلم. ثم نرى الجنرال السابق "عصمت حاجيتش" وهو يجلس ليُدلي بشهادته يرتدي قميصا أبيضا بسيطا والخلفية من وراءه سوداء، يقول: أظن أنه شعر بقرب وفاته، وشعرت أنا بأنه هذا آخر لقاء بيننا أردت تلطيف الجو ولكنه قال لي الأمر بسيط جدا (يقصد الموت).

بعدها، وفي مشهد تمثيلي نرى أحدهم يفتح باب غرفة المريض ويرى مريضا ممددا على سريره، ثم نرى حفيدته أسماء تُدلي بشهادتها وعلامات التأثر بادية على وجهها، ثم يعود المشهد التمثيلي

ونرى فتاة تقرأ أدعية في أذن مريض ينام بسريره، تقول أسماء: عندما ذهبت لزيارته في المستشفى آخر مرة كانت حالته سيئة جدا وكان غائبا عن الوعي تألمت كثيرا عندما رأيته هكذا مستلقيا لا يقوى على الحركة، فقرأت له بعض الأدعية عند أذنه رغبة مني بمساعدته.

ثم نرى الرئيس التركي رجب طيب أردوغان أنيقا في لباسه الرسمي وهو يدلي بشهادته في حق الرئيس المرحوم علي عزت بيجوفيتش، يقول رجب: كنت عائدا من الخارج، وسمعت أن الرجل الحكيم مريض وهو في المستشفى...طلبت من الطيّار أن يوجه الطائرة إلى سراييفو...جلسنا وبدأنا نتحدث ذكرني بمسؤوليتنا تجاه العلاقات بين تركيا والبوسنة.

في الأخير نرى في شريط فيديو من الأرشيف صورا لجنازة المرحوم بيجوفيتش، نراه وهو محملا على الأكتاف والجمع يخرج به ثم نرى جنازة عظيمة حضرها ملايين الأشخاص.. جنازة تمت في يوم ماطر والجنود يتقدمونها.. مع هذه الصور نستمع لأنشودة الشُّهداء وهي من كلمات للشاعر جمال لاتيتش: والتي يقول مطلعها: أيّها الشهداء، مهلا أيها الأولياء، أين أنتم. على التراب مهلا تظهر الأقدام الحافية.

2- التحليل السيميوتأويلي للمقطع السابع:

في هذا المقطع الفيلمي، تقترب النهاية ونجد أن المخرج بدأ في التحضير المبكر للختام من خلال إشارات واضحة عن قرب وفاة بطل الفيلم، فنرى صُوّرا لمقر الرئاسة البوسنية يعلوه العلم البوسني وهو المقر الذي قضى فيه الرئيس بيجوفيتش ما يقارب 10 سنوات في الحكم وها هو يستعد لمغادرته يحكي الرئيس بيجوفيتش (صوت الممثل) عن مسيرته الحافلة وعن رغبه في التنحي عن الحكم.

تتسارع الأحداث وتقترب النهاية أكثر فأكثر مع هذا الأسلوب القصصي المشوق والبناء الحكائي الكرونولوجي الذي اعتمده صانع هذا الفيلم الوثائقي، لنصل هنا إلى مرض السيد الرئيس وحكاية سقوطه ببيته من السلم ونقله على جناح السرعة إلى المستشفى الجامعي بسراييفو، وهي الحكاية التي نسمعها على لسان طبيبه المعالج.

في مرض الوفاة، مكث الرئيس بيجوفيتش مدة في المستشفى زاره خلالها عدد من الناس والأقارب وكان من بين المترددين عليه إبنه وبناته إلى جانب حفيداته اللائي تروي احداهن كيف كانت تقرأ القرآن وبعض الأدعية في أذن جدها لمساعدته مثلما قالت.. وهي إشارة ضمنية هنا إلى تمسك الجيل الجديد من أبناء الشعب البوسني بتعاليم الإسلام وحرصهم على تطبيق شعائره.

كما كان من بين الزائرين، الرئيس التركي "رجب طيب أردوغان" الذي تحدث في مقابلة معه عن الحوار الذي دار بينه وبين الرئيس الراحل بيجوفيتش، والذي أوصاه فيه خيرا بشعب البوسنة خاصة وأنّ العثمانيين مثلما أخبره سبق وأن مروا بأرض البوسنة وتركوا آثارا جميلة ومواقف خلدها التاريخ.

4- فوتوغرام يُوضّح ظهور المخرج في الفيلم -

تصوير الجنازة وحده كان كافيا للتعبير عن عظمة الشخص المتوفي، فالصور العلوية – ملتقطة بواسطة طائرة درون في الغالب – التي صوّرت الحشود الكبيرة التي حضرت للجنازة، وأفراد وجنود الجيش الذين أطروا مسار الجنازة وتبعوها، ثم نلاحظ أنّ يوم الجنازة كان ماطرا مما اضطر الجميع إلى استخدام المطاريات للوقاية من مياه الأمطار المنهمرة بغزارة، وكأن السماء في ذلك اليوم بكت أيضا رحيل الزعيم بيجوفيتش، ولأن الراحل أحب الشهداء وتحدث كثيرا عنهم خاصة في أيامه

الأخيرة فقد خص جثمانه الطاهر بتأدية التحية الشرفية من قبل جنود أطلقوا أعيرة نارية، وقبل ذلك أنشدت لروحه أنشودة الشهداء، التي تروي قصة كفاحه وكفاح شعبه في سبيل الحرية، ثم يختتم هذا المشهد الأليم والمؤثر للجنازة المهيبة بصور دفن جثة المرحوم " بيجوفيتش" في مقبرة الشهداء.

القراءة التعيينية والتحليل السيميوتأويلي لجينيريك النهاية:

1- القراءة التعيينية لجينيريك النهاية:

في جينيريك النهاية نرى في لقطة عامة صورة لمقبرة الشهداء التي دُفن بها الرئيس بيجوفيتش ومع هذه الصورة نسمع أنشودة باللّغة البوسنية عنوانها" لو لم تكن موجودا يا علي" وهي أنشودة حماسية فيها نبرة حزن على فراق الأب والقائد والرئيس، ثم يصعد الجينيريك ونقرأ عبارة شكر خاص لكل أفراد عائلة الرئيس علي عزت بيجوفيتش، ثم نقرأ في هذا الجينيريك المطول أسماء كل أعضاء فريق العمل والذي يختتم بذكر صاحب النص والإخراج أسعد طه، والتنويه إلى كون جميع الحقوق محفوظة لقناة الجزيرة الوثائقية، وسنة الإنتاج 2019.

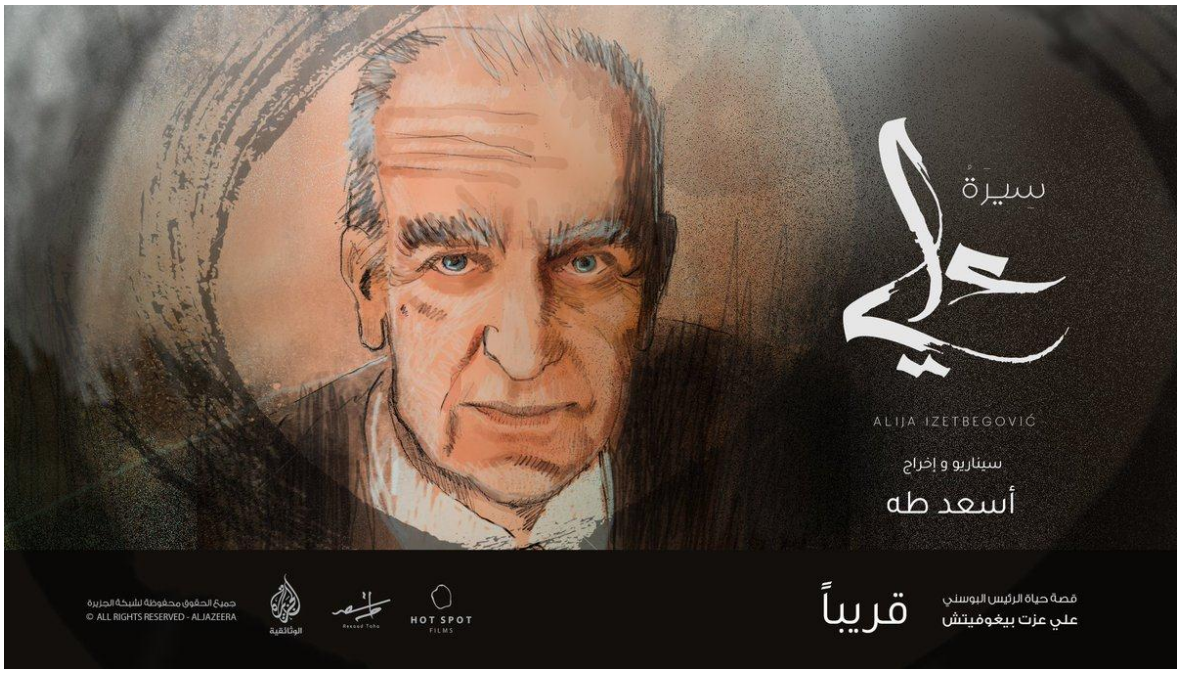
5- فوتوغرام يبين جينيريك نهاية الفيلم وبه صورة لمقبرة الشهداء في سراييفو-

2- التحليل السيميوتأويلي لجينيريك النهاية:

في جينيريك النهاية أراد المخرج الإحتفاء بمقبرة الشهداء بسراييفو وهي المقبرة التي دُفن بها الرئيس "علي بيجوفيتش" من خلال تصويرها من الجو بلقطة عامة وفي خلفية الصورة تظهر مدينة سراييفو ويُريد المخرج بذلك أن يقول أنّ نهاية سيرة الرئيس علي كانت هنا، وترافق هذا المشهد صوتيا أنشودة الشهداء التي أحبها المرحوم وتعلق بها في الأيام الأخيرة من حياته.

المبحث الثاني: تحليل البنية الفنية للفيلم

المطلب الأول: المُلصق الإشهاري



– المُلصق الإشهاري للفيلم –

المُلصق الإشهاري للفيلم مُكوّن أساسا من لقطة نصف مُقربة لرسم يُعبّر عن صورة الرئيس البوسني الراحل علي عزت بيجوفيتش، هذه اللّقطة تم اختيارها من أحد مقاطع الفيلم لتُعبِّر عن موضوعه حيث أنّ اقتصار هذا الملصق على رسم صورة "بورتري" لهذه الشخصية دون أيّة رسوم أخرى أو رموز إضافية فيه دلالة مباشرة على أنّ هذا الفيلم سيركز موضوعه بالتحديد على تناول السيرة الذاتية لهذه الشخصية، كما نُلاحظ بعد تدقيق النّظر في الملصق جيّدا أنّ هذا الرسم لبورتري الرئيس مُحاط بما يشبه الدوامة وذلك من خلال وضع وجه الرئيس داخل دائرة من الظل الأسود تشبه تماما دوامة أعاصير، وفي ذلك إشارة بليغة من صاحب الرسم لما كان يعيشه هذا الرئيس من دوامة مشاكل مسّت شخصه هو كما مسّت شعبه البوسني الذي تعلقت حياته به. أمّا من ناحية الألوان فنُلاحظ غلبة اللّون الأسود وانفراده بكامل مساحة المُلصق وهذا فيه إشارة واضحة إلى حالة السواد والحزن التي مرت بحياة هذا الرجل الذي سُجِنَ مرتين ولمدتين طويلتين كما عاش حربين

واحدة في فترة شبابه وثانية في كهولته، بالإضافة إلى معايشته اليومية لمعاناة شعبه، وهي كلُّها محطات أثَّرت في شخصيته وطبعتها بالحزن والألم ما جعل من اللّون الأسود أفضل الألوان تعبيرا عن حالتها، كما يتضمن المُلصق رسالة ألسنية عبارة عن بيانات الفيلم، بداية من العنوان الذي كُتب بالبنط العريض على يمين الشاشة وباللّون الأبيض، وتم اختيار اللّون الأبيض هنا حسب تقديرنا حتى يعكس اللّون الأسود الغالب في كل مساحة الملصق، كما تمت ترجمة العنوان باللّغة البوسنية مباشرة تحت العنوان بالعربية ولكن ببنط أقل، كما نجد أيضا البيانات المُتعلقة بإسم كاتب السيناريو والمخرج (أسعد طه)، ثم نقرأ في أسفل المُلصق على اليمين عبارة: قصة حياة الرئيس البوسني علي عزت بيجوفيتش، وبجانبها مباشرة وببنط أكبر قليلا نقرأ كلمة: قريبا، وهي لفظة كثيرا ما تستخدم في المُلصقات الإشهارية لتدعو المشاهدين إلى ترقب عرض العمل بعد أيام قليلة، وفي أسفل المُلصق وعلى اليسار تم وضع رمز المؤسسة المنتجة لهذا الفيلم وهي مؤسسة "هوت سبوت فيلمز"، وكذلك رمز القناة صاحبة الفيلم وهي قناة "الجزيرة الوثائقية".

المطلب الثاني: بنائية الفيلم

اعتمد مُخرج الفيلم على نوعين من البنائية وهما:

1- البنائية بالإعتماد على الشخصية: ويقصد بها بناء الفيلم كله على شخصية واحدة، أو عدة شخصيات تشترك في قضية واحدة، وهذه الشخصية في هذا الفيلم الوثائقي هي شخصية الرئيس البوسني السابق علي عزت بيجوفيتش، وهي الشخصية الرئيسية والمحورية كون الفيلم يختص بالكامل بسرد سيرتها الذاتية في شكل حكاية تَتَتَبَّعُ حياة الشخص وفق مسار كرونولوجي من الميلاد إلى الوفاة مرورا بأبرز المحطات التي عاشها هذا الشخص، وبذلك اعتمد بناء الفيلم على هذه الشخصية الوحيدة التي ينطلق منها وينتهي بها، ويُعد هذا النوع من البنائية الأنسب لهذا الصنف من الوثائقيات التي تختص بسرد السير الذاتية للشخصيات البارزة والمعروفة في المجتمع، وفي هذا السياق، يرى المخرج أسعد طه أن أفلام السيرة الذاتية الوثائقية ستفتك نسبا عالية من المشاهدة إذا أتقن صانعو الوثائقيات التعبير عن الحكاية، يقول أسعد طه: "الناس تحب الحكايات، والسيرة الذاتية

لشخص ما هي حكاية بكل تفاصيلها الإنسانية، الناس ترغب في أن تعرف ما وراء الصورة التقليدية لهذا الرجل أو تلك المرأة بما يحمله أحدهما من تاريخ وشهرة".[1]

2- البنائية بالإعتماد على الرواية أو التعليق الصوتي: يعتمد الفيلم في هذه البنائية على صوت المُعلّق الذي يتولى مهمة توضيح وتلخيص قصة الفيلم كلما دعت الحاجة لذلك، وكذلك الربط بين فقرات الفيلم، وهذا لإضفاء نوع من الحركية على الأحداث والقضاء على الرّتابة والملل الذي قد تُحدثه المُقابلات الطويلة المُتتابعة، وفي فيلم "سيرة علي" نجد أن المعلق (NARRATOR) هو نفسه مخرج الفيلم وكاتب السيناريو، وهي تقنية بات يعتمدها صانع الوثائقيات "أسعد طه" في أغلب أفلامه الوثائقية مُشكّلا بذلك مدرسة خاصة في هذا المجال، وبالإضافة إلى مهمة التعليق نلاحظ أن المخرج عمد إلى الظهور في الفيلم، ولكن ظهوره كان صامتا ومرفوقا بالتعليق طبعا، بمعنى أنّ المخرج "أسعد طه" فضّل الظُّهور في بعض مقاطع الفيلم خاصة عند بداية ونهاية المقاطع الفيلمية السبعة (7) التي تشكل الفيلم، فنراه في بداية كل مقطع أو في نهايته يجلس في مكان ما بالعاصمة البوسنية سراييفو أو يتجول في أحد شوارعها أو زائرا لأحد معالمها السياحية وهي العاصمة التي ارتبطت بها حياة شخصية الفيلم الرئيس بيجوفيتش، ويُصاحب التعليق الصوتي بصوت أسعد طه نفسه تلك المشاهد دون أن يتكلم فيها هو بالفعل، وذلك حفاظا على خصوصية الفيلم الوثائقي.

ودور هذه التقنية –حسب تقديرنا– هو إظهار مدى تعلق صانع الفيلم بالشخصية التي يتناولها وتقريب المُشاهد من أجواء السّيرة الذاتية أكثر، هذا من جهة ومن جهة ثانية يمكننا تفسير لجوء أسعد طه للظهور في الفيلم بالنظر للعلاقة الشخصية التي ربطته بالرئيس بيجوفيتش، حتى أنّه في أحد مقاطع الفيلم يُعود بنا إلى صور من الأرشيف تُبيّن مقابلة تلفزيونية كان أسعد طه قد أجراها مع الرئيس بيجوفيتش لما كان صحفيا مراسلا لإحدى القنوات التلفزيونية. وبالتالي فإن ظُهور أسعد طه في هذا الفيلم جاء لإضفاء مصداقية أكثر على رواية أحداث الفيلم بالنظر لطبيعة العلاقة (وهي علاقة مهنية تخص لقاء صُحفي برئيس دولة) التي جمعت بينه وبين الرئيس البوسني الراحل بيجوفيتش.

1- مقابلة عن بعد مع المخرج أسعد طه، أُجريت عن طريق البريد الإلكتروني، يوم 2021/06/10.

في هذا الصدد يقول المنظر البارز في مجال دراسات الأفلام الوثائقية "بيل نيكولز": إن الفيلم الوثائقي ككل مكرس لعرض الواقع بصدق، وتعد إمكانية التحقق من الصحة ميزة مهمة جدًا للأفلام التي تصور موضوعًا حقيقيًا وتحاول أن تظهر لنا الحقيقة وراء ذلك، يحاول فيلم وثائقي العثور على دليل مرئي لدعم مطالبته، جزء مهم مما تحتاجه الأفلام الوثائقية هو أن تكون مقنعًا، أحيانًا يكون المخرج هو نفسه الذي يتحدث عن الفيلم، ويمنح المشاهد نوعًا من الألفة والصدق لأنه بغض النظر عما إذا كان صحيحًا في البعد الأكبر أم لا، فهو ما يريد المخرج أن ينقله إلينا، إذن ما يهم هو صوت من يظهر في الفيلم، وكيف يتحدث، وما هي جودته ونبرته، والأدلة التي يقدمها، كلُّ هذا يساهم في جعل الفيلم يبدو حقيقياً".[1]

المطلب الثالث: المُقابلات والمشاهد التمثيلية

وتعد المقابلات ركيزة أساسية في بناء الفيلم الوثائقي، وخاصة عندما يتعلق موضوع الفيلم بحادثة مرت في الزمن الماضي يتطلب الحديث عنها الرجوع إلى أشخاص حضروا لتلك الحادثة، أو يكون الموضوع حول مسيرة أحد الأشخاص كما هو الحال في صنف أفلام السيرة الذاتية الوثائقية، التي تُعيد كتابة هذه السّير بلغة السّينما وهو ما يتطلب الرجوع إلى الشهادات الحية لأشخاص عرفوا عن قرب صاحب السيرة، وقد اعتمد المُخرج أسعد طه في بناء هذا الفيلم على المقابلات، وهي المقابلات التي تم إجراؤها مع العديد من الشخصيات التي عايشت الرئيس بيجوفيتش، بداية من أفراد عائلته في صورة أخته خيرية وبنتيه ليلى وسابينا وابنه باكر وحفيداته وصهره، وكذا أصدقائه

[1]– موقع نور نيوز الإخباري: **ناقد وثائقي بارز: يجب أن يكون الفيلم الوثائقي مقنع**، تغطية صحفية نشرت بتاريخ : 2020/12/19 على الرابط:

https://nournews.ir/Ar/News/57574/%D9%86%D8%A7%D9%82%D8%AF-%D9%88%D8%AB%D8%A7%D8%A6%D9%82%D9%8A-%D8%A8%D8%A7%D8%B1%D8%B2-%D9%8A%D8%AC%D8%A8-%D8%A3%D9%86-%D9%8A%D9%83%D9%88%D9%86-%D8%A7%D9%84%D9%81%D9%8A%D9%84%D9%85-%D8%A7%D9%84%D9%88%D8%AB%D8%A7%D8%A6%D9%82%D9%8A-%D9%85%D9%82%D9%86%D8%B9

تم الإطلاع عليه بتاريخ: 2021/06/05 على الساعة: 19:09.

المقربين من جماعة الشُّبان المسلمين الذين تعرضوا للسّجن معه وبعد ذلك أصبحوا مسؤولين في الدولة لما صار هو رئيسا للبلاد، كرئيس الوزراء "أدهم". كما أجريت مقابلات مع بعض الصحفيين الذين قاموا بتغطية المحاكمة الشهيرة التي حكم عليه من خلالها بالسجن لمدة 14 سنة، علاوة على مقابلات أخرى أُجريت مع حراس وعمال بالسُّجون التي قضى فيها فترات عقوبته، كما تمّ إجراء مُقابلات مع رؤساء دول كل من سلوفينيا وكرواتيا وتركيا، وهي كلّها شخصيات هامّة مرّت في حياة الرئيس بيجوفيتش، وكان لزاما توثيق شهاداتها الحية في حقه دعما لبناء سيرته الذاتية في شكلها السينمائي الوثائقي.

إلى جانب ذلك اعتمد المُخرج أيضا على المشاهد التمثيلية أو ما يُعرف بالدوكودراما، وهي تقنية يلجأ لها صُنّاع الأفلام الوثائقية لتمثيل بعض الأحداث والوقائع التي يتم الحديث عنها في المقابلات، والهدف منها هو خلق نوع من الحيوية في بنائية الفيلم وتقريب الفكرة المعبر عنها أكثر للمشاهد (يُمكن الرّجوع هنا لما أوردناه في الفصل الثاني من الإطار النظري من تفاصيل حول ادراج المشاهد التمثيلية في الفيلم الوثائقي)، وقد تم توظيف المشاهد التمثيلية في كل مقاطع الفيلم، على غرار المشهد المتضمن في المقطع الأول المُعنون بـ: الميلاد، والذي صور الرئيس في فترة طفولته عن طريق الإستعانة بممثل غير معروف قام بالتمثيل، حيث نرى الفتى بيجوفيتش يستقيظ صباحا على صوت آذان الفجر ويخرج من بيته متوجها إلى المسجد المجاور لتأدية صلاة الفجر.

وهكذا يلجأ المخرج إلى المشاهد التمثيلية من حين لآخر كلما دعته الضرورة الإخراجية والحاجة الفنية لذلك، يقول أسعد طه: "المتعة البصرية في صناعة الوثائقيات لازمة وضرورية، ثمة وسيلة مطلوبة لتخفف من ثقل المعلومات التي يحملها الفيلم الوثائقي وتستطيع تمرير رسائله إلى المتلقي، ولذا فإن المتعة هنا مطلوبة وضرورية".[1]

كما نُلاحظ في فيلم "سيرة علي" أنّ المُخرج استعان أيضا بتقنية الرّسوم أو للتعبير عن بعض المواقف أو الحوادث التي يحتويها سيناريو الفيلم، كرسم صور شخصية للرئيس بيجوفيتش، أو رسم

1– مقابلة عن بعد مع المخرج أسعد طه.

لقاء بين مجموعة من الأفراد التي استخدمت للتعبير عن تعرف بيجوفيتش على جماعة الشبان المسلمين، أو رسم شخص وهو يعمل بأشغال البناء التي استخدمت للتعبير عن الأشغال التي قام بها بيجوفيتش لما كان مسجونا، وهكذا استعملت الرُّسومات لمسايرة القصة والمُساهمة في التعبير البصري عن بعض لقطات الفيلم، وعُمُوما سجّلنا من خلال متابعة البنية الفنية للفيلم أنّ المُخرج نوّع بين أساليب فنية عديدة ومُختلفة بين مقابلات ومشاهد تمثيلية ورسوم من أجل خلق جمالية خاصة للفيلم، وكذلك من أجل خلق نوع من التّنوع البصري في اللّقطات والمَشَاهِدِ من أجل جلب إنتباه المُتلقي أكثر ودفعه إلى متابعة كل الفيلم، وابعاده عن الشعور بالملل وهو محتمل خاصة في الأفلام الوثائقية مقارنة بالأفلام الروائية. في هذا الصّدد يرى المُخرج أسعد طه أنّ من شروط نجاح الوثائقي ألا يكون أشبه بالمنشور الدعائي لشخص ما، يقول "أسعد طه" عن شروط نجاح الوثائقي: "بالطبع شروط النجاح والاتقان المعتادة والمعروفة لصناعة الفيلم الوثائقي، يضاف إليها ألا يكون الفيلم أشبه بمنشور دعائي، نوع من البروباجندا، وللأسف هذا أمر معروف لدينا في عالمنا العربي، من الصعب أن تجد فيلما يتحدث عن سيرة ذاتية لشخص مشهور ثم يتناول صفات سلبية كانت لديه رغم أنه أمر طبيعي".[1]

المطلب الرابع: الإطار الزماني والمكاني

يتحدّد الإطار المكاني لفيلم "سيرة علي" بدولة البوسنة والهرسك الواقعة بأوربا الشرقية، وهي إحدى الدول التي ظهرت إلى الوجود بعد تفكك دولة يوغسلافيا سابقا عقب إنهيار الشيوعية في هذه الدولة وفي العالم بصفة عامة، وقد عانت دولة البوسنة والهرسك وعاصمتها "سراييفو" قبل استقلالها من ويلات حرب أهلية مُروعة في التسعينات من القرن العشرين بين سكانها البوشناق المسلمين والصرب المسيحيين، حيث شهدت مجازر ومذابح بشرية مُروّعة كمجزرة سربرينيتسا التي عرفت ذبح ما لا يقل عن 80 شخصا، بالإضافة إلى حالات القتل للمدنيين والأطفال والاغتصاب

[1]– مقابلة عن بعد مع المخرج أسعد طه.

الجماعي للنساء البوسنيات، وفي تصريح لجريدة الشرق القطرية سنة 2019 يفيد "أسعد طه" بأنّ تصوير هذا الفيلم قد جرى في 6 ستة دول.[1]

في حين يتحدّد الإطار الزماني للفيلم بفترة حياة أول رئيس لدولة البوسنة والهرسك ونعني به الرئيس والمفكر الإسلامي علي عزت بيجوفيتش الذي ولد يوم 8 أوت 1925 وتوفي يوم: 19 أكتوبر 2003، ويتطابق الزمن الفيلمي للحكاية مع الزمن الفعلي الذي عاشه الرئيس والمفكر الإسلامي بيجوفيتش كون حكاية هذا الفيلم هي حكاية حياة هذا الرجل.

المبحث الثالث: تحليل العناصر التقنية للفيلم

المطلب الأول: تكوين اللقطة

يتكون الفيلم من عدة متتاليات تتألف بدورها من عدة لقطات متعاقبة حيث تتناسب مع كل لقطة جديدة داخل المتتالية نفسها زاوية تصوير مختلفة (أي وجهة نظر مختلفة) ينبغي أن تكون مبررة ومتسلسلة تجنبا لأي فجوة من شأنها أن تزعج المتفرج.[2]

إن اللّقطة هي وحدة بناء الفيلم الوثائقي كالكلمة التي هي وحدة بناء اللغة، وطول اللقطة قد يستغرق طول زمن رمشة عين، أو يستغرق طول زمن الذاكرة أو الشريط الموضوع داخل الكاميرا،

---

[1]– جريدة الشرق القطرية: "**سيرة علي" استغرق 10 سنوات بسبب الأحداث في المنطقة العربية**، حوار مع المخرج أسعد طه، عدد يوم: 2019/10/15، على الرابط:

https://al-sharq.com/article/15/10/2019/%D8%A7%D9%84%D9%85%D8%AE%D8%B1%D8%AC-%D8%A3%D8%B3%D8%B9%D8%AF-%D8%B7%D9%87-%D9%84%D9%80-%D8%A7%D9%84%D8%B4%D8%B1%D9%82-%D8%A7%D9%84%D8%AA%D8%AC%D9%88%D9%8A%D8%AF-%D8%A3%D8%AD%D8%AF-%D8%A7%D9%84%D8%A3%D8%B3%D8%A8%D8%A7%D8%A8-%D9%88%D8%B1%D8%A7%D8%A1-%D8%A5%D8%B7%D8%A7%D9%84%D8%A9-%D8%A3%D9%85%D8%AF-%D8%AA%D9%86%D9%81%D9%8A%D8%B0-%D8%B3%D9%8A%D8%B1%D8%A9-%D8%B9%D9%84%D9%8A-10-%D8%B3%D9%86%D9%88%D8%A7%D8%AA

تم الإطلاع عليه بتاريخ : 2021/05/31 على الساعة: 15:05.

2– محمود إبراقن: مرجع سبق ذكره، ص 174.

وتعتمد اللّقطة وحجمها وأنواعها على معايير عدة منها: المسافة الفعلية التي تفصل الكاميرا عن الشخص أو الشيء الذي يتم تصويره، ونوع عدسات الكاميرا المستخدمة في التصوير، وحركة الكاميرا، وعدد الأشخاص داخل اللقطة، فكل حجم ونوع للقطات يقوم بتوصيل معلومات تختلف عن الأحجام والأنواع الأخرى وتحقق أثرا مختلفا لدى المشاهد.[1]

وفي فيلم "سيرة علي" نجد أنّ المُخرج أسعد طه استخدم وبشكل كبير اللّقطة المقربة بنوعيها: اللقطة نصف المقربة (plan demi rapproché) أو لقطة مقربة حتى الخصر وهي اللقطة التي تؤطر النصف العلوي لجسم الإنسان، واللقطة المقربة (plan rapproché) أو اللقطة المقربة حتى الصدر التي تبين كلا من الصدر والرأس، وهي اللقطة الأنسب لتصوير المقابلات، والمقابلات بالطبع هي الغالبة في الفيلم، وبالنسبة لحركات الكاميرا لجأ المخرج أيضا إلى جعل الكاميرا في وضعية ثابتة من أجل تصوير تلك المقابلات، مع تحريكها في مناسبات قليلة بحركة بانوراما أفقية لتصوير بعض الشخصيات التي تمت إجراء مقابلات معها.

وفيما يخص زوايا التصوير، فقد اختار المخرج تبعا لهذه المعطيات الزاوية العادية، وهي "الزاوية التي نضع فيها الكاميرا أمام الديكور الذي نريد تصويره، دون أن يعلو أحدهما على الآخر، وتكون الصور التي نلتقطها وفق هذه الزاوية جد موضوعية لا تحتوي على أي مؤثر خاص، ومن ثمة فإن هذه الزاوية هي التي تناسب أي كتابة يكون صاحبها مجهولا كما هو الشأن في الأفلام الوثائقية".[2]

أما فيما يخص المشاهد التمثيلية، فنجد أنّ المُخرج قد نوّع من لقطات التصوير المستخدمة من العامة إلى المقربة، فنجد استخدام اللقطات العامة قد تم أثناء تصوير مدينة سراييفو التي عاش بها الرئيس بيجوفيتش، وكذلك في تصوير مشهد الجنازة في آخر الفيلم، في حين لجأ إلى توظيف اللقطات المقربة في تصوير الرسوم المعبرة عن أحداث السيرة.

1- إنصاف عثمان الزاكي الحسن: **الأسس الفنية والإبداعية وفاعليتها في تطوير إنتاج الفيلم الوثائقي دراسة وصفية تحليلية على نماذج من الإنتاج الوثائقي السوداني**، أطروحة دكتوراه في فلسفة علوم الإتصال، جامعة السودان للعلوم والتكنولوجيا، السودان، 2020/2019، ص110.

2 – محمود إبراقن: مرجع سبق ذكره، ص 181.

المطلب الثاني: المونتاج

يُعتبر المونتاج أهم عملية فنية في إنجاز الفيلم، ولا شك أنّ هذا الأخير قد عُرّف من قبل العديد من المنظرين، من بينها التعريف الذي قدّمه مارسيل مارتان:" المونتاج تنظيم للقطات فيلم وفق شروط معلومة لنظام وديمومة، هو تعريف يلتقي في الأساس بما فيه الكفاية مع تعريفات جل المؤلفين، وهو ترجمة بكلمات مجردة وعامة لسيرورة المونتاج الملموسة، ويضبط بطريقة أكثر شكلية المُعطيين الآتيين:

– المادة التي يمارس عليها المونتاج، هي لقطات فيلم ما (بمعنى أكثر توضيحا إن المونتاج يكمن في استخدام لقطات بغية تشكيل شيء آخر هو الفيلم).

– يؤدي المونتاج عملين اثنين: ينظم تعاقب وحدات الإنتاج، وهي اللقطات، ويضبط مدتها.[1]

ويرى المجريّ "بيلا بالاش" الباحث في الجماليات، وجود أربعة مبادئ تسم اللّغة السينمائية، هي:

– ثمة في السينما مسافة مُتغيرة بين المشاهد والمشهد الممثل، الأمر الذي يترتب عليه بعد متغير للمشهد الذي يحتل مكانا داخل الإطار وتشكل الصورة.

– صورة المشهد الكلية، صورة متفرغة إلى متسلسلة من لقطات تفصيلية (مبدأ التقطيع).

– ثمة تغيير في تأطير (زاوية النظر، منظور) اللّقطات التفصيلية أثناء المشهد نفسه.

– أخيرا عملية المونتاج هي التي تؤمن إدراج اللقطات التفصيلية ضمن متتالية (SUITE) مرتبة تتعاقب فيها ليس مشاهد برمتها فحسب، إنما أيضا التقاط صور لأكثر تفاصيل المشهد ذاته صغرا، فينتج المشهد في مجمله كما لو كنا نجاور في الزمن أجزاء لفسيفساء زمنية.[2]

---

1 – جاك أومون وآخرون، ترجمة ماهر تريمش: **جماليات الفيلم**، منشورات هيئة أبو ظبي للثقافة والتراث، الإمارات، ط1، 2011، ص 58.

2– جاك أومون وآخرون، مرجع سبق ذكره، ص 162.

في فيلم "سيرة علي" وفي سينما أسعد طه الوثائقية بصفة عامة نجد أن هذا الأخير يجعل من الحكاية هي أساس الفيلم، وبالتالي هي الأساس في المونتاج، يقول أسعد طه عن هذا التفصيل:" أنا أؤمن بالحكاية، الحكاية تؤمن المُتعة المطلوبة لتمسك بالمشاهد ليتابع العمل حتى نهايته، الدقائق الأولى مُهمة للغاية لجذب المشاهد أو عزوفه عن العمل، كل عناصر الفيلم الوثائقي مهمة، المحتوى والصورة والمعالجة وغيرها، ولا يمكن إغفال أو التقليل من إحداها".[1] وهكذا يشرح أسعد طه دور المونتاج في أفلامه ويعتبر أن مونتاج الدقائق الأولى جد مهم وكذلك المحتوى والصورة والمعالجة كلها أمور تسهل من مهمة المونتير في إخراج وتوليف فيلم وثائقي ناجح، وفي هذا الصدد ينصح المخرج أسعد طه صانعي الوثائقيات الشباب بضرورة الممارسة الدائمة ويلح على أهمية التدريب، يقول:" من المهم للغاية للشباب الراغبين في احتراف هذا العمل هو الممارسة الدائمة، ومهما كانت الإمكانات المناحة محدودة، حتى ولو كان التصوير بكاميرا الهاتف، الممارسة الدائمة مهمة ومعها التدريب كلما سنحت الفرصة، فالتدريب يختصر عليك مساحات مهمة من التجربة وينقلها إليك".[2]

المطلب الثالث: الصوت

أهم ميزة طبعت شريط الصوت في فيلم "سيرة علي" هي التّحدث باللّغة البوسنية، وهي اللّغة التي تحدثت بها أغلب الشخصيات الذين جرت محاورتهم في المقابلات، فكل المتدخلين في المقابلات هم من جنسية بوسنية بداية من أخته خيرية وبناته ليلى وسابينا وابنه "باكر" ورفاق دربه وأصدقائه فكل هؤلاء تحدثوا في شهاداتهم باللّغة البوسنية، مما حتم على المخرج القيام بترجمة (ما يعرف

1– و 2 مقابلة عن بعد مع المخرج أسعد طه.

بالدبلجة) ما يقولونه باللّغة العربية بواسطة كتابة عربية تظهر أسفل الشاشة، واللغة البوسنية هي لغة البوشناق وهم سكان البوسنة المسلمون، وتنتمي هذه اللّغة لعائلة اللّغات السلافية الجنوبية.

كما سجلت أنشودة بصوت فتاة بوسنية التي يقول مطلعها "أمي ما زلت أحلم بك" حول مذبحة سربرينيتسا في المقطع السادس (الحرب) حضورا رمزيا قويا ومُعبِّرا على مستوى الصوت، بالإضافة إلى أنشودة الشهداء التي رافقت مشاهد جنازة الرئيس في المقطع السابع والأخير (الرحيل)، ونلاحظ أن المخرج لجأ إلى إدراج تلك الأناشيد الوطنية الحزينة للتعبير عن حالة الحزن والألم التي اعترت كل الشعب البوسني بفعل الحرب والمجازر التي تعرض لها، وعن حالة الحزن الناجمة عن التأثر بوفاة ووداع الرئيس بيجوفيتش، وفي هذا التوظيف لمسة جمالية حققها المخرج من خلال شريط الصوت وتمكن من خلالها من التعبير سينمائيا عن لحظات من التراجيديا التي عاشها البوسنيون في تلك الأيام.

المطلب الرابع: الرؤية الإخراجية

يتتبع المخرج أسعد طه السيرة الذاتية للمفكر الإسلامي والرئيس البوسني السابق" علي عزت بيجوفيتش" بطريقة كرونولوجية من الميلاد إلى الوفاة، لكنه تمكن من تطويع عداد الزمن في حياة هذا الرجل بلمسة فنية وإخراجية عبّرت عن وجهة نظره كصانع وثائقيات له لمسة خاصة في هذا المجال، يُجيب "أسعد طه" في مقابلة أجراها معه الباحث عن بعد بواسطة البريد الإلكتروني بحكم بعد المسافة (أسعد طه يُقيم حاليا في مدينة سراييفو عاصمة جمهورية البوسنة والهرسك) عن نوع زاوية المُعالجة التي اختارها في تناوله للسيرة الذاتية للرئيس البوسني الأسبق "علي عزت بيجوفيتش" من خلال فيلمه الوثائقي "سيرة علي" بأنّها الزاوية الإنسانية من حياة الرجل، يقول أسعد طه: " الزاوية الإنسانية حياة هذا الرجل وعلاقته مع محيطه، وهي زاوية تشبهه، فقد لاحظت عليه هذا الجانب الإنساني الذي يكون في الأغلب غائبا في حياة السياسيين، ولذا لم يكن مستغربا أن يستقبل

في مقر رئاسته حارس سجنه مُتناسيا سنوات اعتقاله الطويلة، بالطبع تعرّضتُ سريعا لأفكاره وانتماءاته السّياسية لكن بعده الإنساني كان حاضرا دوما".[1]

وتتميّز وجهة نظر أسعد طه ورؤيته الإخراجية بالإعتماد الأساسي في صناعة الفيلم على أسلوب الحكاية، ومن ثمة نجده يُركّز على نقل الحكاية بأسلوب أدبي مشوق يتقاطع فيه الحدث التاريخي من خلال التعليق الصوتي مع شهادة الشخصيات من خلال المقابلات، كما نجده في هذا الفيلم بالتحديد يلجأ إلى دمج تقنية الرسوم والغرافيك من أجل التعبير البصري عن بعض المقاطع من السيرة وذلك لإدخال نوع من المتعة البصرية على مستوى شريط الصورة في ظل كثافة المادة الإعلامية والمعلومات المقدمة في المقابل من خلال شريط الصوت.

أمّا أهم ما يميز هذا العمل السينمائي الوثائقي فهو ظهور المخرج في الفيلم، وهي ناجمة – حسب رأي الباحث–عن العلاقة الشخصية التي باتت تربط بين المخرج وبطل فيلمه الوثائقي، فالمخرج أسعد طه سبق له وأن تعامل مع الرئيس بيجوفيتش لما كان صحفيا يعمل مراسلا لحساب إحدى المحطات التلفزيونية العربية، حيث أجرى معه في ذلك الوقت حوارا صحفيا لما كان بيجوفيتش رئيسا لجمهورية البوسنة والهرسك، وما يثبت أكثر تعلق المخرج بهذا الرجل وبفكره وببلده هو اختياره للعاصمة البوسنية سراييفو كمقر إقامة دائمة له، والتي لا يزال مقيما بها لحد اليوم.

وبصفة عامّة يرى المخرج أسعد طه أنّ ضمان المتعة للمتفرج هو ما يمكن الفيلم الوثائقي من مزاحمة الفيلم الروائي في العرض بصالات السينما، يقول أسعد طه:" نعم يستطيع إن تمتع بالمتعة، متعة الحكاية ومتعة الصورة، ونحن نرى ذلك في الصالات الأجنبية ونتمنى أن نراه في صلاتنا العربية".[2]

-[1] و [2] مقابلة عن بعد مع المخرج أسعد طه.

- **نتائج التحليل:**

- تتبع الفيلم الوثائقي السيرة الذاتية لشخصية الرئيس البوسني تتبعا كرونولوجيا، لكنه تتبُعٌ فيه لمسة جمالية عكست وجهة نظر المخرج التي تعتمد أساسا على الحكاية.
- لجأ المخرج إلى توظيف المشاهد التمثيلية، إلى جانب كل من الرسوم ومواد الأرشيف (وثائق مصورة) في بنائية الفيلم.
- وظف المخرج المقابلات بشكل أساسي في بناء الفيلم، وجاء ظهور الشخصيات التي تمت محاورتها بناء على الترتيب الزمني لسرد حكاية السيرة، وعلى درجة قربها من شخص الرئيس.
- استخدم المخرج عنصر التأثير النفسي على المتلقي من خلال إدراجه للأناشيد البوسنية الحزينة التي جعلت هذا الأخير يتماهى مع حكاية الفيلم.
- أعطى ظُهور المخرج في الفيلم مصداقية أكثر، وهي تقنية تُستخدم في أفلام السيرة الذاتية الوثائقية لتقريب المتلقي أكثر من فكرة الفيلم، ونجح المخرج في توظيفها بإيجابية جعلت المتلقي يدرك وجود علاقة إنسانية خاصة بين صانع الفيلم وبطله.

الفصل الثاني

تحليل سيميوتأويلي

لفيلم

"العربي بن مهيدي..

صندوق الأفكار"

الفصل الثاني: تحليل فيلم العربي بن مهيدي صندوق الأفكار

سنقوم في هذا الفصل التحليلي الثاني بمثل ما قمنا به في الفصل السابق بدراسة تحليلية سيميوتأويلية لفيلم وثائقي ثاني هو فيلم "العربي بن مهيدي صندوق الأفكار" للمخرج "عدي السليتي"، وهو فيلم يحكي السيرة الذاتية لشهيد الثورة التحريرية في الجزائر "العربي بن مهيدي". هذه الدراسة بدورها تتضمن 3 ثلاثة مباحث تشمل في المبحث الأول تقديم الفيلم ومقاطع التقطيع التقني، والمبحث الثاني حول تحليل البنية الفنية للفيلم، أما المبحث الثالث فقد خصصناه لتحليل العناصر التقنية للفيلم.

المبحث الأول: تقديم الفيلم ومقاطع التقطيع التقني

المطلب الأول: التعريف بمخرج الفيلم

"عُدي مصطفى السِّليتي"، مخرج أردني بدأ حياته العملية بكتابة السيناريو والحوار مطلع العام 2002 وأنتج بعض الأفلام القصيرة، ثم توجه في سنة 2008 إلى إعداد الأفلام الوثائقية والبحوث العلمية الهادفة، الانطلاقة كانت بإعداد أفلام لعدة قنوات عربية من بينها الجزيرة الوثائقية والإخبارية، وبمختلف أنواع الوثائقي من الثقافي وحتى الإستقصائي، ومنذ العام 2014 شرع في العمل على البحث الميداني وإعداد وإخراج الأفلام الوثائقية في دول عربية مختلفة، وأنتج العديد من البرامج الوثائقية في المملكة الأردنية الهاشمية مُعظمها يتناول مواضيع ذات طابع إنساني، أما في الجزائر فقد شارك في إعداد فيلم وثائقي حول شاعر الثورة "مفدي زكرياء"، وفي سنة 2018 أخرج الفيلم الوثائقي حول الشهيد "العربي بن مهيدي"، والذي حمل عنوان (العربي بن مهيدي صندوق الأفكار)، والذي أنتج من قبل مؤسسة الصوت الجديد للإنتاج الفني بالأردن.[1] (تعذر على الباحث الحصول على صورة للمخرج رغم تواصلنا معه بهذا الخصوص).

[1] – مقابلة عن بعد مع المخرج الأردني عدي السليتي، أجريت معه عن طريق البريد الإلكتروني يوم: 2021/06/05.

المطلب الثاني: فيلموغرافيا المخرج.

- أنتج العديد من البرامج الوثائقية في المملكة الأردنية الهاشمية مُعظمها يتناول مواضيع ذات طابع إنساني.
- قام بالبحث والإعداد في الفيلم الوثائقي "مفدي زكرياء شاعر الثورة الجزائرية" الذي أخرجه صهيب أبو دولة (2015).
- أخرج الفيلم الوثائقي "العربي بن مهيدي صندوق الأفكار" (2018).

المطلب الثالث: التحليل الوصفي للفيلم

- البطاقة التقنية للفيلم:

بـــطـــاقـــة تـــقنيـــة عـــــن الفيـــلم.

نوع الفيلم: وثائقي.

عنوان الفيلم: العربي بن مهيدي صندوق الأفكار.

سيناريو وإخراج: عُدي السِّليتي.

إخراج المشاهد التمثيلية: أحمد حلبية.

بحث وإخراج: عدي السليتي.

تعليق صوتي: حسن حجازي.

منتج فني: سميح زريقات.

منتج: صلاح أبو هنطش.

مدير التصوير: موسى العبادي.

مكان التصوير: الجزائر، فرنسا.

اللّغة: العربية.

سنة الإنتاج: 2018.

جنسية الفيلم: أردنية/ جزائرية.

منتج منفذ: مؤسسة الصوت الجديد للإنتاج الفني، عمان الأردن.

إنتاج: الجزيرة الوثائقية.

أ: مُلخص الفيلم:

يتناول الفيلم الوثائقي "العربي بن مهيدي..صندوق الأفكار" في مدة 52 دقيقة حياة ومسيرة النضال للشهيد الجزائري البطل العربي بن مهيدي، ويتتبع الفيلم السيرة الذاتية لهذا الأخير من لحظة الميلاد إلى غاية الإستشهاد مرورا بأبرز المحطات التي شهدتها حياته والتي ارتبطت بالنضال والجهاد في سبيل تحقيق حرية واستقلال بلده الجزائر.

ويُفتتح الفيلم بتصوير المكان الذي ولد فيه الشهيد وهو دوار "الكواهي" الواقع قرب مدينة "عين مليلة" التابعة إداريا لولاية أم البواقي، ويتتبع بعدها مسيرة الطفل "العربي" في التربية والتعليم والتحاقه بالكشافة الإسلامية الجزائرية ومن ثمة تنقله إلى مدينتي باتنة ثم إلى بسكرة، وقد تم كل ذلك من خلال المقابلات على لسان عدد من الشخصيات التي عرفته عن قرب في صورة شقيقته "ظريفة بن مهيدي" وكذا بعض المُؤرخين والأدباء الجزائريين مثل الدكتور "عثمان سعدي" والمؤرخ " محمد الأمين بلغيث" وغيرهما، ليتطرق الفيلم عقب ذلك إلى التطرق إلى مرحلة إلتحاق العربي بالعمل في إحدى الثكنات التابعة للجيش الفرنسي، على لسان المجاهد ورفيق الشهيد في بسكرة "عمار خبيني".

بعدها كُرس باقي الفيلم لحياة العربي بن مهيدي النضالية بداية من التحاقه بحزب الشعب، وتحضيره ثم مشاركته في مظاهرات 8 ماي 1945، ثم انخراطه المباشر في التحضير لاندلاع الثورة التي أصبح أحد قادتها البارزين، ليتحدث الفيلم أخيرا إلى حكاية إلقاء القبض على الشهيد البطل من قبل جنود الجيش الفرنسي ومن ثمة سجنه وتعذيبه إلى أن استشهد رحمه الله في سبيل حرية واستقلال الجزائر.

ب: بنية التقطيع الفني للفيلم:

اللقطة		شريط الصورة			شريط الصوت		
الرقم	المدة	زوايا التصوير	حركات الكاميرا	الوصف	الحوار	الموسيقى	الضجيج
01	20 ثا	أمامية	ثابتة	نرى السيدة ظريفة بن مهيدي وهي أخت الشهيد العربي جالسة تدلي بشهادتها وبمعلومات عن أخيها الشهيد.	صوت ظريفة بن مهيدي(أخت العربي): العربي ولد عام 1923 بدوار الكواهي بعين مليلة، وكنا في ذلك الوقت قاطنين بالفيرمة تاعنا يعني في الأراضي الجزائرية..ولد العربي وهو ثاني الاخوة ...	/	/
02	19 ثا	أمامية	ثابتة ثم بانوراما أفقية	يرتدي قشابية فوق لباس رسمي مُزين بربطة عنق ويجلس فوق كرسي في مكتبة ويروي المؤرخ الدكتور محمد الأمين بلغيث ما يعرفه عن الشهيد	صوت المؤرخ محمد الأمين بلغيث: الريف الجزائري حافظ على نظافة اللّسان، لم تخالطه عجمة الفرنسية أو المالطية أو الكورسيكية أو الإسبانية كذلك، هذا الريف بقي المكان والمحضن لتعلم اللغة العربية والحفاظ على القرآن الكريم .	موسيقى حماسية منخفضة	/
03	28 ثا	خلفية ثم أمامية	بانوراما أفقية	نرى في مشهد تمثيلي أحد الأشخاص وهو يستعمل الآلة الموسيقية الشعبية (القصبة) وهي معروفة في التراث الموسيقي للجزائر، وبخاصة في منطقة	صوت المعلق: التحق العربي بوالده الذي سافر بعد تضييق السُّلطات الفرنسية على أرزاقه إلى بوابة الصحراء بسكرة الولاية التي عاش العربي بين رطوبة	موسيقى قصبة (من	/

			الأوراس ومنطقة الزيبان بسكرة..نرى هذا الرجل وهو يطل من مكان عال على واحة صحراوية..		رمالها ورائحة تمرها تلك الولاية التي نضج فيها الحكيم وتكون في أكنافها.	التراث الجزائري)	
04	16 ثا	أمامية ثم جانبية	نرى المجاهد دحو ولد قابلية جالسا في أحد المكاتب ويتحدث..	ثابتة	صوت المجاهد دحو ولد قابلية: السياسة لم ننجح فيها..منذ 1924 ونحن نقوم بالنشاط السياسي بدون جدوى ..إذن لابد نحضر انفسنا للعمل العسكري...	/	/
05	24 ثا	أمامية	نرى المؤرخ الفرنسي جيل مانسورون جالسا في مكتب به العديد من الكتب خلفه وهو يتحدث..	ثابتة ثم بانوراما خلفية	صوت جيل مانسورون مؤرخ فرنسي: كان شخصا يعرف الجزائر، لم يكن متحيزا إلى منطقة أو لغة في الجزائر، كان يحرص على التعددية الإثنية واللغوية في الجزائر على عكس آخرين فقد كان لديهم صداقات مناطقية .	/	/
06	39 ثا	أمامية	نرى صورة مقربة للمجاهد المرحوم مصطفى بن عودة وهو يروي شهادته..	ثابتة	صوت المجاهد المرحوم مصطفى بن عودة : لقد انطلقنا من المشاكل والمصائب التي وقعت لنا مع زعيمنا مصالي الحاج أب الوطنية في الجزائر هذه لا ينتزعها منه أحد...لكن عانينا معه ومع أنانيته. وهذه الأنانية جعلتنا نلتقي في مجموعة 21 وقررنا	/	/

					في 21 أن نبدأ الثورة في غياب مصالي الحاج.		
07	30 ثا	أمامية	بانوراما أفقية ثم ثابتة	نرى بحركة بانوراما أفقية للكاميرا صورة فوتوغرافية لمجموعة الستة وبجانبها لوح تذكاري صغير مكتوب عليه 1954 ثم نشاهد من خلال مشهد تمثيلي لإجتماع بين 6 أشخاص ويبدو أن الاجتماع سريا من خلال الظلام النسبي الذي يعم الغرفة بفعل غلق النافذة ..	صوت المعلق: وفي أكتوبر من العام نفسه (1954) عُقد اجتماع الستة أو 5 + 1 كما يسمونه في بيت مراد بوقشورة بالعاصمة الجزائر، قُسم التراب الجزائري إلى خمس مناطق وأعلن بيان أول نوفمبر وأن ساعة الصفر ستكون منتصف ليلة الأول من نوفمبر، ليلة انتظرها العربي طويلا وليحل مسؤولا عن القطاع الوهراني بالغرب الجزائري..	/	/
08	32 ثا	أمامية	ثابتة	نرى صورة مقربة للمجاهد المرحوم مصطفى بن عودة وهو يروي شهادته..	صوت المجاهد المرحوم مصطفى بن عودة : لقد اختار بن مهيدي الوسطية بإصلاحاته وقام بعمل كبير، كل الثُّوار الذين شاركوا في ثورة أول نوفمبر قرأوا جميعا عند بن مهيدي الحرية والصرامة والوفاء.. كان بن مهيدي مدرسة في الوطنية .	موسيقى حماسية منخفضة	/

09	28 ثا	عامة	بانوراما أفقية	نشاهد مقطع فيديو من الأرشيف يضم لقطات تصور عملية ادخال العربي بن مهيدي إلى إحدى الثكنات الفرنسية من قبل مجموعة من الجنود..والبارز في هذا المقطع هو تلك الإبتسامة التي خص بها بن مهيدي المصور وهو يدخل إلى الثكنة ويداه مغلولتان في الأصفاد..	صوت المُعلق: فرنسا هذه المرة تتصرف بغوغائية وفي الوقت ذاته تبحث عن العقل المدبر لعمليات معركة الجزائر، وفي 23 فبراير 1957 تم اعتقال بن مهيدي في ظروف مفاجئة وغامضة..فرقة المظليين بدورها ساقته إلى العقيد بيجار الذي استقبله بدهشة كبيرة	/	/
10	28 ثا	أمامية ثم جانبية	ثابتة	نرى المخرج السينمائي الجزائري جالسا في مكتبه الذي يحتوي على تجهيزات تستخدم في الإنتاج السينمائي ويروي شهادته..	صوت بشير درايس (مخرج سينمائي جزائري): بن مهيدي الوحيد الذي رفضت فرنسا إحالته على المحاكم لأنها عرفت نظرته ورؤيته لمستقبل الجزائر ..بن مهيدي كانت له رؤية لما بعد الإستقلال، وكان متيقنا بأن الجزائر ستحصل على الإستقلال وكان لديه مشروع مجتمع ما بعد الثورة .	/	/

ج-القراءة التعيينية والتحليل السيميوتأويلي للمتتاليات المختارة:

- **القراءة التعيينية والتحليل السيميوتأويلي لجينيريك البداية:**

- فوتوغرام من جينيريك بداية الفيلم -

1- القراءة التعيينية لجينيريك البداية:

بعد أن يظهر شعار المؤسسة المنتجة وهي قناة الجزيرة الوثائقية، يبدأ جينيريك الفيلم بمشهد تمثيلي مدته 1.21 دقيقة، يظهر فيه شخص يرتدي لباسا يشبه الألبسة التي كان مجاهدو الثورة التحريرية يرتدونها، وهو اللّباس المُكوّن أساسا من قشابية تقليدية وحذاء عسكري وحزام فوق القشابية وقبعة عسكرية، نرى هذا الشخص وهو يحمل في يده اليمنى علم الجزائر ملفوفا فوق سارية متوسطة الطول وفي يده اليسرى مذياعا ويصعد في اتجاه قمة أحد الجبال وبمجرد وصوله إلى القمة يختار مكانا ويقوم بنصب تلك السارية به، ثم يقوم بتشغيل المذياع ونسمع منه بثا للأنشودة المعروفة أيام الثورة الجزائرية والتي يقول مطلعها "إخواني لا تنسوا شهداءكم الذين ضحُّوا لحياة البلاد" (باللّهجة العامية الجزائرية).

ثم يأتي عنوان الفيلم مكتوبا على كامل الشاشة بالأبيض على خلفية سوداء "العربي بن مهيدي صندوق الأفكار".

2- القراءة التعيينية والتحليل السيميوتأويلي لجينيريك البداية:

نجد أنّ هذا المقطع الفيلمي المشكل لجينيريك البداية مُحملا برموز الحنين لزمن الثورة الجزائرية وبالوفاء لرسالة الشهداء والمجاهدين المتمثلة في المحافظة على أرض الجزائر حرة مستقلة وأن يرفرف علمها عاليا في كل مكان، بل حتى في قمم الجبال التي احتضنت ثورة هؤلاء ضد المستعمر الفرنسي ويحث مخرج الفيلم صانع هذه الرسالة الفيلمية المتلقي -أيا كان متلقي هذا الفيلم- وخاصة جيل اليوم على عدم نسيان تضحيات ومعاناة الشهداء والمجاهدين في سبيل إستقلال هذه الأرض التي ارتوت بدمائهم والوفاء لهم، وتبقى بذلك تلك الأنشودة الثورية "إخواني لا تنسوا شهداءكم" أيقونة فنية ورمز الوفاء لجيل التحرير.

- **القراءة التعيينية والتحليل السيميوتأويلي للمقطع الأول "الميلاد والتكوين":**

1- القراءة التعيينية للمقطع الأول "الميلاد والتكوين":

في هذا المقطع الفيلمي الأول المخصص لفترة ميلاد ونشأة وتكوين الشهيد العربي بن مهيدي في كل من مسقط رأسه دوار "الكواهي" بعين مليلة، وباتنة التي تمدرس بها في الطور الإبتدائي ثم مدينة بسكرة التي واصل بها تعليمه المتوسط والثانوي، والذي اخترنا له كعنوان "الميلاد والتكوين" نرى في المقابلة الأولى السّيدة "ظريفة بن مهيدي" وهي أخت الشهيد العربي جالسة في أحد المكاتب تُدلي بشهادتها وبمعلومات عن أخيها الشهيد، تقول عنه: "العربي ولد عام 1923 بدوار الكواهي بعين مليلة، وكنا في ذلك الوقت قاطنين بالفيرمة تاعنا يعني في الأراضي الجزائرية..ولد العربي وهو ثاني الإخوة...".

- فوتوغرام من مقابلة مع المؤرخ الدكتور محمد الأمين بلغيث -

بعدها المؤرخ الدكتور "محمد الأمين بلغيث" يرتدي قشابية فوق لباس رسمي مُزين بربطة عنق ويجلس فوق كرسي في مكتبة ويصف الظروف التي ولد فيها الشهيد: الريف الجزائري حافظ على نظافة اللّسان، لم تخالطه عُجمة الفرنسية أو المالطية أو الكورسيكية أو الإسبانية كذلك، هذا الريف بقي المكان والمحضن لتعلم اللّغة العربية والحفاظ على القرآن الكريم.

بعدها نرى في مشهد تمثيلي أحد الأشخاص وهو يستعمل الآلة الموسيقية الشعبية (القصبة)، وهي معروفة في التراث الموسيقي للجزائر، وبخاصة في منطقة الأوراس ومنطقة الزيبان بسكرة..نرى هذا الرجل وهو يطل من مكان عالٍ على واحة صحراوية ومع هذه اللقطات نسمع صوت المعلق يقول: التحق العربي بوالده الذي سافر بعد تضييق السُّلطات الفرنسية على أرزاقه إلى بوابة الصحراء بسكرة الولاية التي عاش العربي بين رطوبة رمالها ورائحة تمرها تلك الولاية التي نضج فيها الحكيم وتكوَّن في أكنافها.

2- التحليل السيميوتأويلي للمقطع الأول:

تُصوِّر لنا هذه المتتالية الفيلمية فترة ميلاد الشهيد العربي بن مهيدي وسط أسرة ريفية تمتهن الفلاحة وتقيم بمزرعتها الخاصة، وهو حال أغلب العائلات الجزائرية في ذلك الوقت التي كانت تقطن بالأرياف وتتّخذ من الزراعة وتربية المواشي مصدرا للكسب والمعيشة، ثم تنقل لنا مقابلة مع المؤرخ "محمد الأمين بلغيث" وصفا لدور الريف في تلك الأيام في الحفاظ على اللّسان العربي الأصيل وفي تربية النشء الصاعد على حفظ القرآن الكريم وعلى الإلتزام بمبادئ الدين الإسلامي.

- **القراءة التعيينية والتحليل السيميوتأويلي للمقطع الثاني" قيادة الثورة وتفعيلها":**

1- القراءة التعيينية للمقطع الثاني:

- صورة من كواليس المقابلة مع المجاهد دحو ولد قابلية -

في هذا المقطع، وبلقطة نصف مقربة وحركة كاميرا ثابتة نرى المُجاهد "دحو ولد قابلية" جالسا في أحد المكاتب وهو يتحدث عن الفترة التي عرفت بداية إلتحاق الشهيد العربي بن مهيدي بالثورة التحريرية: "السياسة لم ننجح فيها.. منذ 1924 ونحن نقوم بالنشاط السياسي بدون جدوى .. إذن لابد أن نُحضّر أنفسنا للعمل العسكري"، وفي نفس السياق نستمع لشهادة المجاهد المرحوم

"مصطفى بن عودة" عندما يقول: "لقد انطلقنا من المشاكل والمصائب التي وقعت لنا مع زعيمنا مصالي الحاج أب الوطنية في الجزائر هذه لا ينتزعها منه أحد...لكن عانينا معه ومع أنانيته، وهذه الأنانية جعلتنا نلتقي في مجموعة الـ21 وقرّرنا في 21 أن نبدأ الثورة في غياب مصالي الحاج"، ثم نشاهد من خلال حركة بانوراما أفقية للكاميرا صورة فوتوغرافية لمجموعة السّتة وبجانبها لوح تذكاري صغير مكتوب عليه 1954 ثم نشاهد من خلال مشهد تمثيلي لإجتماع بين 6 أشخاص ويبدو أنّ الاجتماع كان سريا من خلال الظلام النسبي الذي يعم الغرفة بفعل غلق النافذة.. ونسمع صوت المعلق يقول: وفي أكتوبر من العام نفسه (1954) عُقِدَ اجتماع السّتة أو 5 + 1 كما يُسمُّونه في بيت مراد بوقشورة بالعاصمة الجزائر، قُسم التراب الجزائري إلى خمس مناطق وأعلن بيان أول نوفمبر وأنّ ساعة الصفر ستكون منتصف ليلة الأول من نوفمبر، ليلة انتظرها العربي طويلا وليحل مسؤولا عن القطاع الوهراني بالغرب الجزائري".

- فوتوغرام من مقابلة مع المجاهد المرحوم مصطفى بن عودة -

2- التحليل السيميوتأويلي للمقطع الثاني:

في هذا المقطع الفيلمي يعود بنا المُجاهد "دحو ولد قابلية" إلى الفترة التي عرفت إلتحاق الشهيد العربي بن مهيدي بالثورة وهي الفترة التي وصفها بفترة عجز النضال السياسي الذي بدأه الجزائريون

منذ سنة 1924 في استرجاع حقوقهم وعلى رأسها الاستقلال التام عن فرنسا، وهو ما حتّم على ذلك الجيل مثلما قال إلى التفكير في ضرورة الشروع في العمل العسكري ضد فرنسا، أمّا المُجاهد المرحوم "مصطفى بن عودة" والذي كان واحدا من مجموعة الـ21 فيتطرق إلى معاناتهم ممّا وصفه بأنانية الزعيم مصالي الحاج، وهي الأنانية التي دفعت بمجاهدي تلك المجموعة إلى إعلان الثورة دون علم مصالي الحاج، وهي شهادة جد هامة وتُحسب لهذا الفيلم الوثائقي الذي دوّنها قبل وفاة هذا المجاهد الذي توفي بعد تصوير هذه المقابلة بوقت قصير، وهنا نلاحظ الدّور الكبير للفيلم الوثائقي في حفظ الذاكرة الوطنية الجماعية للأجيال القادمة من خلال توثيق وتسجيل شهادات حية مع المشاركين في الحدث أو الموضوع الذي يتحدث عنه الفيلم قبل وفاتهم، ثم يتطرق الفيلم بعد ذلك من خلال المقابلات دائما إلى دور بن مهيدي المحوري في التحضير للثورة وتقسيم البلاد إلى 5 مناطق وحضوره للإجتماع التاريخي لمجموعة الستة.

- **القراءة التعيينية والتحليل السيميوتأويلي للمقطع الثالث "شهادات حيّة في حق الشهيد":**

– فوتوغرام من مقابلة مع المؤرخ الفرنسي جيل مانسورون –

1- القراءة التعيينية للمقطع الثالث:

بلقطة نصف مقربة وكاميرا ثابتة نرى المؤرخ الفرنسي "جيل مانسورون" جالسا في مكتب وخلفه توجد العديد من الكتب، وهو يدلي بشهادته حول الشهيد العربي بن مهيدي: كان شخصا يعرف الجزائر، لم يكن متحيزا إلى منطقة أو لغة في الجزائر، كان يحرص على التعددية الإثنية واللُّغوية في الجزائر على عكس آخرين فقد كان لديهم صداقات مناطقية، أمّا المجاهد المرحوم "مصطفى بن عودة" فقد كانت شهادته بهذه العبارة: لقد اختار بن مهيدي الوسطية بإصلاحاته وقام بعمل كبير، كل الثُّوار الذين شاركوا في ثورة أوّل نوفمبر قرأوا جميعا عند بن مهيدي الحرية والصرامة والوفاء.. كان بن مهيدي مدرسة في الوطنية.

2- التحليل السيميوتأويلي للمقطع الثالث:

نستمع في هذا المقطع الفيلمي لشهادتين مُهمّتين في حق الشهيد بن مهيدي، الأولى من قبل ممثل عن العدو الفرنسي، ونعني به المؤرخ "مانسورون" الذي نراه جالسا في مكتب به المئات من الكتب التي تظهر خلفه، وهنا ربما أراد المخرج أن يشير إلى مكانة هذا المؤرخ الفرنسي في الأوساط العلمية والتاريخية من خلال أبحاثه ومجهوداته، اعترف "مانسورون" في تصريحه بأنّ بن مهيدي كان رجلا وطنيا بإمتياز، وبأنّه كان حريصا على لم شمل الجزائريين دون جهوية أو إقصاء، أمّا المجاهد "مصطفى بن عودة" فيصف بن مهيدي بأنه مدرسة في الوطنية، وهي شهادة كافية في حق هذا الشهيد خاصة وأنّها تأتي من أحد رفقائه الذين عاصروه وحضروا معه للثورة.

- **القراءة التعيينية والتحليل السيميوتأويلي للمقطع الرابع " إلقاء القبض عليه وإعدامه":**

1- القراءة التعيينية للمقطع الرابع:

نشاهد مقطع فيديو من الأرشيف يضم لقطاتٍ تصور عملية إدخال العربي بن مهيدي إلى إحدى الثكنات الفرنسية من قبل مجموعة من الجنود، والبارز في هذا المقطع هو تلك الإبتسامة التي خص بها بن مهيدي المصور وهو يدخل إلى الثكنة ويداه مغلولتان في الأصفاد، ويرافق هذا المقطع الأرشيفي قول المعلق: فرنسا هذه المرة تتصرف بغوغائية وفي الوقت ذاته تبحث عن العقل

المدبر لعمليات معركة الجزائر، وفي 23 فبراير 1957 تم اعتقال بن مهيدي في ظروف مفاجئة وغامضة.. فرقة المظليين بدورها ساقته إلى العقيد "بيجار" الذي استقبله بدهشة كبيرة.

ثم نرى المخرج السينمائي الجزائري "بشير درايس" جالسا في مكتبه الذي يحتوي على تجهيزات تستخدم في الإنتاج السينمائي ويروي شهادته: "بن مهيدي الوحيد الذي رفضت فرنسا إحالته على المحاكم لأنها عرفت نظرته ورؤيته لمستقبل الجزائر.. بن مهيدي كانت له رؤية لما بعد الإستقلال، وكان مُتيقِّنا بأنّ الجزائر ستحصل على الإستقلال وكان لديه مشروع مجتمع ما بعد الثورة".

- فوتوغرام من مقطع أرشيف يصور ابتسامة بن مهيدي وهو في يد جلاديه -

2- التحليل السيميوتأويلي للمقطع الرابع:

يضم هذا المقطع شريط الفيديو الشهير للإبتسامة الجميلة والمُحيّرة للشهيد وهو في يد جلاديه بعد إلقاء القبض عليه، هذا الفيديو القصير شاهده العالم آنذاك وصار وقتها من أشهر مقاطع الفيديو المتداولة فبن مهيدي أرعب فرنسا التي حارت في أمر هذا الرجل وكيف له أن يبتسم بل ويضحك في لحظة إلقاء القبض عليه وإدخاله للثكنة الفرنسية من أجل التحقيق،

ثم تأتي شهادة المخرج السينمائي الجزائري "بشير درايس" الذي كان جالسا في مكتبه المُجهّز بتجهيزات الإنتاج السمعي البصري، والذي أخرج بدوره فيلما روائيا يحكي أيضا قصة حياة الشهيد العربي بن مهيدي (تجدر الإشارة أن هذا الفيلم منع من التسويق بسبب خلافات حول السيناريو)

يقول "درايس" أنّ فرنسا وقفت عند معالم شخصية بن مهيدي وأدركت ذكائه وفطنته وأيقنت بأن الرجل كان مُتأكدا من استقلال الجزائر بل وأبعد من ذلك كان بن مهيدي في نظر فرنسا يملك مشروع مجتمع ومشروع دولة للجزائر المستقلة.

- **القراءة التعيينية والتحليل السيميوتأويلي لجينيريك النهاية:**

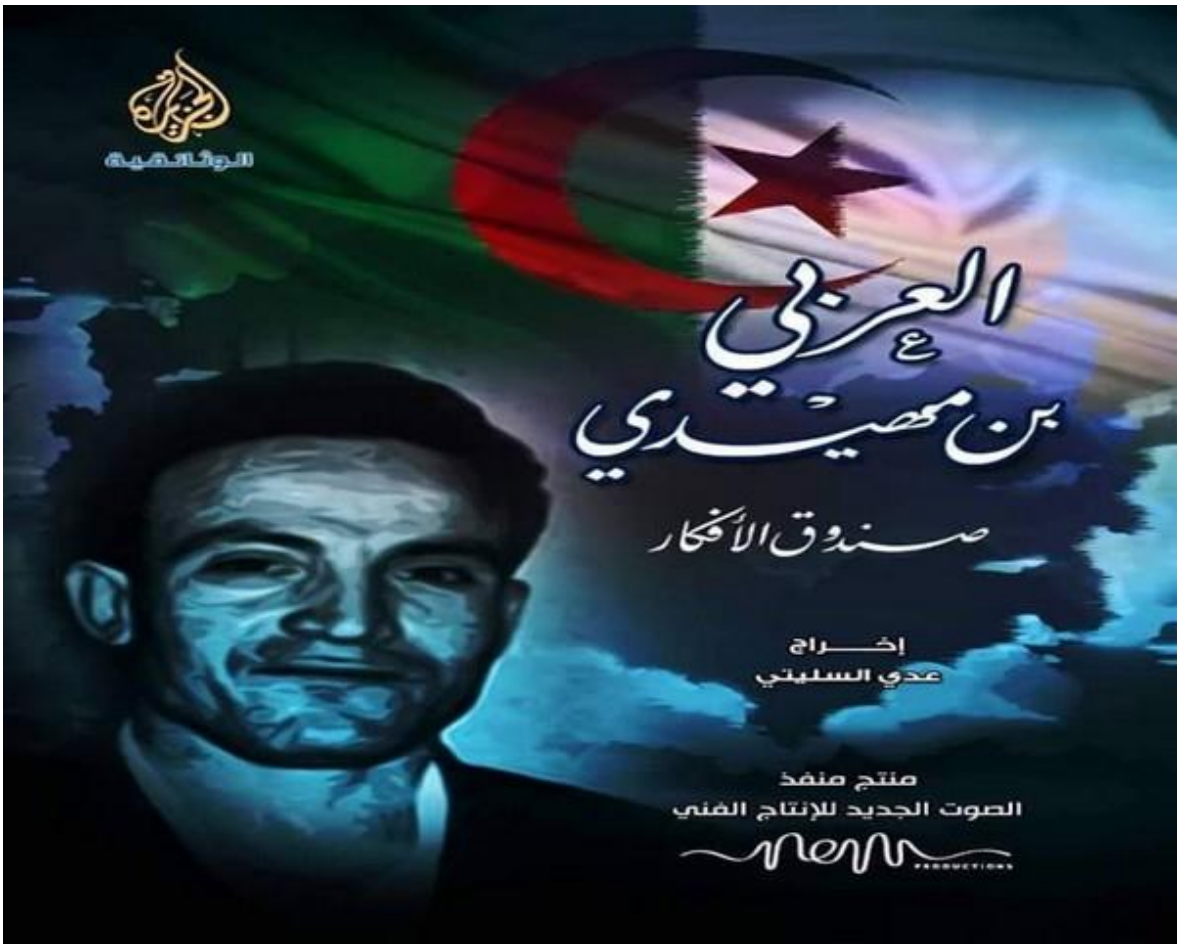
- فوتوغرام يُصور المجاهدة ظريفة بن مهيدي وهي تسترجع ذكريات أخيها الشهيد -

قبل ظهور جينيريك النهاية على الشاشة، أراد المخرج أن يُوثّق لشخص ومكان مُهمَّين في حياة الشهيد بن مهيدي، وأمّا الشخص فهي أخته "ظريفة" التي لا تزال لحد اليوم تعيش على ذكرى الشهيد تقلب صوره وتسترجع ذكرياتها معه مثلما نراها في لقطات أخيرة جالسة في مكتبها تقلب صور أخيها الشهيد وأمّا المكان فهو الجزائر العاصمة التي قاد فيها الشهيد أقوى معركة داخل المدن وهي معركة الجزائر التي دوّخت فرنسا التي حارت في أمر العقل المدبر لها.

يختتم المعلق كلامه في الفيلم بهذه العبارات المعبرة: إبتسامة العربي لن ينساها الجزائريون أبدا.. نعم استشهد بن مهيدي مفارقا الجزائر، ولكن كلمته بقيت نابضة في كل أراضيها "ألقوا بالثورة إلى الشارع سيحتضنها الشعب"، وهكذا يصعد جينيريك النهاية وبه أسماء فريق العمل في الفيلم.

المبحث الثاني: تحليل البنية الفنية للفيلم

المطلب الأول: الملصق الإشهاري



- المُلصق الإشهاري للفيلم -

يتميز المُلصق الإشهاري للفيلم بكونه يحمل مادة تعبيرية بصرية عالية المستوى والدقة، فهذا الملصق يربط بصريا بين شيئين لا ثالث لهما، وهما صورة الشهيد العربي بن مهيدي وصورة العلم الجزائري وهو ما يختصر ويعبر عن كون السيرة الذاتية وحياة هذا الشهيد ارتبطت بوطنه الجزائر ولا شيء آخر سواه، كما يتضمن المُلصق بيانات مكتوبة تتضمن عنوان الفيلم المكتوب ببنط عريض في أعلى الملصق على اليمين، ثم أسفل العنوان وببنط أقل كتب اسم المخرج (إخراج عدي السليتي) ثم في أسفل الملصق كتب اسم المنتج المنفذ (الصوت الجديد للإنتاج الفني)، وفي أعلى الملصق على اليسار كتب اسم المنتج (الجزيرة الوثائقية). أمّا من حيث الألوان فقد برزت ألوان

العلم الجزائري وهي الأخضر والأحمر والأبيض، ثم بدرجة أقل نرى اللّون الأسود من خلال صورة الشهيد، وبين العلم وصورة الشهيد نلاحظ وجود بعض السحب الخفيفة البيضاء اللّون، وفي قراءتنا السِّيميائية لعملية الربط بين هذه المكونات الثلاثة نجد أنّ مُعد المُلصق أراد القول بأنّ العربي بن مهيدي الذي ارتقى إلى السماء شهيدا دفع حياته ثمنا لإستقلال وحرية بلاده، واستشهد من أجل أن تبقى سماء الجزائر صافية دوما لا يكدر صفوها أحد.

وعن اختيار عنوان الفيلم، يقول المخرج: كان هذا الفيلم بالنسبة لي ثمرة جهد متواصل عملنا عليه لأكثر من عام في سبيل تسليط الضوء على سيرته العطرة (العربي بن مهيدي)، وكيف سطر أنموذجا للتحدي في وجه الاستعمار وكان بمثابة درس لكل عربي في الدفاع عن تراب الوطن، أما سبب تسمية الفيلم صندوق الأفكار فترجع إلى إيماني الراسخ أن "العربي" كان عقلاً متنقلاً وصندوقاً نفيساً فيه من العبقرية ما يجعلك تقف حائراً أمامه.[1]

المطلب الثاني: بنائية الفيلم

اعتمد مُخرج الفيلم "عدي السِّليتي" على نوعين من البنائية وهما:

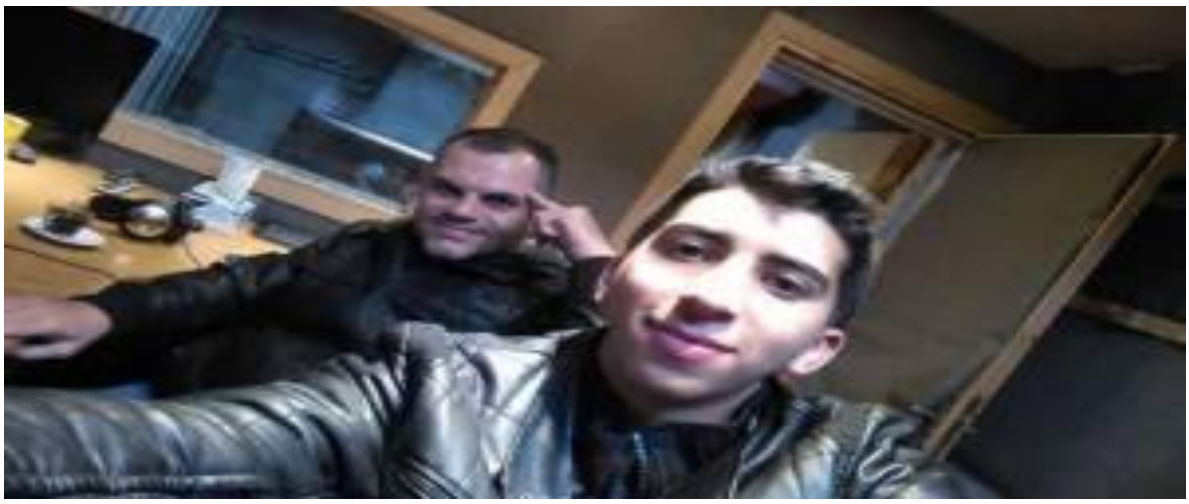
1- البنائية بالإعتماد على الشخصية: ويقصد بها بناء الفيلم كله على شخصية واحدة، أو عدة شخصيات تشترك في قضية واحدة، وهذه الشخصية في هذا الفيلم الوثائقي هي شخصية الشهيد الجزائري محمد العربي بن مهيدي وهي الشخصية الرئيسية والمحورية كون الفيلم يختص بالكامل بسرد سيرتها الذاتية في شكل حكاية تَتَتَبَّعُ حياة الشخص وفق مسار كرونولوجي من الميلاد إلى الوفاة مرورا بأبرز المحطات التي عاشها هذا الشخص، وبذلك اعتمد بناء الفيلم على هذه الشخصية الوحيدة التي ينطلق منها وينتهي بها، ويُعد هذا النوع من البنائية الأنسب لهذا الصنف من الوثائقيات التي تختص بسرد السير الذاتية للشخصيات البارزة والمعروفة في المجتمع.

عن فكرة الفيلم وإعجابه بشخصية الشهيد بن مهيدي يقول مخرج الفيلم: "أنا حقيقة مهتم بإنتاج الأفكار من الدول العربية خاصة من الجزائر نظراً لكثرة الأفكار والتنوع الكبير فيها، ولكن فكرة

[1] – مقابلة عن بعد مع المخرج عدي السليتي.

العربي بن مهيدي تحديداً من الأفكار القريبة إلى وجداني، حيث أنّ الوصول إلى هذه الشخصية كان بمحض الصدفة، حيث أني عندما قرأت سيرته الذاتية التي صنعها خلال فترة قصيرة بعمر لا يتجاوز الـ33 عاماً شعرت بالدهشة وضرورة إنتاج فيلم وثائقي عن حياته يُوثّق للأجيال الحديثة مسيرة رجل مكافح كان أحد رموز الجزائر والوطن العربي في يوم ما، وممّا دفعني أيضاً هو قلة المعلومات والمواد الأرشيفية المتعلقة بحياته فحرصت على توثيق هذه الشخصية، ثم إنّ المخرج الوثائقي كثيرا ما يتعلق بالشخصية التي يعمل عنها وكأنها جزء منه، ولهذا فقد أمضيت شهوراً في إعداد هذا الفيلم ولم يخطر في بالي سوى شخصية العربي بن مهيدي".[1]

2- البنائية بالإعتماد على الرواية أو التعليق الصوتي: يعتمد الفيلم في هذه البنائية على صوت المُعلّق الذي يتولى مهمة توضيح وتلخيص قصة الفيلم كلما دعت الحاجة لذلك، وكذلك الربط بين فقرات الفيلم، وهذا لإضفاء نوع من الحركية على الأحداث والقضاء على الرّتابة والملل الذي قد تُحدثه المُقابلات الطويلة المُتتابعة.



- صورة المعلق الأردني حسن حجازي (الثاني) مع الإعلامي أسامة الشرمان-

في فيلم "العربي بن مهيدي..صندوق الأفكار" نجد أنّ التعليق (NARRATOR) جاء بصوت الفنان الأردني "حسن حجازي"، وهو صوت رقيق وماتع ينقل حسب وصف الموقع الأردني راديو النجاح: "جمال وإمتاع فن التعليق الصوتي للأفلام الوثائقية، وما يزيد هذه المتعة قناعة واستحساناً

[1]- مقابلة عن بعد مع المخرج عدي السِّليتي .

الجيد والإحساس بالكلمة المنطوقة من حيث اللّغة السليمة ومخارج الألفاظ والوقفات الصحيحة في أماكنها التي تعطي المعنى حقه باستعمال المفردة المناسبة للمعنى المراد إيصاله".[1] ويقول عنه مخرج الفيلم: "دعمنا الفيلم بجرافيك ومشاهد بصرية وتعليق صوتي مُميّز يُحقّق عناصر التفاعل الكاملة للفيلم الوثائقي".

المطلب الثالث: المقابلات والمشاهد التمثيلية

اعتمد المُخرج بشكل رئيسي على المقابلات في بناء الفيلم، والمقابلة هي إجراء لقاء أو حديث مع شخص له علاقة بموضوع الفيلم، في هذا الصدد يرى الدكتور لؤي الزعبي أنّ:" بعض الأفلام الوثائقية تتضمن مُقابلات شخصية مع أشخاص لهم دور وصلة بالفيلم وموضوعه ولاسيما أنّ الفيلم الوثائقي هو تعبير مبتكر وخلّاق عن الواقع المُعاش، وأبطال هذا الفيلم هم أشخاص حقيقيون يتحدثون ويعّبرون بصدق عن تجاربهم ومشاعرهم وأحاسيسهم، وإذا كان التعليق في الفيلم الوثائقي هو الصوت الذي يأتينا من خارج الفيلم – كما يعّبر السينمائيون – فإن المُؤثرات الصوتية المباشرة أو المقابلة هي أصوات تأتينا من داخل الفيلم، ولذلك فإنّ تأثيرها يكون أبلغ من التعليق".[2]

في هذا السياق، يرى مخرج الفيلم عدي السليتي أن: "صناعة الوثائقي حسب وجهة نظري من أهم الصِّناعات في الإعلام العربي نظراً لما يتمتع به الوطن العربي من أفكار خصبة تحتاج إلى توثيق ودراسة معمقة، كما أن المشاهد العربي وصل إلى ثقافة معقولة تطورت عبر الزمان في تبني الأفلام الوثائقية وأطروحاتها وفي العقد الأخير أصبحت متابعة الأفلام الوثائقية قريبة من المتعة التي تجنيها الأفلام السينمائية والدرامية، خاصة أن بعض المدارس الوثائقية تتطرق في كثير من الأحيان إلى إعادة تجسيد للمشاهد التي يصعب تنفيذها واقعياً بإطار درامي يخدم الإنتاج الوثائقي ويعرف المُشاهد بمحتوى القصة أكثر".[3]

---

[1]- موقع راديو النجاح الأردني: **حنجرة وقلم مع أسامة الشرمان–حسن حجازي**، على الرابط: https://annaja7.net/?p=2250، تم الإطلاع عليه بتاريخ : 2021/06/13 على الساعة : 19:06 .

[2] - لؤي الزعبي، **الأفلام الوثائقية**، مرجع سبق ذكره، ص8.

[3] - مقابلة عن بعد مع المخرج عدي السِّليتي.

وبحسب الدكتور "لؤي الزعبي" فإنه: "بقدر ما تكون المقابلة مهمة في الفيلم الوثائقي فإنها تبدو مُتعِبة في كثير من الأحيان إذا لم يُحسن استخدامها سواء في طبيعة الشخص المتحدث وشكله ونبرة صوته أم في الموضوع الذي يتحدث فيه. هذا من جهة، ومن جهة ثانية يرى الزعبي أنه: "لا يجوز الإعداد مُسبقاً للمقابلة في الفيلم الوثائقي، ولا يجوز الاتفاق مسبقاً على ذلك وإلّا فإن ذلك النوع من الأفلام سيبدو للمشاهد أفلاماً دوغماتية تضليلية، وُيعّد اختيار الضيف الذي نريد مقابلته من أهم الخطوات وأصعبها، لذا لا بد من التعرف على شخصيته وعلى خبراته وثقافته".[1]

كما اعتمد المخرج على توظيف المشاهد التمثيلية في الفيلم أو ما يعرف بـ"الدوكودراما"، وفي ذات السياق يرى الناقد والمخرج الأردني "عدنان مدانات" أن مصطلح "دوكودراما" يرتبط ارتباطا وثيقا بوجود العنصر البشري في دور رئيسي في الفيلم من ناحية، وبإعادة تجسيد بعض اللحظات أو الوقائع الحياتية التي حدثت في وقت سابق وثمة حاجة لإحيائها، من ناحية ثانية، وهاتان الحالتان تنطلقان من مفهوم الدراما بشكل عام. ويُعرف "الدوكودراما" بأنها: "إعادة تجسيد وقائع تاريخية أو بتعبير أدق وقائع حدثت قبل عملية تصوير الفيلم، إما قبل زمن طويل، أو حدثت قبل وقت قصير من بدء التصوير، وكان من الضروري إعادة خلقها وتجسيدها ضمن بنية الفيلم".[2] لقد لاحظنا لجوء المخرج مثلا إلى الإعتماد على مشهد تمثيلي للطفل "العربي" وهو يدرس في كتاب القرية ويحفظ به القرآن الكريم، كما سجّلنا مشاهد تمثيلية أخرى تُصور الشهيد "العربي" وهو يجتمع مع أحد قادة الثورة، ثم مشهد تمثيلي آخر يصور اجتماع القادة الستة للثورة، وهكذا نجد أن المخرج يلجأ إلى المشاهد التمثيلية كلما اقتضت الضرورة الفنية لذلك.

[1]– لؤي الزعبي، مرجع سبق ذكره، ص 9.

[2] – ذباح توفيق، نايلي نفيسة: **جماليات توظيف المشاهد التمثيلية" الدوكودراما" في السينما الوثائقية تحليل سيميولوجي للفيلم الوثائقي الجزائري**، مرجع سبق ذكره، ص 264 – 265.

المطلب الرابع: الإطار الزماني والمكاني

يتحدّد الإطار المكاني لفيلم "العربي بن مهيدي..صندوق الأفكار" بكُلٍّ من الجزائر وفرنسا وذلك بالنظر لكون مقابلات الفيلم أُجريت بالبلدين، وفي الجزائر تتوزع الأماكن التي جرى بها تصوير الفيلم بين الولايات التي عاش فيها الشهيد العربي بن مهيدي، وخاصة ولاية بسكرة التي عاش فيها الشهيد مرحلة الشباب أين انخرط في صفوف الكشافة الإسلامية ومنها شرع في التحضير للثورة.

أمّا الإطار الزماني للفيلم فيتحدّد فالفترة التي عاش فيها الشهيد، أي بين سنتي 1923 وهي سنة الميلاد وسنة 1957 وهي سنة الإستشهاد.

المبحث الثالث: تحليل العناصر التقنية للفيلم

المطلب الأول: تكوين اللقطة

في لغة السينما يُشكّل حقل الرؤية مقدارا ثابتا من مساحة الشاشة لا يمكن أن تزداد ولا أن تنقص، إن خصوصية اللقطة الكبيرة في السينما تكمن في نمو تفصيل (جزئية) ما عند اقتراب الكاميرا منه بينما تظل المساحة المرئية ثابتة (وهو ما يجعل أطراف الصورة "تقتطع" أجزاء من الموضوع المصور)، هذا ما يوضح أهمية حدود الصورة كمقولة تركيبية خاصة للمكان الفني في السينما...وتندمج اللّقطة في مجمل الفيلم محتفظة باستقلاليتها كعنصر حامل لدلالة خاصة ...ويتم التغلب على عزلة اللقطة في التعاقب الزمني بفضل المونتاج.[1]

وفي فيلم العربي بن مهيدي لاحظنا وجود نقص في الصُّور واللّقطات التي تجعل من الفيلم أكثر جاذبية، وذلك بالنظر لوجود عديد النقائص والصعوبات التي واجهت صناع الفيلم، والتي يتحدث عنها المخرج عدي السليتي بالقول: "إلا أنّ العقبات التي كانت تواجهنا كصناع الفيلم الوثائقي صعوبة الحصول على أرشيف حي وصور وفيديوهات تجعل من المادة الفيلمية مقنعة للجماهير فاضطررنا إلى شراء بعض الصور والفيديوهات من فرنسا بعد محاولاتنا مع عدة جهات في

[1]- يوري لوتمان، ترجمة قيس الزبيدي: **مدخل إلى سيميائية الفيلم**، سلسلة الفن السابع عدد 49، منشورات وزارة الثقافة السورية، دمشق سوريا، 2001، ص 52.

الجزائر، لكن لم نجد ما يجعل التوثيق ذو قيمة وكان لابد من شراء مقاطع فيديوهات تُوثّق لعدة حقب زمنية في عهد بن مهيدي ورفاقه".[1]

المطلب الثاني: المونتاج.

يرى "يوري لوتمان" في كتابه مدخل إلى سيميائية الفيلم أن المونتاج هو إحدى أكثر الوسائل السينمائية غنى بالدراسة والتحليل وفي نفس الوقت أكثرها إثارة للجدل والمساجلة، وقد أكد "سيرجي أيزنشتين" وهو أحد أولئك الذين أرسو قواعد سينما المونتاج ودافعوا عنها نظريا وعمليا دور المونتاج بالقول: "فن السينما!.. وذلك يعني قبل كل شيء المونتاج"، وحدد إيزنشتين ثلاث مراحل تاريخية لتطور المونتاج في تاريخ السينما.

– التكوين التشكيلي composition plastique، بالنسبة للسينما أحادية النظرة (أي وجهة نظر وحيدة مع كاميرا ثابتة).

– التكوين المونتاجي composition par montage، بالنسبة للسينما متعددة النظرات، (تغيير في وجهة نظر).

– التكوين الموسيقي بالنسبة للسينما الناطقة.[2]

بناءً على هذا التقسيم النظري الذي حدده "إيزنشتين" نجد أنّ مونتير فيلم "العربي بن مهيدي صندوق الأفكار" فضل استخدام التكوين التشكيلي للتعبير عن وجهة النظر الوحيدة في الفيلم وهي سرد حكاية السيرة الذاتية للشهيد البطل "بن مهيدي"، ولتحقيق هذا النوع من المونتاج عمد المخرج إلى التحضير المسبق له في مرحلة التصوير، وهي مرحلة سابقة لمرحلة المونتاج ولكنها توفر للمونتير المادة الخام المصورة والتي تمكنه من القيام بمهامه، حسب نوع المونتاج المطلوب.

وفي هذا الصّدد، يتحدث المخرج "عدي السليتي" عن مرحلة التحضير للمونتاج: "بقينا نبحث عن انطلاقة الفيلم والوصول إلى الروح التي عمل بها العربي، فكان المنطلق الأول للفيلم من ولاية

[1] - مقابلة عن بعد مع المخرج عدي السّليتي.

[2]– المرجع نفسه، ص 80.

بسكرة التي زرعت في نفس الشهيد العربي نزعة الوقوف في وجه المستعمر، وكان ذلك بمثابة الإطار الأول للفيلم الذي انطلقنا منه حيث تتبعنا سيرته وانضمامه إلى الأحزاب والمجموعات الكشفية بتوثيق المؤرخين والوثائق والفيديوهات التي رجعنا إليها، ثم قادنا القدر نحو أبرز القادة الذين رافقوه من مجموعة الـ22 الباسلة ومنهم المرحوم بن عودة وعبد القادر العمودي، حيث كانت مقابلتهم بمثابة الكنز الحقيقي للفيلم وهم من عايشوه ورأوا ما يتحلى به هذا الشخص من الشجاعة والكرامة"، ومن الأمور التي واجهت المخرج في هذا الصدد تحديداً هو صعوبة الوصول إلى أصدقاء الشخصية التي مضى عليها زمن طويل، ويضيف المخرج قائلا: "لكن نحن في فيلم "بن مهيدي" حالفنا الحظ في تخطي هذه العقبة، كانت هذه الشخصيات بمثابة قلب الفيلم برفقة السيد دحو ولد قابلية الذي شهد على حياة العربي بن مهيدي في فترة وجوده في العاصمة ووهران ومعركة الجزائر، حيث اقتربت أعمدة الفيلم من التمكين ولكن كان ينقصنا شهادات حية من الفرنسيين أنفسهم ولكن كان هناك رفض كبير من الشخصيات الفرنسية الظهور في الفيلم خاصة من كانوا في فترة إعدامه، وهو ما جعلنا ننتقل إلى مؤرخ فرنسي قريب من الحدث ومهتم بالشخصيات الجزائرية ليعترف على لسانه بما اقترفه أوساريس".[1]

المطلب الثالث: الصوت.

تُحدّد الدكتورة "نهلة عيسى" شريط الصوت في الفيلم بأربعة عناصر هي: المؤثرات الصوتية، الموسيقى، الكلام والتعليق، الصمت، وهذه الأصوات يمكن استخدامها مع بعضها أو بصورة مستقلة بشكل واقعي أو بشكل تعبيري متزامنة مع الصورة، بمعنى أن تكون صادرة في نفس اللّحظة ومتوافقة مع الحركة في شريط الصورة، وعادة ما يتكون شريط الصوت النهائي من الأشرطة السابقة، حيث يتم مزجها مع بعض، لكن أهم الأشرطة هو الذي يتم تسجيله أثناء تنفيذ الفيلم مصاحبا للتصوير، أي التسجيل المباشر مثل شخصية أو راوٍ أو قاص يحكي عن شيء، أو ماكينة

[1]- مقابلة عن بعد مع المخرج عدي السِّليتي.

تدور بصوت معين، أما الموسيقى أو الأغاني فتسجل قبل التصوير وتركب على الصورة عند المونتاج.[1]

وفي هذا الفيلم نجد أنّ شريط الصوت تم التقاطه في التسجيل المباشر، وهي ميزة تختص بها الأفلام الوثائقية التي تعتمد بشكل واسع على تسجيل الشهادات الحية أو ما يعرف بالمقابلات التي يجري فيها تصوير الشخصية التي تتحدث في المقابلة مع تسجيل الصوت مباشرة، ومثلما أشرنا في المبحث الثاني من هذا الفصل فإنّ صوت التعليق هو أهم ميزة طبعت هذا الفيلم، خاصة بعدما أُوكل التعليق الصوتي للفنان الأردني "حسن حجازي"، صاحب الصوت الشجي والذي اعتاد التعليق على الأفلام الوثائقية.

المطلب الرابع: الرؤية الإخراجية

تبدو روح البحث والتنقيب في سجلات التاريخ بادية على عمل المخرج في هذا الفيلم، فهذا الأخير يبدو أنه اشتغل كثيرا على جمع المادة التاريخية حول شخصية الشهيد العربي بن مهيدي، وهي المادة التي لم يكن سهلا جمعها بالنظر لتعدد الأماكن والولايات التي عاش بها الشهيد بين عين مليلة، باتنة بسكرة ثم قسنطينة ولاحقا العاصمة، هذا علاوة على تباعد إقامة الأشخاص الذين تمت مُحاورتهم لاسيما أن فيهم من يقيم خارج تراب الجزائر، ونعني بهم المُؤرخين الفرنسيين الذي تمت محاورتهم في فرنسا.

عن هذه المرحلة وعن أفكاره في الفيلم ورؤيته الإخراجية يقول مخرج الفيلم: "بدأت البحث بمساعدة بعض الإخوة الجزائريين عن بعض أصدقاء البطل بن مهيدي وأحد أفراد عائلته وبعض من رافقوه في حياته وبعض المؤرخين الجزائريين فكانت إضافة شقيقته "ظريفة" بمثابة التمهيد للقصة، حيث زودتنا بمعلومات كثيرة عن نشأته وكيف بدأ حياته وأين تعلم وكيف بدأ حفظ القرآن الكريم وما إلى ذلك وعن حرقتها في محاربة الاستعمار الفرنسي وجعل قضية شقيقها تطفو على سطح القضايا

[1]– نهلة عيسى، مرجع سبق ذكره، ص218–219،

الجزائرية، وكان لا بد لنا من الوصول إلى أحد أصدقائه في فترة الصِّبا فوجدنا السيد عمار خبيني من ولاية بسكرة والذي شاركه مراحل الصبا في هذه الولاية فوثق لنا سيرة بن مهيدي وبعض ملامح شخصيته الحزبية.

كما كان ظهور المخرج "بشير درايس" في الفيلم لفتة جميلة حسب وجهة نظري لإضافة التوثيق خاصة أنه عمل على بحث كبير عن حياة البطل في ظل إنتاجه لعمل درامي حول حياته، كما كان ظهور بعض المؤرخين الجزائريين بمثابة العمود الأخير للفيلم، حيث استطاعوا الوقوف على أبرز مواقف الشخصية واستعراض حياته بشكل لائق جعل منه أيقونة جزائرية من المستحيل أن تتكرر".[1]

- **نتائج التحليل:**

- تتبع الفيلم الوثائقي السيرة الذاتية لشخصية الشهيد العربي بن مهيدي تتبعا كرونولوجيا، وهو تتبُعٌ يعكس وجهة نظر المُخرج التي تعتمد على مطابقة روايات أصحاب الشّهادات الحية وما توفر لديه من وثائق أرشيفية بحثا عن الموضوعية.
- لجأ المخرج إلى توظيف المشاهد التمثيلية إلى جانب المواد الأرشيفية (وثائق مصورة) في بنائية الفيلم.
- اعتمد المخرج على توظيف المقابلات بشكل أساسي في بناء الفيلم، وجاء ظهور الشخصيات التي تمت محاورتها بناء على التسلسل الزمني في حياة الشهيد.
- لجأ المخرج إلى محاورة الطرف الآخر فيما يخص حياة الشهيد العربي بن مهيدي، ونعني به ممثلي المستعمر الفرنسي، حيث جاء الإعتراف الفرنسي ببطولة الشهيد على لسان المؤرخ الفرنسي جيل مانسورون.
- رغم الجمالية الفنية التي أضفاها التعليق الصوتي بصوت الفنان الأردني "حسن حجازي" على الفيلم، إلاّ أنه أبعده نوعا ما عن انتمائه للجزائر، وذلك بفعل خصوصية اللّهجة الجزائرية حيث أنه وحسب رأي الباحث كان ينبغي توظيف صوت معلق جزائري حتى يحافظ ويقترب أكثر من جزائرية الفيلم.

[1]- مقابلة عن بعد مع المخرج عدي السِّليتي.

- سجلنا بعض الأخطاء في الترجمة من الفرنسية على العربية، وهو ما يعاب على هذا الفيلم خاصة وأنه يتحدث عن معلومات تاريخية بحتة والخطأ فيها جاء فادحا، وعلى سبيل المثال في ترجمة تصريح المؤرخ الفرنسي (بالكتابة أسفل الشاشة)، أين تم فيه استبدال اسم الشهيد بومنجل باسم الرئيس بومدين، وهو ما جعله يقدم معلومة تاريخية خاطئة تُضلّل المتلقي، ومن الممكن أن تُحدث ضجّةً كبيرة لدى الرأي العام.

الفصل الثالث

تحليل سيميوتأويلي

لفيلم

"طه عبد الرحمان..

الفيلسوف المجدد"

الفصل الثالث: تحليل سيميوتأويلي لفيلم طه عبد الرحمان الفيلسوف المجدد

سنقوم في هذا الفصل التحليلي الثالث بثالث دراسة، والتي ستكون أيضا دراسة تحليلية سيميوتأويلية لفيلم وثائقي ثالث هو فيلم "طه عبد الرحمان الفيلسوف المجدد " للمخرج الأمريكي "أوفيديو سالازار"، وهو فيلم يحكي السيرة الذاتية للفيلسوف والمفكر المغربي "طه عبد الرحمان". هذه الدراسة بدورها تتضمن 3 ثلاثة مباحث تشمل في المبحث الأول تقديم الفيلم ومقاطع التقطيع التقني، والمبحث الثاني حول تحليل البنية الفنية للفيلم، أما المبحث الثالث فقد خصصناه لتحليل العناصر التقنية للفيلم.

المبحث الأول: تقديم الفيلم ومقاطع التقطيع التقني

المطلب الأول: التعريف بمخرج الفيلم

– أوفيديو سالازار مخرج الفيلم –

أوفيديو سالازار– Ovidio Salazar مُخرج أمريكي ولد في كاليفورنيا، بعد دراسته للمسرح والسينما في لوس أنجلوس ونيويورك، قاده اهتمامه بالصوفية إلى أوروبا والشرق الأوسط حيث تلقى دورات في العلوم العربية والإسلامية (في لندن والقاهرة)، ثم دخل دين الإسلام وغير اسمه إلى "عبد اللطيف"، وقد أنتج على مدى عامين سلسلة "وجه الإسلام" لصالح محطة "بي بي سي"، وصوّر مناسك الحج إلى مكة مرّات عدة، كما أخرج فيلم (بين عالمين Between two worlds) عن حياة مترجم معاني القرآن السويدي "محمد كنوت برنستروم"، إلى جانب ذلك قام بإخراج فيلم وثائقي عن الإمام أبي حامد الغزالي عنوانه "الغزالي: كيمياء السعادة" عام 2004.

قام بإخراج فيلم The Tainted Veil في أكتوبر 2015.

في سبتمبر 2014، شارك سالازار في لجنة تحكيم الدورة الثانية لمهرجان أوروبا–الشرق للفيلم الوثائقي التي احتضنتها مدينة "أصيلة" المغربية.

المطلب الثاني: فيلموغرافيا المخرج.

- أنتج سلسلة "وجه الإسلام" الوثائقية لصالح قناة "بي بي سي".
- أخرج فيلم (بين عالمين Between two worlds) عن حياة مترجم معاني القرآن السويدي "محمد كنوت برنستروم".
- أخرج فيلم وثائقي عن الإمام أبي حامد الغزالي عنوانه "الغزالي: كيمياء السعادة" عام 2004.
- أخرج فيلم The Tainted Veil في أكتوبر 2015.

المطلب الثالث: التحليل الوصفي للفيلم

- البطاقة التقنية للفيلم:

بـــطـــاقـــة تـــقنيـــة عـــــن الفيـــلم.

نوع الفيلم: وثائقي.

عنوان الفيلم: طه عبد الرحمان الفيلسوف المجدد.

سيناريو وإخراج: أوفيديو سالازار.

إخراج المشاهد التمثيلية: أوفيديو سالازار

فكرة: عبد الله أو عوض.

الإعداد: صهيب الوساني.

تعليق صوتي: طه عبد الرحمان.

مونتاج: إدريس الريفي التمسماني.

تصوير: إدريس الريفي التمسماني.

أيوب الجمال .

مكان التصوير: المغرب.

اللّغة: العربية.

جنسية الفيلم: قطرية.

منتج منفذ: طارق بخات

تنفيذ الإنتاج: SKY MEDIA

إنتاج: الجزيرة الوثائقية.

سنة الإنتاج: 2015

أ: مُلخص الفيلم

يتناول الفيلم الوثائقي "طه عبد الرحمان الفيلسوف المجدد" في مدة 52 دقيقة حياة ومسيرة المفكر والفيلسوف المغربي طه عبد الرحمان، هذا الأخير الذي لا يزال على قيد الحياة والمثير أنّ أعماله وإنتاجاته الفكرية والفلسفية جعلت منه مادة حية وفكرة جاهزة لإنتاج وإخراج هذا الفيلم حول مساره الفكري. يُقدِّم الفيلسوف المغربي "طه عبد الرحمان" نفسه وبداياته الأولى مع المنطق والفلسفة فيقول: "بدأت حياتي الأولى الفكرية بتعاطي الشعر منذ سن مبكرة، وكتبت قصائد كان هناك اهتمام بها وكان النقد لها نقدا إيجابيا ولكن قرّرت يوما ما أن أتوقف عن الشعر، وتوقفت لأسباب وكان السبب الأول هو هزيمة سنة 1967 (هزيمة الحرب العربية الإسرائيلية)، فهذه الهزيمة أصابتني بزلزال وأنا طالب في الجامعة... فكنت أنسب هذه الهزيمة إلى خلل في عقولنا وأن هذا العقل الذي هزم العرب والمسلمين عقلٌ يمتاز بما جعله أهلا بهذا الانتصار، فكان حقيقة هذا هو السبب الأول في خروجي من الشعر إلى الفكر، فاشتغلت بالدراسات المنطقية بالدرجة الأولى وتخصصت في المنطق الحديث، ولما أنهيت اختصاصي رجعت إلى وطني وقمت بتدريس هذه المادة رغم ما كنت أجده من صعوبات في تطبيق برنامجي في المنطق داخل الكلية، وخصوصا كان لأول مرة يدرّس المنطق الحديث ويعرّب في الكلية وساهمت في ترسيخ تدريس المنطق داخل الجامعة المغربية وفي تعريبه وفي وضع مصطلحات كثيرة".[1] وهكذا ووفقا لهذا التصريح والسرد الذاتي للسيرة الفكرية من قبل الفيلسوف المغربي طه عبد الرحمان نفسه (التعليق في الفيلم بصوته) يتتبع الفيلم مسيرة هذا الرجل في مجال تحاقل العلوم والفلسفة والمنطق والتصوف.

ب: بنية التقطيع الفني

[1]- مالك التريكي: **المسار الفكري للدكتور طه عبد الرحمن**، حوار صحفي مع الفيلسوف طه عبد الرحمان لموقع قناة الجزيرة الإخبارية، منشور على الرابط:

https://www.aljazeera.net/programs/approaches/2006/5/19/%D8%B7%D9%87-%D8%B9%D8%A8%D8%AF-%D8%A7%D9%84%D8%B1%D8%AD%D9%85%D9%86-%D8%AA%D8%B5%D9%88%D8%B1-%D8%AC%D8%AF%D9%8A%D8%AF-%D9%84%D9%84%D9%81%D9%84%D8%B3%D9%81%D8%A9-%D8%AC1

تم الإطلاع عليه بتاريخ: 2021/05/31 على الساعة: 10:15

اللقطة		شريط الصورة			شريط الصوت		
الرقم	المدة	زوايا التصوير	حركات الكاميرا	الوصف	الحوار	الموسيقى	الضجيج
01	1.6 د	أمامية + جانبية (داخل سيارة)	ثابتة + بانوراما أفقية	نرى الفيلسوف طه عبد الرحمان يركب في سيارة ويقود به شخص آخر في الطريق السيار متجها صوب مدينة الجديدة مثلما توضحه لوحة الطريق، بعدها نراهما يدخلان بالسيارة إلى مدينة مكتظة شوارعها بالمارة وبحركة السيارات. ثم نرى السيارة تدخل إلى أحد الأزقة الضيقة وتتوقف أمام أحد البيوت القديمة لينزل منها طه عبد الرحمان، ويحيي على جماعة كانوا بإنتظاره...	ولدت في مدينة الجديدة في سنة 1944 وفي هذه الفترة بالذات كان المغرب تحت نير الإستعمار الفرنسي الذي كما هو معلوم استعمار ثقافي بإمتياز، وبالطبع فقد أحدث هذا الوضع الثقافي فصلا شنيعا بين الذين حصلوا الثقافة الفرنسية في المدارس الفرنسية وبين الذين تلقوا تعليمهم في مدارس سميت آنذاك بمدارس الأعيان التي كانت تدرس بعض المواد باللغة العربية وتدرس المواد العلمية باللغة الفرنسية.	موسيقى مصاحبة	/

02	20 ثا	أمامية	ثابتة ثم بانوراما أفقية	في مشهد تمثيلي نرى شيخا يُدرّس تلاميذا في كُتّابٍ ونرى أحد الطلبة يصل متأخرا ويلتحق بحجرة الكتاب ثم يجلس بجانب رفاقه ويشرع في حفظ القرآن من اللوحة.	كان لأبي رحمه الله كُتّاب كبيرُ يُحفّظ فيه للطلبة القرآن الكريم والمُتن القديمة مثل الألفية والأجرومية.	/	صوت قراءة التلاميذ للقرآن
03	19 ثا	أمامية	بانوراما أفقية ثم ثابتة	في ساحة الكُتّاب نرى الشيخ وهو جالس وأمامه يجلس أحد الطلبة الذي يسلمه لوحة التحفيظ، ليقوم الشيخ بالكتابة عليها...	كان أبي حريصا على تكويننا الديني بالصورة المغربية الأصيلة للثقافة الدينية وهي ثقافة تجمع بين الروحيات والفقهيات .	/	صوت زقزقة عصافير
04	23 ثا	خلفية ثم جانبية	ثابتة	نرى طه عبد الرحمان يقود سيارة في أحد الشوارع بوسط المدينة ثم نراه مارا بكورنيش البحر مساء (وقت غروب الشمس)، ثم في نفس طريق الكورنيش نرى طفلا يركب في المقعد الخلفي لسيارة أخرى وتسير في نفس الاتجاه.	كان أبي رحمه الله يسلم ببركة الصالحين ويتوسم فيهم الخير ويسألهم الدعاء ويسعى في صحبتهم، ولما نشأت أنا في البيت صرت متشبعا بالجانبين الفقهي والروحي.	/	/
05	43 ثا	أمامية	ثابتة	في مشهد تمثيلي نرى طه عبد الرحمان لما كان طالبا في المرحلة الجامعية داخل احدى المكتبات	كانت هزيمة 1967 عاملا مُحرّكا لتوجهي إلى الدراسات المنطقية حتى أقف على سر العقل، حتى	/	صوت حركة

			يقتني مجموعة من الكتب ثم يغادر المكتبة.		يُصبح العقل المُسلم والعقل العربي على قدم المساواة مع العقل الغربي. أي نصبح نحن أيضا قادرين على أن نُنتِج مثلما يُنتِج الآخرون.	الناس والسيارات بالشارع
06	16 ثا	جانبية	نرى طه عبد الرحمان في بيته يقف بالقرب من النافذة وينظر إلى حديقة البيت، وفي الحديقة نرى شجرة يانعة وبها ثمار .	ثابتة	تابعت دراستي في فرنسا وبدأت مشواري في داخل جامعة السوربون، وكنت أتلقى الدُّروس على أساتذة كبار وحصلت على شهادتي بإمتياز وواصلت أبحاثي بغير انقطاع.	/	صوت زقزقة عصافير
07	40 ثا	خلفية + جانبية	نرى طه عبد الرحمان يركب في سيارة بجانب السائق ويتجهان عبر طريق سيار، ثم نرى السيارة وقد سلكت طريقا في منطقة ريفية.	ثابتة	لما كنت قد حصلت المعرفة المنطقية كشف لي المنطق أن للعقل حدودا لا يتجاوزها ذلك أن هذا العقل الذي اكتسبناه بالتعليم إنما هو عقل مجرد لا يجيب إلا على الأسئلة المادية فشعرت بالحاجة كمتفلسف إلى اختراق هذه الحدود ومعرفة ما وراءها فكان هذا هو الدافع الأول الذي حملني على طلب المعرفة الروحية باعتبارها المعرفة القادرة على تجاوز هذه الحدود.	/	/

08	57 ثا	جانبية ثم خلفية	ثابتة	نرى طه عبد الرحمان جالسا فوق صخور أحد الشواطئ ويتأمل في حركة أمواج البحر. ثم نراه يغادر الشاطئ مساء وقد بدأ الظلام يحل على المكان.	يبدو لي أني وضعت بين يدي الباحث المسلم والمفكر العربي آليات للإبداع لكي ينتج فلسفة بمضامين أخرى وبآفاق أخرى، وليس فلسفة مقلدة لفلسفة الآخرين ...لقد وضحت الوسائل والتقنيات للوصول إلى إنتاج مثلما أنتجه الغرب. وبينت كيف نجعل الثقافة العربية الإسلامية تستطيع أن تتحول إلى ثقافة إنسانية بل إلى ثقافة كونية.	/	صوت أمواج البحر
09	46 ثا	أمامية ثم خلفية	ثابتة ثم بانوراما أفقية	في مشهد تمثيلي نرى أحد الأشخاص وهو يسير ووراءه حمار يحمل عليه من جهة تابوت جثث، ومن الجهة المقابلة مجموعة من الكتب. يمر الرجل وحماره على 3 ثلاثة أشخاص، ثم نرى هؤلاء يتحدثون فيما بينهم.	مشهد تمثيلي: صوت 1: ألا تنظرون إلى من يعادل الإمام ابن رشد في مركوبه، هذا الإمام وهذه أعماله. صوت2: يا ولدي نعم ما نظرت لا فض فوك.	/	/

10	55 ثا	أمامية	ثابتة	نرى طه عبد الرحمان جالسا في مدرج بالجامعة وهو يلقي محاضرة .	أريد أن أنقد الآخر وأريد أن أضع بناء على هذا النقد..هذا البناء إذا أطال الله العمر سترونه...ولكن أسألكم بالدعاء الدائم لي بالصحة والعافية.	/	تصفيق

ج-القراءة التعيينية والتحليل السيميوتأويلي للمتتاليات المختارة

- **القراءة التعيينية لجينيريك البداية:**

- فوتوغرام من جينيريك بداية الفيلم -

بعد أن يظهر شِعار المؤسسة المنتجة وهي قناة الجزيرة الوثائقية، يبدأ جينيريك الفيلم بمشاهد ذهاب المفكر والفيلسوف المغربي "طه عبد الرحمان" إلى المكتبة الوطنية المغربية في العاصمة "الرباط" من أجل إلقاء محاضرة علمية هناك، كما نرى مشاهد خارجية للمكتبة وحركة تنقل الطلبة صوبها ووصولهم عبر وسيلة الترامواي الذي نراه يتوقف وينزل منه مجموعة من الطلبة والطالبات في محطة المكتبة الوطنية، ونسمع مع كل هذه المشاهد أسئلة في الفكر والفلسفة يوجهها طلبة وأساتذة للمفكر "طه"، ثم نراه هو يصل إلى المكتبة وفي انتظاره كان مجموعة من الأساتذة يستقبلونه بحفاوة ويتجهون معه صوب قاعة المحاضرات، ثم يفتح ستار قاعة المحاضرات على خلفية لملصق إشهاري مكتوب عليه بيانات المحاضرة التي سوف يلقيها المفكر طه عبد الرحمان تحت عنوان: "سماء فارغة وعالم بلا حدود" (ألقيت هذه المحاضرة يوم 10 ماي 2014)، لنرى في الأخير المفكر طه عبد الرحمان وهو يدخل إلى القاعة تحت تصفيقات الجمهور الغفير الذي كان حاضرا،

ثم يأخذ مكانه في المنصة ويبدأ في المحاضرة ثم يصعد بعدها مباشرة على الشاشة عنوان الفيلم "طه عبد الرحمان الفيلسوف المجدد".

- **القراءة التعيينية والتحليل السيميوتأويلي للمقطع الأول "الميلاد والتكوين":**

1- القراءة التعيينية للمقطع الأول:

نرى الفيلسوف طه عبد الرحمان يركب في سيارة يقودها سائق في الطريق السيار متجها صوب مدينة الجديدة المغربية مثلما توضحه لوحة الطريق، بعدها نراهما يدخلان بالسيارة إلى مدينة مكتظة شوارعها بالمارة وبحركة السيارات، ثم نرى السيارة تدخل إلى أحد الأزقة الضيقة وتتوقف أمام أحد البيوت القديمة لينزل منها طه عبد الرحمان، ويلقي السلام على جماعة كانوا بإنتظاره... ونسمع صوته في التعليق يقول: ولدت في مدينة الجديدة في سنة 1944 وفي هذه الفترة بالذات كان المغرب تحت نير الإستعمار الفرنسي الذي كما هو معلوم استعمار ثقافي بإمتياز، وبالطبع فقد أحدث هذا الوضع الثقافي فصلا شنيعا بين الذين حصلوا الثقافة الفرنسية في المدارس الفرنسية وبين الذين تلقوا تعليمهم في مدارس سميت آنذاك بمدارس الأعيان، والتي كانت تدرس بعض المواد باللّغة العربية وتدرس المواد العلمية باللّغة الفرنسية. ثم في مشهد تمثيلي نرى شيخا يُدرّس تلاميذا في كُتّابٍ، ونرى أحد الطلبة يصل متأخرا ويلتحق بحجرة الكتاب ثم يجلس بجانب رفاقه ويشرع في حفظ القرآن من اللّوحة، يقول طه في التعليق: "كان لأبي رحمه الله كُتّاب كبيرُ يُحفّظ فيه للطلبة القرآن الكريم والمُتن القديمة مثل الألفية والأجرومية".

- فوتوغرام لمشهد تمثيلي: الطفل طه عبد الرحمان يتلقى دروسا في الكُتّابِ -

ثم في ساحة الكُتّاب نرى الشيخ وهو جالس وأمامه يجلس أحد الطلبة الذي يسلمه لوحة التحفيظ، ليقوم الشيخ بالكتابة عليها...وفي التعليق نسمع: "كان أبي حريصا على تكويننا الديني بالصورة المغربية الأصيلة للثقافة الدينية وهي ثقافة تجمع بين الروحيات والفقهيات".

بلقطة عامة ثم نصف مقربة نرى طه عبد الرحمان يقود سيارة في أحد الشوارع بوسط المدينة ثم نراه مارا بكورنيش البحر مساء (وقت غروب الشمس)، ثم في نفس طريق الكورنيش نرى طفلا يركب في المقعد الخلفي لسيارة أخرى وتسير في نفس الاتجاه، يقول طه هنا :"كان أبي رحمه الله يسلم ببركة الصالحين ويتوسم فيهم الخير ويسألهم الدعاء ويسعى في صحبتهم، ولما نشأت أنا في البيت صرت متشبعا بالجانبين الفقهي والروحي".

2- التحليل السيميوتأويلي للمقطع الأول:

في هذا المقطع نكتشف أن صاحب السيرة الذاتية في الفيلم المفكر طه عبد الرحمان سيكون هو نفسه المعلق على الفيلم، وسوف يرافقنا صوته كمعلق طيلة الفيلم، وهكذا نقف على ميزة خاصة لهذا الفيلم الوثائقي وهي اعتماد صوت الشخصية التي يروي الفيلم سيرتها الذاتية كمعلق في الفيلم،

بمعنى أوضح صوت صاحب السيرة في الفيلم هو نفسه صوت المعلق، وهكذا يبدأ الفيلم في هذا المقطع برواية أحداث السيرة الذاتية للمفكر طه عبد الرحمان بحضوره هو في الفيلم تمثيلا وتعليقا بصوته أي أنه هو نفسه يروي للمتلقي سيرته الذاتية ويظهر هو في الفيلم أحيانا (كممثل صامت) عندما يتعلق الأمر بأحداث يمكن استرجاعها وقت التصوير، أو يستعين المخرج بممثل غير معروف لتصوير أحداث من الماضي، خاصة في مرحلتي طفولته وشبابه.

- **القراءة التعيينية والتحليل السيميوتأويلي للمقطع الثاني" دراسة الفلسفة والمعارف الروحية":**

1- القراءة التعيينية للمقطع الثاني:

في مشهد تمثيلي نرى طه عبد الرحمان لما كان طالبا في المرحلة الجامعية داخل إحدى المكتبات يقتني مجموعة من الكتب ثم يغادر المكتبة، يقول طه: "كانت هزيمة 1967 عاملا مُحرّكا لتوجهي إلى الدراسات المنطقية حتى أقف على سر العقل، حتى يُصبح العقل المُسلم والعقل العربي على قدم المساواة مع العقل الغربي، أي نصبح نحن أيضا قادرين على أن نُنتِج مثلما يُنتِج الآخرون".

وهنا يوضح هذا المشهد كيف كانت أحداث الحرب العربية الإسرائيلية وهزيمة العرب سنة 1967 نقطة تحول في حياة هذا الرجل، تحول من كتابة الشعر إلى استخدام العقل والتفكير في مآلات الأمة العربية وأسباب تلك الهزيمة التي أرجعها مثلما قال إلى تفوق العقل الغربي في مقابل خمول وتراجع العقل العربي.

- فوتوغرام لمشهد تمثيلي: الطالب طه عبد الرحمان يقتني المزيد من الكتب -

ثم نرى طه عبد الرحمان في بيته يقف بالقرب من النافذة وينظر إلى حديقة البيت، وفي الحديقة نرى شجرة يانعة وبها ثمار، ويتحدث عن اختياره دراسة المنطق والفلسفة والتخصص في دراسة العلوم العقلية، يقول: "تابعت دراستي في فرنسا وبدأت مشواري داخل جامعة السوربون، وكنت أتلقى الدُّروس على أساتذة كبار وحصلت على شهادتي بإمتياز وواصلت أبحاثي بغير انقطاع".

نرى طه عبد الرحمان يركب في سيارة بجانب سائق ويتجهان عبر طريق سيار، ثم نرى السيارة وقد سلكت طريقا في منطقة ريفية (لاحقا نرى أنه كان متجها صوب زاوية بتلك المنطقة)، وهنا يتحدّث في هذا المشهد ويقول: "لما كُنت قد حصّلت المعرفة المنطقية كشف لي المنطق أنّ للعقل حُدودا لا يتجاوزها، ذلك أن هذا العقل الذي اكتسبناه بالتعليم إنما هو عقل مجرد لا يجيب إلا على الأسئلة المادية فشعرت بالحاجة كمتفلسف إلى اختراق هذه الحدود ومعرفة ما وراءها فكان هذا هو الدافع الأول الذي حملني على طلب المعرفة الروحية باعتبارها المعرفة القادرة على تجاوز هذه الحدود".

2-التحليل السيميوتأويلي للمقطع الثاني:

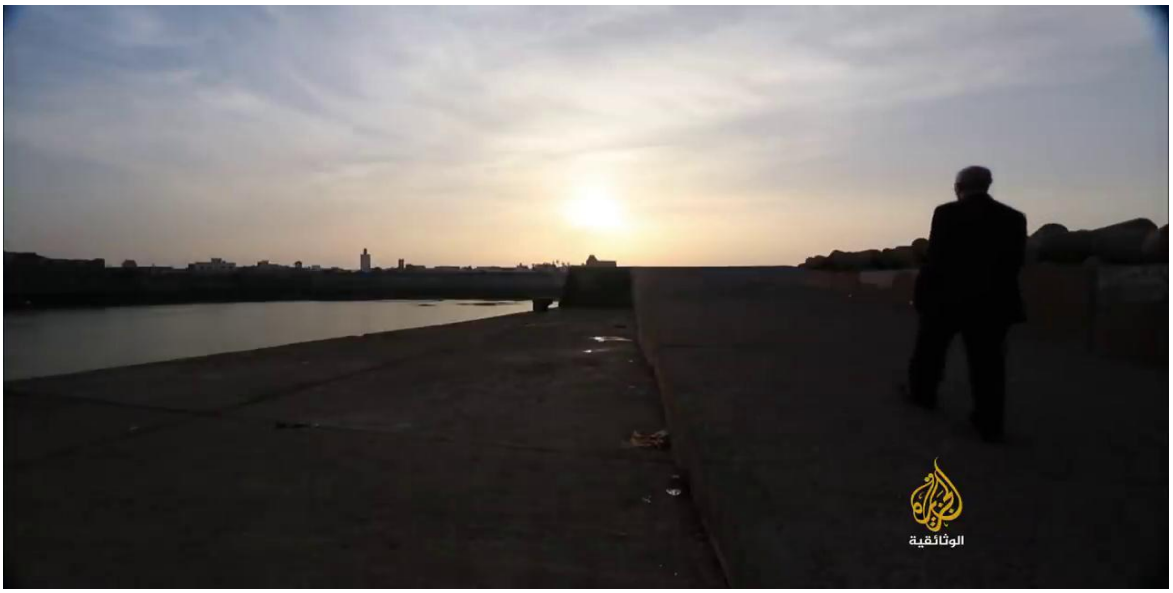
من خلال هذا المقطع الثاني، نجد أنّ صاحب السيرة الذاتية في هذا الوثائقي هو عالم جليل تقدم به السن، يعيش في فيلا جميلة بمنطقة هادئة وسط حي راقي، وهي كلها رموز ودلائل أراد المخرج من خلالها القول بأنّ المستوى المعيشي لهذه الشخصية هو مستوى جيد، خاصة عندما نراه وهو يتجول في المدينة في سيارة فارهة يقودها سائق خاص.

وعن طريق الرواية الذاتية لحكاية السيرة التي اعتمدها مخرج هذا الفيلم مع شخصية الفيلسوف طه عبد الرحمان نفهم أنّ هذا الرجل الذي استهوته الفلسفة ودرسها في فرنسا ثم عاد إلى المغرب وجد نفسه بحاجة إلى دراسة وتلقي المعارف الروحية، فذهب يبحث عن "الأولياء الصالحين" ومشايخ الزوايا للتقرب منهم وأخذ بركتهم، وهذا حتى يجمع بين علوم العقل ومعارف الروحانيات.

- **القراءة التعيينية والتحليل السيميوتأويلي للمقطع الثالث "إنتاجه الفكري":**

1- القراءة التعيينية للمقطع الثالث:

بلقطة عامة وحركة كاميرا ثابتة نرى "طه عبد الرحمان" جالسا فوق صخور أحد الشواطئ ويتأمل في حركة أمواج البحر، ثم نراه يغادر الشاطئ مساء وقد بدأ الظلام يحل على المكان، يقول طه هنا في التعليق الصوتي المصاحب لهذا المشهد: "يبدو لي أنّي وضعت بين يدي الباحث المُسلم والمفكر العربي آليات للإبداع لكي ينتج فلسفة بمضامين أخرى وبآفاق أخرى، وليس فلسفة مُقلدة لفلسفة الآخرين.. لقد وضحت الوسائل والتقنيات للوصول إلى إنتاج مثلما أنتجه الغرب، وبينت كيف نجعل الثقافة العربية الإسلامية تستطيع أن تتحول إلى ثقافة إنسانية بل إلى ثقافة كونية".



- فوتوغرام: الفيلسوف طه عبد الرحمان مُغادرا بعد جلسة تفكير على الشاطئ -

2- التحليل السيميوتأويلي للمقطع الثالث:

اختار المخرج شاطئ البحر كمكان يذهب له المفكر طه عبد الرحمان من أجل القيام بجلسة تفكير عميق فيه دلالة على أنّ المفكرين والفلاسفة كثيرا ما كانوا يختارون مثل هذه الأماكن الهادئة لأخذ قسط من الراحة والتفكير في المسائل والقضايا التي تشغل بالهم ويحاولون البحث لها عن حلول. كما أنّ التأمل في حركة أمواج البحر من شأنه أن يساعد الجالس أمامها في خلق أفكار جديدة ومناقشتها ولو مع نفسه، وهي كلها معاني نقلها المخرج من خلال مشاهد تواجد شخصية الفيلم في شاطئ البحر.

يقول طه عبر الرحمان عن هذه تجربته الفكرية والفلسفية في تصريح لقناة الجزيرة الإخبارية: "الإنسان الأول كان يتكلم لغة الفطرة وكان يتكلم لغة الوجود وكان يتكلم لغة الروح، فهذه اللّغة حقيقة هي التي كنت أبحث عنها وطلبت الأسباب التي تمكنني منها، وكان ذلك ترويضا روحيا كما كانت يعني تجربتي السابقة في المنطق ترويضا منطقيا، فقمت بترويض روحي بعد الترويض المنطقي، فحصلت من معاني هذه الحدود ومن وراء هذه الحدود معاني لم تكن تحصل لي لولا هذه

التجربة الروحية الشعرية الأصيلة للإنسان الأول التي دخلت فيها بلغة الفطرة ولغة الوجود ولغة الروح".[1]

- **القراءة التعيينية والتحليل السيميوتأويلي للمقطع الرابع " نهاية المحاضرة بآفاق أرحب":**

- فوتوغرام لمشهد تمثيلي: دور ابن رشد في الفلسفة العربية الإسلامية -

1- القراءة التعيينية للمقطع الرابع:

بلقطة عامة وفي مشهد تمثيلي نرى أحد الأشخاص وهو يسير ووراءه حمار يحمل عليه من جهة تابوت جثث، ومن الجهة المقابلة مجموعة من الكتب، يمر الرجل وحماره على 3 ثلاثة أشخاص، ثم نرى هؤلاء يتحدثون فيما بينهم، يقول أحدهم: "ألا تنظرون إلى من يعادل الإمام ابن رشد في مركوبه، هذا الإمام وهذه أعماله"، ويرد عليه صديقه: "يا ولدي نعم ما نظرت لا فض فوك".

وفي المشهد الأخير من الفيلم نرى طه عبد الرحمان جالسا في مدرج بالجامعة وهو يلقي محاضرة، وهي نفس المحاضرة التي تركناه قد جلس للبدء فيها في بداية الفيلم، نسمعه هنا في هذا المشهد يقول:"أريد أن أَنْقُدَ الآخر وأريد أن أضع بناء على هذا النقد...هذا البناء إذا أطال الله العمر سترونه...ولكن أسألكم بالدعاء الدائم لي بالصحة والعافية".

[1]- مالك التريكي: مرجع سبق ذكره.

2- التحليل السيميوتأويلي للمقطع الرابع:

في هذا المقطع الرابع نقف عند خاصية ثانية مميزة لهذا الفيلم الوثائقي، بعد الخاصية الأولى التي تحدثنا عنها سابقا، والمتعلقة بكون صوت صاحب السيرة في الفيلم هو نفسه صوت المعلق، أما هذه الخاصية الثانية فتتعلق بالمشاهد التمثيلية الناطقة التي لجأ إليها المخرج في هذا الفيلم في مشهدين، في مشهد حديث الفيلسوف ابن رشد في لقائه بالفيلسوف ابن عربي، ونراها أيضا في هذا المشهد الذي صوّر مجموعة من 3 أشخاص كانوا واقفين بينما مرّ بهم رجل ومعه حمار يحمل كتبا من جهة وتابوت جثث من الجهة الثانية (الفوتوغرام المرفق في الأعلى)، في هذا المشهد المُكوّن أساسا من مشهد تمثيلي لكنه مشهد تمثيلي ناطق، نجد أنّ المُمثلين يتحاورون ويتحدثون فيما بينهم بشكل مسموع ومباشر، عكس الشائع في صناعة الأفلام الوثائقية التي تُعرف بكون المشاهد التمثيلية بها تكون صامتة ومُرفقة بتعليق صوتي.

- فوتوغرام: الفيلسوف طه عبد الرحمان يُنهي المحاضرة وسط تصفيق الحضور -

كما نقف في هذه المتتالية الفيلمية عند الرؤية الإخراجية للمخرج "أوفيديو سالازار"، هذا الأخير الذي فضل البدء في الفيلم ونهايته من نفس اللّقطة والمقطع، ونعني بها مقطع المحاضرة التي

انطلق منها الفيلم حتى قبل ظهور العنوان في البداية وعاد لها في نهاية الفيلم قبل صعود جينيريك النهاية، وهي رؤية فنية فيها جمالية سينمائية عالية تمكن منها المخرج وحققها بالفعل في فيلمه الوثائقي هذا.

وبالعودة للشخصية الرئيسية في الفيلم، وهي الشخصية التي ينقل الفيلم سيرتها الذاتية ونعني به المفكر والفيلسوف المغربي، الذي استعرض في تلك المحاضرة أهم أعماله الفكرية وتخصصه في الفلسفة والمنطق، ووصل في ختام المحاضرة إلى عرض مشاريعه البحثية المستقبلية مخطط عمله في السنوات القادمة، وعندما وصل على ذكر هذه التفاصيل طلب من الحضور الدعاء له بطول العمر حتى يتمم ما بدأه من مشوارٍ علميٍ وبحثٍي في مجال الفلسفة والمنطق وأبحاث المعرفة الروحية، وهو الطلب الذي وجد القبول لدى الجمهور بدليل التصفيق الحار الذي يختم المحاضرة والفيلم ككل.

- **القراءة التعيينية والتحليل السيميوتأويلي لجينيريك النهاية:**

- فوتوغرام جينيريك نهاية الفيلم -

بعد نهاية المحاضرة وتصفيق الحضور بحرارة تأتي نهاية الفيلم التي جاء الإعلان عنها مُميّزا وحمل طابعا فنيًا غنائيا خالصا، من خلال مرافقة أغنية من طابع الغناء الشعبي باللّغة العربية الفصحى للمطربة الفنانة "عبير العابد" لجينيريك نهاية الفيلم، وقد فضل المخرج أن يكون جينيريكا بسيطا متكون من شاشة بخلفية سوداء نقرأ من خلالها أسماء فريق العمل بالفيلم، وهذا حسب رأي الباحث حتى يجعل المتلقي يركز أولا مع قراءة أسماء فريق العمل، وثانيا حتى يستمع إلى الأغنية الجميلة المرافقة والتي كانت بصوت واضحٍ، عالٍ ومُلفت للإنتباه واستمر بثها على غاية الثواني الأخيرة من عُمر الفيلم.

المبحث الثاني: تحليل البنية الفنية للفيلم

المطلب الأول: الملصق الإشهاري

- المُلصق الإشهاري للفيلم -

لم تُخصِّص الجِهة المُنتِجة ملصقا خاصا بالفيلم، وكل ما عثرنا عليه بعد البحث في شبكة الإنترنيت هو هذا الفوتوغرام وهو لقطة من الفيلم، تُصوّر الفيلسوف طه عبد الرحمان وهو جالس فوق صخور أحد الشواطئ يتأمل في حركة أمواج البحر، ومستغرقا في عملية تفكير عميق على ما يبدو من ملامحه، كما يحمل هذا الفوتوغرام شعار المؤسسة المنتجة للفيلم ونعني بها قناة الجزيرة الوثائقية. وحسب رأينا كان يمكن لهذه الصورة أن تصبح ملصقا إشهاريا للفيلم لو أضيفت لها بقية البيانات الخاصة بالفيلم، كالعنوان واسم المخرج وسنة الإنتاج واسم ورمز المنتج المنفذ، ويبقى الملصق الإشهاري مهما لكل عمل سينمائي لما له من دور في التعرف والترويج بالفيلم، وهو ما يعاب على هذا الفيلم الوثائقي الذي يفتقر لملصق إشهاري يعرف به ويروج له، أما عنوان الفيلم فقد جاء معبرا عن شخصية الفيلم، بالنظر لكون طه عبد الرحمان هو فيلسوف معاصر قام بحركة تجديد فكري وفلسفي لذلك يستحق لقب الفيلسوف المجدد.

المطلب الثاني: بنائية الفيلم

اعتمد مُخرج الفيلم "أوفيديو سالازار" على نوعين من البنائية وهي:

1- البنائية بالإعتماد على الشخصية: ويقصد بها بناء الفيلم كله على شخصية واحدة، أو عدة شخصيات تشترك في قضية واحدة، وهذه الشخصية في هذا الفيلم الوثائقي هي شخصية الفيلسوف والمفكر المغربي طه عبد الرحمان، وهي الشخصية الرئيسية والمحورية كون الفيلم يختص بالكامل بسرد سيرتها الذاتية في شكل حكاية تَتَتَبَّعُ حياة الشخص وفق مسار كرونولوجي من الميلاد إلى سنة تصوير الفيلم (وهي سنة 2015) كون المعني لا يزال على قيد الحياة (في وقت تصوير الفيلم) مرورا بأبرز المحطات التي عاشها هذا الشخص، وبذلك اعتمد بناء الفيلم على هذه الشخصية الوحيدة التي ينطلق منها وينتهي بها، ويُعد هذا النوع من البنائية الأنسب لهذا الصنف من الوثائقيات التي تختص بسرد السير الذاتية للشخصيات البارزة والمعروفة في المجتمع، والمُلاحظ في هذا الفيلم بالتحديد هو قيام هذه الشخصية بدورين رئيسيين؛ الدور الأول هو دور التمثيل والظهور الفعلي في الفيلم والدور الثاني هو دور التعليق الصوتي الذاتي، إذ نجد أن المخرج لم يلجأ إلى معلق صوتي آخر يربط بين الروايات الجزئية للفيلم، بل فضل قيام الشخصية التي يؤفلم سيرتها بالتعليق بنفسها في الفيلم، بمعنى أوضح هذا الفيلم ينقل سيرة الفيلسوف طه عبد الرحمان والمعلق في الفيلم هو طه عبد الرحمان نفسه.

2- البنائية بالإعتماد على الرواية أو التعليق الصوتي: يعتمد الفيلم في هذه البنائية على صوت المُعلّق الذي يتولى مُهمة توضيح وتلخيص قصة الفيلم كُلّما دعت الحاجة لذلك، وكذلك الربط بين فقرات الفيلم، وفي هذا الفيلم نجد أن مهمة المعلق تمثلت في رواية سيرته الذاتية بنفسه بعد التعبير عنها صوريا من خلال مشاهد حية له أو من خلال مشاهد تمثيلية ومقاطع فيديو من الأرشيف.

المطلب الثالث: المقابلات والمشاهد التمثيلية

المُلاحظ في هذا الفيلم الوثائقي هو خلوّه التام من المُقابلات، إذ تغيبُ تماما المُقابلات التي كثيرا من نشاهدها في الأفلام الوثائقية من مثل هذا النوع، ونعني أفلام السِّيرة الذاتية الوثائقية، ومرد ذلك

حسب رأي الباحث هو كون الشخصية التي يحكي هذا الفيلم سيرتها الذاتية لا تزال على قيد الحياة، وهو ما جعل المخرج يرمي كرة الحكاية إن صح التعبير في مرمى شخصية الفيلم لتحكي حكايتها بنفسها، وهو ما لم نجده في الفيلمين السابقين في هذه الدراسة، والسبب هو أن شَخصيتَيْ الفيلمين متوفيتين وقت تصوير الفيلم ونعني بهما كل من الرئيس البوسني الراحل علي عزت بيجوفيتش (الفيلم الأول)، والشهيد الجزائري البطل العربي بن مهيدي (الفيلم الثاني).

كما اعتمد المخرج على توظيف المشاهد التمثيلية في الفيلم أو ما يعرف بـ"الدوكودراما"، لقد لاحظنا لجوء المخرج مثلا إلى الإعتماد على مشهد تمثيلي للطفل "طه" وهو يدرس في الكُتاب تحت إشراف والده ويحفظ به القرآن الكريم، كما سجّلنا مشاهد تمثيلية أخرى كثيرة كتلك التي تصور الشاب "طه" وقد صار طالبا جامعيا يرتاد المكتبات، ويعود مساء إلى غرفته بالحي الجامعي.

في هذا الفيلم وظف المخرج بشكل جيد عنصر الإضاءة، في مشهد زيارة طه عبد الرحمان لحارته القديمة وسمره مع جيرانه وأفراد من عائلته ليلا يشاهدون مقطعا من فيلم صور والده رحمه لما كان شيخا طاعنا في السن. والإضاءة l'éclairage هي:" عنصر فني ودرامي يقدم موضوع ما أو شخصية من خلال حصرها وعزلها في دائرة الضوء، والأجسام الصغيرة مثلا يمكن أن تجذب الانتباه إذا توافرت لها الإضاءة أعلى وألوان أنصع من ألوان الأجسام المحيطة بها، كذلك يمكن للإضاءة أن تبرز شخصية أو موضوع معين من خلال تحريك الموضوع من المناطق المظلة إلى المناطق المضيئة، ولها القدرة على جعل تمثيل النص والطبيعة والجو المعنوي محسوسا، وتفيد الإضاءة في خلق الإحساس بالعمق المكاني وفي خلق جو انفعالي".[1]

المطلب الرابع: الإطار الزماني والمكاني

يتحدّد الإطار المكاني لفيلم "طه عبد الرحمان الفيلسوف المجدد" بكُلٍّ من المغرب وفرنسا وذلك بالنظر لكون أغلب فترات حياة هذه الشخصية يقضيها فيبلده المغرب، بإستثناء فترة قصيرة وهي

[1] - رضوان بلخيري، مرجع سبق ذكره، ص (67-71).

التي التحق فيها بجامعة فرنسية بحكم الدراسة، وهي الفترة التي تمت أفلمتها بالإستعانة بمواد ومقاطع أرشيفية.

أمّا الإطار الزماني للفيلم فيتحدّد فالفترة التي عاش فيها هذا الفيلسوف لمغربي بين سنتي 1944 وهي سنة ميلاد شخصية الفيلم وسنة 2015 وهي سنة تصوير الفيلم.

المبحث الثالث: تحليل العناصر التقنية للفيلم

المطلب الأول: تكوين اللقطة

تم تعريف سلم اللقطات في السينما بالشكل التالي:

Échelle des plans utilisé pour le cadrage d'un plan s'applique tout autant aux acteurs qu'aux objets .[1]

ما يعني أنّ سلم اللقطات هو تأطير(كادر) اللّقطة التي تضم ممثلين أو موضوع ما، وقد استخدم المخرج الأمريكي "سالازار" في هذا الفيلم بعض اللقطات الوثائقية الخام، وهي: "تلك اللقطات التسجيلية الفردية التي لا يربط بعضها ببعض موضوعا معينا وفكرة محددة ولا هدف لها إلاّ تسجيل الواقع والحياة بشكل صادق مثل تصوير الناس في الشوارع الأزقة والأسواق وفي بعض القنوات يسمى هذا النوع يوميات الناس، أين تسجل حركة الناس في تلك الأماكن".[2] وذلك للتعبير عن الحياة اليومية التي يعيشها شخصية الفيلم، أما من حيث زوايا التصوير فقد اعتمد المخرج على الزاوية الأمامية لتصوير أغلب اللقطات، إلى جانب الزاوية الجانبية التي استخدمت للتصوير داخل السيارة والزاوية الخلفية التي استخدمت لتصوير السيارة وهي تسير من الخلف، في حي كانت أغلب حركات الكاميرا في وضعية ثابتة مع القليل من حركات البانوراما الأفقية، وهما الحركتين الشائعتي الإستعمال في الأفلام الوثائقية.

[1] Jose crus, Jeremy vineyard, LES PLANS AU CENEMA, groupe eyrolles, neuvième tirage, 2016, page 13

[2]- كوبيبي حفصة، مرجع سبق ذكره، ص531.

المطلب الثاني: المونتاج.

المونتاج بمعناه الحقيقي ليس عملية تقطيع وتوصيل وتجميع اللقطات المصورة على آلة "المافيولا" بالنسبة للسينما داخل خلية المونتاج، لكنه عملية تركيب خلاق لجزئيات الفيلم، من حيث تكوين الأفكار والمعاني والأحاسيس والإيقاع والحركة، وكذلك تحقيق الوحدة الفنية للفيلم، فالمركب يتسلم اللقطات التصوير اليومي ويشرع في معاينتها ويلصقها بآلة اللصق الخاصة ويقوم بمطابقة الشرائط المصورة والصوت وآلة التزامن طبقا لتسلسل السيناريو من ناحية ولمواقع اللقطات داخل المشهد من ناحية أخرى. يعد المونتاج أهم مرحلة من مراحل العمل الفني حيث يتضمن جميع العمليات التي تتم بالنسبة للصوت والصورة بين نهاية التصوير والإنتاج وبين العرض النهائي لهما، والمونتاج لفظ شائع في الأستديوهات وهو مشتق من اللفظ الفرنسي monter بمعنى تجميع والتحديد والتركيب والتنسيق واللصق وسلسلة السياق وترابط التتابع في وقت واحد.[1]

في هذا الفيلم تكفل بالمونتاج المونتير المغربي" إدريس الريفي التمسماني" الذي تتبع السيناريو كما هو في الحكاية التي يرويها شخصية الفيلم الذي يمثل الراوي وصاحب السيرة في نفس الوقت، وبالتالي جاء المونتاج متسلسلا وفقا للحكاية الفيلمية.

المطلب الثالث: الصوت.

يذهب "محمد البشتاوي" وهو محرر صحفي، ويعمل في مجال الأفلام الوثائقية في مقال له منشور على موقع معهد الجزيرة للإعلام إلى القول بأن: "الفيلم الوثائقي تَطور في شكلهِ ومضمونهِ وتعددت أساليبهِ وأصبحَ دارجاً وجود خيط درامي في الإنتاج، بيدَ أن الموسيقى لا تزال معزولةً عن التوظيف، كأنها فاقدة للشرعيةٍ في هذا السياق، رغمَ أنها تاريخيًّا كانت الصوت الأول المصاحب

[1]- غوتي شقرون: **محاضرات مقياس التركيب السينمائي**، جامعة وهران، على الرابط:

https://elearn.univ-oran1.dz/pluginfile.php/55224/course/overviewfiles/%D8%A7%D9%84%D8%AA%D8%B1%D9%83%D9%8A%D8%A8%20%D8%A7%D9%84%D8%B3%D9%8A%D9%86%D9%85%D8%A7%D8%A6%D9%8A%20%D8%A7%D9%84%D9%85%D8%AD%D8%A7%D8%B6%D8%B1%D8%A9%203%20%D8%B32%20%D8%AF%D8%B1%D8%A7%D8%B3%D8%A7%D8%AA%20%D8%B3%D9%8A%D9%86%D9%85%D8%A7%D8%A6%D9%8A%D8%A9.pdf?forcedownload=1

تم الإطلاع عليه بتاريخ : 2021/06/16 على الساعة : 16:11

للصورة في بدايات صناعة الأفلام الصامتة، والتي كانت وثائقية، إذ ساهمت آنذاك في كسر جمود ورتابة العرض، وهذه المهمة للموسيقى التصويرية لم تنته مع ظهور الصوت في الفيلم، بل زادت أهميتها وبدأت كجزء أساسي فيه". مضيفا: "تذهب بعض وجهات النظر إلى أن استخدام الموسيقى يجب أن يكون في حدود ضيقة باعتبار أن الواقع في الفيلم الوثائقي لا يحتاج إلى ما يُحفز المشاهد عاطفيا أو يضعه في أجواء معنية، ولكن لا يمكن القول إن هذه قاعدة أساسية في الفيلم الوثائقي... يعود الأمر في النهاية إلى الرؤية الفنية للمخرج وتقديره لاستخدام الموسيقى من عدمها، ولكن بشرط عدم المبالغة والتهويل، فهي ليست الحل الوحيد والأفضل لنقل المشاعر والأحاسيس".[1]

في هذا الفيلم وجدنا توظيفا للموسيقى بأغنية كاملة لكن في جينيريك نهاية الفيلم وليس في وسط الفيلم أو بدايته، مع تسجيل بعض الموسيقى الخفيفة على فترات متقطعة وسط الفيلم، وهذا الإستخدام يعكس الرؤية الفنية للمخرج، وفي هذا الصدد، يشير "هنري آجيل" في كتابه "جماليات السينما" على أنه من الضروري أحيانا أن تنشغل الأذن بسماع الموسيقى وهذا بشكل ممتع قدر الإمكان كضرورة حتمية لتجنب الصمت العشوائي أو صوت جهاز العرض.[2]

المطلب الرابع: الرؤية الإخراجية

يرى المخرج السينمائي المغربي "محمد الشريف الطريبق" أنَّ الرؤية الإخراجية: "تتحدد من خلال معادلة بين مرحلتين: مرحلة التصوير ومرحلة المونتاج، فإما أن المخرج ينوع مواقع الكاميرا خلال التصوير بتصور مسبق واضح للفيلم، وأن يعرف جيدا ما سيحتفظ به، وما سيتخلى عنه، والكيفية التي ينتقل بها من لقطة إلى أخرى وعيا منه بأنه يمكن أن تقع بعض التغيرات في مرحلة المونتاج، وإما أن يقوم المخرج خلال التصوير بأخذ أقصى ما يمكن من اللقطات، على أن الكتابة الحقيقية

[1]– محمد البشتاوي: **الموسيقى في الفيلم الوثائقي**، مقال منشور بموقع معهد الجزيرة للإعلام. رابط المقال: https://institute.aljazeera.net/ar/ajr/article/565

تم الإطلاع عليه بتاريخ: 2021/06/16 على الساعة: 16:28

[2] - Henri AGEL: **Esthétique du Cinéma : Que Sais-je?**, Paris, Presses Universitaires de France, 1962, p124.

تبدأ في مرحلة المونتاج حيث يتم البحث عن بنية مهيكلة للفيلم، وصياغة حكايته مع وجود إمكانية تغيير وجهة نظر السرد تتيحها وفرة المواد المصورة وعفويتها، قد تمكن هذه الخطة الإخراجية المونتاج بصياغة نسخ عديدة لنفس الفيلم، لا تؤدي نفس المعنى ولا تتطور بنفس الإيقاع".

ويضيف الطريبق: "وقد تتحدّد الرؤية الإخراجية أيضا انطلاقا من معادلة أخرى: فإما أن تكون الكاميرا والمونتاج في خدمة الممثلين والحكاية، تتميز الكتابة في هذه الحالة بتقطيع بسيط ووظيفي يسمح للتشخيص أن يبرز أكثر، تقطيع يستعمل في غالب الأحيان الحقل (champs) ضد الحقل(contre-champs) ولقطات عامة رئيسية"، ليصل الطريبق إلى النتيجة التالية :"إنّ الرؤية الإخراجية لا توجد كمجموعة من الأفكار المسبقة عن العمل في نسخته النهائية كمضمون وكشكل فني فقط ولكنها ترسم ملامح شبكة من العلاقات بين العناصر، تنطلق مما هو مادي فيزيائي (المكان، الممثلين والأشياء) ومن توقع لحظة حاضر التسجيل إلى تخيل مجموع المسافات (سلم اللقطات) التي ستقيمها الكاميرا والزوايا التي ستحتلها خلال الفيلم، الشيء الذي يخلق للعمل معجمه اللّغوي الخاص".[1]

[1]- محمد الشريف الطريبق: **لغة السينما والرؤية الإخراجية**، مقال منشور بموقع عين على السينما، رابط المقال:
https://eyeoncinema.net/%D9%84%D8%BA%D8%A9-%D8%A7%D9%84%D8%B3%D9%8A%D9%86%D9%85%D8%A7-%D9%88%D8%A7%D9%84%D8%B1%D8%A4%D9%8A%D8%A9-%D8%A7%D9%84%D8%A5%D8%AE%D8%B1%D8%A7%D8%AC%D9%8A%D8%A9
تم الإطلاع عليه بتاريخ: 2021/06/16 على الساعة: 16:46 .

- فوتوغرام: ظهور المخرج أوفيديو سالازار في الفيلم -

وهكذا كان للمُخرج الأمريكي "أوفيديو سالازار" وجهة نظر خاصة انعكست في عمله الوثائقي هذا، وهي وجهة النظر التي دفعته في جانب من الفيلم إلى الظهور شخصيا في الفيلم ولو بشكل غير مباشر مثلما يوضحه الفوتوغرام السابق (يظهر هنا بصفة مُشاهد جاء لمتابعة فيلم في قاعة السينما) وبحسب رأي الباحث فإن هذا الظهور جاء بحركة ذكية جدا من هذا المخرج الأمريكي الذي يظهر في هذه المتتالية الفيلمية يقتني تذكرة الدخول إلى قاعة السينما لمشاهدة فيلم، ومن خلال المُلصق الإشهاري الذي تم تعليقه ببهو قاعة السينما ويظهر في الخلفية وراء المخرج مباشرة، ويتعلق الأمر بمُلصق فيلم "الغزالي كيميائي السعادة" للمُخرج نفسه، وبالربط بين هذه المعطيات نفهم من ظهور المخرج في هذا الفيلم أنه يروج بطريقة ذكية لفيلمه الوثائقي حول حياة الإمام أبي حامد الغزالي، وكان من الأفضل لو استفدنا من هذا المخرج الأمريكي عن طريق المقابلة معه مثلما قمنا به مع المُخرجَين أسعد طه وعُدي السليتي، وكان السؤال عن تفضيله للظهور في الفيلم بهذه الطريقة من بين الأسئلة التي كنا سنطرحها عليه، لكننا لم نتمكن من التواصل معه رغم محاولاتنا العديدة.

- **نتائج التحليل:**

- تتبع هذا الفيلم السّيرة الذاتية للفيلسوف المغربي "طه عبد الرحمان" من ميلاده في سنة 1944 إلى غاية تصوير الفيلم سنة 2015.
- ظهر صاحب السِّيرة (شخصية الفيلم) في الفيلم بشكلين مختلفين، شكل مباشر وهو يزور الأماكن التي عاش فيها أو زارها من قبل، وشكل غير مباشر من خلال مشاهد تمثيلية يؤدي فيها دور طه عبد الرحمان مُمثِّلَينِ غير مُحترفين (طفل ثم شاب).
- تكفل صاحب السيرة بدور التعليق الصوتي في هذا الفيلم، حيث نسمع صوت طه عبد الرحمان في التعليق الصوتي للفيلم، أي صاحب السيرة تكفل بالتعليق وحكاية سيرته بنفسه.
- ظهر مُخرج الفيلم في الفيلم بطريقة فنية تعكس وجهة نظره في صناعة الأفلام الوثائقية.
- تمكن مخرج هذا الفيلم من الترويج والإشهار لفيلمه الوثائقي السابق في هذا الفيلم، وهي حركة فنية تعكس ذكاء هذا المخرج الأمريكي وحسه الجمالي.

النتـــائـــج

العـــامـــة

للـــدراســـة

- **نتائج الدراسة:**

بالإعتماد على استنتاجات تحليل الأفلام عينة الدراسة توصلنا إلى النتائج:

- تتبعت الأفلام الوثائقية عينة الدراسة السير الذاتية للشخصيات الثلاث تتبعا كرونولوجيا لكنه تتبُعٌ فيه لمسة جمالية عكست وجهة نظر كل مخرج.
- اشترك المخرجون الثلاثة في توظيف المشاهد التمثيلية "الدوكودراما" في بنائية الفيلم.
- اشترك المخرجون الثلاثة في توظيف مقاطع فيلمية من الأرشيف في بنائية الفيلم.
- تميز فيلم "سيرة علي" بتوظيف الرسوم والغرافيك في بنائية الفيلم، على عكس الفيلمين الآخرين الذين لم يستخدماها.
- وظف مخرج فيلم "سيرة علي" المقابلات بشكل أساسي في بناء الفيلم، وكذلك فعل مخرج فيلم العربي بن مهيدي، لكن المقابلات غابت تماما في الفيلم الثالث "طه عبد الرحمان..الفيلسوف المجدد" وسبب ذلك حسب رأي الباحث هو أن الشخصية في الفيلم الأول والثاني غائبة بفعل الوفاة وبالتالي تم اللجوء إلى استرجاع بعض المحطات من سيرتيهما بالمقابلات مع أشخاص يعرفونهما، أما الشخصية في الفيلم الثالث فهو لا يزال على قيد الحياة، وفضل المخرج أن تحكي هذه الشخصية سيرتها بنفسها وعلى لسانها.
- استخدم المخرج عنصر التأثير النفسي على المتلقي من خلال إدراجه للأناشيد البوسنية الحزينة في الفيلم الأول والأناشيد الوطنية الجزائرية في الفيلم الثاني التي جعلت هذا الأخير يتماهى مع حكاية الفيلم، في حين لجأ مخرج الفيلم الثالث إلى توظيف أغنية شعبية في نهاية الفيلم للتخفيف من رتابة صعود سيناريو طويل نسبيا دون أية مؤثرات صوتية.
- أعطى ظُهور المخرج في الفيلم الأول "سيرة علي" مصداقية أكثر، وهي تقنية تُستخدم في أفلام السيرة الذاتية الوثائقية لتقريب المتلقي أكثر من فكرة الفيلم، ونجح المخرج "أسعد طه" في توظيفها بإيجابية جعلت المتلقي يدرك وجود علاقة إنسانية خاصة بين صانع الفيلم وبطله، في حين غاب تماما مخرج فيلم العربي بن مهيدي عن الظهور في الفيلم، بينما

فضل مخرج الفيلم الثالث وهو الأمريكي "أوفيديو سالازار" الظهور في الفيلم ولكن بطريقة عارضة ولكنها رمزية.

- لجأ مخرج الفيلم الثاني "العربي بن مهيدي صندوق الأفكار" إلى محاورة الطرف الآخر فيما يخص حياة الشهيد العربي بن مهيدي، ونعني به ممثلي المستعمر الفرنسي، حيث جاء الإعتراف الفرنسي ببطولة الشهيد على لسان المؤرخ الفرنسي "جيل مانسورون"، وهذا يمثل الجانب التحقيقي في الفيلم الوثائقي (فيلم وثائقي استقصائي).
- رغم الجمالية الفنية التي أضفاها التعليق الصوتي بصوت الفنان الأردني "حسن حجازي" على فيلم العربي بن مهيدي، إلاّ أنه أبعده نوعا ما عن انتمائه للجزائر، وذلك بفعل خصوصية اللّهجة الجزائرية، حيث أنه وحسب رأي الباحث كان ينبغي توظيف صوت معلق جزائري حتى يحافظ ويقترب أكثر من جزائرية الفيلم.
- سجلنا بعض الأخطاء في الترجمة من الفرنسية إلى العربية في كل الأفلام عينة الدراسة، وهو ما يعاب على هذه الأفلام خاصة وأنها تقدم معلومات تاريخية بحتة والخطأ فيها جاء فادحا، وعلى سبيل المثال في الفيلم الثاني في ترجمة تصريح المؤرخ الفرنسي (بالكتابة أسفل الشاشة) تم استبدال اسم الشهيد بومنجل باسم الرئيس بومدين، وهو ما جعله يقدم معلومة تاريخية خاطئة تُضلّل المتلقي، ومن الممكن أن تُحدث ضجّةً كبيرة لدى الرأي العام، وفي الفيلم الأول سجلنا خطأ في الترجمة عندما كتب "ذهب علي إلى السجن" بدلا من "أقتيد علي إلى السجن".
- ظهر صاحب السِّيرة في الفيلم الثالث طه عبد الرحمان (شخصية الفيلم) في الفيلم بشكلين مختلفين، شكل مباشر وهو يزور الأماكن التي عاش فيها أو زارها من قبل، وشكل غير مباشر من خلال مشاهد تمثيلية يؤدي فيها دور طه عبد الرحمان مُمثِّلَينِ غير مُحترفين (طفل ثم شاب).
- تكفل صاحب السيرة في الفيلم بدور التعليق الصوتي في هذا الفيلم، حيث نسمع صوت طه عبد الرحمان في التعليق الصوتي للفيلم، أي صاحب السيرة تكفل بالتعليق وحكاية سيرته

بنفسه، على عكس الفيلمين الأول والثاني الذين تكفلت أصوات أخرى بالتعليق بسبب وفاة الشخصية صاحب السيرة الذاتية.

- ظهر مُخرج الفيلم في الفيلم الثالث طه عبد الرحمان بطريقة عارضة وسريعة لكنه ظهور فيه لمسة فنية تعكس وجهة نظره في صناعة الأفلام الوثائقية.
- تمكن مخرج الفيلم الثالث طه عبد الرحمان من الترويج والإشهار لفيلمه الوثائقي السابق في هذا الفيلم، وهي حركة فنية تعكس ذكاء هذا المخرج الأمريكي وحسه الجمالي.
- بصفة عامة يمكننا أن نستخلص بعد تحليل الأفلام الثلاثة، أن من شروط نجاح الفيلم الوثائقي السيري هو ضرورة احترافية المخرج وتفرد رؤيته الإخراجية التي تعكس وجهة نظره وتقديمه لسيرة شخصية ما بطريقة فنية في معالجة الواقع، وأسلوب جميل في سرد حكاية السيرة الذاتية.

خـــــاتـــــــمـة

خـــــــاتـــــمـــــة

إنّ الأفلام الوثائقية تستند بشكل أساسي على الواقع، تعبر عنه بطريقة فنية تعكس رؤية المخرج وتعبر عن وجهة نظره للواقع وللحياة، وهكذا كان الحال مع الأفلام الثلاثة عينة الدراسة "سيرة علي، العربي بن مهيدي، طه عبد الرحمان" التي عبرت عن السير الذاتية لهذه الشخصيات وفقا للرؤية الفنية لكل مخرج وركز كل فيلم على جوانب محددة من السيرة الذاتية لكل واحد من الشخصيات الثلاث، وبالنسبة للتساؤلات الفرعية التي انطلقنا منها في بداية الدراسة فيمكننا استخلاص الإجابات التالية:

- تناولت الأفلام عينة الدراسة حياة الشخصيات الثلاثة (بيجوفيتش–العربي بن مهيدي– طه عبد الرحمان) مركزة في كل فيلم على أبرز محطات السيرة، لكننا لاحظنا أن هذه الأفلام وبالرغم مما قدمته عن سير تلك الشخصيات، إلا أنّها بقيت عاجزة عن نقل والتعبير عن كل حيثيات تلك السير التي بقيت أجزاء منها –وبعضها مُهم– خارج الحكاية الفيلمية.
- صوّرت الأفلام الوثائقية عيّنة الدراسة الشخصيات الثلاث سينمائيا في صورة إيجابية في الغالب وتحدّثت فقط عن محاسن وأعمال تلك الشخصيات وإنجازاتها، في حين أغفلت بعض النقائص أو السلبيات في محطات تلك السير، فالسيرة ليست إيجابيات كلها بل فيها بعض المحطات التي كان ينبغي التطرق لها حتى ولو كانت في غير صالح صاحب السيرة.
- استخدم مخرجو الأفلام الثلاثة العديد من العلامات السيميائية المتضمنة في كلّ من النسق الأيقوني والتشكيلي واللّساني للأفلام الوثائقية عينة الدراسة، وهي العلامات التي تطرقنا لها بالتفصيل في الإطار التطبيقي من الدراسة.
- تضمنت الأفلام الوثائقية عيِّنة الدراسة دّلالات تعيينية وتضمينية عكست خصائص المدرسة الإخراجية التي ينتمي إليها كل مخرج.
- تضمنت الرسالة الألسنية في الأفلام الوثائقية عينة الدراسة دلالات تحيل في الغالب إلى طبيعة وثقافة كل مجتمع من المجتمعات الثلاثة التي عبر عنها كل فيلم، وكذلك أحالت

تلك الرسائل الألسنية إلى الفترات الزمنية التي عاش فيها أصحاب السير الذاتية في كل فيلم.

- تميزت الأفلام عينة الدراسة بمستوى عال من المصداقية في تقديم سينما السيرة الذاتية الوثائقية، من خلال التعبير سينمائيا عن تلك الصور والوقائع والتواريخ المخبّأة من حياة الشخصيات الثلاث، والتعبير عن تلك الإرادات المجهولة والنزعات الإنسانية التي غلّفها الماضي بغلافه ووضعها في متحف الزمان ثم جاءت هذه الأفلام الوثائقية لتُعيد الحياة إلى تلك التفاصيل والذكريات والماضي وتُجسّده صورا على الشاشات.
- لمسنا وجود علاقة قوية بين المتعة البصرية في مشاهدة الوثائقيات وبين تأثيرها في تقبُّل الحقائق والمعلومات التي تنقلها.

وكتوصيات يمكننا الخروج بها من خلال هذه الدراسة، نشير إلى ضرورة فسح المجال أمام صانعي الأفلام الوثائقية الشباب وتمكينهم من التدريب المستمر في هذا المجال المتخصص، وذلك بهدف إكسابهم رؤى فنية وخبرات مهنية تساعدهم لاحقا في صناعة أفلام وثائقية ناجحة، خاصة وأن مجتمعاتنا العربية والإسلامية تزخر بالمئات من الشخصيات الكبيرة التي خلدت أسمائها في سجلات التاريخ ولكنها لا تزال لليوم مجهولة من قبل أبناء الجيل الحالي، وهو ما يجعلها مادة دسمة لأفلام وثائقية من صنف وثائقيات السيرة الذاتية.

قـــائـــــمـــة

المـــــراجـــع

قائمة المصادر:

أ- القرآن الكريم.

ب- الأفلام الوثائقية الثلاثة عينة الدراسة :

*سيرة علي للمخرج أسعد طه.

* صندوق الأفكار العربي بن مهيدي للمخرج عدي السليتي.

* الفيلسوف المجدد طه عبد الرحمان للمخرج اوفيديو سالازار.

(متوفرة على الإنترنيت) ومرفقة بهذه الأطروحة في قرص مضغوط.

قائمة المراجع:

أولا: المراجع بالعربية

أ-المعاجم والموسوعات:

1-إبراهيم مصطفى وآخرون: **المعجم الوسيط**، ط 2، الجزء 1، باب السين، المكتبة الإسلامية للطباعة والنشر 1972.

2- ابن منظور: **لسان العرب**، دار صادر، بيروت لبنان، المجلد7، ط4، 2005.

ب-الكتب:

1 - أحمد بن مرسلي: **مناهج البحث العلمي في علوم الإعلام والإتصال**، ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر، ط2، 2005.

2- أ. لارامي و ب.فالي، ترجمة فضيل دليو وآخرون، **البحث في الإتصال عناصر منهجية**، منشورات مخبر علم اجتماع الإتصال، جامعة قسنطينة، الجزائر، 2004 .

3 - آلان كسبيار، ترجمة وداد عبد الله: **التذوق السينمائي**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة مصر، 1989.

4- أمبرتو إيكو، ترجمة وتقديم سعيد بنكراد: **التأويل بين السيميائيات والتفكيكية**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء المغرب، ط 2، 2004.

5 – أيمن عبد الحليم نصار: **إعداد البرامج الوثائقية**، دار المناهج للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 2007.

6– باتريشيا أوفدر هايدي، ترجمة شيماء طه الريدي: **الفيلم الوثائقي مقدمة قصيرة جدا**، منشورات هنداوي مصر، ط1، 2013.

7– برنار توسان، ترجمة محمد نظيف: **ماهي السيميولوجيا**، إفريقيا الشرق للنشر، الدار البيضاء المغرب، ط 2 1994.

8– برنارد ف. ديك، ترجمة محمد منير الأصبحي: **تشريح الأفلام**، منشورات المؤسسة العامة للسينما، وزارة الثقافة السورية، دمشق سوريا، 2013.

9– تأليف مجموعة من الباحثين، ترجمة نبيل الدبس: **مرجعيات وتقنيات السينما**، الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق سوريا، 2020.

10– جاك أومون وآخرون، ترجمة ماهر تريمش: **جماليات الفيلم**، منشورات هيئة أبو ظبي للثقافة والتراث، الإمارات، ط1، 2011.

11– جاك أومون وميشيل ماري، ترجمة أنطون حمصي: **تحليل الأفلام**، سلسلة الفن السابع، الكتاب رقم 26، منشورات وزارة الثقافة السورية دمشق، سوريا، 1999.

12– جميل حمداوي: **السيميولوجيا بين النظرية والتطبيق**، مطبعة الوراق للنشر والتوزيع، عمّان الأردن، ط 1، 2011

13– جورج سادول، ترجمة إبراهيم الكيلاني، فايزكم نقش: **تاريخ السينما في العالم**، منشورات عويدات، بيروت لبنان، ط1، 1968.

14– جوناثان بيغنل، ترجمة محمد شيّا: **مدخل إلى سيمياء الإعلام**، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت لبنان، ط1، 2011.

15– جي أنبال وآخرون، ترجمة ميّ التلمساني: **المدارس الجمالية الكبرى في السينما العالمية**، المشروع القومي للترجمة، العدد 156، منشورات المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر، 2000.

16– جيل دولوز، ترجمة جمال شحيّد: **سينما الصورة–الزمن (الجزء الثاني)**، مراجعة سميّة الجرّاح، منشورات المنظمة العربية للترجمة، بيروت، لبنان ، ط1، 2015.

17- جيل ليبوفيتسكي، جان سيرو، ترجمة راوية صادق: **شاشة العالم ثقافة وسائل إعلام والسينما في عصر الحداثة الفائقة**، المشروع القومي للترجمة، القاهرة ، مصر، العدد 2040، ط1، 2012.

18- حسن حداد: **تعالى إلى حيث النكهة رؤية نقدية في السينما**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت لبنان، ط1، 2009.

19- خالد أقلعي (ترجمة): **السينما والجذور**، كتاب المجلة العربية 206، الرياض، د.س.ن، السعودية.

20- خالد المحمود: **الصور المتحيزة التحيز في المونتاج السينمائي**، وزارة الثقافة والفنون والتراث القطرية، الدوحة قطر، ط1، 2011.

21- دادلي أندرو، ترجمة زياد إبراهيم: **ماهي السينما من منظور أندريه بازان**، مؤسسة هنداوي للنشر المملكة المتحدة، 2018.

22- رضوان بلخيري: **سيميولوجيا الصورة بين النظرية والتطبيق**، دار قرطبة للنشر والتوزيع الجزائر، ط1، 2012.

23- رعد عبد الجبار ثامر: **نظريات وأساليب الفيلم السينمائي**، دار ورد للنشر والتوزيع عمان، الأردن، ط1، 2016.

24- روبرت شولز، ترجمة سعيد الغانمي: **السيمياء والتأويل**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت لبنان، ط 1، 1994.

25- سعيد بنكراد: **السِّيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها**، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية سوريا، ط3، 2012.

26- سعيد شيمى: **إتجاهات الإبداع في الصورة السينمائية المصرية**، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة مصر، ط1، 2003.

27- سوزان سونتاغ، ترجمة نهلة بيضون: **ضد التأويل ومقالات أخرى**، المنظمة العربية للترجمة، بيروت لبنان، ط1 2008.

28- شاكر عبد الحميد: **عصر الصورة الإيجابيات والسلبيات**، سلسلة عالم المعرفة، مطابع السياسة الكويت، 2005.

29- عبد الكريم شرفي: **من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة دراسة تحليلية نقدية في النظريات الغربية الحديثة**، منشورات الإختلاف الجزائر ومنشورات الدار العربية للعلوم ناشرون لبنان، ط 1، 2007.

30 - عدنان مدانات: **السينما التسجيلية الدراما والشعر**، مؤسسة عبد الحميد شومان، عمان، الأردن، 2011.41

31- علاء عبد العزيز السيد: **الفيلم بين اللغة والنص مقاربة منهجية في إنتاج المعنى والدلالة السينمائية**، سلسلة الفن السابع 145، منشورات المؤسسة العامة للسينما وزارة الثقافة السورية ، دمشق سوريا.

32- فاطمة عوض صابر، ميرفت علي خفاجة: **أسس ومبادئ البحث العلمي**، مكتبة ومطبعة الإشعاع الفنية الإسكندرية مصر، ط1، 2002.

33- فايزة يخلف: **سيميائيات الخطاب والصورة**، دار النهضة العربية، بيروت لبنان، ط 1، 2012.

34- فايزة يخلف، **مناهج التحليل السيميائي**، دار الخلدونية للنشر والتوزيع، القبة القديمة الجزائر، 2012.

35- فرانك جوتيران وآخرون، ترجمة عبد القادر التلمساني: **فنون السينما**، المشروع القومي للترجمة، القاهرة مصر،2001.

36- فهد سالم خليل الراشد: **الرمز والرمزية في السينما الجزائرية قراءة في لغة المشهد**، دار الجائزة الكويت، دولة الكويت،2012.

37- فيليب لوجون، ترجمة عمر حلي: **السّيرة الذاتية الميثاق والتاريخ الأدبي**، ط1، 1994، بيروت لبنان.

38- قدور عبد الله ثاني: **سيميائية الصورة مغامرة سيميائية في أشهر الإرساليات البصرية في العالم**، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران الجزائر، 2005 .

39- كين دانسيجر، ترجمة أحمد يوسف: **تقنيات مونتاج السينما والفيديو التاريخ والنظرية والممارسة**، منشورات المركز القومي للترجمة، القاهرة مصر، العدد1689، ط1، 2011.

40 -كين دانسايجر، ترجمة أحمد يوسف: **فكرة الإخراج السينمائي كيف تصبح مخرجا عظيما**، المركز القومي للترجمة، القاهرة، مصر، العدد 1307، ط1، 2009.

41- ليندا ج كاويغل، ترجمة محمد منير الأصبحي: **فن رسم الحبكة السينمائية**، سلسلة الفن السابع 233، منشورات وزارة الثقافة السورية، دمشق سوريا، 2013.

42- مارسيل مارتن، ترجمة سعد مكاوي: **اللّغة السينمائية**، الدار المصرية للتأليف والترجمة، القاهرة، مصر، 1964.

43- مارسيلو داسكال، ترجمة حميد لحمداني وآخرون: **الاتجاهات السيميولوجية المعاصرة**، افريقيا الشرق للنشر، الدار البيضاء المغرب، 1987.

44- مجموعة من الباحثين، إشراف أحمد مجاهد: **الفيلم الوثائقي في مئويته الثانية**، منشورات مركز الجزيرة للدراسات الدوحة قطر، طباعة الدار العربية للعلوم بيروت لبنان، ط1، 2015.

45- مجموعة من الباحثين: **الفيلم الوثائقي مقاربة جدلية**، مقال عولمة السينما..عولمة الصورة/ الوثيقة، عدنان مدانات، منشورات قناة الجزيرة الوثائقية، الدار العربية للعلوم ناشرون، الدوحة قطر، ط1، 2011.

46- مجموعة من الباحثين: **الفيلم الوثائقي مقاربة جدلية**، مقال عولمة السينما..عولمة الصورة/ الوثيقة، عدنان مدانات، منشورات قناة الجزيرة الوثائقية، الدار العربية للعلوم ناشرون، الدوحة قطر، ط1، 2011.

47- محمد صلاح الدين مصطفى وآخرون: **خطوات البحث العلمي ومناهجه**، منشورات المشروع العربي لصحة الأسرة، القاهرة مصر، 2010.

48- محمد عبيدات وآخرون: **منهجية البحث العلمي القواعد والمراحل والتطبيقات**، دار وائل للطباعة والنشر، عمان الأردن، ط 2، 1999.

49- محمود ابراقن، ترجمة أحمد بن مرسلي: **التحليل السيميولوجي للفيلم**، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر 2006.

50- محمود قاسم: **سينما الخيال العلمي علم زاده الخيال**، دار الكتب المصرية، القاهرة، مصر، 2018 .

51- منى الصبان: **من مناهج السيناريو والإخراج والمونتاج**، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع عمان، الأردن، ط1 2011.

52- موريس أنجرس، ترجمة بوزيد صحراوي وآخرون: **منهجية البحث العلمي في العلوم الإنسانية تدريبات عملية**، دار القصبة للنشر، الجزائر، ط 2، 2004.

53- ميخائيل روم، ترجمة عدنان مدانات: **أحاديث حول الإخراج السينمائي**، دار الفارابي بيروت، لبنان، ط1، 1981.

54- نادية سعيد عيشور وآخرون: **منهجية البحث العلمي في العلوم الاجتماعية**، مؤسسة حسين راس الجبل للنشر والتوزيع، قسنطينة الجزائر، 2017.

55- ويليام قي كوستانزو، ترجمة زياد إبراهيم: **السينما العالمية من منظور الأنواع السينمائية**، مؤسسة هنداوي للنشر لندن المملكة المتحدة، 2017.

56- يوري لوتمان، ترجمة قيس الزبيدي: **مدخل إلى سيميائية الفيلم**، سلسلة الفن السابع عدد 49، منشورات وزارة الثقافة السورية، دمشق سوريا، 2001.

د- الكتب الإلكترونية:

1- إياد الداود: **فن التقصي الفيلم الوثائقي التحقيقي**، منشورات معهد الجزيرة للإعلام، الدوحة، قطر، 2019.

2- جورج خليفي: **الفيلم الوثائقي دليل مقترح للتدريس في الجامعات والكليات الفلسطينية**، مركز تطوير الإعلام، جامعة بيرزيت، فلسطين، 2014.

3- لؤي الزعبي: **الأفلام الوثائقية**، منشورات الجامعة الإفتراضية السورية، سوريا، 2020، رابط التحميل:

https://www.mediafire.com/file/do62c19xs6u9bvm/documentary-film_luay-zuaby.pdf/file

4-لؤي الزعبي: **مراحل إعداد وإنتاج الفيلم الوثائقي**، الكتاب الإلكتروني للوحدة التعليمية الرابعة، موقع الجامعة الإفتراضية السورية.

5- نهلة عيسى: **الأفلام الوثائقية**، منشورات الجامعة الإفتراضية السورية، سوريا، 2020، رابط التحميل:

https://pedia.svuonline.org/pluginfile.php/2968/mod_resource/content/43/DO757.pdf

هـ - المقالات:

1- أدريان برونل، ترجمة مصطفى محرم: **سيناريو الفيلم السينمائي تقنية الكتابة للسينما**، مقال منشور بمجلة آفاق سينمائية، المؤسسة العامة للسينما، وزارة الثقافة السورية، دمشق، سوريا، رابط المقال:

http://afakcinemasy.com/page/ar/528/_/%D8%B3%D9%8A%D9%86%D8%A7%D8%B1%D9%8A%D9%88+%D8%A7%D9%84%D9%81%D9%8A%D9%84%D9%85+%D8%A7%D9%84%D8%B3%D9%8A%D9%86%D9%85%D8%A7%D8%A6%D9%8A+%D8%AA%D9%82%D9%86%D9%8A%D8%A9+%D8%A7%D9%84%D9%83%D8%AA%D8%A7%D8%A8%D8%A9+%D9%84%D9%84%D8%B3%D9%8A%D9%86%D9%85%D8%A7.html

2- آمال منصور، **سؤال الذات في زمن العولمة**، مقال منشور على الرابط:

https://www.univ-biskra.dz/sites/lab/Labreception/images/labreception/doc_pdf/seminaire_analyse_semiologique_du_film_blood_diamond.pdf

جامعة محمد خيضر بسكرة، 2009.

3- أمير العمري: **هوامش الخيال والواقع في الفيلم الوثائقي**، مقال منشور بموقع الجزيرة الوثائقية، رابط المقال:

https://doc.aljazeera.net/magazine/%D9%87%D9%88%D8%A7%D9%85%D8%B4-%D8%A7%D9%84%D9%81%D9%8A%D9%84%D9%85-%D8%A7%D9%84%D9%88%D8%AB%D8%A7%D8%A6%D9%82%D9%8A/%D9%87%D9%88%D8%A7%D9%85%D8%B4-%D8%A7%D9%84%D8%AE%D9%8A%D8%A7%D9%84-%D9%88%D8%A7%D9%84%D9%88%D8%A7%D9%82%D8%B9-%D9%81%D9%8A-%D8%A7%D9%84%D9%81%D9%90%D9%84%D9%92%D9%85-%D8%A7%D9%84%D9%88%D8%AB%D8%A7%D8%A6%D9%82%D9%8A

4-أنيس أفندي: **أفلام السيرة الذاتية..نحن لا ننقل الواقع**، مقال منشور بموقع إضاءات، على الرابط https://www.ida2at.com/biography-films-we-do-not-convey-reality

5- إليزابيث و بروس، ترجمة عمر حلي: **السيرة الذاتية في السينما...الذاتية في مواجهة العدسة**، مقال منشور بموقع سعيد بنكراد، على الرابط:

http://saidbengrad.free.fr/al/n2/6.htm

6-بن سعيد رشيدة: **الدلالة الفنية للمونتاج السينمائي فيلم كريم بلقاسم أنموذجا**، مقال منشور بمجلة آفاق سينمائية، جامعة وهران، الجزائر، المجلد 7، العدد 2، 2020، رابط المقال:

https://www.asjp.cerist.dz/en/article/138184

7-بن عزوزي عبد الله: **تمظهرات الموضوعات الثورية لأفلام السير الذاتية**، مقال منشور بمجلة آفاق سينمائية الصادرة عن جامعة وهران، العدد 4، 2017، (دون رابط).

8- بوخموشة إلياس: **الفيلم الوثائقي بين السينما والإعلام**، مقال منشور بمجلة آفاق سينمائية، جامعة وهران الجزائر المجلد 2، العدد 1، 2015، رابط المقال:

https://www.asjp.cerist.dz/en/article/97807

9-بيتر والين، ترجمة أمين صالح: **السِّيميولوجيا والسينما في لغة الفيلم**، مقال منشور بالموقع الإلكتروني عين على السينما، على الرابط:

https://eyeoncinema.net/%D8%A7%D9%84%D8%B3%D9%8A%D9%85%D9%8A%D9%88%D9%84%D9%88%D8%AC%D9%8A%D8%A7-%D9%88%D8%A7%D9%84%D8%B3%D9%8A%D9%86%D9%85%D8%A7-%D9%81%D9%8A-%D9%84%D8%BA%D8%A9-%D8%A7%D9%84%D9%81%D9%8A%D9%84%D9%85

10- توفيق ذباح، نايلي نفيسة: **جماليات توظيف البيئة الصحراوية في الفيلم الوثائقي**، مقال منشور بمجلة آفاق سينمائية، جامعة وهران، الجزائر، المجلد 7، العدد 02، ديسمبر 2020، رابط المقال:

https://www.asjp.cerist.dz/en/article/138202

11- توفيق ذباح، نايلي نفيسة: **جماليات توظيف المشاهد التمثيلية "الدوكودراما" في السينما الوثائقية، تحليل سيميولوجي للفيلم الوثائقي الجزائري" ليلة النار"**، مقال منشور بمجلة العلوم الإنسانية لجامعة أم البواقي، الجزائر، المجلد 8، العدد 1، مارس 2021، رابط المقال:

https://www.asjp.cerist.dz/en/article/151664

12- جمال بن زروق: **القيم السياسية والثقافية المنقولة عبر الصورة السينمائية، دراسة نظرية وتحليلية لفيلم Trulies**، مقال منشور بمجلة التدفق الإتصالي في عالم متغير، على الرابط:

https://www.researchgate.net/publication/273873841_alqym_alsyasyt_walthqafyt_almnqwlt_br_alswrt_alsynmayyt

13- جميل حمداوي: **مدخل إلى المنهج السيميائي**، مقال منشور بموقع المجلة الإلكترونية الأدبية ندوة على الرابط: https://www.arabicnadwah.com/articles/madkhal-hamadaoui.htm

14- جيلالي فاطمة، مالفي عبد القادر: **الأفلام الوثائقية وثورات الربيع العربي**، مقال منشور بمجلة جماليات، جامعة مستغانم، الجزائر، المجلد 6، العدد1، ديسمبر 2019، رابط المقال:

https://www.asjp.cerist.dz/en/article/104732

15- حال أحلام، **آليات ترجمة الفيلم الوثائقي**، مقال منشور بمجلة النص، جامعة سيدي بلعباس، الجزائر، المجلد 3، العدد 1، جانفي 2016، رابط المقال:

https://www.asjp.cerist.dz/en/article/130939

16- حسام الخولي: **سينما السيرة الذاتية..الاختباء في حكايات البيت**، مقال منشور بموقع ذات مصر على الرابط :

https://zatmasr.com/%D8%B3%D9%8A%D9%86%D9%85%D8%A7-%D8%A7%D9%84%D8%B3%D9%8A%D8%B1%D8%A9-%D8%B0%D8%A7%D8%AA%D9%8A%D8%A9-%D8%A7%D9%84%D8%A7%D8%AE%D8%AA%D8%A8%D8%A7%D8%A1-%D9%81%D9%8A-/%D8%AD%D9%83%D8%A7%D9%8A%D8%A7%D8%AA

17- حسينة أقراد: **تناول الأفلام الوثائقية لقضايا الأوبئة والأزمات الصحية العامة – قراءة سيميولوجية لفيلم وثائقي حول جائحة كورونا "شهر على إغلاق ووهان"**، مقال منشور بمجلة آفاق سينمائية جامعة وهران، المجلد 8، العدد 1 فيفري2021، رابط المقال:

https://www.asjp.cerist.dz/en/article/145681

18-كوبيبي حفصة، **الفيلم التسجيلي –مقاربة مفاهيمية**، مقال منشور بمجلة الحقيقة، المجلد 17، العدد 03، سبتمبر 2018،

19-حفيظة بوخاري: **قراءة نظرية في سيميولوجيا السينما تحليل النظام الفيلمي**، مقال منشور بموقع الحوار المتمدن على الرابط:

https://www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=258649

20-خديجة بومسلوك: **تطور معالم السينما التعبيرية (الفامبيرية) في الأفلام الأمريكية**، مقال منشور بمجلة آفاق السينمائية، جامعة وهران، الجزائر، العدد 1، 2013، ص38. رابط المقال:

https://www.asjp.cerist.dz/en/article/97792

21- داليا سعد: **سينما التعبيرية الألمانية**، مقال منشور بمجلة الباحثون المصريون العلمية الإلكترونية على الرابط:

https://egyresmag.com/%D8%B3%D9%8A%D9%86%D9%85%D8%A7-
%D8%A7%D9%84%D8%AA%D8%B9%D8%A8%D9%8A%D8%B1%D9%8A%D8%A9-
%D8%A7%D9%84%D8%A3%D9%84%D9%85%D8%A7%D9%86%D9%8A%D8%A9

22- د.ك: **أفلام السيرة الذاتية بين الحقيقة والخيال فيلم غاندي كنموذج**، مقال منشور بموقع أقلام، على الرابط :

/https://a9lami.com/2019/06/blog-post_25-2

23- د.ك: **الوثائقي الجزائري من مرحلة النضال إلى تجسيد الهوية**: مقال منشور بموقع قناة الجزيرة الوثائقية بتـاريـــخ 15 ديسمبر 2010. تم الإطلاع عليه بتاريخ: 2021/04/02 على الساعة: 11:20. رابط المقال:

https://doc.aljazeera.net/followup/%D8%A7%D9%84%D9%88%D8%AB%D8%A7%D8%A6%D9
%82%D9%8A-%D8%A7%D9%84%D8%AC%D8%B2%D8%A7%D8%A6%D8%B1%D9%8A-%D9%85%D9%86-
%D9%85%D8%B1%D8%AD%D9%84%D8%A9-%D8%A7%D9%84%D9%86%D8%B6%D8%A7%D9%84-
%D8%A5%D9%84%D9%89

24- رزين محمد: **نشأة السينما الجزائرية وتطور موضوعاتها**، مقال منشور بمجلة الرسالة للدراسات والبحوث الإنسانية، جامعة تبسة، الجزائر، المجلد 2، العدد 5، 2018، رابط المقال:

https://www.asjp.cerist.dz/en/article/63427

25- رنا ناصر: **أهم مدارس السينما العالمية: الواقعية الجديدة وتأثيرها على السينما المصرية**، مقال منشور بموقع أراجيك، على الرابط:

http://www.arageek.com/art/2017/12/12/new-realistic-school in cinema

26- سمير جبر: **بواكير أفلام الخيال العلمي**، مقال منشور بمجلة الخيال العلمي وزارة الثقافة السورية، د س ن.

27- سهام بوزيدي، بروال أحمد: **الفيلم الوثائقي في السينما الجزائرية بين نقل الواقع وصناعة الرأي العام**، مقال منشور بمجلة الإحياء، جامعة باتنة 1، الجزائر، المجلد 19، العدد 02، 2019، ص603-604، رابط المقال:

https://www.asjp.cerist.dz/en/article/106362

28-سهام بوزيدي: **العناصر الفنية في الفيلم التاريخي الوطني قراءة في فيلم مصطفى بن بولعيد**، مقال منشور بمجلة الحقوق والعلوم السياسية، جامعة خنشلة، الجزائر، المجلد 4، العدد 1، 2017، رابط المقال:

https://www.asjp.cerist.dz/en/article/30842

29- سهيلة دهماني: **الممثل التسجيلي التمثيل كوسيلة تعبيرية في الفيلم التسجيلي الدرامي**، مقال منشور بمجلة آفاق للعلوم جامعة الجلفة، الجزائر، المجلد 01 ، العدد 02، مارس 2016، رابط المقال:

https://www.asjp.cerist.dz/en/article/12834

30- شاكر نوري: **الفيلم الوثائقي رؤية المرئي واللاّمرئي البحث عن أسس نظرية في علاقة الفيلم بالواقع**، مقال منشور بموقع قناة الجزيرة الوثائقية، رابط المقال:

https://doc.aljazeera.net/magazine/%D8%A7%D9%84%D9%81%D9%8A%D9%84%D9%85-%D8%A7%D9%84%D9%88%D8%AB%D8%A7%D8%A6%D9%82%D9%8A-%D8%B1%D8%A4%D9%8A%D8%A9-

%D8%A7%D9%84%D9%85%D8%B1%D8%A6%D9%8A-
%D9%88%D8%A7%D9%84%D9%84%D8%A7%D9%85%D8%B1%D8%A6

31- طاهر شاوش حبيب: **آليات العمل النظري لفن الإخراج بين المسرح والسينما**، مقال منشور بمجلة آفاق سينمائية، جامعة وهران، الجزائر، المجلد 7، العدد 2، 2020، رابط المقال:

https://www.asjp.cerist.dz/en/article/138176

32 - طاهر علوان: **سينما السيرة الذاتية الوجه الآخر للإنسان**، مقال منشور بجريدة العرب اللندنية على الرابط:

https://alarab.co.uk/%D8%B3%D9%8A%D9%86%D9%85%D8%A7-
%D8%A7%D9%84%D8%B3%D9%8A%D8%B1%D8%A9-%D8%A7%D9%84%D8%B0%D8%A7%D8%AA%D9%8A%D8%A9-
%D8%A7%D9%84%D9%88%D8%AC%D9%87-%D8%A7%D9%84%D8%A2%D8%AE%D8%B1-
%D9%84%D9%84%D8%A5%D9%86%D8%B3%D8%A7%D9%86

33- عبد الله طيبي: **السينما الوثائقية ودورها الإعلامي**، مقال منشور بمجلة العلوم الاجتماعية والإنسانية، جامعة تبسة الجزائر، المجلد 11، العدد 02، ديسمبر 2018، رابط المقال:

https://www.asjp.cerist.dz/en/article/72771

34- عبد الكريم قادري: **الفيلم الوثائقي بين مرجعية الجمهور وصدقية الثيمات**، مقال منشور على موقع ضفة ثالثة، بتاريخ 21 مارس2020، على الرابط:

https://diffah.alaraby.co.uk/diffah/arts/2020/3/21/%D8%A7%D9%84%D9%81%D9%8A%D9%84%D9%85-
%D8%A7%D9%84%D9%88%D8%AB%D8%A7%D8%A6%D9%82%D9%8A-%D8%A8%D9%8A%D9%86-
%D9%85%D8%B1%D8%AC%D8%B9%D9%8A%D8%A9-%D8%A7%D9%84%D8%AC%D9%85%D9%87%D9%88%D8%B1-
%D9%88%D8%B5%D8%AF%D9%82%D9%8A%D8%A9-
%D8%A7%D9%84%D8%AB%D9%8A%D9%85%D8%A7%D8%AA?fbclid=IwAR00SYs4EP-VEAy1R-
90b2irPc4dEhdcz63AiH2GbiHUeQQ5Pq98-83oL1o

35- عدنان حسين أحمد: **أفلام السيرة الذاتية بين الإلتزام الحرْفي والتعاطف المُعلن**، مقال منشور بموقع صحيفة المثقف، على الرابط:

http://www.almothaqaf.com/a/b8/924256

36 -عدنان مدانات: **المخرج عندما يحكي عن نفسه**، مقال منشور بتاريخ 2004/09/06 بموقع صحيفة الخليج الإماراتية على الرابط:

http://www.cinematechhaddad.com/Cinematech/WICinema/WICinema_SPSL/WICinema_SPSL_019_2f.HTM

37- عدنان مدانات: **دوكودراما وخبرة الممثل في الأفلام التسجيلية**، مقال منشور بموقع الجزيرة الوثائقية، رابط المقال:

https://doc.aljazeera.net/magazine/%D9%83%D9%8A%D9%81-%D9%86%D9%86%D8%AC%D8%B2-%D9%88%D8%AB%D8%A7%D8%A6%D9%82%D9%8A%D8%A7/%D8%AF%D9%88%D9%83%D9%88%D8%AF%D8%B1%D8%A7%D9%85%D8%A7-%D9%88-%D8%AE%D8%A8%D8%B1%D8%A9-%D8%A7%D9%84%D9%85%D9%85%D8%AB%D9%84-%D9%81%D9%8A-%D8%A7%D9%84%D8%A3%D9%81%D9%84%D8%A7%D9%85-%D8%A7%D9%84%D8%AA%D8%B3%D8%AC%D9%8A%D9%84%D9%8A%D8%A9

38- عزوز هني حيزية: **مدارك المعرفة والفهم الإنسانية في الأفلام الوثائقية**، مقال منشور بمجلة آفاق سينمائية، جامعة وهران، الجزائر، المجلد7، العدد 1، 2020، رابط المقال:

https://www.asjp.cerist.dz/en/article/115820

39-علي أبو شادي: **لغة السينما**، المؤسسة العامة للسينما وزارة الثقافة السورية، مقال تقديم الكتاب على الموقع:

http://afakcinemasy.com/page/ar/2157/_/%D9%84%D8%BA%D8%A9+%D8%A7%D9%84%D8%B3%D9%8A%D9%86%D9%85%D8%A7.html

40- علي أبو شادي: **لغة السينما**، مقال منشور بمجلة آفاق سينمائية، منشورات المؤسسة العامة للسينما وزارة الثقافة السورية، رابط المقال :

http://afakcinemasy.com/page/ar/2157/_/%D9%84%D8%BA%D8%A9+%D8%A7%D9%84%D8%B3%D9%8A%D9%86%D9%85%D8%A7.html

41-علي العقباني: **الفيلم الوثائقي وجهة نظر ترتكز على الوثائق والحياة**، مقال منشور بمجلة آفاق سينمائية الإلكترونية، المؤسسة العامة للسينما، سوريا، رابط المقال:

http://afakcinemasy.com/page/ar/2029/_/%D8%A7%D9%84%D9%81%D9%8A%D9%84%D9%85+%D8%A7%D9%84%D9%88%D8%AB%D8%A7%D8%A6%D9%82%D9%8A....+%D9%88%D8%AC%D9%87%D8%A9+%D9%86%D8%B8%D8%B1+%D8%AA%D8%B1%D8%AA%D9%83%D8%B2+%D8%B9%D9%84%D9%89+%D8%A7%D9%84%D9%88%D8%AB%D8%A7%D8%A6%D9%82+%D9%88%D8%A7%D9%84%D8%AD%D9%8A%D8%A7%D8%A9.html

42-عمر عامر: **أفلام السيرة الذاتية الحياتية**، مقال منشور بموقع جريدة العربي الجديد على الرابط:

https://www.alaraby.co.uk/%D8%A3%D9%81%D9%84%D8%A7%D9%85-%D8%A7%D9%84%D8%B3%D9%8A%D8%B1%D8%A9-

%22%D8%A7%D9%84%D8%B0%D8%A7%D8%AA%D9%8A%D8%A9%22-
%D8%A7%D9%84%D8%AD%D9%8A%D8%A7%D8%AA%D9%8A%D8%A9-0

43- غوتي شقرون: **دور الفيلم الوثائقي في ترقية فعل المواطنة**، مقال منشور بمجلة الحوار الثقافي، جامعة مستغانم الجزائر، المجلد 9، العدد 2، ديسمبر 2020، رابط المقال:

https://www.asjp.cerist.dz/en/PresentationRevue/206

44- فؤاد التهامي: **السينما التسجيلية العربية وقائع ووجهة نظر**، مقال منشور بمجلة العربي الكويتية، مطبعة حكومة الكويت، الكويت، العدد 442، السنة الثامنة والثلاثون، 1995.

45- فريد أمعضشو: **المنهج السيميائي قراءة في الخصائص**، مقال منشور بموقع جريدة العراق اليوم على الرابط:

http://iraqalyoum.net/news.php?action=view&id=22764

46 -لامية طالة، كهينة سلام: **الوظيفة الإعلامية في الأفلام الوثائقية دراسة تحليلية على ضوء المعايير الفنية**، مقال منشور بمجلة آفاق سينمائية، جامعة وهران، الجزائر، المجلد 7، العدد 1، جوان 2020، رابط المقال:

https://www.asjp.cerist.dz/en/article/115807

47- محمد البشتاوي: **الموسيقى في الفيلم الوثائقي**، مقال منشور بموقع معهد الجزيرة للإعلام. رابط المقال:

https://institute.aljazeera.net/ar/ajr/article/565

48- محمد الرميحي: **السينما...إحتفالية مستمرة**، مقال منشور بمجلة العربي، الكويت، العدد 439، السنة الثامنة والثلاثون، 1995.

49- محمد الشريف الطريبق: **لغة السينما والرؤية الإخراجية**، مقال منشور بموقع عين على السينما، رابط المقال:

https://eyeoncinema.net/%D9%84%D8%BA%D8%A9-%D8%A7%D9%84%D8%B3%D9%8A%D9%86%D9%85%D8%A7-
%D9%88%D8%A7%D9%84%D8%B1%D8%A4%D9%8A%D8%A9-
%D8%A7%D9%84%D8%A5%D8%AE%D8%B1%D8%A7%D8%AC%D9%8A%D8%A9

50- محمد زماري، **ما هو الفيلم الوثائقي**، مقال منشور بالمنصة الإلكترونية المعرفية موضوع، تاريخ النشر: 2018/02/19 على الرابط:

https://mawdoo3.com/%D9%85%D8%A7_%D9%87%D9%88_%D8%A7%D9%84%D9%81%D9%8A%D9%84%D9%85_%D8%A7
%D9%84%D9%88%D8%AB%D8%A7%D8%A6%D9%82%D9%8A#.D8.A3.D9.86.D9.88.D8.A7.D8.B9_.D8.A7.D9.84.D8.A3.D9
.81.D9.84.D8.A7.D9.85_.D8.A7.D9.84.D9.88.D8.AB.D8.A7.D8.A6.D9.82.D9.8A.D8.A9

51- محمد كريم: **أفلام السيرة الذاتية..التأريخ السينمائي للواقع**، مقال منشور بموقع جريدة العربي الجديد الدولية على الرابط:

https://www.alaraby.co.uk/%D8%A3%D9%81%D9%84%D8%A7%D9%85-:
%D8%A7%D9%84%D8%B3%D9%8A%D8%B1%D8%A9-%D8%A7%D9%84%D8%B0%D8%A7%D8%AA%D9%8A%D8%A9-
%D8%A7%D9%84%D8%AA%D8%A3%D8%B1%D9%8A%D8%AE-
%D8%A7%D9%84%D8%B3%D9%8A%D9%86%D9%85%D8%A7%D8%A6%D9%8A-
%D9%84%D9%84%D9%88%D8%A7%D9%82%D8%B9

52- محمد هاشم عبد السلام: **الأمانة السينمائية: محاباة حواجز الواقع**، مقال منشور بموقع جريدة العربي الجديد على الرابط:

https://www.alaraby.co.uk/%D8%A7%D9%84%D8%A3%D9%85%D8%A7%D9%86%D8%A9-
%D8%A7%D9%84%D8%B3%D9%8A%D9%86%D9%85%D8%A7%D8%A6%D9%8A%D8%A9-
%D9%85%D8%AD%D8%A7%D8%A8%D8%A7%D8%A9-%D8%AD%D9%88%D8%A7%D8%AC%D8%B2-
%D8%A7%D9%84%D9%88%D8%A7%D9%82%D8%B9

53- محمود حسين: **لماذا تستحوذ أفلام السير الذاتية على القدر الأكبر من الاهتمام والجوائز**، مقال منشور بموقع أراجيك فن، على الرابط:

https://www.arageek.com/art/why-biographies-movies-got-most-attention-and-awards

54- محمود سامي عطا الله: **السينما ..شابة عمرها مائة عام**، مقال منشور بمجلة العربي الكويتية، مطابع الوطن الكويت، العدد 439، 1995.

55- موسى لخميسي: **الموجة الثالثة في السينما الواقعية الإيطالية**، مقال منشور بمجلة آفاق سينمائية الإلكترونية الهيئة العامة للسينما، وزارة الثقافة السورية على الموقع الإلكتروني:

http://afakcinemasy.com/page/ar/2933/_/%D8%A7%D9%84%D9%85%D9%88%D8%AC%D9%80%D9%80%D9%80%D8%A9+%
D8%A7%D9%84%D8%AB%D9%80%D9%80%D9%80%D8%A7%D9%84%D8%AB%D8%A9+%D9%81%D9%8A++%D8%A7%D
9%84%D8%B3%D9%8A%D9%86%D9%85%D8%A7+%D8%A7%D9%84%D9%88%D8%A7%D9%82%D8%B9%D9%8A%D8%A
9+%D8%A7%D9%84%D8%A5%D9%8A%D8%B7%D8%A7%D9%84%D9%8A%D8%A9.html

56- نادية قجال: **الفيلم الكوميدي والثورة الجزائرية "حسان تيرو" أنموذجا**، مقال منشور بمجلة آفاق سينمائية، جامعة وهران، الجزائر، العدد 1، 2013، رابط المقال:

https://www.asjp.cerist.dz/en/article/97794

57- هناء حجازي: **الفيلم الوثائقي السيري**، مقال منشور بموقع جريدة الرياض السعودية على الرابط:

https://www.alriyadh.com/1726416

58- هناء العمير: **السير الذاتية في السينما: الأسهل تمثيلاً والأصعب سرداً**، مقال منشور بجريدة الرياض السعودية، على الرابط:

https://www.alriyadh.com/1133628

59- وسيم القربي: **الفيلم الوثائقي الخطاب الإعلامي ورهانات التجريب، تجربة فيلم "أزول" أنموذجا**، مقال منشور بموقع قناة الجزيرة الوثائقية، رابط المقال:

https://doc.aljazeera.net/magazine/%D8%A7%D9%84%D9%81%D9%84%D9%8A%D9%85-%D8%A7%D9%84%D9%88%D8%AB%D8%A7%D8%A6%D9%82%D9%8A-%D8%A7%D9%84%D8%AE%D8%B7%D8%A7%D8%A8-%D8%A7%D9%84%D8%A5%D8%A8%D8%AF%D8%A7%D8%B9%D9%8A-%D9%88%D8%B1%D9%87%D8%A

60- ولد هنية يمينة، زغودي يحي: **الفيلم الوثائقي الوثيقة والحقيقة والرؤيا مقاربة أنطولوجية**، مقال منشور بمجلة آفاق سينمائية، جامعة وهران، الجزائر، المجلد 07، العدد 02، ديسمبر 2020، رابط المقال:

https://www.asjp.cerist.dz/en/article/138193

و-أطاريح الدكتوراه:

1-إنصاف عثمان الزاكي الحسن: **الأسس الفنية والإبداعية وفاعليتها في تطوير إنتاج الفيلم الوثائقي دراسة وصفية تحليلية على نماذج من الإنتاج الوثائقي السوداني**، أطروحة دكتوراه في فلسفة علوم الإتصال، جامعة السودان للعلوم والتكنولوجيا، السودان، 2020/2019.

2-بن عزوزي عبد الله: **الخصائص الفنية لسيناريو الفيلم الثوري في السينما الجزائرية**، أطروحة دكتوراه في الآداب والفنون، جامعة وهران، الجزائر، 2017-2018.

3-عبدو نادية: **العنف في السينما الأمريكية المعاصرة عصابات نيويورك أنموذجا**، أطروحة دكتوراه في الفنون الدرامية جامعة وهران، الجزائر، 2016-2017.

4-عتيقة عز الدين: **الأبعاد الفنية والجمالية في الفيلم القصير الروائي الجزائري**، أطروحة لنيل شهادة دكتوراه الطور الثالث في علوم الإعلام والإتصال، جامعة الجزائر 3، الموسم الجامعي 2020/2019.

5-عدة بن سليم فريدة: **الخطاب السياسي في السينما المصرية دراسة سيميولوجية للفيلم السينمائي "هي الفوضى"**، أطروحة دكتوراه في علوم الإعلام والإتصال، جامعة مستغانم، الجزائر، 2018-2019.

6-غمشي بن عمر: **واقع التقنيات السينمائية في الفيلم الجزائري دراسة تطبيقية ميدانية**، أطروحة دكتوراه في الآداب والفنون، جامعة وهران، الجزائر، 2018-2019.

7-محمود إبراقن : **علاقة السِّيميولوجيا بالظاهرة الاتصالية دراسة حالة لسيميولوجيا السينما**، أطروحة دكتوراه الدولة بالأبحاث لنيل شهادة دكتوراه الدولة في علوم الإعلام والاتصال، جامعة الجزائر، 2001.

8-منصور كريمة: **اتجاهات السينما الجزائرية في الألفية الثالثة**، أطروحة دكتوراه، جامعة وهران، 2012-2013.

9-نايلي نفيسة: **صورة المرأة في السينما المغاربية، دراسة تحليلية نصية لعينة من الأفلام الجزائرية، التونسية والمغاربية، في الفترة ما بين 2005-2009**، كلية علوم الاعلام والاتصال، جامعة الجزائر3، 2012-2013.

ز . مواقع الأنترنيت:

1-أشرف الحساني: **يزيد القادري: التحفّظ على السِيَر الحياتية يُفقِد الوثائقيّ مصداقيّته**، حوار منشور بموقع جريدة العربي الجديد على الرابط:

https://www.alaraby.co.uk/entertainment_media/%D9%8A%D8%B2%D9%8A%D8%AF-%D8%A7%D9%84%D9%82%D8%A7%D8%AF%D8%B1%D9%8A-%D8%A7%D9%84%D8%AA%D8%AD%D9%81%D8%B8-%D8%B9%D9%84%D9%89-%D8%A7%D9%84%D8%B3%D9%90%D9%8A%D9%8E%D8%B1-%D8%A7%D9%84%D8%AD%D9%8A%D8%A7%D8%AA%D9%8A%D8%A9-%D9%8A%D9%8F%D9%81%D9%82%D9%90%D8%AF-%D8%A7%D9%84%D9%88%D8%AB%D8%A7%D8%A6%D9%82%D9%8A%D9%91-%D9%85%D8%B5%D8%AF%D8%A7%D9%82%D9%8A%D9%91%D8%AA%D9%87

2-مالك التريكي: **المسار الفكري للدكتور طه عبد الرحمن**، حوار صحفي مع الفيلسوف طه عبد الرحمان موقع قناة الجزيرة الإخبارية، منشور على الرابط:

https://www.aljazeera.net/programs/approaches/2006/5/19/%D8%B7%D9%87-%D8%B9%D8%A8%D8%AF-%D8%A7%D9%84%D8%B1%D8%AD%D9%85%D9%86-%D8%AA%D8%B5%D9%88%D8%B1-%D8%AC%D8%AF%D9%8A%D8%AF-%D9%84%D9%84%D9%81%D9%84%D8%B3%D9%81%D8%A9-%D8%AC1

3-موقع أسعد طه: **من هو أسعد طه**، سيرة ذاتية منشورة على الرابط:

https://assaadtaha.com/3553

4-الموقع الالكتروني لـ **معجم المعاني**، على الرابط:

https://www.almaany.com/ar/dict/ar-ar/%D9%81%D9%8A%D9%84%D9%85

5- إياد الداود: **تعريف الوثائقي**، دروس دورة صناعة الأفلام الوثائقية بموقع معهد الجزيرة للإعلام، رابط الدورة:

https://elearning.aljazeera.net/ar/quiz/42463/%D8%A7%D9%84%D8%AF%D8%B1%D8%B3-%D8%A7%D9%84%D8%A3%D9%88%D9%84-%D8%AA%D8%B9%D8%B1%D9%8A%D9%81-%D8%A7%D9%84%D9%88%D8%AB%D8%A7%D8%A6%D9%82%D9%8A?nid=42449

6-جريدة الشرق القطرية: "**سيرة علي" استغرق 10 سنوات بسبب الأحداث في المنطقة العربية**، حوار مع المخرج أسعد طه، عدد يوم: 2019/10/15، على الرابط:

https://al-sharq.com/article/15/10/2019/%D8%A7%D9%84%D9%85%D8%AE%D8%B1%D8%AC-%D8%A3%D8%B3%D8%B9%D8%AF-%D8%B7%D9%87-%D9%84%D9%80-%D8%A7%D9%84%D8%B4%D8%B1%D9%82-%D8%A7%D9%84%D8%AA%D8%AC%D9%88%D9%8A%D8%AF-%D8%A3%D8%AD%D8%AF-%D8%A7%D9%84%D8%A3%D8%B3%D8%A8%D8%A7%D8%A8-%D9%88%D8%B1%D8%A7%D8%A1-%D8%A5%D8%B7%D8%A7%D9%84%D8%A9-%D8%A3%D9%85%D8%AF-%D8%AA%D9%86%D9%81%D9%8A%D8%B0-%D8%B3%D9%8A%D8%B1%D8%A9-%D8%B9%D9%84%D9%8A-10-%D8%B3%D9%86%D9%88%D8%A7%D8%AA

7-موقع السينما كوم: **أسعد طه السيرة الذاتية**، مقال منشور على الرابط:

https://elcinema.com/person/2061501

8-موقع راديو النجاح الأردني: **حنجرة وقلم مع أسامة الشرمان-حسن حجازي**، على الرابط:

https://annaja7.net/?p=2250

9-موقع نور نيوز الإخباري: **ناقد وثائقي بارز: يجب أن يكون الفيلم الوثائقي مقنع**، تغطية صحفية نشرت بتاريخ : 2020/12/19 على الرابط:

https://nournews.ir/Ar/News/57574/%D9%86%D8%A7%D9%82%D8%AF-%D9%88%D8%AB%D8%A7%D8%A6%D9%82%D9%8A-%D8%A8%D8%A7%D8%B1%D8%B2-%D9%8A%D8%AC%D8%A8-%D8%A3%D9%86-%D9%8A%D9%83%D9%88%D9%86-%D8%A7%D9%84%D9%81%D9%8A%D9%84%D9%85-%D8%A7%D9%84%D9%88%D8%AB%D8%A7%D8%A6%D9%82%D9%8A-%D9%85%D9%82%D9%86%D8%B9

10- موقع ويكيبيديا الموسوعة الحرة: **فيلم موسيقي**، رابط الموقع الإلكتروني:

https://ar.wikipedia.org/wiki/%D9%81%D9%8A%D9%84%D9%85_%D9%85%D9%88%D8%B3%D9%8A%D9%82%D9%8A

11-موقع ويكيبيديا الموسوعة الحرة: **ميلودراما**، رابط الموقع الإلكتروني:

https://ar.wikipedia.org/wiki/%D9%85%D9%8A%D9%84%D9%88%D8%AF%D8%B1%D8%A7%D9%85%D8%A7

ح_ دروس ومحاضرات جامعية:

1-غوتي شقرون: **محاضرات مقياس التركيب السينمائي**، جامعة وهران، على الرابط:

https://elearn.univ-oran1.dz/pluginfile.php/55224/course/overviewfiles/%D8%A7%D9%84%D8%AA%D8%B1%D9%83%D9%8A%D8%A8%20%D8%A7%D9%84%D8%B3%D9%8A%D9%86%D9%85%D8%A7%D8%A6%D9%8A%20%D8%A7%D9%84%D9%85%D8%AD%D8%A7%D8%B6%D8%B1%D8%A9%203%20%D8%B32%20%D8%AF%D8%B1%D8%A7%D8%B3%D8%A7%D8%AA%20%D8%B3%D9%8A%D9%86%D9%85%D8%A7%D8%A6%D9%8A%D8%A9.pdf?forcedownload=1

2-محاضرة ألقاها الدكتور نصر الدين لعياضي بتقنية التحاضر عن بعد على منصة آفاق في علوم الإعلام والإتصال، حول موضوع :**الترقيع المنهجي في بحوث علوم الإعلام والاتصال**، بتاريخ: 2020/05/09. رابط المحاضرة:

https://nlayadi.com/%D9%85%D8%AD%D8%A7%D8%B6%D8%B1%D8%A7%D8%AA-%D9%88%D9%86%D8%AF%D9%88%D8%A7%D8%AA

3-نواري بن حنيش: **محاضرات في نظريات السينما موجهة لطلبة السنة الثانية دراسات سينمائية**، قسم الفنون جامعة الجلفة، الجزائر، رابط الموقع الإلكتروني:

http://elearning.univdjelfa.dz/pluginfile.php/41056/mod_resource/content/1/%D9%86%D8%B8%D8%B1%D9%8A%D8%A7%D8%AA%20%D8%A7%D9%84%D8%B3%D9%8A%D9%86%D9%85%D8%A7%20.pdf

4-وردية راشدي: **مقاربات التحليل السيميولوجي للأنساق البصرية (الصورة بأنواعها المختلفة)**، مقال منشور بموقع منصة التعليم عن بعد جامعة المدية، الجزائر، على الرابط:

http://moodle.univ-medea.dz/pluginfile.php/21031/mod_resource/content/1/%D9%85%D9%82%D8%A7%D8%B1%D8%A8%D8%A7%D8%AA%20%D8%A7%D9%84%D8%AA%D8%AD%D9%84%D9%8A%D9%84%20%D8%A7%D9%84%D8%B3%D9%8A%D9%85%D9%8A%D9%88%D9%84%D9%88%D8%AC%D9%8A.pdf

ط- الملتقيات والمؤتمرات العلمية:

-حميد تباتو: **ورقة المؤتمر الدولي حول الفيلم الوثائقي الجماليات والدلالة**، مؤتمر دولي عُقد بالكلية مُتعدّدة التخصصات ورززات، جامعة ابن زهر أغادير، المغرب، أيام 20-21-22 فيفري 2020.

ك- المقابلات:

1-مقابلة عن بعد مع المخرج الأردني عدي السليتي، أجريت معه عن طريق البريد الإلكتروني يوم: 2021/06/05.

2-مقابلة عن بعد مع المخرج أسعد طه، أُجريت عن طريق البريد الإلكتروني، يوم 2021/06/10.

ثانيا المراجع الأجنبية:

1 Jose crus, Jeremy vineyard, LES PLANS AU CENEMA, groupe eyrolles, neuvième tirage, 2016, page 13

2 **From fact to fiction: authoring a modern biopic** ,Conference Paper: : Michael Bentham-[1] Conference: Screenwriting Research Network Annual Conference, 'Between Artistic Freedom and Norms'At: Leeds, United Kingdom, September 2016.

قـــائـــــمـــة

المـــــلاحـــق

الملحق رقم 01

أسئلة المقابلة مع المخرج أسعد طه :

1- ما هي زاوية المعالجة التي اخترتها في تناولك للسيرة الذاتية للرئيس البوسني الأسبق علي عزت بيجوفيتش من خلال فيلم "سيرة علي" ؟

2- حسب رأيكم، هل هناك علاقة بين المتعة البصرية في مشاهدة الوثائقيات وبين تأثيرها في تقبُّل الحقائق والمعلومات التي تنقلها؟

3- هل تعتبر أنّ أفلام السِّيرة الذاتية الوثائقية ستفتك نسبا عالية من المشاهدة إذا أتقن صانعي الوثائقيات هذا الصنف من الأفلام؟ وما هي شروط نجاح هذا النوع من الأفلام؟

4- للفيلم الوثائقي الناجح نقاط قوة. ماهي؟ وماهي نصائحك لصانعي الوثائقيات الشباب؟

5- هل ترى أن الفيلم الوثائقي يمكنه مزاحمة الفيلم الروائي في العرض بصالات السينما؟ وما هي برأيكم شروط نجاح الأفلام الوثائقية كصناعة قائمة بذاتها ؟

6- كيف تصف وضع السينما العربية؟ وماذا عن وضعية إنتاج الأفلام الوثائقية في المنطقة العربية؟

7- كيف تُقيّم تدريس السينما في المعاهد والجامعات العربية؟ وهل هناك إخفاق عربي في التكوين الأكاديمي في مجال دراسات السينما؟

الملحق رقم 02

أسئلة المقابلة مع المخرج عدي السليتي:

1- من هو عدي السليتي؟

2- كيف كانت بدايتك مع صناعة الأفلام الوثائقية؟

3- كيف جاءت فكرة إخراجك لفيلم وثائقي حول سيرة الشهيد الجزائري العربي بن مهيدي؟

4- تحدث لنا عن تجربتك في إخراج هذا الفيلم الوثائقي؟

5- ما هي الصعوبات التي واجهتك أثناء تصوير هذا الوثائقي؟

6- كيف تعاملت مع الشخصيات التي ظهرت في المقابلات ؟ وكيف تم الإتصال بها؟

7- ما هي أبرز التقنيات الإخراجية التي اعتمدت عليها في صناعة هذا الفيلم؟

8- ما هي أبرز مشاريعك المستقبلية في مجال صناعة الأفلام الوثائقية؟

الفـــهـــــــرس

مُـقـــدمة

الإطار المنـهجي للدراسة :

الفصل الأول: موضوع وإشكالية الدراسة.

إشكالية وتساؤلات الدراسة.....ص1

أسباب اختيار الموضوع ص4

أهمية الدراسة وأهدافها.....ص5

تحديد مصطلحات الدراسة والمفاهيم الإجرائية.....ص5

الدراسات السابقة.....ص13

الفصل الثاني: مجتمع البحث، نوع ومنـهج الدراسة

المبحث الأول: نوع ومنهج الدراسة.....ص28

المطلب الأول: مفهوم السيميولوجيا.....ص32

المطلب الثاني: منهج التحليل السيميولوجي للأفلام.....ص35

المطلب الثالث: استخدام التأويل في تحليل الخطاب السينمائي..... ص38

المبحث الثاني: المقاربة النظرية، مجتمع البحث وعينة الدراسة.....ص 43

المطلب الأول: المُقاربات النظرية المعتمدة.....ص43

المطلب الثاني: مجتمع البحث وأدوات جمع البيانات.....ص52

المطلب الثالث: عيّنة الدراسة، وتبرير إختيار الأفلام.....ص54

الإطار النظري للدراسة:

الفصل الأول: ماهية الفيلم الوثائقي.

المبحث الأول: الفيلم الوثائقي: النشأة، التطور، الأنواع والخصائص.....ص57

المبحث الثاني: مصادر الفكرة، المعالجة الفنية وصناعة الفيلم الوثائقي.....ص74

المبحث الثالث: المدارس الفنية للفيلم الوثائقي.....ص83

الفصل الثاني: السيرة الذاتية والسينما الوثائقية

المبحث الأول: الفيلم الوثائقي في السينما العربية والجزائرية.....ص93

المبحث الثاني: السيرة الذاتية في السينما.....ص98

المبحث الثالث: السيرة الذاتية في السينما الوثائقية.....ص106

الإطار التحليلي للدراسة:

الفصل الأول: تحليل سيميوتأويلي للفيلم الوثائقي "سيرة علي".

المبحث الأول: تقديم الفيلم ومقاطع التقطيع التقني.

المطلب الأول: التعريف بمخرج الفيلم.....ص 112

المطلب الثاني: فيلموغرافيا المخرج.....ص114

المطلب الثالث: التحليل الوصفي للفيلم.....ص116

أ- ملخص الفيلم.....ص 116

ب: بنية التقطيع التقني.....ص118

ج: القراءة التعيينية والتحليل السيميوتأويلي للمقاطع المختارة.....ص 137

المبحث الثاني: تحليل البنية الفنية للفيلم.

المطلب الأول: الملصق الإشهاري.....ص161

المطلب الثاني: بنائية الفيلم.....ص162

المطلب الثالث: المقابلات والمشاهد التمثيلية.....ص164

المطلب الرابع: الإطار الزماني–المكاني.....ص166

المبحث الثالث: تحليل العناصر التقنية للفيلم.

المطلب الأول: تكوين اللقطة.....ص167

المطلب الثاني: المونتاج.....ص169

المطلب الثالث: الصوت.....ص170

المطلب الرابع: الرؤية الإخراجية.....ص171

نتائج التحليل.....ص173

الفصل الثاني: تحليل سيميوتأويلي للفيلم الوثائقي "العربي بن مهيدي..صندوق الأفكار".

المبحث الأول: تقديم الفيلم ومقاطع التقطيع التقني.

المطلب الأول: التعريف بمخرج الفيلم.....ص174

المطلب الثاني: فيلموغرافيا المخرج.....ص175

المطلب الثالث: التحليل الوصفي للفيلم.

أ: مُلخص الفيلم.....ص177

ب: بنية التقطيع التقني.....ص178

ج: القراءة التعيينية والتحليل السيميوتأويلي للمقاطع المختارة.....ص 182

المبحث الثاني: تحليل البنية الفنية للفيلم.

المطلب الأول: الملصق الإشهاري.....ص191

المطلب الثاني: بنائية الفيلم.....ص192

المطلب الثالث: المقابلات والمشاهد التمثيلية.....ص194

المطلب الرابع: الإطار الزماني–المكاني.....ص196

المبحث الثالث: تحليل العناصر التقنية للفيلم.

المطلب الأول: تكوين اللقطة.....ص196

المطلب الثاني: المونتاج.....ص197

المطلب الثالث: الصوت.....ص198

المطلب الرابع: الرؤية الإخراجية.....ص199

نتائج التحليل.....ص200

الفصل الثالث: تحليل سيميوتأويلي للفيلم الوثائقي "طه عبد الرحمان..الفيلسوف المجدد".

المبحث الأول: تقديم الفيلم ومقاطع التقطيع التقني.

المطلب الأول: التعريف بمخرج الفيلم.....ص202

المطلب الثاني: فيلموغرافيا المخرج.....ص203

المطلب الثالث: التحليل الوصفي للفيلم.

أ: مُلخص الفيلم.....ص205

ب: بنية التقطيع التقني.....ص206

ج: القراءة التعيينية والتحليل السيميوتأويلي للمقاطع المختارة.....ص 211

المبحث الثاني: تحليل البنية الفنية للفيلم.

المطلب الأول: الملصق الإشهاري.....ص222

المطلب الثاني: بنائية الفيلم.....ص223

المطلب الثالث: المقابلات والمشاهد التمثيلية.....ص223

المطلب الرابع: الإطار الزماني–المكاني.....ص224

المبحث الثالث: تحليل العناصر التقنية للفيلم.

المطلب الأول: تكوين اللقطة.....ص225

المطلب الثاني: المونتاج.....ص226

المطلب الثالث: الصوت.....ص226

المطلب الرابع: الرؤية الإخراجية.....ص227

نتائج التحليل.....ص230

نتائج الدراسة.....ص231

خاتمة.....ص234

قائمة المراجع.....ص236

الملاحق.....ص257

الفهرس.....ص259