جامعة سعيدة -الدكتور مولاي الطاهر-
كلية العلوم الاجتماعية والإنسانية
قسم: العلوم الإنسانية
شعبة: علوم الاعلام والاتصال

مدكرة مكملة لنيل شهادة الماستر تخصص: صحافة مطبوعة والكترونية

دراسة سيميولوجية للفيلم السنيمائي الوثائقي شارع الصحراء 143

إعداد الطالب :
سعيود خليفة عبد الكريم

إشراف الأستاذة:
د.لقرع مريـــم

الموسم الجامعي :2024-2025

شكر وتقدير

بعد أن من الله علي بإنجاز هذا العمل ، فإنني أتوجه إلى الله سبحانه وتعالى بالحمد والشكر على فضله وكرمه الذي غمرنا به فوفقنا إلى ما نحن فيه راجين منه دوام نعمه وكرمه ، وانطلاقا من قوله صلى الله عليه وسلم :"من لا يشكر الناس لا يشكر الله "،فإنني أتقدم بالشكر والتقدير والعرفان إلى الأستاذة المشرفة " لقرع مريم" ،على إشرافها على هذه المذكرة وعلى الجهد الكبير الذي بذلته معي ، وعلى التي مهدت الطريق لإتمام هذه الدراسة، فلها مني فائق التقدير والاحترام ، كما أتوجه في هذا المقام بالشكر الخاص لأساتذتنا الذين رافقونا طيلة المشوار الدراسي ولم يبخلوا في تقديم يد العون لنا .

وفي الختام نشكر كل من ساعدنا وساهم في هذا العمل سواء من قريب أو بعيد حتى ولو بكلمة طيبة أو ابتسامة عطرة.

الإهداء

الحمد لله وكفى والصلاة والسلام على الحبيب المصطفى وأهله ومن وفى أما بعد:

الحمد لله الذي وفقنا لتثمين هذه الخطوة في مسيرتنا الدراسية بمذكرتنا هذه ثمرة الجهد والنجاح بفضله تعالى.

مهداة إلى الوالدين الكريمين حفظهما الله وأدامهما نورا لدربي.

لكل العائلة الكريمة التي ساندتني من أخواتي وأخي محمد حفظه الله.

إلى رفقاء المشوار رعاهم الله

إلى كل قسم شعبة علوم الاعلام والاتصال

إلى كل من شاءت الأقدار أن تجمعني وإياهم على خير

الملخص:

ا دعبلا ىلع ءوضلا طيلست ىلإ ةيليلحتلا ةيفصولا ةساردلا هذه فدهتلسياسي يذلا □□□□□□□ □□□□" يقئاثولا هميف ي **يناحرف ناسح** جرخملا هتمضد قو .ةدهاشملا ةبرجت نمض دعبلا اذهل يقلتملا تالثمت ليلحت لالخ نم كلذو ،*"143* **ةادأ** فيظوتب عم ،**يحسملا جهنملا** ،**ةيدصقتنيع** ىلإ ةدنتسم ،ةساردلا ىلع دامتعا .نومضملا ءارقتسلا ةيسيئر ةيسوكليم **يليفلا ليلحتلا**

ةتباثلا ةروصلا ىلع جرخملا دامتعا اهزرابأ نم ،جئاتنلا نم ةلمجلى إ ةساردلا تصلخت ،تايصخشلا نيبلاعفتلا وأ رشابملا راوحلا نع ةليدبلا ةيدرسلا ةيسوكليم **ةيزمرتالالا** ةطيرخ في لمحي ذلا يرصبلا دعبلا ىلع زكّرو ،ةيظفللا تاباطخلا

يجولويديإوةيوة. وقد جاءت هذه اللقطات ذات البعد الرمزي بشكل دقيق ومدروس، وهو ما يدفع المشاهد إلى **التأمل في البعد الرمزي** والبحث فيما وراءها من معانٍ، **يليوألتا لعافتلاو لوضفلا حور** من خلال التقديم السردي عن بعد، الذي يتلمس **ةروصلا داعبأ**

:يتآلا لؤاستلا زربي ،كلذ لىعً انبو

"143 ءارحصلا عراش" ملفي في ةتباثلا ةروصلا يناحرف نامسح فظّوم في
؟يقلتملا ىلإ رشابم ريغ يجولويديإ بابخ لقنل

الكلمات المفتاحية: البعد السياسي – الفيلم الوثائقي –الفيلم السينمائي –شارع الصحراء

Abstract:

This descriptive-analytical study aims to shed light on the **ideological dimension** embedded by **Hassan Ferhani** in his documentary film *"143 Rue du Désert"*, and to explore how it is received by viewers. The research was based on a **purposive sample**, and adopted the **survey method** in conjunction with the **film analysis technique** as its main research tool.

The findings revealed that Ferhani deliberately relied on **static imagery** as a primary narrative strategy to depict lived reality, consciously distancing himself from overt dialogues or unfolding events among characters. This visual minimalism was evident in the selected shots, where **symbolic and ideological meanings** were constructed primarily through carefully composed **still images**. Such an approach stimulates the viewer's **curiosity and interpretive engagement**, encouraging them to reflect on what lies **beyond the surface of the image**, conveyed with precision and subtlety.

Keywords: Political dimension – Documentary film – Cinematic film – Sahara Street

فهرس المحتويات

الفهرس:

شكر وتقدير .....
الإهداء .....
الملخص: .....
الفهرس: .....
مقدمة: 1

الفصل الأول: الجانب المنهجي

الإشكالية: 4
أسباب اختيار الموضوع: 6
الأسباب الذاتية:.....6
أهمية الدراسة:.....7
أأهداف الدراسة: ..... **Error! Bookmark not defined.**
تحديد المفاهيم و المصطلحات : 22
المنهج:.....**09-08**
مجتمع البحث و العينة **10-09**
أداة جمع البيانات.....**11-10**
الحدود الزمانية و المكانية :. **14-11**
الدراسات السابقة :.....**14**
المقاربة النظرية: المقاربة السيميولوجية **17-21**
صعوبات الدراسة :.....12-27
المطلب الأول: مدخل إلى السنيما.....27
نشأة السينما وتطورها.....28
المطلب الثاني: صناعة السنيما 31
البدايات الأولى للسينما (الرواد) 1895 1915: 32

مرحلة الأفلام الصامتة 1915-1926 35
مرحلة السينما الناطقة عصر ما قبل الحرب العالمية الثانية) 1927-1940 36
العصر الذهبي للسينما 1941-1954.....38
العصر الانتقالي لفن السينما 1955-1966 39
العصر الفضي للسينما 1967-1979.....40
العصر الحديث للفيلم 1980-1995.....41
العصر البلاتيني 1995- 2015.....42
المطلب الثالث: مقومات وخصائص الصورة السينمائية.....44
المطلب الرابع: أنواع الفيلم السنيمائي.....48
الفصل الثالث: الأفلام السنيمائية الوثائقية.....50
المطلب الأول: نشأة الفيلم الوثائقي.....50
المطلب الثاني: خطوات انتاج فيلم وثائقي.....55
المطلب الثالث: أنواع الفيلم الوثائقي.....66
المطلب الرابع: خصائص الفيلم الوثائقي 74

الفصل الثالث الجانب التطبيقي

البطاقة الفنية للمخرج: 84-85
بطاقة فنية للمخرج 86-85
خلفية السيناريو **87-86**
تلخيص فيلم شارع الصحراء **88-87**
تقطيع تقني للقطات **89**
تحليل المشاهد **105-95**
شبكة التحليل الفيلمي : **108-105**
نتائج التحليل:.....**112-109**
خاتمة: .....**115-4**Error! Bookmark not defined.
قائمة المصادروالمراجع:.....**118-115**

الملاحق : 119-124

مقدمة

مقدمة:

تعالج السنيما قضايا واقعية في المجتمع، بحيث أنها قائمة على نقل الواقع المعاش كما هو ولا قصص ولا تأويلات خاصة بها من صنع الخيال في جهة أخرى، بحيث بدأت هذه الأخيرة كفن جديد في آواخر القرن التاسع عشر ميلادي، فتأسس أول دور سنيمائي عام 1895 مع اختراع كاميرا سنيمائية من قبل الأخوين "لومير" في فرنسا قاموا بعرض أفلام قصيرة مثل "وصول القطار"، وتطورت السنيما في الآونة الأخيرة بشكل متسارع ويظهر ذلك في أفلام صامتة معتمدة على التغيرات البصرية والموسيقى، مع هذه التقنية أنتجت الأعمال الفنية ما يسما بالفيلم الوثائقي الناقل للواقع، كما هي مجسدا الأحداث في صفتها السنيمائية فتعددت مضامن الفيلم السنيمائي الوثائقي واختلفت حسب مخرجيها والهدف من توصيل قضاياها فمنها من هو مثقف واجتماعي وآخر مشتت.

اعتمد على الرموز والدلالات الخفية التي تبعث في المشاهد الفضول بحثا عما وراء المشاهد واللقطات، موضحا بصور ثابتة الدالة على طبيعة المشهد كان معاناة أم تثقيف وتعليم.

وتنوعت طرق عرضه بما فيها ما اعتمدت على الخطابات والحوارات ما بين الشخصيات والأخرى معتمدة على الرموز والصور التي تبعث لك دلالات الضمنية ما وراء الكاميرا، والبحث عن هذه الأساليب قمنا بالبحث عن أفلام وثائقية أكثر توظيفا لهذه الخاصيات ووقع الاختيار على المخرج "حسان فرحاني" في فئة أفلامه الطويلة "شارع الصحراء"، معتمدا في عرضه على الرموز اللغوية والقيم المتواجدة داخل فئات المجتمع موضحا أكثر رسالته من خلال طريقة عرضه للمشاهد المؤثرة في المشاهد التي تدفعه به إلى التأويلات.

وفي هذه القوالب المسيسة بحثنا عن البعد الأيديولوجي لتحليل قصة "خالتي مليكة" ومعاناتها مع مجتمعها وما جرا لها في معايشتها داخل المقهى، استدلنا أغلب الأبعاد على الصورة والصامتة والثابتة منها خاصة، ثم تصوير مشاهد بطريقة ملفتة فضولية استكشافية، بهذه الطرق يمكن للفيلم السنيمائي الوثائقي أن يغير في القضايا رأي العام في تسليط الضوء على الواقع المعاش، ونقلها للمتفرج، بحثا عن حلول لتغير تلك المآسي والمعاناة.

- نظرا لتأثير هذه الطرق على تحويل وتشكيل الرأي العام قمنا بتحليل فيلم واستخراج الأبعاد السياسية لتفكيك شفرة المشاهدة بحثا عن لغة مستخدمة والرموز الدلالية والقيم الموظفة في المشاهد المعروضة للمشاهد، في ظل التحولات المتسارعة التي يشهدها العالم برزت السنيما الوثائقية كوسيلة تحليل ونقد الوقائع لإعادة تشكيلها من المنظور الإبداعي، يبرز لنا فيلم شارع الصحراء كوثيقة بصرية ذات طابع سياسية تجاوز حدود الاسم والبعد الجغرافي، للغوص في الهوية والحدود والتهميش في المناطق النائية الصحراوية وهذا ما يكشف لنا الواقع السياسي المعقد، من هنا يمكننا رؤية كيف يكن لهذا الفن أن يحول إلى أداة مقاومة والنقد الواقع السياسي المتناقض الذي اعتمدت على الخطابات الرسمية الفاشلة التي لم تتحقق ولو القليل عهداتها تاركتا ندون من العشرية السوداء في ذاكرة مؤلمة للشعب و تناولت دراستنا الخطوات التالية المدرجة في شكل محاور كآتي :
- الفصل الأول الإطار المنهجي للدراسة ، التي تطرقنا فيه الى جميه الاجراءات المنهجية بشكل عام انطلاقا من الإشكالية إلى التساؤلات والفرضيات مرورا بالمقاربة النظرية والأدواتومن ثم مجتمع البحث وعينته.
- الفصل الثاني الإطار النظري للدراسة ، الذي تحدثنا فيه عن العناصر التالية :

مدخل للسنيما :احتوت على نشأتها و تطورها .
الصناعة السنيمائية .
مقومات و خصائص الصورة السنيمائية .
أنواع الفيلم السنيمائي .
الأفلام السنيمائية و الوثائقية :
نشأة الفيلم الوثائقي .

خطوات إنتاج الفيلم الوثائقي .
أنواع الفيلم الوثائقي .
خصائص الفيلم الوثائقي .
أما الجانب التطبيقي فتمثلت عناصره في :
بطاقة تقنية لفيلم شارع الصحرا ء.
بطاقة تقنية للمخرج .

خلفية السيناريو .
تلخيص الفيلم.
تقطيع تقني للمشاهد .
تحليل المشاهد .
و من ثم مناقشة النتائج المتوصل إليها من التحليل .

الفصل الأول: الجانب المنهجي

- **الاشكالية.**
- **أسباب اختيار الدراسة .**
- **أهمية الدراسة .**
- **أهداف الدراسة .**
- **تحديد المفاهيم و المصطلحات .**
- **المنهج .**
- **مجتمع البحث و العينة .**
- **أداة جمع البيانات.**
- **الحدود الزمانية و المكانية .**
- **الدراسات السابقة .**
- **المقاربة النظرية .**
- **صعوبات الدراسة .**

الإشكالية:

تعرف السينما على أنها من أبرز وسائل الاعلام الحديثة التي أصبح لديها دورا فعالة في نقل الرسائل الواقعية للمشاهد، بحيث تجاوزت الدور ترفيهي لها كي تمكن

المشاهد من تحليل الرسائل المشفرة التي تكون في ذاكرة الفرد سرعان مشاهدته للمقاطع الدالة على ذلك خاصة الفيلم الوثائق، وقد تمكنت السينما من اكتساح المجال الإعلامي الرقمي فتوجهت إلى ما يمسي بالسينما الرقمية ويأتي الفيلم الوثائقي على شكل قوالب سينمائية، التي ارتبطت ارتباط وثيقا بالإعلام لامتيازه الواقعية ونقل الأحداث كما هي.

تعتبر الصناعة السينمائية من أكبر الصناعات الرفيعة في العالم تشمل عملية الإنتاج للأفلام مع كل مراحل اعداد الفيلم بدءا من كتابة السيناريو موجه للمخرج وفريق العمل ومن ثم التمويل المادي للمعدات والممثلين وفريق التصوير وصولا إلى مرحلة ما بعد الإنتاج والتوزيع، وترتبط الصناعة السينمائية بالتغيرات الثقافية وتكنولوجية، بحيث أنها تستجيب للتطلعات والتوقعات من أفراد المجتمع من خلال الابتكارات المستمرة والبحث المتواصل عن الأفكار الجديدة.

الصناعة السينمائية تمتاز بالتعقيد نوعا ما نظرا لتضمنها مجموعة من العناصر التكنولوجية التقنية التسويقية، كما أنها توجهت إلى منصات البث الحي واستحدثت جميع أستديو هاتها، مما جعلها في تنافس أكبر بشكل دائم الإنتاج الأفلام الأكثر استقطاب والأكثر الجامع الجماهير.

فيما يعد الفيلم السينمائي أحد أشكال الفني المرئي التي تعكس تجارب الانسان وتصوراته وتعد مكوناته شبه متقاربة مع الصناعة السنيمائية فيحتوي على بعض العناصر الأساسية لكي يوجه للجماهير تمثلت هذه العناصر في كل من السيناريو ثم يليه الإخراج بعده التصوير وأخره المونتاج، جاء الفيلم في عدة صفات، هذه المضامين تعد وسيلة قوية لنقل الرسائل الثقافية والاجتماعية للمشاهدين فمن خلال هذه القوالب السينمائية يمكننا تشكيل ثقافة الشعبية.

بالمقابل هنالك الفيلم السينمائي وثائقي يمتاز بتقديمه للمحتوى غير خيالي معتمدا على الواقع والأحداث الحقيقية، يهدف توثيق الظواهر الاجتماعية التاريخية والثقافية بطرق ادراكية فعالب ما تتناول الأفلام الوثائقية موضوعات تثير التفكير والنقاش مثل القضايا البيئية وحقوق الانسان والتاريخ، وكذلك المواطنة، من بين الأفلام الوثائقية المثيرة للتفكير والنقاش حول محتواها.

فيلم السينمائي الوثائقي شارع الصحراء 143، ويمثل هذا الأخير الدلالات الأيديولوجية على البعد المتمثل في سيناريو حسان فرحاني وبالتالي من خلال هذ الفيلم يمكننا تناول جميع الدلالات والبحث عن الرسائل المشفرة التي نتوصل إليها.

سنتوجه إلى طرح السؤال العام للإشكالية المتمثل في:

- فيما تتمثل الأبعاد السياسية في الفيلم السينمائي الوثائقي شارع الصحراء 143 لحسان فرحاني؟

سنطرح مجموعة من الأسئلة الفرعية:

- ما هي اللغة المستخدمة في فيلم شارع الصحراء؟
- ما أهم المواضيع السياسية التي يتناولها فيلم شارع الصحراء؟
- ما أهم القيم السياسية المستخدمة في فيلم شارع الصحراء؟

أسباب اختيار الموضوع:

1. الأسباب الموضوعية:

- قلة الدراسات التي تعالج البعد السياسي داخل الفيلم الوثائقي السينمائي الجزائري.

- الرغبة في الوقوف على تمثلات البعد السياسي في الخطاب الوثائقي.

- محاولة معرفة مدى تأثير حدة النزاع الحقيقي داخل الفيلم الوثائقي على تمثلات الفيلم السينمائي الوثائقي.

الأسباب الذاتية:

- اهتمام شخصي متزايد بكيفية استخدام السينما كخاصية لتسليط الضوء على القضايا السياسية.
- جذب انتباهي فيلم شارع الصحراء لما يحمله من رسائل مشفرة وقوية تثير علاقة ما بين الفن والسلطة.
- الشغف الشخصي بالأفلام السنيمائية خاصة الوثائقية منها.
- الرغبة الشخصية لدي من أجل دراسة التحليل السيميولوجي للأفلام الوثائقية.

أهمية الدراسة:

أهمية الدراسة تتمحور حول الكشف عن مدى قدرة المخرج حسن فرحاني في إيصال الرسالة السياسية والدفاع عن أفكاره، وكشف خبايا الرسائل التشفيرية التي تساهم في تكوين الرأي العام وجعل القضية تهدف على عدة جوانب دالة بها خاصية في فيلم شارع الصحراء 143.

أهداف الدراسة :

- تهدف الدراسة إلى التعرف على الأساليب السينمائية المدرجة من قبل المخرج التي تبين الجانب السياسي.
- تسعى الدراسة إلى التعرف على أثر فيلم شارع الصحراء لدى الجماهير المتلقية.
- معرفة مدى تأثير هذه اللقطات وكيف تفاعل معها الجماهير بعد تلقيهم لفيلم شارع الصحراء.
- معرفة كيفية تداول القضايا السياسية داخل فيلم حسان فرحاني.

تحديد المفاهيم والمصطلحات:

لغويا: الأبعاد السياسية [1]

كلمة بعد في اللغة تعني جانب أو الاتجاه الذي يقاس فيه شيء ما أو يدرك أما السياسة سوسور تعني التدبير والحكم.

التركيب: الأبعاد السياسية: تعني الجوانب أو الاتجاهات المتعلقة بالسياسة أو المؤثرة فيها

اصطلاحا: بعد البعد هي الجوانب المتعلقة بالسلطة الحكم، التوجيه الأيديولوجي والعلاقات بين الأفراد والدولة أو بين الدول.[2]

إجرائيا: الأبعاد السياسية

[1]- مجمع اللغة العربية، معجم الوسيط، ، القاهرة،2008، دار المعارف ص،15.
[2]- عواد س، مدخل إلى علم السياسة، دار المسيرة، ص،22،2018.

هي نقل الرسائل والدلالات الضمنية والتعينية التي وظفها حسان فرحاني في فيلم شارع الصحراء التي تدل على سمات سياسية في مشاهد الفيلم.

لغويا: الفيلم الوثائقي "تركيب الفيلم الوثائقي" يعني شريطا مصورا يسجل وقائع أو حقائق واقعية ويهدف إلى توثيق والاخبار، الوثائق من الوثيقة وهي سند أو الدليل المكتوب أو المصور الذي يثبت الحقيقة أو الحدث.[1]

اصطلاحي: الفيلم الوثائق هو فيلم غير خيالي يعرض وقائع حقيقية بأسلوب فني باستخدام الصورة والصوت لنقل المعرفة أو قضية معينة.[2]

الاجرائي: الفيلم الوثائق في هذا الجانب يقصد به العمل السينمائي المصور الذي يبعث بالمشاهد إلى تحليل ما وراء المشاهد المبثوثة لذلك يحللها ويقوم بنشرها ويقوم بتفسير الدلالات والرسائل السياسية لفيلم شارع الصحراء 143.

لغويا: الفيلم السنيمائي هو شرط طويل من الصور الفوتوغرافية الثابتة التي تعرض بطريقة متتابعة وسريعة، فتحديث إيهام بالحركة ويستخدم لعرض قصة أو موضوع معينة على الشاشة.[3]

اصطلاحي: الفيلم السنيمائي أنه المضمون الفكري يأخذ في اعتبار محصلة الثقافة والمعلومات متعددة ويعبر عن النظام والخطاب الثقافي والاجتماعي والسياسي والفكري محدد وتماسك عناصره هو الذي يمنح النظام اللغوي والسياسي والفكري المحدد، المرئي قدرته في التعبير والإجابة.[4]

الإجرائي:

فيلم سنيمائي: عمل وثائقي الذي يوظف تقنيات السنيما لإعادة بناء الواقع وتفسيره وبالتالي يعتمد على المعطيات الواقعية يعكس الموقف أو الرسالة وقد تتضمن أبعاد سياسية أو اجتماعية أو ثقافية، كما هو الحال في شارع الصحراء 143.

---

[1]- معجم الوسيط، معجم المصطلحات الإعلامية، المنظمة العربية للثقافة وعلوم التربية ،ص05.

[2]- صبيحي أ، افراج الوثائق، أسس ومفاهيم، دار الفكر العربي،2012 ص،22 .

[3]- معجم الوسيط، مجمع اللغة العربية، دار الدعوى، القاهرة، 2024، ص734.

[4]- نسمة أحمد بطريق، الدلالة في السنيما والتلفزيون في عصر العولمة، الغريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 2004، ص18.

لغوي:

الفيلم: شريط تصويري أو تسجيلي خيط من السليلوز تعلوه قشرة من الجيلاتين ومن البر ونور الفضة يستعمل للتصوير الشمسي والسنيمائي.[1]

اصطلاحي: هو الوسيط البصري السمعي ينتج باستخدام تقنيات السردية والفنية ويعرض على الشاشة بهدف رواية القصة أو نقل الفكرة أو توثيق الحدث ويعد أشكال التعبير الفني المعاصر يجمع بين الصورة والحركة والصوت والمونتاج، ويوظف لأغراض متعددة، ترفيهية، تثقيفية، ويعتمد عليه كوسيلة تأثير جماهيري ذات طابع تعبيري ومعرفي.[2]

المنهج:

اعتمدت الدراسة على المنهج المسحي لتحليل الظاهرة المدروسة والذي يعرف بأنه دراسة علمية ميدانية تنص الحاضر وتتناول أشياء موجودة بالفعل وفق اجراء الدراسة يحاول الباحث الكشف عن الأوضاع القائمة، وبالرغم من أن البحث المسحي لا يقدم حلولا للمشاكل بحد ذاته، إلا أنه يقدم حقائق دقيقة تشكل أساسا للإصلاح.[3]

ويعرف أيضا بأنه محاولة منظمة لتعزيز وتفسير الوضع الراهن لنظام اجتماعي أو جماعة أو فئة معينة أو ذلك بهدف الوصول لبيانات يمكن تصنفيها وتفسيرها وتعميمها وذلك للاستفادة منها مستقبلا.[4]

يعود اعتمادنا للمنهج المسحي في هذه الورقة البحثية لكونه الأنسب لدراسة كيف وظفت الدلالات الأيديولوجية لدى حسن فرحاني في فيلمه شارع الصحراء.

مجتمع الدراسة:

هو الهدف الأساسي من الدراسة حيث أن الباحث سينشر هذه النتائج في النهاية.[5]

---

[1]- معجم المعاني الجامع، المعجم العربي، مادة الفيلم، موقع المعاني لكلا الرسم والمعنى ،ص25.

[2]- أبو شقرة علي، مدخل إلى الثقافة السنيمائية، بيروت، دار الغرابي، 2008، ص22.

[3]- عادل حمادي، البحوث المسحية في دراسات الجمهور، الدراسات العليا، الدكتوراه، قسم الصحافة، كلية الاعلام، ،ص 150 ،2021.

[4]- فارس رشيد البياتي الحاوي في مناهج البحث العلمي، دار السوافي العلمية، عمان ،ص 15.

[5]- منال هلال المزاهرة، مناهج البحث والاعلام، دار المسيرة للنشر والتوزيع، ص90.

لإنجاز الدراسة لابد من تحديد العينة وباعتبار أن مجتمع البحث والعينة جزء منه عرف مجتمع البحث على أنه " جزء من المجتمع البحث كلي مراد تحديد سماته ويحدد الباحث وقف عمليات معاينة مجتمع البحث.

-يتمثل مجتمع البحث في دراستنا حول الأفلام السينمائية الوثائقية التي تحتوي على الأبعاد السياسية التي جاء بها المخرج.

العينة :

2- تشير العينة إلى مجموعة جزئية مميزة ومنتقاة من مجتمع الدراسة، فهي مميزة من حيث نفس خصائص المجتمع، ومنتقاة وفق إجراءات وأساليب محددة[1] وقد تم اختيار عينة دراستنا بطريقة قصدية. ويكون الاختيار في هذا النوع القائم على حرية الباحث لكن فيما يخدم أهداف الدراسة.

- العينة القصدية هي عينة التي تعتمد الباحث أو يقصد اجراء دراسة على فئة معينة وقد تكون على تعمد لاعتبارات علمية كوجود أدلة أو براهين مقبولة أو منطقية تأكد أن هذه العينة يمثل مجتمع البحث وفي هذه الحالة تكون نتائج الدراسة منقولة وقد تكون عينة قصدية مبررة لاعتبارات واقعية أو منطقية.[2]

4- وتعرف أيضا بأنها من المبررات والاعتبارات الواقعية ومنطقية ومن أنواع العينات غير الاحتمالية ووفقا للعينة العمدية يقوم الباحث باختيار أفراد العينة حسب الصفات، السمات المحددة ويستبعد الأفراد الذين لا تتوافر فيهم هذه الصفات والسمات.[3]

من خلال الملاحظة بالمشاركة وتكرار الفيلم عدة مرات حددنا المشاهد القصدية حاملة للدلالات السياسية الصريحة والضمنية.

تحددت عينة دراستنا في فيلم حسان فرحاني الذي سنبحث فيه عند دلالة اديولوجية الدالة عن هذا الأخير فبتالي يمكننا تحديد مفردات العينة في لقطات ومشاهد التي تمثل لنا بعد سياسي في بعض الدقائق والثواني.

---

[1] - موفق حمدان وآخرون، مناهج بحث العلم، جامعة عمان، العرب للدراسات العليا، الأردن، ص194.

[2]- منال هلال مزاهرة، مناهج بحث الإعلام، مرجع سابق، ص130.

[3]- عبد الرحيم نصر الله، أساسيات مناهج البحث العلم وتطبيقاتها، ط1، دار وائل ، ص20.

أدوات جمع البيانات :

مثل كل بحث أكاديمي لا يخلو من تقنية مساعدة على البحث قمنا بالاعتماد على أداة التحليل الفيلمي التي تعد منهج نقدي يستخدم لفهم المغنى الجمالي والدلالي الكامن داخل الفيلم من خلال تفكيك العناصر السمعية والبصرية (الصورة، الحركة، الضوء الأداء، التقطيع) ، التي تنتج دلالات تتجاوز الحكي السردي التقليدي [1].

ترتكز هذه الاداة على دراسة كيفية تموضع الكاميرا، حركة الشخصيات، تركيب المشاهد و توزيع الاضاءة من أجل الكشف عن المضامين الاجتماعية او السياسية او النفسية التي لا تقال مباشرة ،بل تبنى من خلال اللغة البصرية للفيلم .

- و بخلاف الفيلم في تحليله الخطابي أو السيميائي فإن التحليل الفيلمي لا يتوقف فقط عند ماذا قيل بل يهتم بكيف قيل ذلك عبر الصورة و الحركة ؟ أي أنه يبحث عن ما وراء الحركة و البنية التشكيلية للمشهد ،و هو ما يتيح رصد الرسائل الضمنية و المواقف السياسية و الاجتماعية التي يمر بها العمل السنيمائي[2] .
- اعتمدنا على أداة تحليل فيلمي للمقاطع للمخرج حسان فرحاني المعنون بشارع الصحراء 143، و قمنا بتقطيع المقاطع على نحو ثلاث مراحال كالتالي :
- الدلالات السمعية و التحليل السمعي للفيلم :موضحا في الجدول الخاص بتقطيع المقاطع تقنيا.
- الدلالات البصرية و التحليل البصري للفيلم :شرح اللغة المتوفرة في الصورة و وصف كامل لحركة المشهد .

[1] خليل نود الدين ،مدخل الى التحليل الفيلمي من تحليل الخطاب الى تحليل الصورة ،دار الكتاب الجديد المتخدة ،بيروت ، ،ص120 ،2018

[2] Aumont ,Jacques ,et al esthitique du film ,paris ,2021.

- الدلالات الحركية للصورة مع التحليل الحركي للفيلم :قمنا بتحليل الحركة في المشاهد و البحث عن ما وراء اللقطات مع ذكر أداء الشخصيات و وصف كامل للحركة و المشهد .[1]

الحدود الزمانية و المكانية :

إن تحديد مجال الدراسة راجع لطبيعة الموضوع نفسه ، الذي شمل البعد السياسي في فيلم شارع الصحراء للمخرج حسان فرحاني ،أما المجال الزماني فتمثل في المدة الومنية التي استغرقها موضوع الدراسة ،حيث أجريت هذه الدراسة خلال الموسم الجامعي 2024-2025، لقد باشرنا هذه الدراسة في شهر ديسمبر 2024الى غاية انتهائها في شهر جوان 2025.

الدراسات السابقة:

بهلول مجيدة – الدلالات الرمزية للتمييز العنصري في السنيما الأمريكية والكروية – دراسة سيميولوجية لمشاهد من فيلم goal– الجزء الأول – أطروحة دكتوراه – قسنطينة -2021-2022.

- تهدف الدراسة إلى معرفة كيفية العد التي ظهرت بها العنصرية في الفيلم وتمحور السؤال الرئيسي في:

كيف تظهر العنصرية في فيلم goal الجزء الأول من خلال ممارسة كرة القدم؟

- كيف وظف الفيلم الأمريكي عناصر الصورة السمعية البصرية لإدارة لإظهار التمييز العنصري الذي يعانيه البطل؟
- ما هي أفكار العنصرية الضمنية والصريحة التي يحاول الفيلم goal للجزء الأول نقلها.
- ماهي الدلالات العنصرية الضمنية التي تظهر من خلال فيلم goal الجزء الأول.

توصلت الدراسة إلى النتائج التالية:

[1] مراد بوشحيك ، منهج "التحليل الفيلمي "من النظرية للتطبيق ، كيف أقرأ فيلما سينيمائيا وفقا لشبكة القراءة الفيلمية ؟ الجزائر ،ص115

- تظهر العنصرية عن طريق تعرض البطل في أغلب المشاهد للضغط النفسي والجسدي في بداية مشواره الكروي.
- تمر توظيف عناصر الصورة السمعية البصرية في الفيلم بطريقة تبرز العنصرية في المشاهد عن طريق استعمال لقطات مقربة والكبيرة والزوايا الأفقية والعكس الغاطسة، وكذا حركات بانورامية وثابتة.
- حاول في فيلم goal الجزء الأول نقل العديد من الأفكار التي تمارس بها العنصرية بشكل صريح أو ضمني في المشاهد وذلك بتبيان أشكال العنصرية منها العرقية (المشهد الأول والرابع دينية)، الثاني (مشاهد طبقية...).
- تمثلت الدلالات العنصرية الضمنية في فيلم goal الجزء الأول.

الدراسة الثانية:

يوسف محمد هبة هبية – دلالات الزمن والمكان في السنيما العربية- دراسة سيميولوجية في جماليات فيلم الرسالة لمصطفى العقاد- أطروحة دكتوراه – مستغانم – 2022-2023.

تهدف الدراسة إلى دراسة تأطير حدود النظرية علاقة التي تربط دلالات الزمن والمكان ومدى أهميتها في السنيما العربية وتمحورت الدراسة حول الاشكال التالي:

كيف استخدمت عين الممثل لتوصيل الدلالة الشخصية الافتراضية للجمهور المستهدف، وتتمثل الأسئلة الفرعية فيما يلي:

- كيف تتبنى لقطة عين الممثل من خلال حركة الكاميرا؟
- كيف تبنى الشخصية الافتراضية في زمن المقدس؟

وتكون مجتمع البحث في أفلام سنيمائية عربية دينية

- منهج التحليل السيميولوجي:
- وتمثل مفردات العينة في 128 لقطة موزعة على 19 دقيقة و 27 ثانية بالإضافة إلى أداة تحليل سيميولوجي.

توصلت الدراسة إلى أهم النتائج التالية:

- اشتهر الفيلم الديني بتقنيات الحديثة في تجسيد الزمان والمكان.

- سينوغرافيا تقوم على مزج بين ثلاثة صور وهي الصورة السمعية والصورة البصرية والصورة الشعورية التي تعمل على اثبات واثارة العواطف المتلقي.
- تمثل الصورة في الفيلم الديني جوهر التشكيل البصري والحركي وذلك من خلال وجود حي للممثل باعتباره أساسي لتكوين المشهدين.
- عبر الفيلم الديني، حيث يتمكن المجتمع من حفظ المكونات الحياة الاجتماعية والثقافية من خلال الأرشيف المرئي.
- اعتمد مصطفى العقاد في فيلم الرسالة على استخدام الحركة الباطنية للزيادة من الحدث وزيادة زمن الإضراب.

الدراسة الثالثة:

- **نجمة الزراي – الطرح الفيلمي لقضية العنف ضد المرأة في السنيما الجزائرية المعاصرة – أطروحة ماجستير- جامعة الجزائر-2010-2012.**

تهدف الدراسة إلى الفهم العميق للدور الذي تلعبه وسائل الاعلام لتكوين صورة معينة حول القضايا الاجتماعية ما يفرض ضرورة مراجعة الأسس الدرامية والاخراجية التي تبنى عليها فكرة على حساب الأخرى.

- أما الهدف الأكثر عمقا فهو بتصحيح المعلومات المكونة سواء عند القائم بالدراسة أو المستفيد منها، فحتى صاحب البحث سيكتشف مع النتائج ما قد يغير وجهة النظرة الأولى ويجعلها أكثر علمية، من أهمية البحث العلمي تصحيح معلوماتنا عن الأمور التي يتناولها البحث، كما يفيدنا البحث في التخطيط للتغلب على الصعوبات التي قد نواجهها إما نتائج لعوامل طبيعية أو بيئية. وما دمنا قد عرفنا حقائق متعلقة بهذه المشاكل وصعوبات، وما قمنا قد تنبأنا بما قد ينجم عن ظروفنا والظروف المحيطة بنا إذ تركت بدون تدخل منا فسيعمل التخطيط على استغلال كل الموارد أحسن استغلال للحصول على فائدة جدية لها أن تساعدنا في التغلب على الصعوبات والمشاكل.
- بنية هذه الدراسة على سؤال العام كما هو موضح أدناه:
- فيما تتمثل طبيعة طرح الإعلامي لقضية العنف ضد المرأة في السنيما الجزائرية المعاصرة.
- وما هي الصورة الذهنية المنقولة عنها للمشاهد الجزائري.

- بالإضافة إلى أسئلة فرعية تالية:

تساؤلات الجانب النظري:

- ما هي الأسباب الدافعة وراء اتجاه لممارسة العنف وما هي أهم مصادرها؟
- ما هو الحيز الذي تحتله المرأة في دائرة العنف وما هي أشكال تعنيفها؟
- كيف تدخل القانون الوضعي في الحد من الظاهرة وهل مواده سارية المفعول؟
- ماهي صورة المرأة في وسائل الاعلام ومدى عن العنف ضدها، هل صورته كحالة اعتيادية متجدرة في المجتمع أو كحالة سلبية مأساوية؟
- إلى أي مدى ساهمت السنيما العربية في العالم مغربيا ومشرقيا في معالجة العنف ضد المرأة وما علاقتها ببروز السنيما النسوية العربية في العالم؟
- تساؤلات الجانب التطبيقي:
- ما هي طبيعة الصورة الإعلامية التي قدمت بها المرأة في عينة الأفلام محل الدراسة؟ وهل تنقل واقع أم تعدله؟
- كيف تم التوضيح من خلال فيلمين بالنصوص المرجعية الأخرى المجتمعية، تاريخية، دينية، إيديولوجية؟
- كيف تم توضيح من خلال فيلمين جزائريين التعنيف الذي تتعرض له المرأة الجزائرية وما هو خط اعلامي منتهج في ذلك؟
- ماهي الدلالات الثقافية سواء الايحائية منها أو الدلالية التي تناولها الفيلمان؟
- ماهي الفئة المستهدفة في هاذين الفيلمين وماهي الطبيعة وتأثيرات الصورة الذهنية المنقولة إليها حول القضية؟
- هل هناك اختلاف في الطرح السنيمائي الذي قامت مخرجة الفيلم وراء المرأة عن ذلك قدمه المخرج "عائشات" وإلى أي مدى يمكن أن يؤثر عامل الجنس على رؤية اخراجية في أفلام تتحدث عن المرأة؟

المنهج:

- واعتمدت الدراسة على منهج وأداة للبحث ومجتمع البحث والعينة المذكورة في كائنين: المنهج المعتمد هو التحليل النصي السيميولوجي.

- كونه الأنسب لتحليل المحتوى وسائل الاعلام وقد جاء هذا المنهج نتيجة لاجتهادات البحوث. في إعادة الاهتمام بالمضمون في الرسائل المنبعثة عن وسائل الاعلام في مقدمتها الرسائل السينمائية.
- بما أن الجانب التطبيقي يمثل تحليل مضمون الأفلام، فإن الأداة المناسبة هي تحليل المضمون لكل من الجانب السيميولوجي الدلالي " كل دراسة نقدية يجب أن تستند إلى دراسة موضوعية، لتحرير نصوص وسائل الاعلام والثقافة المرئية المسموعة، وخاصة النصوص الدراسية للسنيما والتلفزيون.

مجتمع البحث في هذه الدراسة:

هو جميع الأفلام الجزائرية الروائية المعاصرة التي يكون موضوعها: العنف المسلط على المرأة، ولكل من جملة هذه الأخيرة وقع اختيار قصدي على عينة من تلك الأفلام فلم يأتي الاختيار العينة بشكل اعتباطي وإنما وفقا لمنهجية بحث معينة الذي يغلب على كافة الدولة عربيا تقريبا، وهذه الصورة المنقولة عنها سنيمائيا دفعة الكثير من النساء إلى خوض مجال اخراج سنيمائي للدفاع عن المرأة، لكنهم من خلال اتهامهم أكثر من واقع وجدوا عوامل أخرى، فلا يمكن طرح موضوع العنف ضد المرأة بمعزل عن المكونات الاجتماعية والثقافية الأخرى، ومنه ارتفعت السنيما النسوية العربية إلى أبعد من ارجاع حق المرأة المفقود، إلى البحث عن الإنسانية المفقودة سواء عند الرجل أو المرأة.

السنيما الجزائرية إن صح التعبير متخلقة، تحرص دوما على صون كرامة المرأة وعدم تصويرها في الحالات الحرجة وبخاصة العلاقات الجنسية، كما أن الصورة المنقولة عنها عبر السنيما هي صورة المرأة المحافظة التقليدية، أو صورة المرأة المناضلة في السلم والحرب، التي تقف إلى جانب المرأة بالنسبة لقضية العنف فالفيلم الجزائري يحرص دوما على التنديد به، وإبراز تأثيراته السلبية الوخيمة، فالكثير من المخرجين والمخرجات جزائريات عملوا على توعية الجمهور بضرورة محاربته شيئا فشيئا.

الدراسة الرابعة:

- ***وليد قادري – صورة الإسلاميين في السنيما في تناولها لموضوع إسلامي خلال فيلمي عمارة يعقوبيان والمرجان أحمد مرجان.***
- بقراءتها قراءة دقيقة تسمح بتفكيك الخفية في فيلم ابراز مختلف الدلالات والمعاني.
- تسمح بتفكيك الخفية في الفيلم ابراز مختلف الدلالات والمعاني.
- تهدف إلى الدراسة إلى التعرف على مدى تأثير بالسنيما بالمحملات الإعلامية الغربية التي تستهدف الإسلاميين والإسلام معاً.
- لكي تتحقق الأهداف قامت الدراسة على اشكال المحوري التالي:
- ماهي معالم الصورة الذهنية التي تكونها السنيما المصرية عن الإسلاميين من خلال ما تقدمه من معاني ودلالات وايحاءات صريحة وضمنية؟
- وللوصل إلى النتائج تلم بالإشكالية لابد من طرح جملة من التساؤلات الفرعية كالآتي:
- كيف تعالج السنيما المصرية لجمهورها حول الإسلاميين؟
- هل الصور المقدمة تعكس توجه النظام المصري اتجاه الإسلاميين والاخوان المسلمين على وجه الخصوص؟
- ماهي أفكار والخلفيات الأيديولوجية التي تتحكم في هاته الأفكار؟

وتضمنت الدراسة منهج وهو مقاربة التحليل السيميولوجي فهي تبين أن الصورة السنيمائية تشمل على عدة معاني مختلفة، عملية ربط وتنسيق وربط بينهما، تغطي المعنى الإجمالي لها. أما فيما يخص العينة العينة القصدية والعمدية التي تعرف بأسماء متعددة كالنمطية والفرضية...الخ، وتمثلت العينة في فيلمين هما عمارة يعقوبيان للمخرج مروان حامد، وفيلم مرجان أحمد مرجان للمخرج علي إدريس وقد تم اختيارهما اختيارا دقيقا، لأسباب تخدم الدراسة وتساعد على الوصول إلى نتائج مبتغات.

فالمجتمع البحث هنا هو أفلام سنيمائية مصرية التي تناولت الإسلاميين واستخدمت أداة تحليل مضمون حسب الشكل التضميني والتعيني في تقطيع اللقطات.

توصلت الدراسة إلى النتائج التالية:

قدم كلا الفيلمين صورة نمطية سلبية جدا عن قيادات الإسلاميين.

انطلق مخرجين في تناولهما للإسلاميين الواقع المحلي المصري من خلال حركة إسلامية هي الجماعة الإسلامية وقدم تضمينات رمزية تشير إلى ذلك فاصل لكي تلك التضمينات لا يستطيع فهمهما إلا من لديه رصيد ثقافي وحول الجماعة، هذا ما يسمح باكتشاف الجمهور المستهدف المتمثل في المجتمع المصري الذي يعايش هذا التنظيم وما يعرف سماته بالإضافة إلى بعض الجمهور العربي الذي يملك معلومات حولهما.

فيلم عمارة يعقوبيان: قدم صورة أكثر وضوحا وأكثر موضوعية لأن المخرج قدم تحليلات شرح من خلالها أسباب انتشار الجماعة الإسلامية والمتمثلة السبب في الفقر والحرمان والظلم الاجتماعي العدالة بالنسبة للطبقة الفقيرة، ثم شرح الأسباب.

عنف الإسلاميون وتقديمه على أنه عنف مضاد وتوجيه نتيجة للاضطهاد وسياسة العنف التي لا تعرف الضوابط الإنسانية أو الأخلاقية من قبل النظام المصري بينما اكتفى فيلم المرجان بتقديم نظرة سطيحة ضد الإسلاميين.

الدراسة الخامسة:

- **أمينة آيت الحاج – صورة المسلم في الأفلام اليهودية – أطروحة دكتوراه – الجزائر – 2020-2021.**

اعتمدت الدراسة على سؤال التالي:

- كيف ساهمت أفلام هوليود، عينة الدراسة، في صناعة صورة المسلم بعد أحداث 11 سبتمبر 2001؟
- وللإجابة على هذا السؤال الرئيسي استوجب تفكيكه إلى عدة تساؤلات فرعية والمتمثلة في:
- ماهي الأسس التي تقوم عليها صناعة الهوليودية.
- ماهي إديولوجيات التي تتحكم في مضامين للأفلام الهولويودية عينة الدراسة؟
- ما الذي تغير في صورة المسلم عبر الفن السينمائي الهوليودي بعد 11 سبتمبر 2001 من خلال عينة الدراسة؟
- ماهي الرسائل الدينية التي نقلت للمشاهد عن المسلم في الأفلام الهوليودية عينة الدراسة لجمهورها عبر العالم.
- تهدف الدراسة إلى:

- الكشف عن صورة المسلم في الأفلام السينمائية الهوليودية وتوضيح معالمها وسماتها.
- التعريف بالسنيما الهوليودية وأفلامها..
- توضيح الأسس التي تقوم عليها الصناعة السينمائية الهوليودية.

المنهج:

هو منهج سيميولوجي

الأداة: ملاحظة علمية.

فيما يخص مجتمع البحث لم يحدد النوع، فقد كانت هناك تعريفات نظرية عن مصطلح مجتمع البحث.

أما عين الدراسة اعتمدت الباحثة على عينة قصدية العمدية وتمثلت عينة الدراسة في متتاليات مختارة للأفلام السنيمائية التالية:

هو فيلم دراما وإثارة، المدة: 105 دقيقة للمخرج: جول جرين غراس، فهو يصور نظرة اليونايتد 93: united "أمريكية سيئة للمسلمين بشكل مباشر، تم انتاجه سنة 2006".

فيلم أكشن واثارة مدته: 128 دقيقة،أنتج سنة 2008 لمخرجه رادلي سكوت body of lies، فيلم مقتبس من رواية للكاتب الأمريكي ديفد ايغنايتوس، وهي تحمل نفس اسم الفيلم وهو يتناول أيضا العرب والمسلمين بصفة مباشرة وهو الديكتاتور dictator، فيلم كوميدي مدة 83 دقيقة للمخرج لاري تشارلز تم انتاجه سنة 2012.

يرجع أن الفيلم مستوحى من رواية "زبيبة والملك" للكاتب صدام حسين وقد خلصت الدراسة إلى جملة من النتائج العامة تمثلت في:

- ديكتاتور dictator مقتبس من رواية الكاتب فينس فلاين والتي تحمل نفس عنوان الفيلم بالإضافة مقتبس من رواية زبيبة والملك لصاحبها الرئيس العراقي الراحل "صدام حسين" بالإضافة إلى فيلم مقتبس من رواية كاتب "ديفيد اغناتيوس" والتي تحمل هي الأخرى نفس عنوان فيلم بودي أو لايسbody of lies

فهو فيلم يحاكي وقائع حقيقية، عرضت احدى هجمات 11 سبتمبر 2001، فيلم 93 من وجهة نظر المخرج

نفس تقنيات ديكتاتور والأفلام الأخرى استعمل مخرجو الأفلام الثلاث الاخراجية في عرض الجينريك في البداية حيث تم تقسيمه إلى ثلاث مراحل تمثلت في مرحلة ما قبل عرض العنوان ومرحلة الادراج مقطع الفيديو التمهيدي يتوسط الجينيريك وظف مخرجو الفيلم عينة الدراسة جميع أنواع اللقطات وحركات الكاميرا وزوايا التصوير والاضاءة والمونتاج لإضفاء الجمالية على الفيلم لشد انتباه المشاهد وتجنبه الوقوع في الملل الذي يمنعه من استكمال الأفلام ولتوصيل المعاني والمضامين والحقائق ضمن أسلوب صريح وآخر ضمني ورمزي لا يفهم.

لإبعاد تفكيك الخطاب الأيقوني وما يحتويه من شفرات الذوق والثقافة وغيرها من الدلالات والإيحاءات.

التعقيب على الدراسات السابقة:

تمثلت أدبيات الدراسة تعتمد عليها في خمس دراسات جزائرية مكونة من أطروحات ماجستير ودكتوراه وقد تعددت أوجه الاختلاف والاتفاق والاستفادة منها نذكر أهم الملاحظات كالتالي:

أوجه التشابه: تشابهت جل الدراسات مع دراستنا في المنهج وأدوات البحث التي تسعى وراء كشف الرسائل المشفرة التي يريد المخرج إيصالها من خلال استخدامه الأفلام السينمائية الوثائقية، معبر عن ذلك من خلال صور ولقطات التي اعتمدنا على تحليلها على منهج تحليل الفيلم السنيمائي.

أوجه الاختلاف: اختلفت دراستنا عن الأدبيات السابقة في تكوين الجانب النظري والعينة المعتمد عليها بالإضافة إلى بعض الأدوات كالملاحظة العلمية.

أوجه الاستفادة: نستطيع القول أن معظم الدراسات أفادت بحثنا، كونها اهتمت بأساسيات التحليل السيميولوجي بما فيها المنهج والمقاربة النظرية والأدوات وكيفية تحرير المقاطع التي جاء الفيلم وبالتالي فتعتبر أرضية الانطلاقة بحثنا هذا تمحور حول تحليل لقطات شارع الصحراء 143 والكشف عن أبعاده السياسية في مضامينه وقد اعتمدنا على تحليل الفيلم السينمائي والتحليل التعييني والتضميني حسب رولان بارت وأداة التحليل أفلام سينمائية كذلك، واعتمدنا على المراجع التي تم ادراجها في المقالات والأطروحات .

المقاربة النظرية: المقاربة السيميولوجية

أصل السيميولوجية وموضوعها: يمكن تعريف مصطلح السيميولوجيا من باب المقاربة بأنها نظرية أو علم من علامات اليونانية simeon علامة ومن logie من الأصل اليوناني وlogos خطاب ويمكننا الرجوع بمصطلح سيميولوجيا إلى اليونان القديمة أين نجد اختصاص طبيا يهدف إلى تأويل أعراض مرضية التي تتجلى من خلالها مختلف أمراض سيميولوجية، أما في ميدان الفلسفة فيبدوا أن إشكالية العلامة قد ظهرت عن الغرب وعند الرواقيين.

القرن الثالث قبل الميلاد في نظرية المنطقي وقد كان الفيلسوف جون لوك 1632-1704 أول من استعمل المصطلح سيميوطيقا بمعنى معرفة العلامات وتبين أهميتها في علاقة الانسان بهذا الميدان الدراسي، أما بالنسبة لشارل موريس (المنطقي والفيلسوف الأمريكي الذي تكمل أعماله بورس فإن السيميائيات علم من علوم (علم العلامات) وهي في الوقت نفسه أداة لهذه العلوم، فإن ما تدرسه العلوم التجريبية الإنسانية هي ظواهر من حيث إنها دالة (أي العلامات) ويستعمل كل العلم العلامات ويعبر عن نتائجه بواسطتها، يعبر شارل موريز سيميائيات ميطا علم مع مجال بحثه دراسة العلم من خلال دراسة لغة العلم.

في أوروبا: يرتبط مصطلح السيميولوجيا بتراث العالم اللساني سويسري "فاردينال ديسوسير" 1875-1913، الذي حدده مجاله الممكن بمطلع القرن في كتابة المحاضرات في اللسانيات العامة.

قام الفيلسوف ديسوسور أثناء دراسة اللغة بتأسيس المنهجية (البنيوية) التي سوف تطبقها بعد ذلك أنواع أخرى من وقائع الثقافية والاجتماعية غير وقائع اللغة إن مصطلح السيميولوجيا يحيل الإذن على التقليد الأوروبي كامل النشر في ميدان العلوم الاجتماعية والإنسانية.[1]

لقد عرف البحث في ميدان سيميولوجيا في فرنسا وبتأثير رولان بارت 1915-1980 هام ابتداء من سنوات الستينيات في مجال الآداب وعرفت البحوث السيميولوجية

[1]- جان كلود دوميجوز، ترجمة: جمال بلعربي، مقاربة سيميويولجية، مدرسة الفنون التزينية، 1998-1999، ص39-40.

المتعلقة بالسنيما بصورة خاصة قفزة مهمة مع أعمال كريستيان ماتز، وأدكر رولان بارت أهمية دراسة التواصل الجماهيري وقد طور أبحاثه بشكل خاص في اتجاهين تحليلا نقديا على اللغة وإبراز أهمية البحوث السميولوجية، عمل رولان بارت على توزيع الحقل اللسانيات – المشروع الذي قدمه رولان بارت سماه البعض **سيميولوجيا الدلالة**، ويمكن تعريف سيميولوجيا بأنها طرق تواصل أو الوسائل المستعملة للتأثير على الغير والتي يتعرف عليها بتلك الصفة التي نريد التأثير عليها.

فائدة المقاربة السيميولوجية:

المقاربة السيميولوجية تقد الكثير للتواصل السمعي البصري، فهي تسمح من المنظور التزامني بضبط الأشكال المتعددة للمعقول البشري وتتوفر بشكل خاص، الوسائل النظرية والتطبيقية التي تسمح بتحليل الخطابات التي تنقلها وسائل الاعلام الجماهيري، وكذا التحليل وتطبيق التي تسمح بتحليل الخطابات التي تنقلها وسائل الاعلام الجماهيرية، وكذا التحليل والتجهيز أنها بنفسها تسمح باشتغال الخطابات البصرية وشرحها عن طريق تنظيمها الضمني.

اسقاط النظرية:

اعتمدنا على هذه النظرية المتمثلة في المقاربة السيميولوجية التي تدل على تحليل اللغة والصور التي تمكننا من تحديد الأبعاد الإيديولوجية لدى مخرج حسن فرحاني أو بالتالي هذه النظرية سوف تمكننا من ضبط جميع الدلالات المشفرة الدالة على بعد السيميولوجي في الفيلم السينمائي الوثائقي المذكور أعلاه بالإضافة إلى البعد السياسي الذي وضعه المخرج بنقله للمشاهدين المحللين في تلك المشاهد واللقطات الدالة على الفيلم والضبط الموضوعات التي تمثل لنا جمعي الأبعاد السياسية في الفيلم.

صعوبات الدراسة:

واجهت هذه الدراسة جملة من التحديات والصعوبات، نوجزها فيما يلي:

1. **صعوبة الوصول إلى مصادر نظرية متخصصة في سيميولوجيا السينما السياسية:**

بالرغم من وفرة الأدبيات حول تحليل الصورة السينمائية، إلا أن الدراسات

التي تجمع بين المقاربة السيميولوجية والبعد السياسي في السينما الوثائقية العربية تحديدًا تُعد قليلة، مما تطلّب جهداً مضاعفاً في جمع وتصنيف المراجع المناسبة.

2. **الطابع الرمزي والضمني للخطاب السياسي في الفيلم:**
لا يعتمد فيلم *شارع الصحراء* على خطاب سياسي مباشر، بل يوظف أساليب رمزية ومجازية (مثل الفضاء المغلق للمقهى، الصمت، العزلة، تكرار الروتين...)، مما يفرض على الباحث مجهوداً تأويلياً دقيقاً لتفكيك الإيحاءات السياسية التي قد لا تبدو ظاهرة للوهلة الأولى.

3. **قلة الأدبيات النقدية حول الفيلم:**
الفيلم رغم نجاحه الفني، إلا أن البحوث الأكاديمية أو المقالات التحليلية حوله لا تزال محدودة، خصوصًا في السياق العربي، مما جعل تحليل مشاهده يتطلب اعتماداً شبه كلي على القراءة الذاتية والتأويل الشخصي المدعوم بأطر نظرية عامة.

4. **إشكالية المنهج وتعدد مستويات القراءة:**
تحليل الدلالات السياسية في فيلم وثائقي يتطلب الجمع بين مستويات متعددة (جمالية، سردية، صوتية، بصرية، سياقية)، وهو ما فرض تحديًا منهجيًا في اختيار أدوات التحليل الأكثر ملاءمة دون الوقوع في التشتت أو الابتعاد عن هدف الدراسة.

5. **اللغة والتواصل مع مرجعيات غير مترجمة:**
بعض المقابلات أو الشهادات الخاصة بحسان فرحاني حول الفيلم متوفرة باللغة الفرنسية أو الإنجليزية فقط، ما تطلب مجهود ترجمة وتحليل مضاعف لتوظيفها داخل البحث.

الفصل الثاني:
الصناعة السنيمائية والأفلام السنيمائية

المطلب الأول: مدخل إلى السنيما

إن لفظ السينما أكبر من أن نعطيه تعريفا محددا، حيث تظهر إشكالية التعريف من خلال نوع المنتوج السينمائي أو الغرض منه وأنماطه، هناك اختلاف في وجهات النظر تصل أحيانا إلى التناقض.

أ. تعريف السينما: لغة اختصار لكلمة cinématographe أي التسجيل الحركي حرفيا، وهذه الكلمة المتعددة المعاني تدل في الوقت نفسه على الأسلوب التقني وإنتاج الأفلام وعرضها وقاعة العرض ومجموع النشاطات في هذا الميدان تاريخ السينما ومجموع المؤلفات المأفلمة مصنفة في القطاعات، وتدل الكلمة في الوقت نفسه على مجموع التقنيات والأساليب السينمائية.[1]

ب اصطلاحا: البعض ينظر لها بأنها فن أو مجموعة من الفنون الجميلة، وبوابة متسعة بما يكفي لرؤية شيء من عالم الخيال، بينما ينظر لها بعض أخر بأنها صناعة وحرفة وإنها أدوات وألات وظفت وفقا لقوانين وتقنيات معينة ، فصارت صالحة لأن تقدم للإنسان ما يعجبه ويمتعه، وهناك من يراها وسيلة إعلامية نفاذة ومؤثرة تستعين بمعظم إنجازات الإنسان وترحب بأخر وما تصل إليه قدراته، مجموعة تراها وسيلة ترفيهية لا غير ومجموعة أخرى تعتبرها شيئا لا يمكن تعريفه لأنها هلامية وتختلف باختلاف معايير متغيرة دائما، وفئة تبتعد عن هذا كله وتجرد السينما قدر الإمكان لتقول أنها مجرد صور فوتوغرافية تعرض بتتابع توهم بالحركة ، مزودة بالأصوات فئة أخرى تراها ثقافة ولغة بصرية كما هي الثقافة واللغة اللفظية أخرون يعتبرونها علما متكاملا له أصوله وفروعه يدرس في المعاهد، وأخرون يعتبرونها تجارة في المقام الأول.[2]

وكذلك تعتبر أيضا بأنها مصطلح يشار به إلى التصوير المتحرك الذي يعرض للجمهور أما فيأبنية فيها شاشات كبيرة تسمى دور السينما، أو على شاشات أصغر وخاصة كشاشة التلفزيون.[3]

---

[1]- ماري تيريزجورنو، معجم المصطلحات السينمائية، ترجمة: فائز بشور، جامعة باريس السوربون الجديدة، ، ص 18.16.

[2]- فولتن ألبرت، السينما آلة وفن ترجمة صلاح عز الدين وأخرون، مكتبة مصر، القاهرة، ص33.

[3]- سعيد توفيق، الخبرة الجمالية، ترجمة: عبد الله عويشت منشورات وزارة الثقافة دمشق، 1997م، ص 237.

إذن، فالسينما إلى كونها فنا من الفنون الأخرى، عندما تم التنبه من قبل صانعي الأفلام إلى قدرتها وإمكانيتها في تسجيل أجزاء من الحياة ومن الواقع الإنساني المعاش وإمكانية عرضه مرة أخرى، فضلا عن استيعابهم لتأثير قوة الصورة السينمائية على المتفرجين في كونها تسجل عالما متحركا، بهذا فإن فكرة "إن السينما هي "حركة ولدت مع اختراع السينما ذاتها، ويمكننا أن نقول إن كل تطور تكتيكي للفن السابع إنما هو نتيجة مباشرة إلى التعبير عن الحركة بصورة أفضل، فالحركة كانت هي أيضا المفجر الأول والمحور الأساسي لتحويل السينما من كونها مجرد اختراع علمي لتسجيل المرئيات إلى كونها «فنا»، وذلك عندما حدث الوعي بأهمية ومركزية هذه الحركة المرئية، وبهذا تحولت الحركة إلى بؤرة الاهتمام وأصبحت تلازم كل تطور وتغير في أسلوب السينما من أجل التعبير عن هذه الحركة، بل وتقديمها بشكل أفضلوأكثر فاعلية.[1]

نشأة السينما وتطورها

ترجع بدايات السينما إلى ثلاث أقسام من النشأة والتطور:

القسم الأول: من حيث الاختراعات

يرجع بعض بدايات السينما، أو بتعبير أدق ما قبل البدايات إلى ما دونه المهندس والعالم الإيطالي «ليوناردو دافنشي»، فقد لاحظ أن الإنسان إذا جلس في حجرة تامة الظلام، بينما تكون الشمس ساطعة خارجها، وكان في أحد جوانبها ثقب صغير جدا في حجم الدبوس، فإن الجالس في الحجرة المظلمة، يمكنه أن يرى على الحائط الذي في مواجهة هذا الثقب الصغير ظلالا أو خيالات لما هو خارج الحجرة نتيجة شعاع من ضوء ينفذ من الثقب الصغير.

فمن خلال هذا تم التوصل إلى أن وضع صندوق ثم تثبيت العدسة في أحد جوانبه وباستخدام عدد من المرايا أصبح من الممكن ظهور الظلال أو الخيالات على حاجز زجاجي في الصندوق وفي وضع صحيح غير مقلوب وقد أطلق على هذا الصندوق الغرفة المظلمة.

[1]- مرسلي أحمد كامل و آخرون، معجم الفن السينمائي، وزارة الثقافة والاعلام، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1973م، ص313.

أما البداية الحقيقية لميلاد صناعة السينما فتعود إلى حوالي عام 1895م، نتيجة للجمع بين ثلاث اختراعات سابقة اللعبة البصرية الفانوس السحري والتصوير الفوتوغرافي، فقد سجل الأخوان أوجست ولويس لومبير اختراعهما الأول جهاز يمكن من عرض الصور المتحركة على الشاشة في 13 فبراير 1895 في فرنسا على أنه لم يتهيأ لهما إجراء أول عرض عام إلا في 28 ديسمبر من نفس العام، فقد شاهد الجمهور أول عرض سينما فوتوغرافي في قبو الجراند كافييه" الواقع في شارع الكابوسين بمدينة باريس.

وهكذا بدأت السينما عن طريق عرض صور متحركة في نهاية عام 1895، ولقد كان العرض عبارة عن شريط سينمائي، وقد تم هذا في مسارح عادية مجهزة بشاشة في عدة عواصم أوروبية.[1]

القسم الثاني من حيث كيفية العرض

وهذا بدوره ينقسم إلى ثلاثة أنواع وهي كالآتي:

أولا: السينما الصامتة: تعتبر أول مرحلة في تاريخ إنتاج الأفلام.

فالسينما الصامتة دامت لربع قرن من الزمان 1902-1927 فهي قادرة بالإيحاء والتعبير على جذب المشاهد إليها، بل انها تعد من التحف الفنية بالنسبة للمشاهدين في هذا الزمان.[2]

وتعرف السينما الصامتة بأنها تلك الأفلام التي تعتمد على اللقطة السينمائية المعبرة والاستغناء عن الحوار، هذا الغياب يجعل السينما الصامتة مفهومة رغم اختلاف لغات المشاهد مثل قصة قصيرة محكمة في بنائها الفني يستطيع أن يضع أمامك عالما متكاملا دون الحاجة إلى المد والتطويل بالكلام الكثير[3].

وكذلك هي الأفلام التي تعتمد بالأساس على الصورة في غياب الحوار وحتى الموسيقى في الغالب لتساعد المتفرج على الانصهار مع قصة الفيلم، وميزاته أنه مرجه

---

[1]- عكاشة تروت، موسوعة تاريخ الفن، مصر القاهرة، 1976م، ص64

[2]- جورج صادول، تاريخ السينما في العالم السينما الصامتة، ترجمة كمال عبد الرؤوف، ص 125. المرجع نفسه، ص 126

[3]- المرجع سابق ذكره، ص26.

لشريحة أوسع من الجمهور على الرغم من اختلاف اللغات، إلا أن كل الأفلام الأولى كانت صامتة وذلك لعدم وجود تطور تقنية دمج الصوت مع الفيلم.[1]

والسينما الصامتة في مفهومها العام هي تلك السينما التي تعتمد على أساسيات السينما الصامتة في السرد وطريقة الطرح والتمثيل حتى وإن كان يتخللها قليل من الحوار بشرط ألا يكون ركيزة أساسية بل هو عنصر دخيل وطارئ وغير أساسي، تتميز أيضا في كيفية تركيبها وتفردها في النوعية وطريقة طرحها وهو ما يجعلها مميزة عن غيرها.[2]

ثانيا: السينما الناطقة: دامت السينما الصامتة حتى عام 1927م حيث ظهر أول فيلم ناطق في هوليود[3] وهو أساس العمل السينمائي.

إذن شهد تاريخ الأفلام السينمائية لحظات حاسمة غيرت فيها تكنولوجيا جديدة كل شيء ففي عام 1927م، كان أول فيلم سينمائي ناطق بداية عصر السينما الناطقة، وفجأة اختفت الأفلام الصامتة وظهر نوع جديد من النجوم ونوع جديد من القصص السينمائية، مما غير كيفية الكتابة والتصوير وعرض الأفلام السينمائية.

ثالثا: السينما الرقمية: بدأ العصر الرقمي في الأفلام السينمائية في عقد الثمانينات، كان مصطلح السينما الرقمية يثير الكثير من الجدل ليس فقط في كونه يمثل النقلة النوعية الأولى التي ستحصل في تاريخ السينما بشأن كاميرات التصوير فحسب، بل في كونه يهدد هيمنة هوليود ويعلن أن السينما ستكون ملكا وحقا للجميع.

إلا أنه اكتسب زخما كبيرا حوالي عام 1990، ومنذ البداية استخدمت التكنولوجيا الرقمية لابتكار أنواع جديدة من الصورة، فقد أصبح بإمكاننا استخدام برامج مثل الصورة الرقمية، على سبيل المثال إزالة شخص أو إضافة بناية، مما غير إدراكنا الأساسي للواقع المصور، وساعدت أنظمة المونتاج الرقمي في تكوين أساليب وتقنية

[1]- جوفري نوريل موسوعة تاريخ السينما، ترجمة أحمد يوسف، ص224.
[2]- المرجعسابق ذكره، ص225.
[3]- هوليود هي مدينة الإنتاج السينمائي الأمريكية ،ص 152.

سينمائية جديدة، كاستخدام لقطات قريبة جدا وصور وأشكال تطير حول الشاشة، وأشكال تتغير وتتحول إلى أشكال أخرى أمام أعين المشاهدين.[1]

فلقد تعرضت كاميرات التصوير السينمائية خلال مسيرة السينما للكثير من التطورات لكنها لم تكن تغييرات جذرية، ومن المثير للغرابة أن هذه الثورة الرقمية الهائلة لم تكن توغلت في كل منزل لا يبدو أنها أثرت في كاميرات التصوير السينمائية، فالعمل مازال يجري على الطريقة القديمة المكلفة جدا، نحن في حياتنا اليومية نشاهد مئات المحطات على التلفاز التي تأتي بواسطة أجهزة رقمية، وأصبحنا نشاهد الأفلام رقميا بواسطة الأقراص المدمجة العادية (VCD» أو الرقمية (DVD»، ونتناقل الصور والأفلام بين أجهزة

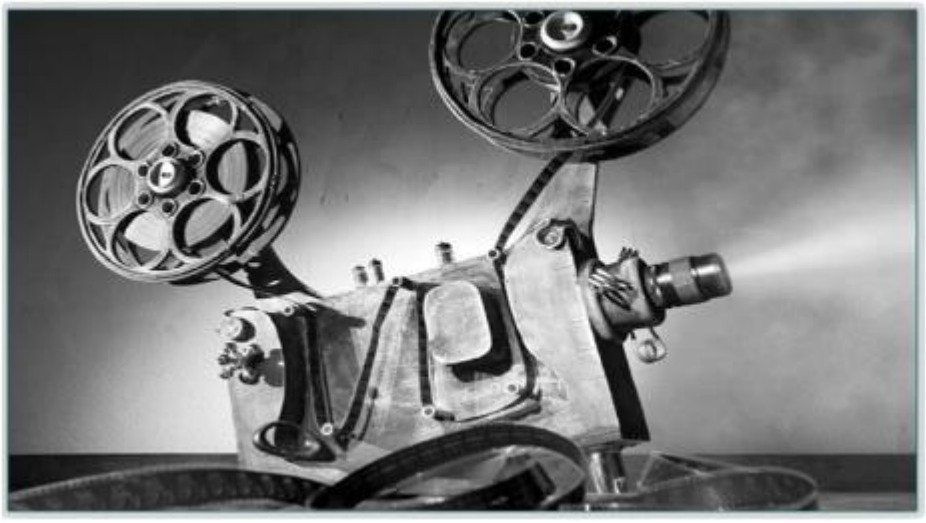
الجوال رقميا.

فالسينما الرقمية ببساطة هي تقنية جديدة في التسجيل والعرض، تتمثل في التعامل مع الصورة بمبدأ الصفر والواحد، البت والبايت، أي التعامل مع الصور على أنها إشارات كهربائية ثنائية رقمية بدلا من طبعها وتحميضها كيميائيا على ورق ،حساس، تماما كما نلتقط الصور والأفلام في أجهزة الكمبيوتر أو الجوال، إذ لا يوجد شريط بل لا توجد صورة ملموسة أصلا، ولكننا نراها ونتناقلها ، هذا ما يحدث مع السينما الرقمية، فالكاميرا الرقمية تصور وتخزن المعلومات في ذاكرة إلكترونية موجودة بداخلها يمكن للمصور سحب المعلومات ونقلها إلى جهاز كمبيوتر عادي ثم العبث بها وتحريرها كما يشاء دون وجود أي شريط كامل العملية الإنتاجية، وهنا تظهر نقطة قد لا ينتبه لها الكثيرون تطبيق السينما الرقمية سوف يعيد تعريف

السينما من الأصل في القواميس، وسيغير تعريف الكثير من المصطلحات المتعلقة بالكاميرا أو بعمليات صنع الفيلم.

المطلب الثاني: صناعة السنيما

[1]- ستيفين أشر، صناعة السينما اليوم، الثورة الرقمية، المجلة الإلكترونية: يواس ايه مج ،12عدد 6يونيو 2007م.



في أواخر القرن التاسع عشر كان الذهاب إلى السينما، يعني الذهاب إلى صالة ألعاب "كينتوسكوبية"، حيث كانت توجد صفوف من أجهزة الفرجة التي تدعى "كينتوسكوب"، والتي تعمل بعد إدخال قطع من العملة المعدنية على عرض صور متحركة تستغرق دقيقة واحدة، مثل جياد تجري، أو قطارات مسرعة، أو رجل يعطس، أو حيوانات تتصارع..الخ، وقد شكلت تلك الصور التسجيلية الأولى لأجدادنا عالماً من السحر والمغامرة، بينما يبدو بالنسبة لنا في هذا العصر، وكأنه عالم من السذاجة والطرافة، رغم الفارق الزمني غير الكبير، إلا أن هذه البدايات، كانت اللبنة الأولى في قيام صناعة تعتبر في عصرنا الراهن من أكبر ، وأهم، وأخطر الصناعات قاطبة، بسبب تأثيراتها الاجتماعية والفكرية والايدلوجية، على البشر في كل مكان في العالم!.

البدايات الأولى للسينما (الرواد) 1895 1915:

في عام (1895)، وعلى أيدي الأخوين لوميير" – كما أسلفت – ظهرت السينما على أساس كونها اختراعاً تقنياً لإعادة انتاج الحياة الحقيقية، فالصورة المتحركة في ذلك الوقت، لم تكن في الواقع إلا مجموعة من الصور الفوتوغرافية الثابتة المسجلة على شريط السيليلويد، والتي بالاستناد إلى حقيقة احتفاظ شبكية العين بجزء من الحركة التي تبدو على الشاشة أمامها، تقوم بعقد صلة بين كل صورة والتي تليها، مما يوهم بانسيابية الحركة واستمرارها.

لذلك كانت الحركة أو الإيهام بها، هي مادة الأفلام السينمائية الأولى، حيث كان أي شيء واقعي يتحرك، يصلح موضوعاً للأفلام، وكانت الشرائط السينمائية الأولى مجرد تسجيل لوقائعموضوعية، حصلت بالفعل، مثل: أشرطة خروج العمال من المصنع، ووصول القطار إلى المحطة، وصبي شقي يقف على خرطوم مياه بستاني، مما يتسبب بغرق وجه البستاني بالماء، للأخوين أوغست ولويس لوميير 1985، أول تلك الشرائط، والإرهاصات الأولى للسينماالوثائقية.

هذا، وتعد البلاد العربية من أوائل البلدان التي عرفت السينما الوثائقية، حيث شهدت تونس التي كانت تحت الاحتلال الفرنسي آنذاك، تصوير اثني عشر فيلماً وثائقياً، بواسطة أحد معاوني الأخوين «لوميير» عام 1896، وفي مصر ظهرت دار للعرض السينمائي في الإسكندرية للفرنسي "دو" لاجارن"، الذي كان يلتقط بكاميرته السينمائية، الكثير من المناظر للناس العاديين والآثار المصرية، ومن ثم يقوم بعرضها في دار العرض التي يملكها كما كان يقوم بتصدير واستيراد الأفلام الأجنبية الوثائقية.

وفي عام (1898)، صور ألبرت سميث"، وهو واحد من أوائل صانعي الأفلام الوثائقية، شريطاً سينمائياً عن احتلال تيودور روزفلت تل سان خوان في بورتوريكو إبان الحرب الإسبانية الأمريكية، مضيفاً مؤثراً بصرياً خاصاً لبعث الحياة في مشاهد الانفجارات، عبر استخدام دخان السجائر والسيجار، ولم يكتشف المشاهدون الخدعة، لأن الصورة كانت العنصر الوحيد في الشريط، بسبب غياب الصوت، ويصنف هذا الفيلم باعتباره المحاولة الفنية الأولى لتسجيل الواقع الموضوعي، عبر إجراء تعديلات عليه لا تنتقص من واقعيته، ولكنها تزيد من تعبيره.

غير أن الحركة وحدها لم تكن كافية بعد البدايات لإغراء الناس بالذهاب إلى دور العرض، مما حتم اكتشاف وسائل تعبير سردية جديدة تتطابق مع الإمكانات التقنية المتوافرة، وقد كان المخرج الرائد "ميلييه"، هو صاحب الخدع السينمائية المبتكرة، التي قوّت الجانب التعبيري للسينما، وساعدته على رواية قصص تمثيلية تجمع بين الصور والكلام المكتوب، وكان فيلمه "رحلة إلى القمر" عام 1902، هو أول الأفلام التي يمكن وصفها على حد تعبيره: بالمشاهد المرتبة ترتيباً مصطنعاً"، وهو أمر جعل منه المخرج الروائي الأول في العالم، كما كان الأخوين "لوميير" أول مخرجي الأفلام الوثائقية.

إلا أن السرد السينمائي في المراحل الأولى (بشقيه الوثائقي والروائي) كان مقيداً إلى حد كبير بتقاليد المسرح، حيث كانت آلة التصوير تأخذ مكان المتفرج في المسرح، لتصور كل ما يجري أمامها، وكأنه يجري على خشبة مسرح، من موقع واحد وزاوية واحدة، إلا أن إ.س. بورتر" في عام 1903، في فيلمه" سرقة القطار "الكبرى" أحدث تغييراً نوعياً في السرد البصري، عن طريق استخدامه للمونتاج المتوازي بشكله البدائي، لكن الثورة السينمائية الحقيقية، تنسب إلى المخرج "ديفيد غريفيث"، الذي حطم كل طرق بناء السرد السينمائي المسرحي، واستخدم وسائل تعبير بصرية خاصة، بشكل بليغ ومبتكر، مهدت الطريق لصناعة السينما فيما بعد، من أن تتحول إلى فن مستقل، وكان فيلمه "ولادة أمة" عام 1915، هو شهادة ميلاد فن السينما بالمعنى المتعارف عليه حالياً.

هذا وقد شهدت نهاية عام 1912 (وفقاً لرأي بعض المؤرخين السينمائيين) ظهور أول فيلم تسجيلي متكامل من إخراج الإنكليزي هوبرت بونج"، عن اكتشاف سكوت للقطب الجنوبي"، بينما يرى مؤرخون آخرون، أن أول فيلم تسجيلي متكامل ظهر عام 1915 من إخراج الكندي "روبرت فلاهرتي"، وهو فيلم نانوك رجل الشمال"، حيث قام "فلاهرتي" بمعايشة أبطال فيلمه "نانوك" وأفراد أسرته، وحقق هذا الفيلم نجاحاً كبيراً في أمريكا وأوروبا كما كتب عنه الكثيرون منالنقاد.

وقد شكل فيلم "نانوك رجل الشمال بداية مرحلة جديدة من صناعة الفيلم الوثائقي، كونه كان فيلما تسجيلياً درامياً، وليس تسجيلياً بحتاً، مما مهد لظهور أساليب وأشكال جديدة من الأفلام الوثائقية، سميت بأفلام الدوكودراما، وهي نوعية من الأفلام تقدم للمشاهد أحداثاً واقعية في صورة درامية، يقوم بأداء أدوارها إما أشخاصها الحقيقيون - وهو الغالب – أو ممثلون محترفون.

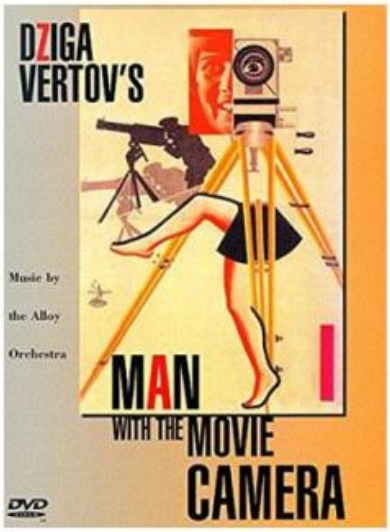
وهكذا يمكن القول أنه في هذا العصر بدأت صناعة الفيلم السينمائي، وكانت التقنية جديدة تماماً، ولم تكن هناك أصوات على الإطلاق، ومعظم الأفلام كانت وثائقية، خبرية، وتسجيلات لبعض المسرحيات التي ربما تكون حقاً، بدائية، إلا أن الطاقة والعمل الذي بذل لإنتاج هذه الأفلام كان مبهراً، وكان العامل الأساس الذي مهد لظهور صناعة أثرت إلى حد بعيد في تشكيل ملامح وسمات عصرنا الراهن.

مرحلة الأفلام الصامتة 1915-1926

تتميز هذه المرحلة عن سابقتها بالتجريب في مونتاج الأفلام، حيث لم تكن الأفلام في هذه المرحلة صامتة بالكامل، فقد كانت هناك استخدامات لطرق ومؤثرات صوتية خاصة بينما لم يكن هناك حوار على الإطلاق وظهرت فيها في مجال الفيلم الروائي أسماء شهيرة شكلت أفلامها منارات في تاريخ السينما

العالمية مثل "شارلي شابلن"، و"ديفيدجريفيث".

وقد تحولت صناعة السينما إلى فن حقيقي، خاصة بعد أفلام شارلي شابلن، التي ماتزال تعتبر من أهم الأفلام التي أنتجت وصورت في تاريخ السينما، كما أن ظهور مخرجين مميزين مثلغريفيث وسيسيل دوميل، زاد من أهمية تلك المرحلة.



كما سجلت روسيا في هذه المرحلة، أكبر عدد من ساعات التصوير لأكبر قدر ممكن من الأحداث أثناء سعي للسيطرة على السلطة في البلاد، وأعلن "لينين" بعد عام 1920 أن السينما هي أكثر الفنون أهمية بالنسبة للسوفييت، وبناء على ذلك فقد قدم السوفييت الدعم المادي والتقني للعاملين

البلشفيك - الشيوعيون"في هذا الحقل مما مهد الطريق لظهور مخرجين مهمين جداً من أمثال أيزنشتاين وبودوفكين"، وقد استطاع الرواد الوثائقيون الروس، أن يحققوا نجاحات كبيرة، ويضيفوا بأفلامهم رصيداً ثرياً، صب في مصلحة الفيلم الوثائقي عامة، وأهم تلك الأفلام الرجل وكاميرته السينمائية"، لمخرجه دزيغا فيرتوف"، أما السينمائيون الألمان، فقد انتجوا عام 1925 فيلماً وثائقياً طويلاً بعنوان "الطريق إلى الصحة والجمال كفيلم إرشادي تعليمي، وشكل بمضمونه وأهدافه نوعاً جديداً من أنواع الأفلام الوثائقية في ذلك الحين.

وبسبب ذلك التأثير الوجداني العاطفي الذي امتلكته السينما كوسيلة اتصال وإعلام وإعلان، وتثقيف، وأيضاً إمتاع، وتعليم،وتوجيه ودعاية على وجدان الناس، ظهر جهاز يتتبعها قبل وأثناء، وبعد إنتاج مادتها

الفنية على الشريط السينمائي، عرف بالرقابةالسينمائية، وكان أول ظهور لجهاز الرقابة على السينما، في روسيا القيصرية عام 1908، ثم السويد عام 1911 ، وبريطانيا عام 1912، وفي الولايات المتحدة الأمريكية، ظهر أول تشريع للرقابة على الأفلام السينمائية في 1915، وفرنسا عام 1916، وذلك وفقاً لطبيعة النظام السياسي ومفاهيمه في كل بلد، ووفقاً أيضاً لمعاييره الدينية والسياسية، والأخلاقية، وآدابه وأعرافه العامة.

مرحلة السينما الناطقة عصر ما قبل الحرب العالمية الثانية) 1927-1940

في 6 تشرين الأول 1927 تم عرض أول فيلم ناطق "مغني الجاز" من إنتاج شركة وارنر Warner ظهر فيه آل جولسون AL., jolson ، وذلك بواسطة جهاز الفيتافون Vitaphone الذي يسمح بتسجيل صوت الممثل على أسطوانة من الشمع تدار مع جهاز العرض السينمائي بطريقة ميكانيكية مطابقة للصورة، وهو جهاز يعتمد على اختراع "هبورث Hepworth".

وتتميز هذه المرحلة بالإضافة للصوت والكلام بأنها شهدت استخداماً أكثر للألوان، وبدأت صناعة الرسوم المتحركة على يد المخرج "والت ديزني"، وفي هذه المرحلة أيضاً ظهرت العروض النهارية للأفلام، وبدأت تتنامى في المسارح مع موجة الكوميديا، كما برز نجوم لفن السينما انتشرت أسماؤهم في ذلك الحين.

وقد ضمت أسماء هذه المرحلة في مجال السينما الروائية، أسماء مثل كلارك جابل Clark Gable فرانك كابرا Frank Capra جون فورد John Ford والممثلان اللذان استمرا إلى المرحلة الناطقة بعد ذلك، وهما ستان لوريل Stan

Laurel وأوليفر هاردي Oliver Hardy. وفي هذه المرحلة أيضاً بدأت نوعية الفيلم تزداد أهميتها مع ظهور جوائز الأوسكار، وحب الجمهور للسينما. من هنا أصبح يُنظر للفيلم في هذه المرحلة كمراهق بدأ ينضج، ويمكن التمييزبين الأفلام التي كلفت أموالاً كثيرة عن الأفلام التي لم تكلّف كثيراً، وبالرغم من أن التقنية المستخدمة في صناعة الفيلم كانت ما تزال بدائية، لكنها بهرت العديد من رواد السينما.

أما فيما يتعلق بإنتاج السينما الوثائقية والتسجيلية في هذه المرحلة بشكل عام، فإن تاريخ السينما الوثائقية، يدين بالفضل إلى المملكة المتحدة أول دولة في العالم اهتمت الأسباب سياسية استعمارية) إلى حد [1]بعيد بهذا النوع من الأفلام، تلتها الولايات المتحدة الأمريكية، كما بلغ الفيلم التسجيلي النضوج عام 1930 تحت الرعاية المباشرة للحكومة الانكليزية.

وكان أهم أقطاب السينما التسجيلية في المملكة المتحدة في تلك الفترة "جون غريرسون"، الذي يعد من رواد السينما التسجيلية في التاريخ، كمنتج ومنظم وناقد ومخرج، حيث أنتج فيلما تسجيلياً عام 1929 بعنوان "التائهون"، تم تصويره في بحر الشمال وهو يحكي الحياة اليومية لصيادي سمك الرنكة.

أما في الولايات المتحدة الأمريكية فقد أسهمت فترة الكساد الاقتصادي في ثلاثينيات القرن الماضي في إتاحة الفرصة لإنتاج عدد من الأفلام التوثيقية التي تصور تلك المرحلة، حيث أسهمت أمريكا في صناعة الفيلم التسجيلي من خلال الفيلمين الشهيرين المحراث الذي شق الأرض" عام 1936، و"النهر" عام 1937، وكلاهما من إخراج "بيير لورينتز".

وقد بقي رواد دور العرض السينمائي في الدول الغربية حتى منتصف الخمسينيات، يشاهدون الشريط السينمائي للأخبار يعرض قبل بداية عرض الفيلم في دور السينما العامة، حيث ظهر الأسلوب التسجيلي الإخباري في الأفلام السينمائية منذ الأيام الأولى لصناعة مثل هذه الأفلام، كما كنت قد أشرت سابقاً، ويعتبر فيلم "خروج العمال من مصانع "لوميير" أول فيلم تسجيلي خبري في العالم، وكان هذا شيء طبيعي باعتبار أن هدف مخترعي السينما في ذلك الوقت، كان التوصل إلى وسيلة لتحريك

[1] نهلة عيسى ،الأفلام الوثائقية ،سوريا 2020 ، ص05-06-07-08-09 .

الصور الثابتة التي تلتقطها آلة التصوير الفوتوغرافي، وبعد ذلك بدأ الفيلم التسجيلي يتحرر من الناحية الخبرية المحضة، ويتجه أكثر فأكثر نحو الخلق والإبداع الفني، وقد ساهم المخرج والمؤرخ السينمائي "جون غريرسون" في توجيه الفيلم الوثائقي والارتقاء به، أولاً عندما استخدم مصطلح الفيلم التسجيلي (أو) (الوثائقي) لأول مرة، وثانياً عندما عرف هذا الفيلم: بأنه المعالجة الخلاقة للواقع".[1]

العصر الذهبي للسينما 1941-1954

أثرت مجريات الحرب العالمية الثانية في صناعة السينما إلى حد بعيد، على مستوى الشكل وأيضاً المضمون، فخلال وبعد الحرب (وبسببها، هروباً من الموت وبحثاً عن النسيان والأمل بالغد) ازدهرت الكوميديا بشكل ملحوظ، وتربعت الأفلام الموسيقية على عرش السينما، كما انتشرت أفلام الرعب، ولكن باستخدام ضئيل للمؤثرات الخاصة بسبب ارتفاع تكاليف الإنتاج، وقد شكلت نفقات الإنتاج فرقاً ملحوظاً بين الميزانيات الكبيرة والصغيرة للأفلام، ولجأت استوديوهات السينما لإقرار ميزانيات صغيرة لإنتاج أفلام غير مكلفة للعامة، وذلك لجذب الجماهير.

لذلك ظهرت الأفلام الجماهيرية في هذه المرحلة، والتي يمكن تصنيف مضامينها إلى: أفلام استخبارات أفلام غابات والأفلام الرومانسية الكلاسيكية، أما أفلام الخيال العلمي فقد ظهرت حوالي عام 1950، والأسماء الكبيرة القليلة من النجوم، التي ظهرت في هذه المرحلة هي كاري جرانت Gary Grant همفري بوجارت Humphrey

[1] المرجع نفسه ،ص 10.

Bogart أودري هيبورن Audrey Hepburn هنرى فوندا Henry Fonda ، فريد أستير Fred Astaire

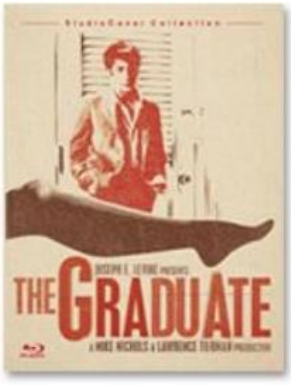
كما كانت الحرب العالمية الثانية سبباً رئيسياً من أسباب الاهتمام بالسينما التسجيلية والوثائقية، وظهور الأفلام الدعائية، حيث مولت الحكومات ميزانية معظم هذه الأفلام، ففي أمريكا قام المخرج الأمريكي فرانك كابرا بإخراج سلسلة أفلام تسجيلية بعنوان "لماذا نحارب؟"، وفي بريطانيا تم إنتاج العديد من الأفلام التسجيلية الدعائية من أشهرها لندن تستطيع أن تنتصر" عام 1940.

العصر الانتقالي لفن السينما 1955-1966

يُسمي الباحث السينمائي "فيليب كونجليتون هذه المرحلة بالعصر الانتقالي، لأنها تمثل الوقت الذي بدأت فيه السينما تنضج بشكل حقيقي، وبدأت الحرب الباردة لتغير وجه هوليوود، وظهرتالمؤثرات الخاصة، وبرزت الفنون الأخرى المصاحبة كالديكور والاستعراضات، كما ظهرت فيهذا العصر التجهيزات الفنية المتطورة المصاحبة للفيلم، من موسيقى واكسسوار وغير ذلك، وفي هذا العصر بدأت الأفلام من الدول المختلفة تعرض داخل الولايات المتحدة الأمريكية، وبدأت الأفلام الجماهيرية تستبدل بأفلام رخيصة، كما بدأت الاستوديوهات الكبيرة تفقد الكثير من قوتها في مجال التوزيع كما ظهر لصناعة الفيلم منافس جديد يسمى "التليفزيون"، مما أثار نقاشاً جاداً حول نوعية المنتج السينمائي وجودته، وبدأت السينما تقتحم موضوعات اجتماعية أكثر نضجاً، وانتشرت الأفلام الملونة لتصبح الغالبية، بجوار القليل من أفلام الأبيض والأسود، وضمت الأسماء الكبيرة في سينما هذه المرحلة ألفريد هتشكوك Alfred Hitchcock، مارلين مونروMarilynMonroe، وإليزابيث تايلور Elizabeth Taylor

وبعد أن عرفت سنوات من التجاهل والنفور بعد انتهاء الحرب العالمية الثانية، كسبت السينما التسجيلية والوثائقية نوعاً من الاعتراف مع فيلم عالم الصمت» للمخرجين "جاك إيف كوستو ولوي مال الحائزين على السعفة الذهبية في مهرجان «كان» في فرنسا عام 1956، وقد سمح التطور التقني والغليان النقدي في فترة ما بعد الحرب بإخراج الافلام الوثائقية من استوديوهات السينما، وكان من نتائج ذلك إنتاج فيلم «المشي على الثلج بنعال عريضة أشبه بالزحافات وهي رياضة منتشرة في كندا، وعندما أتاح التقدم التقني توفير المعدات المحمولة للصوت المتزامن مع الصورة حوالي عام 1960، استطاع مخرجو السينما الوثائقية التصوير المباشر للحدث كصوت وصورة وهو ما جعل اللقطة أقرب لحقيقة الواقع عما كانت عليه من قبل، وأصبح في قدرة الفيلم الوثائقي "اقتناص أصالة الحيلة كما هي معاشة في الواقع على حد قول عالم الاجتماع الفرنسي إدغار موران" الذي قنن مصطلح السينما الحقيقية كمرادف للسينما الوثائقية.[1]

العصر الفضي للسينما 1967-1979



يرى بعض المؤرخين أن هذه الفترة بالفعل، هي مرحلة ما سمي بالفيلم الحديث، وبدأت بإنتاج فيلمي "الخريج وبوني وكلايد" عام 1967، وقد ظهرت عدة أفلام خيالية من الصور المتحركة حققت نجاحاً جماهيرياً باهراً، وكان من جراء انتشار هذه النوعية من الأفلام الناضجة، الخارجة عن المألوف، والمعتاد، والأخلاق العامة أن ظهرت أنظمة جديدة للرقابة.

[1] المرجع سابق ذكره ، ص11-12.

كما ظهرت في هذا العصر، الأسماء الشهيرة من النجوم في الإخراج والتمثيل، أمثال فرانسيس كوبول Francis Coppola ، وداستن هوفمان Dustin Hoffman ، ومارلون براندو MarlonBrando، وانخفضت نسبة أفلام الأبيض والأسود إلى 3% من الأفلام المنتجة في هذه الفترة.

وقد اتسعت حركة انتاج الأفلام التسجيلية والوثائقية في هذه المرحلة، وأصبح لها مدارس ومنظرين، وبدأت تتنوع ليس في موضوعاتها فحسب، بل في مناهجها وتوجهاتها، حيث عرضت أفلاماً وصفية تحليلية إضافةً إلى أفلام عن الأعلام وأخرى عن البسطاء، كما عرضت أفلاماً عن التنمية والنقد الاجتماعي.

العصر الحديث للفيلم 1980-1995

بدأ هذا العصر فعلياً عام 1977، عندما أنتج فيلم "حروب النجوم" Star Wars، الذي يعد أول إسهام للكمبيوتر والتقنية الحديثة في تصميم المؤثرات الخاصة، لكن الباحث السينمائي "فيليب كونجليتون" يبدأ هذا العصر عام 1980، لأنه يعتبر أن فيلم "الإمبراطورية تقاوم" نقطة البداية. ففي هذه المرحلة بدأ انتشار الكمبيوتر والفيديو المنزلي، التليفزيون السلكي، واعتمدت هذه المرحلة اعتماداً كبيراً على ميزانيات الانتاج الضخمة بدلاً من النص والتمثيل، ولكنها احتفظت بالقدرة على إنتاج نوعية جيدة من أفلام التسلية الممتعة.

وبدأت العلاقة بين السنيما والأنترنت بشكل تقليدي، حيث استغلت السنيما الشبكة الوليدة للنشر العلمي والتقني عام 1982، وتصاعدت العلاقة حتى أصبحت الأنترنت وسيلة لنشر أو لعرض الأفلام السينمائية، إضافة إلى تسويقها أو الدعاية لها، ففي عام 1982 نشر الناقد الأمريكي إليوت ستاس" المقال النقدي الأول على الإنترنت حول فيلم "غاندي"، Gandhi عبر شبكة Compuserve

وفي عام 1990 أطلق كول نيدهام قاعدة بيانات السينما على الإنترنت Internet MovieDatabase التي أصبحت مصدراً مهماً حول السينما، ولم تكن النسخة الأولى موقعاً حقيقياً بل مجرد برنامج يتيح لمستخدمي الإنترنت البحث عن المقالات المنشورة على منتدى rec.arte.com، وشهد عام 1992 انطلاق أول حملة

تستعمل الإنترنت للدعاية لفيلم سينمائي هو Les experts، وكذلك إطلاق أول موقع خاص بالأفلام السينمائية من خلال فيلمي talrek.Stargate,

وقد شهد هذا العصر، كثافة في إنتاج الأفلام الوثائقية مازال مستمراً حتى هذه اللحظة، خاصة في ظل دخول التلفزيون هذا المجال، وتم انتاج آلاف من الأفلام التسجيلية التعليمية ولأغراض التدريب، ليس في الدول المنتجة للأفلام الروائية فحسب بل إن كثيراً من الدول التي تملك مقومات الفيلم الروائي ركزت على إنتاج الفيلم التسجيلي الوثائقي، خاصة الدول النامية ومنها الدول العربية التي حاولت توظيف الفيلم الوثائقي لخدمة السياسات الوطنية، والصراع العربيالصهيوني، ولأغراض التنمية الاجتماعية.[1]

العصر البلاتيني 1995- 2015

شهد العقدين العقدان الأخيران من التاريخ الإنساني تصاعداً في العلاقة بين صناعة السينما، وبين أحدث وسائط المعلومات والاتصال، خاصة الانترنت، ورحلة الفيلم السينمائي التي سارها خطوة خطوة من الرسوم إلى الصور الفوتوغرافية، إلى الصورالمطروحة على شاشة إلى الصوت إلى اللون إلى الشاشة العريضة، إلى شاشة الأبعاد الثلاثة، ما زالت التجارب العلمية جارية بشأنها الإضافة حاسة الشم لتجربة المشاهدة السينمائية، مما يعني ايهاماً أكبر بالواقعية وقدرة لا متناهية على التأثير، وربما التضليل.

ففي عام 1995، بدأ العرض التجاري للفيلم الأمريكي The Net ، وهو أول فيلم من هوليوود يتخذ الإنترنت موضوعاً رئيسياً لأحداثه، وفي عام 1996، أطلق موقع سيني – فبل، وهو أولموقع يوضح مواقيت عمل صالات العرض السينمائي في كل من فرنسا، وسويسرا، وبلجيكا، وفي العام نفسه أُطلق موقع Aint cool news الخاص بالأخبار، والشائعات، والمقالات النقدية للأفلام قبل خروجها للقاعات.

وفي عام 1997 وبمناسبة بداية تسويق برنامج المعلومات ريال- فيديو في فبراير، أُعلن عن موقع تصاحبه ثلاثة أشرطة قصيرة من توقيع سيابك لي، وشهد عام 1998 بث الوصلات الإعلانية لفيلم حروب النجوم، كما عُرض عام 1997، فيلم

[1] المرجع سابق ذكره ،ص 13.

تيتانيك Titanic في صالات العرض السينمائي بعد أن تكلّف إنتاجه أكبر ميزانية في تاريخ السينما في العالم، تراوحت من 250 إلى 300 مليون دولار إنتاجاً وتوزيعاً، وكان نتاجاً عبقرياً لتزاوج التكنولوجيا مع الفن السينمائي، وفي عام 1998 ، أنتج فيلم "وصلتك رسالة You'veGot Mail، بطولة ميج رايان Megan وتوم هانكس Tom Hanks في شهر ديسمبر، حيث يقع البطلان في الحب، بفضل البريد الإلكتروني لشركة أمريكا أون لاين ،AOL ، وقد توج التزاوج التكنولوجي السينمائي، بعشرات الأفلام الأخرى بعد ذلك، مثل "آفاتار وأفلام خيالية عديدة أنتجت على شكل سلاسل،وشكلت التكنولوجيا عوالمها وفضاءاتها، وأحياناً شخوصها.

ويمكن ملاحظة أن الأفلام التسجيلية اكتسبتفي السنوات الأخيرة حضوراً متزايداً سواء على مستوى الإنتاج في ظل ظهور قنوات فضائية عالمية وعربية عديدة متخصصة في بث الأفلام الوثائقية والبرامج التسجيلية، أو مستوى العروض التجارية، أو ضمن المهرجانات الدولية، كما أن التكنولوجيا الجديدة فتحت

عالماً جديداً أمام صناع الأفلام الوثائقية؛

فالمعدات الجديدة مكنت صناع الأفلام الوثائقية من تصوير أناس حقيقيين (وليس ممثلين)، وهم يمارسون أعمالهم اليومية، وبالتالي أصبحت المشاهد أكثر واقعية من هنا أتى مصطلح "سينما الحقيقة"، باعتبار أن الكاميرا لا تكذب، وأن صناع الأفلام كانوا يحاولون جلب الواقع وحشره فيصندوق صغير.

إلا أن الأمر ليس بهذه البساطة وواقعية هذه الأفلام ليست نسخة طبق الأصل عن الواقع (وهو أمر سوف نتحدث عنه بالتفصيل في الوحدة التعليمية الثانية، فالواقع السينمائي هو نظير للواقع وليس ترجمة حرفية له، ولذلك فالسينما الوثائقية بداية من فيلم المدرعة بوتمكين"، إلى "النهر" إلى "حصاد الخجل"، إلى "أفلام قنوات الناشونال جرافيك" رغم توثيقها للواقع، إلا أنها كانت نظيراً منتقى للحدث الذي تم إظهاره، وصورة عمدية من الواقع وعنه.

ويمكن لنا في هذا العصر، ذكر عشرات الأفلام الوثائقية التي حظيت باهتمام جماهيري كبير، شبيه بنجاح الأفلام الروائية الجماهيرية، لا سيما الفيلمين الشهيرين "فهرنهايت" لـ"مايكل مور"، و "سوربرايزمي"، وغيرها أفلام كثر، غربية وعربية، جعلت من الفيلم الوثائقي بأشكاله المتعددة، أقرب الأنواع الإعلامية إلى تفكير وآراء الناس ونبض حياتهم، وأيضاً اهتمامهم.[1]

المطلب الثالث: مقومات وخصائص الصورة السينمائية

للغة السينمائية العديد من الخصائص تتمثل فيما يلي:

إن كل صورة تعرض على الشاشة تشكل علامة رمزية أو مجازية وهذه الأشكال هي المنطلق في قراءة العلامة اللغوية قراءة سيميائية.

إن تشكيل الوحدات السيميائية في لغة السينما قد لا يظهر من خلال عناصر أو لقطات منفردة، وإنما تتكون الوحدة السيميائية من مجموعة لقطات أو سلسلة مصغرة ، ومن خلالها تتشكل وحدات سيميائية كبرى، وهنا نطرح مشكلة أساسا في السينما، وهي ربط تأليف الوحدات الصغرى بحيث تشكل وحدات دلالية متضمنة الكادر السينمائي، وتعرف العملية الدلالية هنا بعملية التكوين، وتعنى بوضع كل تفاصيل أو عناصر المنظر في علاقة متألفة تشكل توازنا للمشاهد، وتسهم في خلق إحساسه الجمالي وجذب انتباهه، ويشمل التكوين الشكل ومراعاة الخطوط المكونة للأشكال والتوزيع المناسب للضوء والظل والألوان والتوزيع المتوازن للعناصر المرئية والإيقاع، وكل ذلك يسهم في إحداث الأثر الدرامي للمشهد.

إن خاصية الانزياح في سرد السينمائي هي محال التحليل اللغوي السينمائي، فعندما نأخذ مثلا خطابا ما وليكن ملفوظ شخصيا، ندرك أنه موجود قبلا ولكن عند التركيب الأيقوني (إضاءة، صوت، صورة، الشخصية) تتشكل وحدة سيميائية للعلامة اللغوية وينتج تأثير الفيلم بواسطة الصورة الظاهرة على الشاشة، والتي ترتبط بالصور المخزونة في ذاكرة المشاهد، ومع ذلك الترابط تنشأ عواطف الدهشة أو البهجة أو الحزن، فمن خلال الوحدات السيميائية المتشكلة تنزاح الدلالة عن العالم الخارجي بغض

[1] المرجع سابق ذكره ، ص 14-15-16

النظر عن صورة الانزياح التي تمثل صورة رسالة سيميائية في مستوى من التحليل أعلى درجة.

إن مستويات اللغة السينمائية (تصوير / حركات / صوت / لون إضاءة / كتابة) يمكن أن تكون عناصر لغوية بالمعنى الحقيقي شريطة أن تأخذ مكانتها في سياق النص لا بصورة آلية بل مقرونة بدلالة معينة، ويمكن أن نستكشف من استخدامها أو رفض استخدامها ترتيبا، إيقاعيا قابلا لتمييز بسهولة.

يشكل تنوع عناصر اللغة السينمائية فاعلية جمالية فنية، وتكون مجموعة من العلامات المتكررة التي تقبل التمثيل في كل مستوى، الأمر الذي يمكن الدارس من قراءة سيميائية تعتمد على تقطيع الوحدات الكبرى إلى وحدات منفصلة، حيث لا توجد علامات، هناك لابد من محاولة تحديد أسلوب السرد السينمائي المبني على أسس التحليل وتقطيع المقاطع الدلالية المتكونة أساسا من فعالية المونتاج وجمالية المونتاج (عموري،17.2014)

ولدت اللغة السينمائية عندما أدرك صانعو الأفلام الفرق بين مجرد الوصل غير المحكم بين مجموعتين من الصور في حالتين مختلفتين من الحركة؛ وبين فكرة أن هاتين المجموعتين من الصور يمكن أن ترتبط أحداهما بالأخرى، لقد اكتشفوا أنهم عندما يجمعون بين رمزين مختلفين فإنهما ينتقلان إلى معنى جديد، ويقدمان طريقة جديدة في توصيل إحساس أو فكرة أو حقيقة.

وبدأ المهتمون بالنظريات في إجراء تجاربهم، ولم تكن هناك أية لافتات في الطريق لكي ترشدهم إلى اللغة التي يحتاجون إليها، وكانت أغلب المفاهيم التي تم تطويرها تخاطب العقل أو كانت تجريدية لا علاقة لها بالواقع، وبالرغم من أخطاء أولئك المهتمين بالنظريات ومن اكتشافاتهم الخاطئة، فقد كانوا مجموعة من المثابرين الذين بذلوا جهدا كبيرا، وإذا كانت هناك أية فائدة مما وصلوا إليه من قواعد، فهي حصيلة التجارب التي قاموا بها وتراكم للحلول التي استجدت من خلال الخبرة اليومية في هذه المهنة، لقد صلحت هذه القواعد لأعمالهم وفي عهدهم وكان المأخذ عليها هو استخدامها المحدود واستحالة تحويلها إلى قواعد ومبادئ، وكان القليل من صانعي تلك الأفلام لديهم القدرة على تبرير إجراءاتهم الفكرية الإبداعية وتفسيرها في صيغة نظريات تحليلية مكتوبة.

فإن اللغات جميعها عبارة عن أنواع. تقاليد المقبولة المتبعة، وكل جماعة تتعلم أو تتفق على أن تفسير من بعض الرموز بمعان موحدة فيما بين أفراد تلك الجماعة، وعلى رواة القصص ورجال الأفكار أن يتعلموا أولا الرموز وقواعد الربط، ولكن هذه الرموز والقواعد في حالة تغيير دائم. ويمكن للفنانين والفلاسفة أن يؤثروا في الجماعة بتقديم رموز وقواعد جديدة والاستغناء عن بديلاتها القديمة وليست السينما بغريبة عن هذه الإجراءات.

إن تاريخ تطور السينما كوسيلة للاتصال المرئي، يرتبط مباشرة بقدرة اللغة السينمائية على التمسك بالواقع، ولكن الواقع مفهوم دائم التغيير، وسيلة للإدراك دائمة التغير أيضا.

وتركيب الفيلم عبارة عن انعكاس لاإرادي الحساسية من يستخدمه، ولتوافقه مع الحالات النفسية الجارية لهذه الوسيلة من التعبير (أريخون، 1998).

وتعد إسهامات مارسيل مارتن Marvel Martin متمثلة خاصة في مؤلفه اللغة السينمائية 1955 . أهم الدراسات التي حاولت أن تعطي مفهوما واضحا للغة السينمائية، ويحدد عناصرها قبل انتشار واتساع رقعة البحث السيميولوجي، ربط ظهور اللغة السينمائية بالتطور المتواصل لطرق وأساليب التعبير في الفيلم، أين يصبح العامل التاريخي وكذا الإسهامات التقنية للسينمائيين وراء تأسيس وتطور هذا المفهوم، هذا المنطلق في بدايتها لم تعد أن تكون سوى تسجيلات آلية للواقع خالية من البعد الفني والجمالي

بينما أخذت تكتسب عناصرها اللغوية عندما أرادت أن تحكي القصص وتحرك الأفكار، فاستعانت بجملة من الأساليب التعبيرية التي أعطتها الطابع السردي، وهذا الطرح لمارتن يمنح صيغة اللغة والفن فقط للأفلام ذات الطابع السردي ويقصي الأفلام التسجيلية.

وقد وافقه "كريستان" ميتز" في جانب من هذا الطرح واختلف معه في جانب الآخر، إذ يعتبر الأفلام السردية مختلفة عن الأفلام التسجيلية من ناحية الموهبة والهدف، بينما تتطابق كونها تستعمل نفس الآليات والعلامات في تكوينها.

فإن تصور مارتن لمفهوم اللغة السينمائية جعله يعمل على وضع مفردات وصيغ لعناصر هذه اللغة ويفسر ميكانيزماتها، التي تعمل من خلالها على إنتاج معانيها مع الابتعاد عن مقارنتها باللغة اللفظية إلا في حالات قليلة، ولكن في الوقت نفسه أراد أن يجعل للفيلم السردي نظاما نحويا يمشي عليه كالذي في نظام اللغة الطبيعية (حدو) نور العين، دت، ص132).

وعندما تعود إلى تصور "جان" "ميتري" حول لغوية السينما الذي ورد سابقا نجده قد ربط مفهوم هذه اللغة بماهية الصورة إلى جانب كون السينما أداة تعبيرية تعتمد التنظيم المنطقي والجدلي، فهو ارتكز في تعريف اللغة على المبدأ السويسري بأنها نظام علامات أو رموز يسمح بتعيين الأشياء وتسميتها، وتحويل الأفكار وترجمتها إلى معان. "وهذا ما يدعو في نظره إلى عدم حصر مفهوم اللغة في ما هو منطوق فقط، بينما ليست هذه الأخيرة سوى شكل من الأشكال اللغوية الخاصة الأكثر عمومية واستعمالا، فإذا كانت اللغة تعمل على تبادل الأفكار وإنتاج، معان فإن السينما بدورها تمتلك نفس الخاصية، ولكن بوسائل تختلف عن تلك التي تستعملها اللغة اللفظية، فهي تستعمل الواقع بأشيائه وأصواته كعلامات أعيد إنتاجها. فالفيلم هو عبارة عن عرض وإظهار وسرد واقعة، ما ولكن هذه الصور حسب طبيعة السرد اختارت أن تتشكل في نظام علامات ورموز، هذه العلامات والرموز محملة بمعان محددة ومن هنا يمكننا أن نعتبر أن السينما لغة.

وبهذا يكون جان ميتري وضع مفهومه للغة السينمائية بتحديد معالمها وخصائصها كونها تعتمد تركيباونسقا خاصا يختلف عن اللغة اللفظية بل ويجعلها في درجة ومستوى مغاير تعتمد على خاصية العرض للواقع Collection .119.120 d'auteurs 1989 p

فلقد شكلت رؤية "جان ميتري منطلقا أساسيا في نظرية السينما وذلك منتصف الخمسينات بالنسبة للمستغلين في حقل سيميولوجيا السينما، إذ جاءت الدراسات متتالية من أجل إظهار البعد اللغوي لسينما من منظور السيميولوجي أين توسعت الأبحاث في ظل دراسة مختلف العلامات المتداولة اجتماعيا ومقارنة اللغات ببعضها، وكذلك مقارنة مفهوم اللغة بمختلف الأنساق التواصلية غير اللسانية، وفي هذا السياق يعتبر السيميولوجيون السينما من أهم الأنساق التواصلية التي أصبح المجتمع يتداولها، كما

صار يعتبر العلامة الأيقونة جزء من حياته، غير أنه لابد من وجود تباينات كثيرة وجوهرية بين اللغة اللفظية واللغة السينمائية، فإن كان البشر يعرفون لغات متعددة ومختلفة باختلاف الشعوب والأمم، فإن الأفلام عبر العالم كله تستعمل نفس العلامات والعناصر الدلالية، فالأولى تعتبر متعددة والثانية هي واحدة، كما أن التواصل اللغوي ذو طبيعة تفاعلية مباشرة يسمح بتبادل الأدوار بين مرسل ومرسل إليه)، بينما تتميز العملية التواصلية في سينما بأحادية الاتجاه وجمود الأدوار.

كما تشكل العلاقة بين الدال والمدلول فرق آخر، ففي اللغة السينمائية يظهر المستوى القياسي رابطا أساسيا بين الدال، والمدلول إذ أن العلامات الصورية والسمعية في الفيلم مستوحاة من الواقع، وتستدعي ربطها معا بقياس مدى التشابه بينهما، بينما العلاقة بين الدال والمدلول اللفظي هي اعتباطية يغيب فيها.[1]

المطلب الرابع: أنواع الفيلم السنيمائي

أنواع الأفلام السينمائية

1- الأفلام السريالية: تحاول تصوير الاحساسات الداخلية والحالات الذهنية عن طريق خلط الصور ببعضها.

2. **الفيلم التجريدي**: أصبحت الأشكال التجريدية والدوائر والمربعات والأمواج والخطوط المتقاطعة تتحرك وتتغير وتتداخل في بعضهما البعض دون أن تصور أي شيء موجود في الطبيعة وما نشاهده في هذه الأفلام ليس أشكالا من الحياة بل الحياة متحررة للأشكال وما يتبعها من رقص وإيقاع وزخارف متحركة من خطوط ومستويات وأحجام.

3. **الفيلم الواقعي:** ويشمل المستويات السينمائية التالية:

يضم فيلم الرحلات والأفلام التعليمية وأفلام التدريب، والفيلم التسجيلي يقسم من ناحية المضمون

إلى نوعين:

[1] سماش، سيد أحمد. "سيميائية الصورة السينمائية وتأثيرها ".*مجلة أنثروبولوجيا*، المجلد 3، العدد 2، 2017، الصفحات 34-52

أولا: الأسلوب التسجيلي الوثائقي : ويتميز بهدفه ذي المغزى الاجتماعي السياسي وبأنه دائما يشمل على رسالة محددة واضحة ويتسم بالمباشرة والصراحة.

ثانيا: الأسلوب الحقيقي الواقعي: وهو الذي يضم فيلم الحقيقة وفيلم الأحداث، أي يجمع بقية أشكال الإنتاج الغير روائي دون الفيلم التسجيلي ذي المغزى السياسي الاجتماعي.

4. الفيلم الروائي أو فيلم الخيال: هو الذي يعتمد على الخيال أثناء سرد القصة، كما يعتمد على الصوت

والموسيقى والحوار والفيلم الروائي نمطين:

أ- نمط الأفلام الروائية الطويلة.

ب نمط الأفلام الروائية القصيرة.

ثانيا: أنواع الأفلام السينمائية من حيث النوعية[1]

(1) أفلام الحركة هي التي تعرض متاعب الإنسان في الحياة بأسلوب سريع ومنتظم.

(2) أفلام المغامرات هي أفلام تعرض الرحلات لأماكن مختلفة.

(3) أفلام الرسوم المتحركة: هي التي تعتمد على الرسوم المتحركة.

(4) أفلام هزلية أو كوميدية وهي الأفلام التي تعرض مواقف هزلية.

(5) أفلام الجريمة: وهذه تعرض أعمال إنسانية غير قانونية.

(6) أفلام تسجيلية: وهذه تقدم تقريرا عن موضوع ليس بقصة أو دراما روائية.

(7) أفلام مأساوية أو درامية هي أفلام تتناول مشاعر إنسانية.

8 أفلام عائلية: وهي الأفلام التي يتناسب موضوعها مع مختلف الأعمار.

(9) أفلام خيالية: وهي التي تتعامل مع مغامرات الأسطورية أو تعالج موضوعات من العصور القديمة.

(10) أفلام الرعب أفلام بها مشاهد مخيفة ومرعبة.

[1] فؤاد شعبان و آخرون ،تاريخ وسائل الاتصال و تكنولوجيته الحديثة ، ص 101،102

(11) أفلام موسيقية : وهي التي تعتمد على الموسيقى والرقص كعنصر أساسي.

(12) أفلام الخيال العلمي: وهي التي تعتمد على مغامرات خيالية في الفضاء الخارجي مثلا، ولا يستطيع

العقل البشري تصورها.

(13) أفلام الإثارة: هي التي تخفي بعض الحقائق والأحداث تكتشف تدريجيا بأكثر الطرق مهارة.

(14) أفلام الحروب : هي التي تعتمد على الحروب التي حدثت في التاريخ.

(15) أفلام الغرب: أفلام تعتمد على استغلال بيئة الغرب الأمريكي خلال القرن التاسع العشر والعشرين.[1]

الفصل الثالث: الأفلام السنيمائية الوثائقية

المطلب الأول: نشأة الفيلم الوثائقي

1. نشأة الفيلم الوثائقي: إن أول تعبير عن فكرة السينما يعود إلى رسوم الكهوف كتكرار رسم أقدام الثور الأربعة في كهف " التاميرا" الاسباني، والرسوم التي تتكرر على نحو متوال مثل التي وجدت على جدران المعابد المصرية القديمة، في محاولة للإنسان الأول تصوير الحركة، ذلك ما جسدته السينما، التي اقترن ميلادها بتطور العديد من الاختراعات والأبحاث العلمية في مجال التصوير والضوء. ففي العصور الوسطى تمكن العالم الفزيائي "الحسن بن الهيثم" من ابتكار القاعدة الأساسية للتصوير الضوئي في كتابه "المنظار" مبينا أنه "إذا كان في موضع واحد عدة سرج في أمكنة متفرقة وكانت جميعها مقابلة لثقب واحد وكان ذلك الثقب ينفذ إلى مكان مظلم - الصندوق الخشبي المظلم وكان مقابل الثقب[2] جدار فإن أضواء تلك السرج تظهر على ذلك الجدار متفرقة بعدد تلك السرج كل واحد منها مقابلا لواحد من السرج على الخط المستقيم الذي يمر بالثقب". فقد تمكن هذا العالم من الكشف أن الصورة التي ترتسم على

[1] المرجع سابق ذكره ،ص103.

[2]- محمود إبراقن، ماهي السينما ، منشورات المبرق، الجزائر، 2013، ص 30.

شبكية العين لا تزول فورا، وهو بالثبات الشبكي وهي الطريق الأولى الموصلة لتصوير الحركة.

مع بداية عصر النهضة نهاية القرن الخامس عشر كان ليوناردو دافينشي الذي يعتبره الأوربيون أب السينما، يأمل في أن يتمكن الإنسان يوما ما من رسم أشياء قادرة على الحركة، والنطق بتحديث نظرية الغرفة السوداء chambre noire المعروفة في اللغة اللاتينية بـ "الكاميرا أبسكورة" camera obscura» وهي الغرفة التي لا تتمتع إلا بثقب ضيق فتح بأحد جدرانها، على أن يتم في الجدار المقابل لتلك الفتحة عملية إعادة إنتاج دقيقة، تكون في شكل مقلوب لكل ما يمكن أن نشاهده في الخارج، فالغرفة السوداء ما هي إلا نموذج للعين المجردة.

فالسينما ليست اختراعا بقدر ما هي حالة تطور معقدة تحتوي على عدة عناصر ، عنصر الجمال، التقنية، الاقتصاد وعنصر الجمهور. كما عرفت وسائل التسلية البصرية تطورا وازدادت اتقانا يوما بعد يوم، كفنون الرسم بأنواعه والتصوير وتطوير تقنياته. ومن بين جميع وسائل التسلية البصرية كان الفانوس السحري هو الأكثر شعبية في القرن السابع عشر، تقوم نظرية عمل الفانوس السحري على مبدأ أن الجسم المضاء إضاءة قوية هو موضوع أمام عدسة مكبرة تنعكس صورته المقلوبة، على شاشة في حجرة مظلمة تكون هذه الصورة مكبرة وفقا للمسافتين النسبيتين بين الجسم والعدسة والشاشة. كما لا يزال هذا المبدأ معمولا بعه في آلة العرض السينمائي: فأفضل أجهزة العرض لا يزال من حيث المبدأ فانوسا سحريا، بينما شريط الفيلم وآليات تحريكه بديل أكثر تعقيدا من شريحة الفانوس القديمة البسيطة.[1]

في نهاية القرن التاسع عشر، تمكن المصور الأمريكي ذو الأصول الإنجليزية إدوارد ما يبريدجEdward Muybridge من تحليل حركة عدو الحصان التي صورها بواسطة آلة التصوير فوتوغرافي مجهزة كلها بالبطاريات، من خلال وضع عدة كاميرات على جانبي الطريق لتسجيل سباق الخيل. ثم قام بخطوة أخرى في بداية الثمانينات وذلك بعرض الصور الحركية القصيرة التي سجلها مستخدما جهاز العرض الذي أسماه الزور ايسيسكوب Zooraxiscope. خلال رحلته إلى أوروبا التقى جول ماراي Etienne julemareyالعالم الفيزيز ولوجي الفرنسي، الذي تمكن من اختراع

[1]- ديفيد روينسون، تاريخ السينما العالية 1895 - 1980، ترجمة إبراهيم قنديل، 1999، ص 14.

آلة سميت البندقية الفوتوغرافية "Fusil photographique، بواسطتها تمكن المصور من التقاط الحركة والتي قال بصددها 1878: "كنت أحلم باختراع ما يشبه بندقية فوتوغرافية قادرة على تصوير الطائر خلال تحليقه فيالسماء، بالتقاط صور تعبر فعلا عن المراحل المتعاقبة لحركة الأجنحة ". ثم توصل إلى التصوير على شريط سينمائي يدعى "السيلولويد"، كما نجح أيضا في عرض النتيجة على الشاشة في مدة عرض لا تتجاوز ثلاث أو أربع ثوان.

منأوحى هذا التطور الذي وصل إليه مايبدبريج وجول ماراي إلى المخترع "توماس أديسون"" إلى اختراع جهاز الفونوغراف Phonographe لتسجيل الصوت البشري عام 1877، توصل بعدها إلى اختراع آلة تصوير للصور المتحركة سماها الكينتوغراف مستخدما اختراع الفيلم المرن الشفاف مادة السيليلويد مقاس 35 مل أو "كوداك 1" في نفس العام، وهو الخام الذي تصور عليه الأفلام حتى اليوم. وفي عام 1896 تمكن من اختراع الكينتوسكوب Kintoscope، وهو صندوق يسمح للشخص الواحد مشاهدة الصور الحقيقية المتحركة. أسس بعدها إديسون مع مساعده وليام ديكسون الاستوديوهات السينمائية الأولى، انتشرت محلات الكينتوسكوب في المدن الكبرى في الولايات المتحدة الأمريكية وصولا إلى أوروبا.[1]

برغم المحاولات العديدة لم تلقى أي محاولة نجاحا يشبه النجاح الهائل الذي حققته سينوماتوغرافيا لوميير، الذي شرع في تجاربه منذ وصول "صناديق المنظار المتحرك " إلى فرنسا سنة 1894، فأوجد المصورة الزمنية مستعملا في تحريكها الأسطوانة اللامحورية، التي اخترعها هورنبلور وفيلما خاما مصنوعا في ليون وهو في حجم أفلام أديسون بعد محاولات مختلفة صنع لوميير بدءامن آذار مارس 1895 جهازا أسماه "السينماتوغراف Cinématographe" ومنه اشتقت كلمة سينما. وهو جهاز يجمع بين الغرفة السوداء والمنوار والسحابة للصور الايجابية، وقد صنع هذا الجهاز في المعامل التي كان يديرها كاربنتييه فحقق لوميير بذلك آلة تفوقت على مثيلاتها وضمن لها كمالهاالتقني.[2]

[1] سعيد شيمي، الصورة السنيمائية من الصامتة للرقمية، القاهرة ،2013، ص20.
[2] جورج سادول ، تاريخ السنيمائي العالم، ترجمة إبراهيم كيلاني، بيروت، ص24.

أعد الأخوين لوميير للعرض الأول الذي كان بتاريخ 28 ديسمبر 1895 في باريس وأمام المقهى الكبير Grand cafe بشارع التجمعات ملصقة كبيرة ملونة كتب عليها بالحجم الكبير "سينماتوغراف لوميير" فجأة انطفأت كل الأضواء فانقبضت أنفاس الجمهور، انطلق ضجيج المحركات مما جعل كل الأنظار متجهة إلى عمق الصالة "بدأت تظهر لنا صورة قطار بدا أنه ينقض على الجمهور ". بذلك ولدت السينما فرنسية أولا، إذ أن من أولى الصور المتحركة التي شهدها العالم جاءت من باريس، كما أن أولى العروض السينمائية للأخوين "لوميير" قد لاقت إقبالا كبيرا، فوصول القطار إلى أعماق الشاشة مندفعا نحوهم حتى أنه أثار ذعرهم خشية الدعس تحت عجلاته[1]، هذه الصور التي سحرت المشاهد لأول مرة وأثارت خوفه ودهشته ونالت إعجاب الجمهور لأنها سجلت حركة الحياة كأنها صورة فوتوغرافية دبت فيها الحياة.

سعي الأخوان "لوميير" إلى تدريب عشرات المصورين وإرسالهم إلى كل أنحاء العالم وعرض أفلامهما للمشاهدين خارج السينما، وتصوير أفلام تتضمن الأخبار العالمية، فاستدعتهم الأسرة الملكية البريطانية. وفي موسكو قام فريق لوميير بتسجيل حفل تتويج القيصر "نيكوليا الثاني"، وأيضا تصوير تولي الرئيس "ماكينلى" الرئاسة في واشنطن. وفي أواخر سنة 1896 خرجت السينما نهائيا من حيز المخابر وغدت الآلات المسجلة تعد بالمئات أمثال آلات لوميير باتيه، غومونت في فرنسا وأديسون والبيوغراف في الولايات المتحدة، وكان وليام بول في لندن قد أرسى قواعد الصناعة السينماتوغرافية ووصلت السينما إلى شمال إفريقيا وآسيا، حتى صار ألوف الناس يتوافدون كل مساء إلى قاعات السينما المظلمة.[2]

بناء على ما سبق يتضح أن السينما بدأت، وثائقية أفلام قدمت نسخة عن الواقع ورصدته دون أي تدخل أو توليف، رغم بساطة الأفلام الأولى فإن قيمتها تنبع من تاريخها وتجسيدها للواقع،

فهي وثيقة لمكان وزمن محددين. فالفيلم الواحد كان يتكون من لقطة واحدة مأخوذة بالكاميرا بدون توقف، لا تتجاوز مدته دقيقة واحدة بسبب محدودية الإمكانيات التكنولوجية في ذلك الوقت، لأن الكاميرا لم تكن تستوعب سوى شريط خام لا يزيد

[1] المرجع سابق ذكره ،ص30 .
[2] االمرجع سابق ذكره،ص24 .

زمن عرضه عن دقيقة واحد، وظلت السينماتتطور حتى أوائل القرن العشرين بظهور تكنولوجيات جديدة حيث تحولت السينما إلى صناعة.

كانت الأفلام الوثائقية "الأولى تبهر المشاهدين وكان الجمهور مدفوعا في انبهاره الكبير بها وهو "سحر الاكتشاف .. " بمعنى اكتشاف قدرة السينما على تسجيل الواقع والحياة وأن تكون مرآة لهذا الواقع، قبل أن تعرف السينما بالطبع فكرة التوليف أو عملية المونتاج، التي تتكفل بنقل وجهة نظر صانع الفيلم، فالمادة المصورة التي يتعامل معها بطريقة فنية يستخرج منها ما يؤكد رؤيته هو للواقع وليس الواقع مجردا غير أن هذا استغرق زمنا طويلا نسبيا، إلى أن أمكن التدليل عليه من خلال نظريات السينما التي تعاقب على وضعها عدد من كبار المنظرين والمفكرين السينمائيين في العالم.[1]

تعد البداية الفعلية والمؤسسة للفيلم الوثائقي على يد المخرج والناقد الإنجليزي"جون غريرسون John Grierson" التي أرسى قواعدها فكان أول من أطلق عليه "فيلم وثائقي،Film Documentaire" في مقال نشرته جريدة « New York Sun » سنة 1926 عن فيلم " Moana موانا" لمخرجه "روبيرت فلاهرتي Robert Flaherty" وعرفه بأنه المعالجة الخلاقة للواقع " وميزه عن غيره من الأفلام حيث ذكر أن الأفلام التسجيلية هي تلك الأفلام التي تصور عناصر الطبيعة ، سواء كان ما تصوره مواد خاصة بالجرائد أو المجلات السينمائية أو أفلام المعرفة ذات الشكل الدرامي أو التي تعتمد على الاستطراد أو الأفلام التعليمية أو الأفلام العلمية.[2]

يعتبر المخرج الأمريكي روبرت فلاهرتي Robert Flaherry أب السينما الوثائقية، فهو لم ينتج سوى بضعة أفلام خلال سنوات عمله، لكن البعض منها أصبح محكا تقاس على أساسه الأفلام الوثائقية. حظي فيلمه الأول "نانوك ابن الشمال" بنجاح واسع وألهم صناع الأفلام في كل أنحاء العالم، فقد عرف فلاهرتي المشاهدين بالحياة اليومية في ثقافة كان هو وجمهوره يعتقدون أنها بدائية، وكان التجديد في الفيلم أن "البدائيين" في هذه الثقافة لم يقدموا كمخلوقات أو حيوانات غريبة الأطوار، بل كبشر لديهم عائلات ومجتمعات تمكن الجماهير من خلال هذا الفيلم استكشافأسلوب حياة

[1] أمير العمري خصوصية الفيلم الوثائقي، ص02

[2] منى سعيد الحديدي، الفيلم تسجيلي تعريفه واتجاهاته أسسه وقواعده ،1982، ص13.

أخرى، بل كانوا يعتقدون أنهم يستكشفون الماضي وقد تعمد فلاهرتي أن يكون تجسيده لأسلوب حياة سكان الأسكيمو ذا طابع عتيق ومهجور.

أما المؤسس الثالث في مجال الوثائقي فهو الروسي دزيجا فيرتوف" الذي سعى لأن تتقدم صناعة الأفلام الواقعية على الأفلام التمثيلية واستبدال التوثيق بالتمثيل، كان ينظر إلى الكاميرا باعتبارها " العين الميكانيكية " الآلة التي تظهر العالم كما هو ولا ترى سواه، كانت الكاميرا ملحقا افتراضيا للقدرة البصرية الإنسانية الضعيفة وعن رواد الفيلم الوثائقي سيأتي التفصيل في ذكر مدارس واتجاهات السينما الوثائقية.[1]

المطلب الثاني: خطوات انتاج فيلم وثائقي

الفكرة: تعتبر الفكرة هي الخطوة الأولى والأساسية لإنتاج فيلم وثائقي، فالبحث عن فكرة خلاقة قادرة على تحقيق متعة للمتلقي، باحثة عن لذة بصرية، جامعة بين الأم وابنها وبين المثقف وغيره، وبين الشاب والكهل الخ، في زمن نتنازع فيه على آلة التحكم الخاصة بالتلفاز، والكم هائل المادة السمعية البصرية. إن إنجاز فيلم وثائقي، مرهون أساسا بفكرة إبداعية تحمل قيمة إنسانية، تسمح لنا بمعالجتها بطريقة خلاقة وتقديمها في قالب فيلم وثائقي قادر على مواجهة لغة المحو وعلى البقاء والتداول.

يقول المخرج إياد الداوود "الفكرة هي نواة المشروع التخطيطية والتي يمكن أن يقدمها أي طرف وهي ذات مصادر متنوعة يجب أن تعتمد على مذكرتك الإنسانية في ابتكار الأفكار، أعلم أنه كلما ارتقت وسائلنا في الرصد وأرهفت حواسنا كلما زادت فرصتنا في انتقاء الفكرة الأكثر فعالية، وعندما تحصل على الفكرة اعرف لمن توجهها، من حيث المنتج وقناة هوية وفلسفة وأهداف وقيم وقدرة تمويلية، يقول موريس ميتر لنك الحصول على الأفكار بمثابة الجنة، وإخراجها هو الجحيم)".[2]

يدور موضوع الفيلم الوثائقي حول السلوك الإنساني بما في ذلك الإبداع في أي مجال من المجالات، أو قد يكون حول التاريخ الحياة الطبيعية أو حياة الحيوانات والنباتات، أو أي مجال من المجالات العلمية. كما أن صاحب الفكرة لا بد وقبل توجهه

[1] باتريشا أوفدرهايدي ،الفيلم الوثائقي ،مقدمة قصيرة جدا ،ترجمة شيماء طه، القاهرة ،2013 ،ص32-33 .
[2] أيمن عبد الحليم نصار، إعداد البرامج الوثائقية، دار المناهج للنشر والتوزيع، عمان، 2007، ص 102.

إلى شركات الإنتاج عليه أن يشرح تفاصيلها ويحدد ميزانيتها ويبين وظيفتها وأهدافها وطرق معالجتها من حيث الشكل والمضمون.

باعتبارها الخطوة الأساسية التي ستبنى عليها الخطوات اللاحقة.

يشمل عرض الكاتب لفكرته في المرحلة الأولى الجوانب التالية :[1]

1. **المقدمة**: يضع الكاتب مدخلا مناسبا في عدة أسطر ليستهل به المقترح الذي يقدمه.

2. **الجمهور المستهدف:** هذا ضروري لتحديد شريحة التي ستتفاعل مع الموضوع، وغالبا ما يفضل المنتجون أن يستهدف البرنامج شريحة واسعة من المشاهدين.

3. **الفكرة العامة:**وهنا يستعرض الكاتب العناصر الأساسية للموضوع الذي ستتم معالجته.

4. **الرسالة أو الرؤية:** يقصد بها ماذا تريد أن تقول من خلال هذا الفيلم باختصار ووجهة نظرك الخاصة النابعة من تحليلك لمعطيات البرنامج.

5. **الجدوى الإعلامية والهدف من الفيلم:** هنا يجب أن يحدد الكاتب الفائدة المرجوة من الناحية الإعلامية، يمكن أن يتوقع أيضا ردود فعل المشاهدين وصدى هذا البرنامج في الأوساط المختلفة، هل يتقبل الفكرة هل سيثير جدلا وتساؤلات ونقاشات.

6. **الشكل الفني:** يتم وصف التقنيات والأساليب الفنية التي يقترح الكاتب استخدامها لمعالجة النص، يتناول فيها طريقة استخدامه للكاميرا لتوضيح أبعاد الحدث والمكان، وكيف سينسق للموضوع بين المعلق والضيوف والرسومات والخرائط والصور المتحركة مع اقتراح أماكن التصوير، وهذا الجزء يحدد إمكانية تنفيذ المقترح من عدمه.

7. **المعالجة التلفزيونية:** سرد القصة في سطور، تبين فيها الهيكل العام للفيلم كما يتخيلها الكاتب، وكيف يحول الكاتب النص الأدبي أو ملخص البحث إلى صورة مرئية وكأداة للتعبير عن الأحداث والشخصيات التي سيتعرض لها في البرنامج.

المعالجة التلفزيونية: هي ملخص محكم للفيلم المقترح مكتوب بالفعل المضارع وبصيغة الغائب. الغرض منها تجسيد التخطيط الأولي للعرض المقترح مع مزيد من

[1] المرجع سابق ذكره ،ص 104 .

التفاصيل في المادة وطريقة مع إضفاء الصيغة الدرامية - أي تكون معبرة بحيوية - بحيث تثير العميل فيما يخص بما ستكون عليه الصورة، وفيما تقدمه له من معلومات. وهي مفيدة كاختبار تمهيدي لنقاط الضعف أو الخلاف قبل أن تتقدم إلى المرحلة الأكثر شمولا المعروفة باسم التخطيط الأولي للمشاهد.[1] والمعالجة الفنية هي عملية تحليل الفكرة وتنمية وتطوير عناصرها وذلك من خلال البحث الأكاديمي المتخصص، البحث الميداني والاستفادة من المواد الإعلامية والأرشيفية المتوفرة والمتاحة، ومشاهدة الأعمال الفنية السابقة حتى لا نقلد ونأتي بالجديد. بعد فترة من الزمن والجهد يبدأ الوعاء بالامتلاء وتجد نفسك تلقائيا تمتلك الدليل العام لمضمون الفيلم الوثائقي، وتصور الشكل الفني الأنسب لمعالجته.[2]

السيناريو: الفيلم الجيد لا بد وأن ينهض على سيناريو جيد ومن المستحيل إخراج فيلم جيد لم يكتب له السيناريو بعناية فمهما كانت فكرة الفيلم وموضوعه على درجة عالية من النضج والفلسفة. ومهما كان تصويره ومونتاجه على أعلى مستوى من الامتياز فإنه لا بد وأن يسقط فنيا وفكريا إذا كان السيناريو ضعيف البناء. يعتقد بعض السينمائيين أن كتابة الكلمات التي تصل في النهاية إلى الشاشة على شكل صورة مرئية، وكلمات وأصوات تحتاج إلى مهارة فنية، قد تزيد على تلك التي تحتاجها إدارة الآلات التي تستخدم في إخراج الفيلم إلى حيز الوجود. لذلك لا يمكن البدء في تصوير فيلم وإخراجه دون أن يكون السيناريو قد اكتمل تماما. يحتاج هذا الأمر إلى كل القدرات الذهنية والتخيلية والفنية، حتى يمكن أن يتخيل كاتب السيناريو مقدما ما يأمل أن يراه معروضا على الشاشة فيما بعد.[3]

يعرف السيناريو كذلك بأنه وصف الحركة السينمائية على الورق، فهو وثيقة مكتوبة بدقة تصف المناظر مع تفاصيل الصوت المصاحب للفيلم، يشتمل السيناريو على قسم الحركة والمشاهد وقسم الكلام المصاحب للحركة والمشاهد. وفي الفيلم التسجيلي نتعامل مع العالم الحقيقي الذي حولنا ولذلك لا يستطيع كاتب السيناريو أن يكون دقيقا في كتابته، حيث إن هناك بعض ا الأفلام التي يضطر فيها المخرج إلى التخلي عن السيناريو بشكله التفصيلي ويستبدله بسيناريو نظري مبدئي يحوي مجرد

[1] داويت جوان سوين ،كتابة السيناريو للسينما ،ترجمة أحمد الحضري ،القاهرة ،2006،ص43 .
[2] المرجع سابق ذكره ،ص106 .
[3] المرجع سابق ذكره،ص108 .

خطة للتصوير منظمة ومرتبة . [1] وفي هذا الصدد يقول هوف بادلي HUGH Baddeley: "إن دائما السيناريو في الفيلم التسجيلي لا يمكن أن يكون دقيقا تفصيليا، لأنه يجب أن يسمح للمخرج وللمصور بقدر من حرية العمل للتعامل مع الأشياء غير المتوقعة والتي لا يمكنالتحكم فيها".

يعتمد البناء السينمائي على مجموعة من النقاط ويمكن اعتبارها مرشدا في بناء العمل الوثائقي بحسب ما يتطلب الموضوع، مع مراعاة الفرق في طريقة التعاطي مع الفيلم الوثائقي بالنسبة للعمل الدرامي ويمكن تلخيص أهم عناصر البناء كما يلي:

أ. نقاط الحبكة Plot Points: تأتي بعد البداية والتقديم للأحداث، تعتبر حبكة القصة وهي الإطار العام للحدث، يجب أن يتضمن هذا الإطار شخصية أو شخصيات أساسية في موقف ما، تسير الأحداث باتجاه التعقيد مجموعة من الأزمات حيث تضطر الشخصيات للقيام بأشياء معينة، مما يؤدي إلى خلق سلسلة من الأزمات والمصاعب التي تزيد الأمور تعقيدا حتى تصل إلى الذروة الدرامية، وهي أكثر الأزمات تعقيدا بعدها يبدأ خط الحبكة في الاتجاه نحو الحل.

ب نقطة التحول Key Plot points نقطة التحول وأحيانا تسمى نقطة الهجوم، وهي نقطة من النقاط الرئيسية في الحبكة توثر بشدة على مسار القصة. أما من الناحية النظرية، تؤدي نقطة التحول إلى إثراء الإحساس الدرامي بالقصة وزيادة إغراق المتفرج فيها.

ج الذروة Climax: الذروة هي آخر نقطة تحول في الفيلم وعادة ما تكون على شكل تضاد، يمكن أن تتخذ أشكالا أخرى، يجب أن تلاءم الذروة مع الإطار والمنطق العام للقصة، وتظل في نفس الوقت علي عكس المتوقع. الهدف هنا هو إرضاء عاطفة المتفرج، والمفترض من الناحية النظرية أن يصل الخط الرئيسي للقصة مع الثانوي، إلى لحظة الذروة معا وفي مشهد واحد. فإذا لم يكن ممكنا الجمع بينهما في مشهد واحد، يمكن ترتيبها في تتابع من الأقل أهمية إلى الأكثر أهمية، حيث تصل الخطوط الثانوية للذروة أولا ثم الخط الرئيسي.

[1] صفا فوزي علي محمد عبد الله ،الفيلم التسجيلي مفهومه وظائفه أشكاله و خطوات إنتاجه ،القاهرة ،2015،ص 177 .

د. ما بعد الذروة Anti climax يحدث أحيانا بعد أن تصل أحداث الفيلم إلى ذروتها، يتوقع المتفرج نهاية الفيلم أن يأتي حدث ما يهبط من الذروة إلى القاع وغالبا هو نتيجة للذروة، وكثيرا ما يوصف بالضعف إذا لم يكن مبررا وجوده بعد الذروة.

هذا هو الشكل المتبع في بناء السيناريو السينمائي، أما لبناء في الفيلم الوثائقي فهو يتبع نفس الخطوط العريضة مع الاختلاف أن السيناريو السينمائي يبنى على أساس الشخصيات والحوار تبعا للأحداث المتوقعة، بينما في الفيلم الوثائقي يتم البناء على أساس المعلومات والحقائق والمواقف على أرض الواقع والتي تدعمها الحوارات والتعليق المصاحب.

النص المكتوب:

أ. التعليق: الفيلم الوثائقي بكل أنواعه يحتاج إلى تعليق وإن اختلف الزمن من فيلم إلى آخر، فعرض تفاصيل الموضوع أو القصة بمجرد استخدام الصورة المرئية، قد لا يكون وافيا بالشكل الكامل مثلما يحدث بمساعدة التعليق، وذلك إلا في حالات تجريبية خاصة ونادرة فالتعليق يقوم بتوضيح معاني الصور وشرح مغزاها. كما يضيف التعليق أشياء أخرى تخفى على نظر المتفرج في الصورة، أو يشرحنتائج ما يجري في الفيلم فهو يضيف بعدا جديدا للصورة.[1]

إن مصطلح تعليق هو ما يقابله في الفرنسية Commentaire وهو متداول كثيرا في محال الإعلام السمعي البصري، يعرف بأنه صوت إنساني مصاحب للصورة، لا يمكن للفيلم الوثائقي الاستغناء عنه. تمر كتابة التعليق بمرحلتين الأولى تتم أثناء السيناريو، الأولى بحيث يتمكن المنتج والمخرج من أن يتابع تفكيرك المرحلة الثانية تكون عند مراجعة شريط الصوت. ويقوم الكاتب بإعداده بحيث يتفق مع الفيلم نفسه بعد تصويره وتركيبه ويستمر صقل هذا التعليق حتى جلسة تسجيل الصوت النهائي.

يكتب التعليق ليسمع وليس ليقرأ، لذا من المهم قياس وقعه في الأذن كما يجب أن تكون لغته بسيطة، سهلة ومباشرة، ولا بأس في استخدام ترادفات لغوية ومعاني رنانة لا تضيع المعنى ووضوحه، كما أنه لا مانع من الاقتباس في محله المناسب من أجل

[1] المرجع سابق ذكره ، ص172 .

نص أكثر قربا من الناس. يفضل أن لا يستغرق وقت التعليق أكثر من ثلث المدة الفعلية للفيلم، ويكون به فراغات لتريح المشاهد وتضمينها بالموسيقى والمؤثرات.[1]

هناك بعض المبادئ التي وضعها سوين في كتابه من أجل وضع تعليق جيد لا بد من إتباع التالي: - يجب أن يرسي التعليق عددا من الأشياء المطلوبة الموضوع والمكان والجو العام. بداية الصورة يجب أن تسبق دائما بداية التعليق بلحظات.

يجب أن يحافظ التعليق على توجيه المتفرجين إلى الاتجاه الصحيح، مع اعتماد الجمل القصيرة البسيطة والواضحة لفظا ومفهوما.

- الالتزام بالموضوع فلا يجب الحديث عن أشياء لا تعرضها الشاشة تجنب التعليق على أشياء واضحة وعدم ابتعاد معلومة التعليق عن معلومة الصورة، أي أن مدلول التعليق يجب أن يكون مكملا لمدلول الصورة وليس تكرارا لما توضحه.

- إشراك المتفرج وذلك باستخدام ضمير المخاطب وصيغة المبني للمعلوم، وهما أكثر الأدوات نفعا عند كتابة التعليق للأفلام الوثائقية.

- التعليق مجال خصب للإبداع، فلا تتردد في أن تجرى التجارب بأصوات متباينة المعلقين مختلفينوبحوار متبادل ومؤثرات صوتية.

وهناك نقاط يجب تجنبها في كتابة التعليق:

- تجنب الإحصائيات لا بأس ببعض الأرقام الضرورية، وإن كانت هناك أرقام يحاول دمجها مع صور الجداول والرسوم البيانية.

- تجنب ذكر أسماء العلامات التجارية فتؤدي إلى نفور الجمهور من الفيلم.

- تجنب الغرور والفكر الزائف والألاعيب المعادة وقرع الطبول في الختام.

- تجنب التكرار في استخدام الكلمات.

يرتبط أداء التعليق بطبيعة المادة الفيلمية من جهة وبنوعية الجمهور المستهدف من الجهة المكملة، فالمادة الفيلمية التي تتحدث مثلاً عن قيام حرب، ليست كالمادة الفيلمية التي: فعاليات مهرجان احتفالي والمادة الفيلمية التي تخاطب نخبة معينة ليست كالمادة

[1] المرجع سابق ذكره ، ص110

الفيلمية التي تخاطب عامة الناس. ولا يعني هذا بالطبع أن يأخذ التعليق إيقاعا محددا، بل يترتب على قارئ التعليق أن يلون في أدائه بما يتناسب مع كل لقطة، أو مجموعة لقطات، وأن يكون صوته مناسبا للمادة المصورة ومريحا للأذن. ويشمل تسجيل التعليق كل ما هو مترجم إلى اللغة المستخدمة في الفيلم كترجمة آراء الخبراء، وأحاديث شهود العيان وغيرهم، ويراعى في قراءة الترجمة أيضا القواعد المذكورة سابقا.

ب. المقابلات والحوارات: عند استعانة الكاتب بالمقابلة أثناء الإعداد للسيناريو، يجب أن يستفيد من هذه المقابلة في التأكيد على الموضوع القديم والتسليم للموضوع الجديد، في الدخول إلى موضوع آخر، وفي رواية القصة وتكوين فسيفساء حكاية متكاملة.

أما دور الشخصية في المقابلة فهو التعبير عن رؤيا الفيلم حيث يعمل الضيف على توصيل المعلومات والحقائق ويقدم الشهادات، وقد يعرض الأسرار كما يمكن أن يعبر الضيف أثناء الحوار عن قناعات وآراء، وقد يعبر أحيانا أخرى عن حالة معينة أو عن مستوى أو انتماء.

ج. السيناريو التنفيذي: هو تخطيط تفصيلي للفيلم المقترح وأحيانا يسمى "قائمة اللقطات" يتكون من وصف كل لقطة يشملها الفيلم وإن كان أغلب السينمائيين يفضلون أن يحل محله سيناريو المشاهد، فيما يختص بكتابة الأفلام الروائية. إلا أن السيناريو التنفيذي هو الإجراء المتبع في محال الأفلام الوثائقية، وهو في الواقع عبارة عن قوائم التعليمات الموجهة للفنيين والفنانين إنه يحدد للممثلين ما يقولونه وما يفعلونه، ولطاقم التنفيذ ما يصورونه إنه يحدد بالضبط ما سوف يراه المتفرجون عندما يشاهدون الفيلم في صورته النهائية.

ففي هذه المرحلة على كاتب السيناريو أن يحدد سلم اللقطات وما تحمله من معاني وصفية وسيكولوجية، وحركات تقود المشاهد إلى معايشة الأحداث وزوايا قد تبرز معاني خفية عن الموضوع، قد تناولنا سابقا بالتفصيل أنواع اللقطات وحركات الكاميرا وزواياها هي التي يعتمد عليها كاتب النص في هذه المرحلة من أجل بدأ عملية التصوير.

التصوير: تعتبر من أهم خطوات إنتاج الفيلم الوثائقي وتبدأ بتحديد مواقع التصوير باعتبارها عناصر أساسية، تختلف من فيلم لآخر تبعا لموضوعه وأهدافه وهي أهم خطوة من خطوات إنتاج الفيلم التسجيلي. فجميع الخطوات السابقة هي تهيئة لها وجميع

الخطوات اللاحقة ستبنى على نتائجها، وتبدأ مرحلة التصوير من لحظة وصول فريق العمل إلى موقع التصوير مع كامل عدتهم وأدواتهم، ويمكن تصنيف عملية التصوير من الناحية التنفيذية إلى ما يلي:

أ. تصوير المكان: كثيرا ما يكون المكان في الفيلم الوثائقي الموضوع الأساسي المستهدف من التصوير كأن يكون مثلا: ساحة عامة مؤسسات، مراكز مواقع أثرية أو تاريخية، أو مجرى نهر، أو حقلا زراعيا، أو غابة طبيعية وتشمل عملية التصوير جميع العناصر التي يرتبط وجودها بالمكان، والمتعلقة بموضوع الفيلم بصفة مباشرة أو غير مباشرة.

ب. تصوير الأشخاص المتحدثين: أي كل من يتحدث أمام الكاميرا فيما يتعلق بموضوع الفيلم خبراء محللون شهود عيان أناس عاديون مقدم موضوع الفيلم ويتم أخذ اللقطات الثابتة منها والمتحركة، وفقا للقواعد المذكورة سابقا، وهناك حالتان لتصوير الأشخاص المتحدثين أمام الكاميرا:

الحالة الأولى: المتحدث في المكان نفسه الذي تجري فيه عملية التصوير مثل: وسط المدينة، أو أحد شوارعها، أو في حقل ريفي، أو في موقع أثري، أو تاريخي.

الحالة الثانية: المتحدث خارج مكان التصوير مثل الخبراء الذين يتحدثون حول موضوع الفيلم في مكاتبهم أو منازلهم بحيث تُركب لقطاتهم حسب توظيفها خلال عملية المونتاج، ويتم أخذ اللقطات للمتحدث حسب القواعد السابقة.

ج الإضاءة: هي من أهم مقومات اللقطة التي تحدد إطارها العام لذا يجب على المخرج معرفة الأمور المتعلقة بالإضاءة، يلم المصورون البارعون إلماما جيدا بمسائل الإضاءة، وبالتالي لابد أن يكون لدى المخرج فكرة شاملة ودقيقة عن الجو العام المطلوب لفيلمه. يعتمد اختيار الفكرة الشاملة على مبدأ الطبيعي مقابل الدرامي، بمعنى أن الأمور المرتبطة بأفلام التصوير الخام وتعليمات مختبر التصوير وخيارات تصميم الإضاءة قد تنشأ جميعها عن تلك الفكرة الإخراجية المتعلقة بالفيلم. تلعب الإضاءة عدة وظائف هامة بالنسبة للصورة السينمائية أو التلفزيونية من بينها:

- إنارة الموضوع إنارة شاملة مع توزيعها توزيعا متناسبا.

- تأكيد وجود الموضوع بين المرئيات وتوجيهه أو لفت نظر المشاهدين إلى مواقع الأحداث.

- إضفاء القوة المعبرة وإمكانيات التأثير في الموضوع.

- إعطاء الجو العام والإيحاء بالشعور المطلوب، ويدخل في ذلك إشعار المشاهدين بوقت وقوع الأحداث.

- تحقيق جمال الصورة.

تستطيع الإضاءة وصف النوايا والتنبؤ بها بسهولة، إذ يمكن استخدامها إما لتلطيف أو زيادة حدة استجابة الجمهور إلى شخصية أو حالة ما. وقد تستخدم للتركيز على الضحايا والجناة قبل أن يبين الفيلم مصير تلك الشخصيات. تعمل الإضاءة على أن تبدو الصورة خالية من عيوب الظلال، أو شدة السطوع. إن خصوصية التصوير في الفيلم الوثائقي تختلف عن التصوير في الفيلم الروائي على الرغم من أن التصوير يتم بالوسائل نفسها واللغة السينمائية نفسها، إلا أن خصوصية تكمن في كون الفيلم الوثائقي يصور الواقع والحدث بالفعل مع اختيار الزوايا واللقطات المناسبة التي تغطي كل جوانب الموضوع أي تقديم الأولوية نقل الواقع على اللقطات الجيدة يقوم على تصوير الطبيعة وهي متلبسة بالفعل، هذا يتطلب اقتناص الحقيقة بعيدا عن حجم اللقطة أو زوايا التصوير أو اللقطة الجيدة التكوين. فالتصوير في الفيلم الوثائقي قد يتعرض لجملة من الأخطاء التي تكون كارثية لو حدثت في الفيلم الروائي مثل الاهتزاز الحركة غير المنضبطة. إن قواعد التصوير التي تم تناولها لا تعد سمة ضرورية وجمالية عند تصوير الوثائقي لأن الحقيقة وسط واقعها هي الهدف من الوثائقي لا التصوير الجيد.

المونتاج: يعد المونتاج عنصرا لا غنى عنه في أي فيلم خصوصا الوثائقي لأنه يربط الموضوعات والأحداث في نسق صوري موحد، يعطي دلالات إضافية سواء في نطاق المعنى أو التأثير أو القيمة الفنية والتعبيرية للفيلم، ويوفر المونتاج دفعة درامية عالية عند استخدامه في الفيلم الوثائقي من حيث القدرة على تصعيد الأحداث والأفعال ووصفها في إطار عملية تصارع وتنازل وتقابل صوري وفني بحيث يخلق نوعا من التشويق والإثارة كما يخلق نوع من حب الفضول والاستطلاع لدى المتلقي، تدفعه إلى متابعة عرض الفيلم والاستغراق معه بحيث يتعرف ويستنطق الإشارات والعلامات

الواردة في الفيلم ويحللها معنى ومغزى فضلا عن عملية التأثير والتنوير والإقناع التي قد تحصل لديه .

المونتاج هو ترتيب اللقطات المختلفة في مرحلة لاحقة للتصوير التي تفترض إعادة بناء الزمن والمكان، مانحة استمرارية للسرد السينمائي، كما يعتبره أيزنشتاين شكلا من التلاعب بالواقع. لقد كان غريفيث هو من كرس التقطيع والمونتاج كشكل نظامي للخطاب السمعي البصري، مستخدما وجهات النظر المتعددة، واللقطات المختلفة الأحجام. كان هذا ثورة في فترته حطمت المواجهة المسرحية، التي كانت مجرد وضع الكاميرا في لقطة عامة أمام المشهد وتصوير الحدث. وهو أول من انتبه للنتائج التعبيرية الناتجة عن التقطيع، لعبة إعادة بناء للمكان والزمان، عناصر يستطيع فيها المخرج السرد بشكل سمعي بصري صرف

كلمة مونتاج مأخوذة من اللغة الفرنسية Monté وهي تعني التجميع والتحديد والتركيب والتنسيق واللصق وسلسلة السياق وترابط التتابع في وقت واحد، و تسمى في السينما مونتاج الفيلم Film Editing، أما في التلفزيون فتسمى مونتاج ما بعد الإنتاج Post Production Editing. تنفذ عملية المونتاج باستخدام نوعين من الآليات آلية المونتاج الخطي وآلية المونتاج اللاخطي وسنأتي على ذكر كل منهما:

أولا: المونتاج الخطي: يقصد بمصطلح المونتاج الخطي العملية الفنية التي يتم خلالها تركيب اللقطات وفق خط متتال سير حتى النهاية أي لقطة لقطة وتتم ماديا على شريط فيديو ممغنط هو بمثابة الخط الذي ترصف عليه اللقطات بالتتالي بحيث لا يمكن إزاحة أي لقطة. من المكان الذي تشغله على شريط الفيديو لإدخال لقطة جديدة تجاورها ولا يمكن أيضا ترحيل أو نقل أي لقطة من مكانها. كذلك فإن إضافة لقطة جديدة Insert لا يمكن إلا في حالة وجود محال محسوب بين القطتين على الشريط، سبق أن ترك فاراغا خصيصا لإدخال اللقطة المعنية أو حذف لقطة موجودة أو جزءا منها لصالح اللقطة الجديدة.

يطلق مصطلح المونتاج الخطي على آلية تركيب المواد التلفزيونية تقنيا، عبر ما يعرف بجزيرة المونتاج والتي تتألف عادة من جهازين أو ثلاثة على الأكثر، تقوم أساسا بعملية التوليف بين الصورة هذه العملية من الناحية التقنية بإحدى الطرق التالية:

1- إجراء مونتاج اللقطات أولا، ثم تعرض أمام قارئ التعليق ليعلق عليها مباشرة، حسب ما هو مكتوب في السيناريو.

2- تسجيل التعليق أولا ثم تركيب اللقطات المصورة حسب مدلول التعليق، وهي الطريقة المستخدمة في مجال التقارير التلفزيونية، ويمكن اعتبارها الطريقة الأضعف في مجال الأفلام الوثائقية.

3- التناوب في تسجيل فقرات التعليق واللقطات المصورة، وهي الطريقة الأكثر عملية وجدوى من حيث تكامل الشكل والمضمون بين الصورة والصوت كلغة تلفزيونية.

ثانيا : المونتاج اللاخطي Editing Non Linear: يمكن وصف المونتاج اللاخطي بأنه أحدث الطرق في تنفيذ عملية المونتاج التلفزيوني، وتتميز عملية المونتاج اللاخطي بالخصائص التالية:

- تركز عملية المونتاج اللاخطي على أسس المعالجة الرقمية للصور التلفزيونية، وتعتمد في ذلك على تقنيات الكومبيوتر، والبرامج الكومبيوتر الخاصة في هذا المجال.

-لا يوجد ترتيب محدد لعملية المونتاج أي أن المونتير يستطيع أن يبدأ بعملية المونتاج من أولها أو وسطها أو نهايتها، حسب ما هو متوفر لديه من لقطات ومعطيات المادة التلفزيونية.

- يستطيع المونتير أيضا تعديل أو إضافة ما يريد من الصور في أي نقطة من مسار الفيلم خلال تنفيذ عملية المونتاج أو حتى بعد الانتهاء منها دون حذف أو إلغاء أي كادر أو أي لقطة من مكونات الفيلم. - لا تقتصر خصائص المونتاج اللاخطي على تركيب الصور التلفزيونية، بل تشمل أيضا كل أنواع الأصوات المرافقة للصورة.

يقوم المونتير بالربط بين اللقطات مع التقيد بقواعد التتابع بين الصور والحركات وتسلسل المشاهد وترتيبها بما يتلاءم ورؤية صاحب الفيلم، لأن المونتاج يعتبر البناء اللغوي للسينما خلاله ومن يمكن إنجاز فيلم ذا بنية عميقة وواضحة ودلالة درامية مؤثرة وتوجد العديد من النظريات أو الاختلافات في كيفية التقطيع والتتابع والتزامن والتقارب هذا حسب ما يراه رواد السينما. لكن هذا لا ينطبق كثيرا على الأفلام الوثائقية التي تخضع لعوامل أخرى كالزمان والمكان والأحداث مما تجعل المونتير ملتزما بتتبع ما يجري في الواقع دون أي تغيير.

يعد المونتاج أهم مراحل العمل الفني حيث يتضمن جميع العمليات التي تتم بالنسبة للصوت والصورة الفيلمية والتلفزيونية بين نهاية التصوير والإنتاج وبين العرض النهائي لهما.

الميكساج مزج الأصوات Mirage: هي عملية تركيبية في قاعة التسجيل تقوم على تأمين توازن مختلف أشرطة الفيلم الصوتية في شريط صوتي واحد، والمازج يعير على الأخص حجم الأقوال بالنسبة إلى ضجيج البيئة، ويصحح التأثيرات ويضبطها.

إن الصوت البشري والمؤثرات الصوتية والموسيقى هي العناصر التي تكون طبقة الصوت ومدى التردد وتجاور الأصوات تؤثر جميعها على مشاعر المشاهدين. كما ينبغي أن ندرك أن الصوت يعمل باتساق مع المعطيات البصرية للتأثير على كيفية معالجة جمهور المشاهدين لتجربتهم، ما يعني بأن الصوت يتمتع بأهمية كبيرة في تفسير المشاهدين لأحداث الفيلم. يستطيع الصوت تحديد المعنى أو تغييره، لكنه يقودنا في المقام الأول إلى المعنى عند مقارنته بالمؤثرات البصرية. المزج الصوتي يعتبر آخر خطوة في إعداد الفيلم الوثائقي ويتم فيها مزج مختلف الأصوات التي سبق وأن فصلنا في أنواعها، على شريط يتم طبعه في النهاية بجوار الصور، تتم هذه العملية بعد الانتهاء من المونتاج وترتبط بها ارتباطا وثيقا. بحيث يقوم المونتير بضبط شريط الصوت متوافقا مع شريط الصورة، وتكون الخطوة النهائية لإخراج الفيلم الوثائقي طبعا بعد اختيار العنوان وكتابة فريق الإنتاج في بداية أو نهاية الفيلم، حسب ما يمليه مخرج الفيلم وبذلك يصبح شريط الفيلم جاهزا للعرض.[1]

المطلب الثالث: أنواع الفيلم الوثائقي

ليس هناك قاعدة متكاملة لتصنيف الأفلام الوثائقية ضمن قوالب متمايزة بشكل واضح، فالتداخل بين مختلف أنواعها أمر وارد وذلك تبعا لطبيعة الموضوع من جهة، ولرؤية المخرج وأسلوب معالجته لها. غير أن هذا لا يقلل من أهمية عملية التصنيف وضرورتها من الناحية العلمية، حتى تتضح المفاهيم ويتعمق الإدراك نظرا لتعدد أشكال للفيلم الوثائقي واختلاف تصنيفاته، فهناك من يصنفها انطلاقا من المضمون، في حين يعتمد آخرون على تصنيفها من حيث الشكل. وهناك تصنيفات أخرى للفيلم الوثائقي،

[1] ماري تريز جورنو ،ترجمة فائز بشور ،ص96 .

اعتمدها العديد من الباحثين في المجال السينمائي. لذلك لا بد من ذكرها من أجل تعميق الفهم لهذا النوع من الفن السينمائي التلفزيوني وهي ثلاثة تصنيفات رئيسية ينطوي تحت كل صنف عدة أنواع.

أ. الوصف البسيط للمادة: ويشتمل هذا التنصيف على الأنواع التالية

1. الفيلم الوثائقي الإخباري " الجرائد السينمائية ": ذلك النوع من الأفلام الذي يتضمن تسجيلا أمينا صادقا للأحداث والاحتفالات والمناسبات وأنشطة الشخصيات العامة، التي وقعت فعلا. بأسلوب وصفي بسيط، دون تعمق في المعالجة والطرح أهم ما تعني به الجريدة الإخبارية في المقام الأول، سرعة تسجيل أهم الأحداث، وعرضها على الجمهور في أقرب وقت ممكن. ولذلك فإن الأفلام الإخبارية تكمن قيمتها في تقديم الأحداث الجارية في بيئتها الحقيقية. [1]هذا النوع من الأفلام هو أقرب إلى النشرات الإخبارية التي نقدم على شاشات التلفزيون اليوم فهي تقوم بنقل الأحداث مباشرة من موقعها أو تسجيلها وعرضها وتحليلها.

2. **المجلات السينمائية:** عبارة عن فيلم دوري قصير، يسجل مجموعة من الموضوعات المختلفة، التي تشغل أذهان الناس في وقت معين أو تثير اهتماما عاما بها. والمجلة السينمائية تمثل شكلا أكثر عمقا من الجريدة السينمائية من ناحية أخرى كما تتميز المجلة عن الجريدة عادة بإعطاء اهتمام أكبر بخلفيات الموضوع المعروض بحيث يبدو في شكل تحليل مبسط [2]هذا الشكل الفيلمي هو أشبه بالبرنامج الأسبوعي الذي تعرضه عديد من القنوات الفضائية الإخبارية والذي يلخص أهم الأحداث ويقوم بتحليلها بإجراء مقابلات تلفزيونية مع المختصين.

3. الفيلم الوثائقي الخام: هي تلك اللقطات الفردية التي لا يربط أجزاؤها موضوع معين أو موحد، والتي لا هدف لها إلا تسجيل الواقع كما هو دون أن تتضمن أي إبداع فني، تعتبر أرشيفا مصورا عن حياة الناس ويومياتهم وقد يتم استخدام هذه المواد الأرشيفية في إنتاج أفلام أخرى.

[1] المرجع سابق ذكره ،ص106 .
[2] المرجع سابق ذكره ،ص37 .

ب: الوصف المتقدم للمادة

تحوي هذه المجموعة أنواع من الأفلام الوثائقية التي تهتم بنشر الثقافة والتعليم والعلم وعادة ما يطلق عليها اسم أفلام المعرفة وتتضمن الأنواع التالية:

1. **الفيلم التعليمي:** هو ذلك النوع من الأفلام التي تستخدم عادة كأداة أو وسيلة تعليمية تعين المدرس في الفصل والمحاضر على شرح الموضوع وإيصال المعلومات إلى الطلاب، وعرض الحقائق عليهم بطريقة سمعية وبصرية شيقة، كما تعين التلاميذ على فهم ما صعب عليهم فهمه من المواد والعلوم، فالأفلام التعليمية هدفها هو نقل معلومات مفيدة للطلاب تساعدهم على الفهم والاستيعاب للمواد التي يدرسونها [1]". يرتبط محتوى هذه الأفلام بمناهج دراسية محددة يقدم بالتعاون مع المؤسسات التعليمية والإعلامية، ينتج لغرض عرضه على الهيئات الاجتماعية، المدارس، المعاهد والجامعات.

2. **الفيلم التدريبي:** يهدف هذا النوع من الأفلام إلى تفسير وشرح وتوضيح كل البيانات والمعلومات اللازمة لاكتساب المهارات وزيادة المعرفة في حالات التدريب المهني ونشر الثقافة الفنية بين جماعات العمال والمزارعين والجنود وغيرهم من مختلف الفئات. كما تزداد أهمية هذه الأفلام بالتدريب المستمر والمكثف في إطار التنمية البشرية السعي للارتقاء وتطوير الأداء المهني في عصر التطور التكنولوجي وزيادة المنافسة على عنصر الجودة.[2]

3. **الفيلم الإرشادي:** يختلف هذا النوع عن باقي الأنواع من حيث المعالجة فهو يعتمد أساليب التشويق والجذب مع الحفاظ على سهولة الاستيعاب والفهم تكون مواضيعه غالبا ذات طابع توجيهي إرشادي مع الالتزام بتقديم معلومات صحيحة في مجالات عدة صناعية، اقتصادية أو زراعية. كما ينتج هذا النوع من الأفلام للإرشاد الصحي من أجل إعلام الجمهور عن مخاطر الأمراض والفيروسات وطرق الوقاية منها.

ج. الوصف العميق للمادة:

[1] المرجع سابق ذكره ،ص115 .
[2] الممرجع سابق ذكره،ص 112 .

إن أفلام هذا المستوى تعتمد على الترتيب وإعادة التنظيم ثم التكوين الفني للمادة. فهي تتعمق في معالجة الموضوعات والتنقيب عن جذور المشكلة وتتبع الأسباب وشرح المسببات وعرض

نتائج البحث فيها. بطريقة إبداعية خلاقة دون أي تزييف أو تحوير وهذه الأنواع هي كالآتي:

1. الفيلم الدعائي: مع التسليم بأن أي فيلم أو عمل فني قد يحتوي على دعاية من نوع ما. إلا أن المقصود بأفلام الدعاية هي تلك النوعية من الأفلام التي يكون الهدف الرئيسي لها هو الدعاية، سواء كانت هذه الدعاية مباشرة أو مستمرة. ويقسم بول روثا " فيلم الدعاية إلى قسمين:

الفيلم الذي يوحي للمتفرج عبر أحداثه المنطقية بانطباع تلقائي، بينما يوحي في ثناياه ما يريد توصيله من مضمون دعائي.

الفيلم الذي أنتج خصيصاً للدعاية المباشرة لصناعة ما أو سياسة ما.

ويخلو الفيلم الدعائي من المعالجة الدرامية للواقع ومن رؤية اجتماعية، بل على العكس قد توظف المادة الفيلمية توظيفاً يخدم غرض صاحب الفيلم بما قد يتنافى مع الواقع الحقيقي الموجود. لأن صانع الفيلم يقدم الحقيقة كما يريدها هو وليست كما هي موجودة في الواقع. تحتاج الأفلام الدعائية إلى الحرفية السينمائية العالية كي يسهل التأثير على المشاهد ويحقق الهدف من الفيلم.[1]

أفلام الرحلات: تتميز أفلام الرحلات بأنها تسجل مظاهر الحياة وبعض المناظر السياحية لمختلف مناطق العالم، بحيث تعطي في النهاية تعريفا بتلك المناطق وأماكنها السياحية وذلك بغرض نشر المعرفة والثقافة من أمثلتها الشهيرة أفلام حول "العالم وتعد هذه الأفلام من أقدم وأشهر أشكال الفيلم التسجيلي وأكثرها شعبية وانتشارا كانت أوائل هذه الأفلام على درجة كبيرة من الأمانة من حيث الوصف لدرجة أن الفرنسيين اعتبروها مثل الوثائق، فقد خلقت الأفلام الأولى من هذه النوعية الصورة الحقيقة المسجلة.[2]

[1] المرجع سابق ذكره ،ص 39.

[2] فوريست هاردي ،السنيما التسجيلية ،مصر القاهرة ، ص1965 ،ص113

3. الفيلم الدوكودراما "الدراما الوثائقية": حين دخل التلفزيون بثقله الإنتاجي والإعلامي الكبير، في مجال إنتاج وعرض الأفلام الوثائقية ظهر في التلفزيون البريطاني أول شكل للفيلم الوثائقي الذي يعتمد على الممثل المحترف وكان هذا بداية لظهور هذا الشكل الجديد هو ما يعرف باسم الدراما الوثائقية أو الديكودراما Docudrama وانتشر بعد ذلك في مختلف محطات التلفزيون.[1]

الدوكودراما عبارة عن فيلم يعتمد على وقائع حقيقية مقدمة ضمن قالب درامي، ويعرفه عدنان مدانات بأنه "بإعادة 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. إن 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 هاتان الحالتان تنطلقان من مفهوم الدراما بشكل عام حيث أن الدراما باعتبارها نتيجة صراع ما لا تتحقق إلا من خلال العنصر البشري وضمن شكل يجري خلاله تجسيد الوقائع من خلال الممثلين وتقديمها إلى جمهور من الناس بواسطة عرض مسرحي أو تلفزيوني أو سينمائي أو حتى إذاعي.[2]

د. البرنامج الوثائقي: هو أحد أنواع البرامج التلفزيونية يعرض مواضيع باستخدام أساليب فنية متميزة، بحيث يسمح بتحليل وشرح الموضوع وعرض جميع عناصره ووجهات النظر المختلفة التي تدور حوله وذلك بصورة مناسبة تجذب انتباه الجمهور يعتمد هذا النوع من الأفلام الوثائقية على الأرشيف المصور والصور والتعليق والمقابلات سواء في مواقع مختلفة أو داخل الأستوديو، مع التزامه بالواقعية والتحليل والتفسير ومعالجة المواضيع الإنسانية.[3]

---

[1] المرجع سابق ذكره ،ص125 .

[2] عدنان مدانات ، دوكودراما و خبرة الممثل في الافلام التسجيلية ، مجلة الجزيرة الوثائقية ،العدد18،أفريل 2013،ص02-03 .

[3] المرجع سابق ذكره ،ص125 .

هناك من يتخذ تصنيفا آخر للأفلام الوثائقية، يرتبط بمضمون الفيلم وهو التصنيف الذي اعتمده عزيز بلال في كتابه الفيلم التسجيلي التلفزيوني، هذه الأنواع هي كالآتي:

1. **الأفلام العلمية:** هو نوع من الأفلام التي تختص بمعالجة الموضوعات العلمية بعمق وبدراسة دقيقة، وأسلوب علمي سليم غالبا ما تستخدم هذه الأفلام نوعا من الكاميرات والعدسات الخاصة، حيث يمكن بواسطتها الحصول على صور ميكروسكوبية أو تليسكوبية تضخيم أشياء أو أجزاء دقيقة وتقريب أشياء بعيدة وإظهار الأشياء غير الواضحة. هذا إلى جانب استخدام التصوير الفائق السرعة أو البطيء، وغير ذلك من الوسائل التقنية والفنية الحديثة لتحقيق لقطات هامة توضح بعض المظاهر العلمية والطبيعية التي يصعب على العين البشرية ملاحظتها وتتبعها[1] يشمل هذا النوع من الأفلام:

أفلام البحوث والدراسات: تسلط الضوء تلفزيونيا على القضايا العلمية التي خضعت أو تخضع للدراسة العلمية المنهجية، مثل : البحوث في مجالات الطب، الصيدلة، التشريح، الأحياء الدقيقة، الجيولوجيا، التلوث، أنماط السلوك واختبارات الذكاء عند الأطفال وغيرها.

أفلام الطبيعة: تتناول الطبيعة كما هي بكل تجلياتها الجامدة والحية بما فيها من بحار، أنهار، جبال، وديان، براكين وحيوانات برية، ومائية فقد كانت الحيوانات من بين الأبطال الأوائل لصناع الأفلام الحيوانات المنزلية اللطيفة، غنائم الصيد الميتة والمخلوقات الغريبة وغيرها.

أفلام الفلك: تتطرق إلى كل ما يتعلق بالكون وما فيه من محرات وأجرام وثقوب سود ونجوم وكواكب.

المصطلحات

أفلام البيئة: نقصد بالبيئة هنا مفهومها الواسع الشامل لكل الظروف والعوامل المحيطة التي يحتمل أن تؤثر في الكائنات الحية عموما وفي الإنسان ككائن حي عاقل بشكل خاص وتعبر عن هذا المفهوم في اللغة الفرنسية العديد من المصطلحات التي تعنى

[1] المرجع سابق ذكره ، ص111 .

البيئة بينها قاسم مشترك وأهم هذه هي: الجوAmbiance المحيط Environnement الوسط Milieu. ويمكن تصنيف دلالات البيئة في مجال بحثنا المتعلق بأنواع الأفلام الوثائقية كما يلي:[1]

البيئة الطبيعية بما فيها من هواء، ماء، أحياء، تضاريس، نباتات، عوامل طبيعية كالزلازل والبراكين، وعوامل مناخية كالحرارة، والبرودة شدة الرياح، الأمطار والثلوج وغيرها.

البيئة العمرانية: تتجلى في أنماط العمارة بمختلف أنواعها من عمارة تاريخية تقليدية وحديثة وغيرها من مشيدات صناعية وزراعية وسياحية يعرض عادة هذا النوع من الأفلام شروط البناء المناسبة لبيئة المكان ومناخه وجغرافيته.

البيئة الاجتماعية: وهي التي تلعب دوراً كبيراً في رسم ملامح التمايز بين المجتمعات البشرية، تتجلى في أنماط التفكير والسلوك الجماعي والفردي من خلال تناول المنظومة الأخلاقية بما فيها من قيم، وأعراف، ومعتقدات دينية، أو أسطورية وما يرتبط بها من عادات وتقاليد متوارثة. وفنون وآداب شعبية متوارثة كالحكايات ،والأمثال والموسيقى والغناء الشعبي وأنماط الفنون الوافدة التي تتغلغل في النسيج الثقافي وتصبح جزءا منه، خاصة بالنسبة للشرائح الاجتماعية عالية التعليم.

البيئة الاقتصادية: تضم كل مجالات الأنشطة الاقتصادية بما فيها من زراعة، تجارة، صناعة وكل مصادر الدخل بالنسبة للأفراد والأسر على الصعيد الدولي والوطني ويشمل مفهوم البيئة الاقتصادية أيضا كل مشكلات البطالة والفقر وطرق التصدي لها ومعالجتها ونتائج المعالجة سلبا أوإيجابا.

البيئة السياسية والإدارية: نقصد بها هنا نظام الحكم الرسمي في الدولة بكل أبعاده الإيديولوجية، السياسية الإدارية والقانونية إضافة إلى جميع المؤسسات السياسية والإدارية غير الرسمية، بما تطرحه من أفكار وسياسات وما تتبناه من منظومات إدارة وآليات تنفيذ منها مثلا مؤسسات المجتمع المدني بما فيها من أحزاب وتيارات ونقابات واتحادات وجمعيات.

[1] علي عزيز بلال ، الفيلم التليفزيوني من الفكرة للشاشة ،سوريا ،دمشق ،2013،ص38 .

الأفلام التاريخية: يواجه مخرجو الأفلام الوثائقية الذين يروون التاريخ من خلال الفيلم جميع التحديات التي يواجهها نظراؤهم من المؤرخين فهم يواجهون مشكلات في الحصول على البيانات، وغالبا أيضا ما يلجئون إلى تمثيل الأحداث باستخدام مادة لم تكن معدة كسجل تاريخي، بالاستعانة إلى الصور الفوتوغرافية اللوحات الأشياء التمثيلية، صور لوثائق مهمة وتصوير خبراء مشاهير أمام الكاميرا للاستعاضة بهم عن الصور. يسجلون أيضا موسيقى تستحضر العصر ويبحثون عن مطربين لغناء أغنيات العصر، ويدمجون مؤثرات صوتية لتعزيز إحساس المشاهد بأن ما حقيقية من الماضي، لكنهم يعانون إشكالية تحديد الكم المناسب من إعادة التجسيد، أي إعادة تمثيل الأحداث وكيف يمكن تنفيذه فالأفلام التاريخية تتحدث عن الأزمان الماضية القريبة والبعيدة بكل أبعادها الحضارية والسياسية والدينية، وغالبا ما كان المخرجون الوثائقيون يختارون تجاهل تداعيات اختياراتهم: فقد يقبلون فكرة لا تتفق مع معايير النقد بأنهم يروون حقائق الماضي لا أكثر، أو قد يبنون نظرة متحزبة للماضي، على نحو لا يتفق مع معايير النقد أيضا، غير أن أعمالهم غالبا ما تكون البوابة الأولى التي يمر من خلالها الناس لفهم الماضي.

4. **أفلام السير الذاتية:** تعد أفلام السير الذاتية نوعا من الأفلام الوثائقية التي تحظى بشعبية هائلة، فهي تسلط الضوء على شخص معين، متعهدة للمشاهدين بأنهم سيتعرفون على شخص معروف (سياسي، شخص مشهور، فنان بطل رياضي، أو مخترع غير معروف شخص مجهول يعمل في محال الخدمة الاجتماعية، فنان بسيط، أو شاهد على التاريخ وهذه القصص تحركها الشخصيات بحكم التعريف بها لذا لا بدأن يعرف المخرج الشخصية للمشاهد.[1]

إن هذا النوع من الأفلام يجب أن يقدم بصورة مشوقة وممتعة، بحيث أن هذه البرامج تستثمر التراث القديم المسجل والمصور وتعرضه مدعوما بالمقابلات والأحداث المعاصرة. إن على مخرجي هذا النوع من الأفلام أن يستثمر التسجيلات السابقة ويعطيها حياة جديدة وذلك من خلال [2]

[1] المرجع سابق ذكره ،ص91-94 .

[2] روبيرت هيلارد ،الكتابة للتليفيزيون و الاذاعة،وسائل الاعلام الحديثة، ترجمة مؤيد حسن فوزي ،2014، ص 239.

- رواية قصة الحياة حسب التسلسل التاريخي.

- أن يروي الأحداث باستعمال صيغة الماضي البسيط

- حتى وإن كان الشخص المعني حيا- يعتمد على آخرين في رواية قصة حياة شخص معين.

ففي هذا النوع من الأفلام التسجيلية يتم اللجوء أحيانا إلى التشخيص البصري للشخصية موضوع الفيلم ولبعض الأشخاص القريبين منها والمرتبطين بسير الأحداث المتعلقة بها.[1]

المطلب الرابع: خصائص الفيلم الوثائقي

إن للفيلم الوثائقي عدة خصائص تجعله يتميز عن الفيلم الروائي نبدأ بالخصائص التي وضعها "جون غريرسون" رائد السينما الوثائقي وهي في ثلاث نقاط، اعتبرها أساسية ليتخذ نوع الفيلم المنتج صفة واسم الوثائقي وهي كالاتي:

- يعتمد على التنقل والملاحظة والانتقاء من الحياة نفسها، لا يعتمد على موضوعات مؤلفة وممثلة في بيئة مصطنعة كما يفعل في الفيلم الروائي، وإنما يصور المشاهد الحية والوقائعالحقيقية.

- أشخاص الفيلم الوثائقي ومناظره يختارون من الواقع الحي، فلا يعتمد على ممثلين محترفين، ولا على مناظر صناعية مفتعلة داخل الأستوديو.

-مادة الفيلم الوثائقي تختار من الطبيعة، دونما تأليف وبذلك تكون موضوعاته أكثر دقة وواقعية من المادة المؤلفة و الممثلة[2]

يضيف "جون "جريرسون في كتاب السينما التسجيلية، ما أريد أن أؤكده بالنسبة للأفلام التسجيلية هو أنها في نفس الوقت الذي تستخدم فيه العناصر الحقيقية والأشخاص العاديين، تتاح لها الفرصة للخلق الفني أيضا، وضح كذلك بأن الأسلوب التوثيقي في

[1] المرجع سابق ذكره ، ص44.
[2] محمود سامي عطا لله ،الفيلم التسجيلي ، القاهرة ،ص10 .

العمل السينمائي هو أسلوب متميز تماما بقدر ما يميز الشعر عن الرواية مثلا حينما يستخدم الفيلم الوثائقي مادة مختلفة. عن التي تهدف إليها أفلام الاستوديوهات.[1]

يعمل الفيلم الوثائقي على اختيار مادة من واقع الحياة وإعادة تنظيمها ومعالجتها وتقديمها للمتلقي بأسلوب فني، يعتمد فيها صاحب الفيلم على فهمه المسبق لخصائص الجمهور حتى يتحقق

التفاهم والتفاعل الذي يهدف إليه المخرج ولذا عليه أن يتبع مجموعة من الخصائص يمكن حصرها في النقاط التالية:

1. يتسم الفيلم التسجيلي بقدر كبير من الموضوعية والحيادية وذلك من منطلق اعتماد مادته أساسا على الواقع الموضوعي.

2. يعتمد - من حيث التشويق - على مدى اهتمام الفرد بالعالم المحيط به وهو بذلك لا بالحبكة أو العقدة، ولا يعتمد على النجومية في التواصل مع الجمهور، كما في الأفلام الروائية.

3. يقدم الفيلم التسجيلي عادة وجبة دسمة مركزة من المعلومات قياسا إلى المساحة الزمنية التي يشغلها في أثناء العرض بل يمكن القول بأنه مصمم أساسا لتقديم المعلومات – سمعيا بصريا- بهدف إحداث تأثير معين في المتلقي يدفعه إلى تغيير قناعاته أو سلوكه.

4. يفسر الظواهر والأشياء والأحداث معتمدا بالدرجة الأولى على مخاطبة العقل، مع إمكانية استخدام المزاج والعاطفة لتقوية الحجة.

5. يتناول الفيلم التسجيلي موضوعه من زوايا مختلفة مما يجعل الموضوع أكثر وضوحا وبيانا من حيث الاتساع والعمق.

6. يتسم الفيلم التسجيلي بإمكانية اختزال الزمن الحقيقي إلى ما يمكن تسميته بالزمن التلفزيوني، ويصل ذلك مثلا إلى حد اختزال مئات السنين الزمنية ببضع دقائق تلفزيونية.

[1] المرجع سابق ذكره، ص115 .

7. يتسم الفيلم التسجيلي أيضا بإمكانية تطويل الزمن الحقيقي ويتم ذلك من خلال تقنيات التحريك البطيء للصور Slow motion .

هناك علاقة وثيقة بين طبيعة المضمون وطريقة المعالجة، فالأفلام التي تعتمد على الوصف مثلا يأخذ التعليق المقروء فيها حيزا أساسيا، بينما يغيب التعليق المقروء في بعض أفلام السير الشخصية التي تعتمد على تتابع الشهادات والتحليلات.[1]

[1] المرجع سابق ذكره ، ص32.

الفصل الثالث:
الجانب التطبيقي

البطاقة التقنية لفيلم: شارع الصحراء 143

- **العنوان:** شارع الصحراء 143.
- **النوع:** فيلم وثائقي.
- **مدة العرض:** 100 دقيقة
- **تاريخ الإصدار:** 10 أغسطس 2019.
- **بلد الإنتاج:** الجزائر – فرنسا – قطر.
- **المخرج:** حسان فرحاني.
- **المنتج:** حسان فرحاني.
- **السيناريو:** حسان فرحاني.
- **التصوير السنيمائي:** حسان فرحان.
- **المونتاج:** نادية بن رشيد.
- **ملخص القصة:** تدير خالتي مليكة وهي امرأة في الست
في قلب الصحراء الجزائرية، يقدم المطعم البسيط وجبـ
الذين يمرون عبر الطريق الصحراوي.
مع بدأ انشاء محطة وقود حديثة بالقرب من مطعمها، تشعر خالتي مليكة بالقلق حيال مستقبل مصدر رزقها.
الفيلم يسلط الضوء على حياة خالتي مليكة اليومية وتفاعلها مع الزبائن، مما يعكس الجوانب الإنسانية والاجتماعية في بيئة معزولة.
حصل الفيلم على عدة جوائز منها الجائزة الكبرى في مهرجان سول الدولية للأفلام التسجيلية(DMZ-DOB) وجائزتان في مهرجان لوركارنو بسويسرا، جائزة أفضل مخرج واعد، وجائزة لجنة التحكيم الثانوية.

البطاقة الفنية للمخرج:

الاسم الكامل: حسان فرحاني

تاريخ الميلاد: 1986

مكان الميلاد: الجزائر العاصمة – الجزائر –

المهنة: مخرج. كاتب. سيناريو. مدير تصوير.

النشاط السنيمائي: منذ 2006

التكوين والمسار المهني:

بدأ حسان فرحاني نشاطه السينمائي في سن مبكرة من خلال تنشيط نادي السنيما التابع لجمعية ؟؟؟؟؟ بالجزائر عام 2003، و2008 في عام 2008 التحق بالجماعة الصيفية بالمدرسة الوطنية العليا للمهن السنيمائية la femis في باريس، حيث أخرج فيلمه الوثائقي القصير "رحلة 140"

الفيلمو غرافيا المختارة:

أفلام قصيرة: خلجان الجزائر ل baies d'alger، 2006 رحلة 140، في 2008

فندق افريقيا: africa hotel في 2010.

الأفلام الطويلة:

في رأسي الدوار dans ma tête un rond-point في 2015

شارع الصحراء 143 rue de désert في 2019

جوائز والتكريمات:

جائزة أفضل مخرج ناشئ – مهراجان لوكارنو السنيمائي عن فيلم شارع الصحراء.

التأنيب الذهني، أيام قرطاج السنيمائية على فيلم في رأسي الدوار.

جائزة كبرى مهرجان فيلم le travail في موناكو – فرنسا عن فيلم في رأسي الدوار

الأسلوب السنيمائي والتحليل الأكاديمي:

يعرف حسن فرحاني بأسلوبه الوثائقي الذي يمزج بين الواقع والشاعرية مع التركيز على التفاصيل اليومية والحوارات العفوية، أعماله تستكشف الحياة الجزائرية في الزوايا الغير تقليدية، مما يجعله من أبرز المخرجين في السنيما الجزائرية الوثائقية المعاصرة.

في دراستها الأكاديمية تشير "مريم بلقايد" إلى أن فرحاني يولي اهتماما كبيرا خاصة بالمصائر الهامشية والمساحات المنسية، مع اختفاء الجمال والوفاء إلى الواقع، يضف أعماله بأنها تقع بين السنيما المؤلفة وتقاليد الشعبية الجزائرية، مع استعمال أداء كوسيلة للوصول إلى الحقيقة.[1]

خلفية المخرج:

حسان فرحاني من بين الأصوات السنيمائية المعاصرة التي تعبر على واقع المجتمعات التي تعاني من الأزمات السياسية، تميز بالأسلوب السردي، يركز على التفاصيل الصغيرة، التي تعمل دلالات كبيرة، حيث يستخدم صورة سنيمائية لكشف الدلالات والرموز دون الحاجة للخطاب المباشر.

خلفية السيناريو:

تم صياغته بطريقة تعتمد على الواقعية الرمزية بحيث يقدم أحداث مألوفة ضمن السياق السياسي المضطرب لكنه تارة مساحة شاسعة للتأويل والتفسير، يعتمد السيناريو على المشاهد المفتوحة والحوارات، الرموز البصرية، مما يدفع ذلك المشاهد لتفاعله مع النص، حيث يعكس هذا السيناريو اهتماما كبيرا بالعلاقات الإنسانية في ظل الأزمات السياسية، مسلطا الضوء على الصراعات الداخلية والخارجية المؤثرة على مصير الأفراد، متناول لعدة مواضيع مثل: الانفصال، الهجرة، الفقدان، الأمل، التضامن الاجتماعي

تلخيص فيلم "شارع الصحراء" (2019) :

يتتبع الفيلم الوثائقي **143"شارع الصحراء "**للمخرج **حسان فرحاني** الحياة اليومية لسيدة تُدعى **مليكة،** تقيم بمفردها في مطعم صحراوي بسيط يقع على الطريق الوطني العابر للصحراء في الجنوب الجزائري. تفتتح الكاميرا الفيلم بلقطات هادئة وموسعة للمكان: صحراء شاسعة، طريق طويل، وبناية صغيرة شبه معزولة تعكس قسوة المناخ والوحدة. تدخل الكاميرا تدريجيًا إلى الفضاء الداخلي حيث تظهر مليكة، وهي تقوم بتحضير الشاي،

[1] - belkaid meriem, hassan farhani : beaut and trueth, in from octlaw to reb playrave stedies, in arab cenima, 2003

ترتيب الأواني، أو الجلوس بهدوء. هذه المشاهد الأولى ترسم ملامح **روتين يومي هادئ يتكرر بصيغ مختلفة**.

مع مرور الوقت، يبدأ الزبائن في الوصول إلى المقهى. يلتقي المتفرج من خلال الكاميرا الثابتة بأشخاص مختلفين: سائقو شاحنات، عمال، شباب، وحتى أجانب عابرون. كل لقاء يمثل مشهدًا مستقلًا لكنه متصل في الجوهر، حيث تتحول المقهى إلى **فضاء حواري** يدور حول مواضيع وجودية وإنسانية: من ذكريات مليكة عن زوجها الراحل إلى آرائها في السياسة والدين، ومن قضايا المجتمع إلى رؤيتها لمستقبل البلاد.

في أحد الحوارات، تبوح مليكة بخوفها من مشروع بناء محطة وقود قريبة قد تضر بعملها، وهو ما يعكس وعيها بالتحولات الاقتصادية حولها. وفي مقاطع أخرى، تشارك الزبائن الحديث عن الحياة والعلاقات، ويتحول الحديث إلى **نقاشات صريحة حول الجزائر، دور المرأة، والحياة في الصحراء** .تتكرر أيضًا لقطات تُظهر مليكة مع قطتها وكلبها، ما يعزز البعد الإنساني والحميمي للشخصية.

لا يعرف الفيلم تصعيدًا دراميًا تقليديًا، بل يعتمد على **تكرار المواقف اليومية بنبرة تأملية**، حيث يتيح للمشاهد ملاحظة الزمن البطيء وتفاصيل العيش في العزلة. تنتهي أحداث الفيلم دون لحظة ذروة أو نهاية مغلقة، بل تستمر مليكة في أداء مهامها المعتادة، بينما تغيب الموسيقى وتبقى فقط أصوات الطبيعة والشاحنات المارة.

التقطيع التقني للقطات :

رقم المشهد	مدة المشهد	نوع التصوير	وصف المشهد	نوع الكاميرا
جنيريك البداية	26 ثانية	كاميرا ثابتة مع مصاحبة طلوع الصباح في الصحراء القاحلة	كاميرا ثابتة وبطيئة التحرك تصور أفق الصحراء الممتد، تعبر عن الانعزال والفراغ مع الموسيقى	سنيمائية رقمية الدقة: 41515 ARRI ALESCA

		بالإضافة إلى لقطة العامية بانورامية ثابتة بطيئة تحرك الموسيقى الصوتية المنخفضة.	الصوتية المنعزلة منخفضة مع صوت رياح خافت ثم لقطات متتابعة لآثار الطبيعية من الصخور والرمال المتحركة ثم آثار أقدام قديمة مصاحبة للتوتر الزائد البسيط في الموسيقى، ثم نرى ظهور أول نصوص للأسماء الطاقم تعرض تدريجيا بخط بسيط بين اللون الأبيض فوق خلفية الصحراء بعد ذلك تتحرك الكاميرا فوق كثبان الرمال تتبع المسار الغامض، ثم نرى لقطة شبه مقربة لصورة رجل أو امرأة تمشي في الصحراء مع ملامح وجه غير واضحة يتمايل تحت الشمس الحارقة بعد ذلك في آخر الجنريك نرى تدريج في اختفاء الصورة مع استمرار الصوت لبضع ثواني.	MINI LF
اللقطة الأولى	00: 45 :00	اللقطة ثابتة static shot يركز على وجه شخصين مع استخدام اضاءة طبيعية	تجري مليكة حوار مع احدى الزبائن حول فترة العشرية السوداء، حيث تتناولان الحديث والتجارب الشخصية التي دارت في تلك الفترة.	كاميرا رقمية خفيفة Sony Fs7 Canon c300
اللقطة الثانية	01 :10 :00	لقطة متوسطية médium shot	تتحدث مليكة عن التغيرات التي طرأت في المجتمع الجزائري مشيرة إلى ذلك وصف التحديات الاقتصادية والاجتمعية	نفس نوع الكاميرا مع عدسة ذات بعد بؤري متوسط

			التي عانت منها، مع التركيز على تعابير وجهها وحركتها أثناء التصوير الحديث	

اللقطة الثالثة	00: 38 :00 00 :40 :00	لقطة بانورامية لطريق صحراوي، زاوية منخفضة نسبيا زائد كاميرا متحركة ببطء	وصف طريق صحراوي، خالي تمر بها الكاميرا على حواجز اسمنتية قديمة مهترئة تدل على أنها كانت جزءا من نقطة التفتيش وقد هجرها الزمن.	كاميرا سنيمائية رقمية Canon c300
اللقطة الرابعة	00: 51 :00	لقطة ثابتة static shot	يعرض لقطة لسيارة شرطة قديمة واقفة على جانب الطريق مغطاة بطبقة سميكة من الغبار	نفس نوع الكاميرا بعد بؤري
اللقطة الخامسة	00: 57 :00	لقطة واسعة waide shot من داخل المقهى	مرور لموكب صغير من جيش عبر الطريق مار من أمام مقهى مليكة	كاميرا محمولة على حامل ثلاثي عدسة عريضة
اللقطة السادسة	00: 17 :01	لقطة متوسطة ثم مقربة médium to close up	تظهر سائحة أجنبية تزور مقهى مليكة مما تلاحظ تبدل الإيقاع فجأة، تتفاعل قليلا مع مليكة	ثابتة مع عدسة ببعد بؤري
اللقطة السابعة	00: 28 :00 00: 30 :00	لقطة ثابتة على جدار قديم	يظهر لنا اللقطة الثابتة على جدار قديم داخل اللقطات ونلاحظ أن الجدار بقرب المقهى تظهر عليه صورة "هواري بومدين" باهتة ممزقة ومهترئة	كاميرا c300 و sony Fs7
اللقطة الثامنة	00: 48 :00 00 :50 :00	لقطة متوسطة médium shot	Flash back: أثناء حوار ما بين مليكة وأحد الزبائن السائقين يتم التطرق إلى ما بعد العشرية السوداء، حيث نلاحظ أن الزبون يروي لها رفضه في الانضمام إلى	كاميرا c300 بعد بؤري

			الجماعات المسلحة في تلك الحقبة.	
اللقطة التاسعة	00 :54 :00 00 :55 :00	لقطة ساكنة أو شبه ثابتة Semi static shot	نلاحظ رجل مسلح يمر قرب المقهى في شكل ثابت لا يتفاعل مع أحد (يظهر فجأة)، مجهول الهوية، لا يتم التعرف عليه ولا يتحاور مع أحد	كاميرا رقمية محترفة Sony Fs 7
اللقطة العاشرة	01 :05 :00 01 :06 :00	لقطة ثابتة static shot	يسمع صوت مذيع على الراديو يتحدث عن الرئيس الأسبق "هواري بومدين" في الخلفية بينما الكاميرا توضح لنا المشاهد للصحراء ساكنة ومليكة تحضر الشاي	الكاميرا نفسها مع العدسة 50 mm 35
اللقطة الحادي عشر	01 :10 :00 01 :11 :00	لقطة ثابت static sho	تظهر لوحة في الطريق مكتوب عليها "مرحبا بكم" عند مدخل منطقة مشوهة، مخدوشة ومغبرة مع التركيز البصري على تآكل الحروف في تلك اللوحة.	كاميرا رقمية محترفة Sny Fs 7
اللقطة الثانية عشر	01 :27 :00 نهاية الفيلم	لقطة بانورامية	تبقى البطلة وحدها دون حركة في الفضاء لا زبائن لا زوار لا سيارات الكاميرا تبتعد، تبقي على لقطة طويلة تظهر العزلة التامة	نفس نوع الكاميرا بالعدسة العريضة.

المشهد الأول: الحديث عن العشرية السوداء

خالتي مليكة تتحدث مع أحد الزبائن، مع سائق شاحنة عن حقبة العشرية السوداء، يدل هذا الحديث عن الخوف والفقدان والجروح التي تركتها تلك الفترة مسترجعين الذاكرة المؤلمة القاسية نلاحظ أن خالتي مليكة تسرح ببصرها بعيدا، بينما الرجل يتحدث بهدوء ومقابل ذلك خالتي مليكة تتمتم، كل هذه الأحداث في صمت داخل الصحراء، صور المخرج مقطع لكاميرا ثابتة متموضعة في لقطة متوسطة ملتقطة وجهي المتحدثين باستمرارية للمشهد دون تقطيع في نقل الحركات، هذا ما يدل على توقف الزمن مصاحب له صوت لريح خفيف خافت.

-تمثل خالتي مليكة شخصية الضحية التي نجت ولم تستطع النسيان جميع مواقف ومأساة التي مرت بها بنبرة صوت ناعمة ومكسورة مبتعدة عن النظر في أعين الزبون مما يدل على عدم رغبتها وهروبها من استرجاع الماضي الأليم، كما أن الزبون يتحدث كشخص مشتكي حامل للهموم على أكتافه منذ سنين متوقفا بين الوهنة والأخرى وهذا ما يدل على صوت الذي مثله بشهادته مع طبقة صامتة معايشة للمجازر في حبكة العشرية السوداء.

-اعتماد على حركة ثابتة مستقرة يدل على مأساة الواقع المسترجع مع ذلك الفراغ في الكادر وخلفيته دل ذلك على الفراغ السياسي الواقع، يحدث لخالتي مليكة دلٌ على فقدان الأحباب اثرا صراعات داخلية سياسية التي عان منها الشعب من المأساة والقمع في تلك الفترة الزمنية والضحية الأولى هم المدنيين وكل ما حدث بسبب النزاعات وكيف تروي كل هذا خالتي مليكة وزبونها حول المقهى يظهر لنا حجم الألم مكونا لهم ذاكرة محملة بالهلاك المحيطة بهم طوال السنين التي مرت.

أحرج اهفصوب ءادوسلا ةيرشعلا راضحتسا يف لثمتي أقيمع أيسايس أدعب دهشملا اذه سكعي يتلاخ نيبنوحشم هنكل طيسبلا راوحلا نم ،**ةيرئازجلا ةيعامجلا ةركاذلا يف أحوتفم** ؛ةبقحلا كلتل ةاسأم اهب عجرتسُت يتلا ةقيرطلا يف يسايسلا دعبلا رهظي .ةنحاشلا قئاسو ةكيلم اذه لثمي .ةرسكنملا ةربنلاو ،دوشلا ،تمصلا لالخ نم لبق ،رشابم باطخ ربع سيل ةيندم ةيحضك ةكيلم يتلاخ رهظت ثيح ،يمسرلا يسانتلل أموقم أيزمر لًاعف عاجرتسلا ردا كلا يف غارفلا ريشي امك .تمصلاو فوخلا ةأطو تحتلازت لا اهنكل ،رزاجلا نم تجن ،تاعارصلا هتفلخ يذلا **يسايسلا غارفلا قمعو ةطلسلا بايغ** ىلإ ءارحصلا ءودهو اوحنمُي م نيذلا اياحضلا فالآ نع بونتة تماصلا ةيسايس ةدامشىلإ طيسبلا راوحلا لوّحيو

ءانبر ربع شيمهتلاو فـنعلا دقتنت **ةرشابم ريغ ةيسايس ةيؤر** جرخملا مّدقي ،كلذب .ملاكلا قحـ .يباطخلا درسلا نع لًايدب ةتباثلا ةروصلا دمتعي ،رذحـ يرصب

المشهد الثاني: الحديث عن تغيرات اجتماعية واقتصادية

- خالتي مليكة متحدثة عن حياتها بعد حركة مؤلمة (العشرية السوداء)، وعن تغيير المجتمع ومواجهتها لجميع الصعاب الاجتماعية بابتعادها عن محيطها والاقتصادية حيث أنها أدارت هذا المقهى بمفردها بعد اضطرارها للانعزال، نقل لنا مخرج هذا الواقع بكاميرا محركة للأمام قليلا مع غوص مليكة في سرد قصتها بعمق عن جميع معاناتها في خلفية متحركة لضوء الشمس عبر الجدران مما يدل على مرور الزمن مصاحب لذلك صوت أشغالها اليومية كغليان الشاي والريح الخارجي في الصحراء مع الطيور مما يخلف جو دال على الحنين المحزن.

- تحرك خالتي مليكة لفناجين الشاي ملوحة بأيديها مع توتر في نظرة صوتها خصوصا حل سردها لمعاناتها المؤلمة، ففي لحظة من لحظات تسكت مليكة مع نظرها للنافذة في لحظة صمت معبرة أكثر من الكلمات، في هذه اللقطة تحولت مليكة إلى الضحية وشخصية مقاومة رغم الصعاب، غير مستسلمة للفقر والماضي ومع ما حدث معها بجعلها ضحية متخلية عن كل شيء أصبحت شخصية مقاومة فاعلة مديرة للمقهى تتكلم عن العمل ومحاولة التكييف، حركة الكاميرة موجهة لخالتي مليكة لفهم عمقها الداخلي الذي تسرده.
- حركة الكاميرا موجهة نحو خالتي مليكة لفهم عمقها الداخلي متغير بما فيه السياسي المتمثلة في المرأة الجزائرية، إضافة إلى ذلك تغيير في الضوء يدل على تغيير في الحبكة السياسية الدالة على الأمل في ذلك المقهى المحيط بها فضاء موازي للوطن الذي يحويها رغم شجاعة الواقع وصعوباته، هذا يدل على مواجهة مليكة للواقع لحقبتين مؤكدة على التحديات التي واجهتها في التأقلم مع فترة صعبة، مما أثر على نفسيتها وطريقة عيشها للفترة وما بعدها مع مواجهة صعوبات في واقعها الذي لم يكن في ذلك المستوى، مما دفعتها جميع هذه التراكمات إلى العيش في مقهى منبوذة عن أهلها.

تـزواجـتـ ةيرئازج ةأرماك ةكيلم يتلاخ ريوصتـ لـلاخ نم يسايسلا دعبلا دهشملا اذه دسجُي **ةمواقملل** جذومن ىلإ اهلوحتو ،يعامتجلاا اهطيحم نع اهلازعناب ءادوسلا ةيرشعلا تاعبت ًءاضف ريدت ،ةلزعلا مغر يتلا ،ةشمهملا ةأرملل يسايسلا هجولا اذه زربي .**ةتماصلا ةيوسنلا** اريماكلا .يعامتجلاا معدلا تاسسؤمو ةلودلا يف غارف طسو ،ةعاجشب (ىهقملا) أيداصتقا **عقوم لدبتو يسايسلا نمزلا لوحت** ىلإ نازمريل لدبتملا سمشلا ءوضو عطبب ةكرحتملا ،ةشمهملا ةنطاوملل أديسجت ةكيلم نم لعجيل يثمتلا اذه .ةلاعف ىلإ ةيحضت نم ،**هلخاد ةأرملا** .ةلودلا باحسنا مغر ،ءارحصلا لخاد ريغصلا اهنطو قلخ ىلع ةردقلا اهنكل

المشهد الثالث: الحواجز المهجورة

- تمر الكاميرا على حواجز اسمنتية ببطء وقديمة في الصحراء، مهترئة يغطيها التراب والغبار الكثير داخل الفضاء المفتوح والصامت، نشعر في هذه اللحظات أن الحواجز هذه كانت نقاط لتفتيش في الفترة السابقة في حال أنها أصبحت بقايا سلطة، تأتي هذه الصورة متحركة في لقطة بانوراميا واسعة جدا، بتحريك بطيء أفقي، مما يجعل الحواجز تبدوا وكأنها أجساد ساكنة وتظهر صورة باهتة ألوان عاكسة لاختفاء الحياة من هذا المكان في هذه الأثناء سماع صوت الرياح، مما يرسخ شعور بالوحدة مفسر له.
- تأدي الحواجز دورا رمزيا فلكل حاجز شخصية سياسية قديمة دالة على كل من الخوف والقمع ووضع فخاخ للإطاحة بالشعب آنذاك، كل هذا في صمت معبر عن أجساد خرسانة كل هذه المواصفات دالة على غياب الحياة والأمن وبقائها يدل على

أن السيطرة أقوى من الحياة في ذاكرة المكان سرعان ما تسترجعها فور رأيتك له وكان البقاء للأقوى المهيمن.

- حركة الكاميرا غير مسرعة مع غياب للشخصيات وفراغ كبير مع تصوير المشاهد يدل على العنف الذي لا تزال تحمله الأماكن في الصحاري المهمشة أمنيا واجتماعيا، يوضح لنا مشهد غياب السلطة الرمزية في مسح بقايا الإرهاب والأنظمة المسلحة داخل الصحراء مما يساهم في تشويه صورتها كفضاء داخلي وطني، هذا ما يدل على فراغ سياسي والانهيار الأمني الذي واجه الجزائر، تهميش كبير للمناطق الصحراوية متروكة دون معالجة وترى في ذلك الصحراء الجرداء قاحلة تدل على فراغ كبير مصاحب للمارة عبر الطريق.

- تناك ثيح ،**ةقباسلا يسايسلا عمقلا ةينب** نع ةئرتهملا ةيناسرخلا زجاوحلا فشكت أدامر تتاب دقو ،نلآا .ءادوسلا ةيرشعلا للاخ ةباقرلاو شيتفتلا تاودأ لثمت **تدقف ةيسيلوب ةلود ىلع ةتماص دهاوش** ىلإ زجاوحلا هذه لوحتت ،اًروجهم نواولأا ،ةئيطبلا اريماكلا .ةيعامجلا ةركاذلا يف قيمعلا اهرثأ تكرت اهنكل ،**اهانعم** لازي لا تيم مسجك "ةقباسلا ةطلسلا"ب سساسحلإا ززعت حايرلا توصو ،ةتهابلا **مكارتو ةيلاقتنلاا ةلادعلا بايغ** نع حصفُي دهشملا اذه .ةركاذلاو نكاملا رصاحي .ةشمهملا قطانملا يف **جلاعملا ريغ فنعلا**

المشهد الرابع: مرور الجيش

- بقاء حركة ثابتة مع تحرك للجيش خارج الكادر مما يدل على مرور خارج السياق مع زاوية منخفضة من داخل المقهى تعبر عن نظرة الشعب لتلك اللقطة بمرور الجيش في تلك الأثناء.
- الجيش لم يكن متفاعل فنقلت لنا صورته صامتة غير معبرة عن وجه الشخصيات دون تفاعل ولا تواصل في هيئة وجود صامتة.
- جيش ليس طرفا إنسانيا يحكي المعاناة وآلام بل هويته قوية لا تجاور، تراقب مستعرضة لقواتها في المجتمع المعزول عن هذه القوى داخليا، دلة هذا على حضور الدولة بقوة غائبة في ذلك عن جوار مرور مكذب للجيش كان صامتة لكنه يحمل صوتا كبيرا ثقيلا دالا على زمن استمرارية الدولة بقوى مشيرا على مقطع على حضور ذاكرة أمنية وان كانت صامتة وغير نشطة في وجدان المواطن ومكان

بالسياق الصحراوي خاصة دالة على التذكر بالعسكرة المرتبطة بتاريخ العنف السياسي بالجزائر، مما في ذلك قضية الصحراء مع المغرب.

- **باطخ يف اهرودو ةيركسعلا ةيزمرلا** بـ قلعتت ةيسايس ةمية دهشملا اذه لمحي **ةلودلا**. هنكل ،هترطيسب يحوي ام ،ةضفخنم ةيواز نمو ماتت مصي فش يجلا رهظي ليقثرورم طقف ،لعافت لا ،راوح لا .مهتانعم نع أبئاغ ،سانلا نع أديعب أنايك ىقبي ىلإ زمري عم نطاوملا ةقلاع لوح لًاؤسر يثيو ،ةلودلا يف رمتسملا ةركسعلا باطخ نا هذلأا خيراتب ةطبترم لازت ام يتلا ةيوارحصلا تاءاضفلا يف ةصاخو ،ةينملأا ةطلسلا .شيمهتلاو عمقلا **أيناسنإ ةبئاغ ،أينمأ ةرضاح ةلود**

المشهد الخامس: السائحة

- شاهد في هذه اللقطات دخول سائحة مع حركة بطيئة مراقبة لها دون التدخل مع تبيان في الألوان بين مظهر السائحة وباقي المكان بما فيه لون البشرة وملابس ونظرات مع نظرة مليكة لها بفضول وفي هذه الأثناء تتحرك السائحة بكل طلاقة وحرية ومع هذا تنظر لها مليكة وتنتظرها لإكمال استكشافها.
- تنظر لها مليكة نظرة استكشاف وفضول بينما السائحة تمثل الآخر العابر الحائز على امتيازات في أصلها للفرد الوطني المعاش (خالتي مليكة)، الساكن الغير قادرة على الحركة الغرب الحرك في التنقل بينما الجزائري مقيد في أرضه وهذا حضور مقارنة مع العشرية السوداء وبقاياها يعكس التناقض ما بين الواقع الموجود خارج المتفرج "الغرب القوي"، بحيث لهذا الأخير كامل الحرية ووفرة الأمن مقابل هذا الواقع المزري فمن هو الأصل ومن هو التقليد، ومن له الحق في الظروف المناسبة داخل صحراء الجزائر وهل يمثل لنا فرحة أم غربة داخلية أم ألم داخلي.

- ةيبرغلا ةحئاسلاف .**يزمرلا رمعتسملاو يلحملا نيب خراصلا ضقانتلا** دسجُي دهشملا اذه لاؤسلزتختة يلوضفتارظنبة كيلم اهبقارتامنيب ،ءارحصلا ءاضفيفةيرحبكرحتت **،ينطولا ءاضفلا يفي يبرغلا دسجلا تازايتما** ةيوازنمةسايسلا اذه حرطُت .ءامتنلااو ةيوهلا تاقلاعلا رارمتسلا أينمضأدقنده شملا اذه لمحي .اهضرأ يفةيرئازجلا ةأرملا دييقتلباقم .ةيلحملا بوعشلا عجوبفرتعت لا "ةفيزمةيملاع"لو ،ةيزمرلا ةيرامعتسلاا

المشهد السادس: جدار ممزق يحمل صورة هواري بومدين

- نلاحظ في هذه اللقطات ثبات لكاميرتان لا تقطيع مما يفرض تأمل في تفاصيل المشهد كأننا أمام أثر أثري مخلي في هذه الأثناء حيث نرى اضاءة طبيعية داخل هذه اللقطات لضوء النهار الخافت المائل للغروب مما يعكس الزمن العتيق موضحا ذلك في تآكل الجدار وتمزق الملصق صورت هذه المشاهد في زاوية مسطحة مباشرة تظهر هشاشة السطح.
- يؤدي الزمن دور شخصيات مما يضيف غياب العنصر البشري قوة رمزية للجدار موضحا مكان مهترئا للشخصية معلقة في اهتراء وتآكل مرة عليه الدهر، صورة بومدين في شكلها التالف، تحولت من شخصية تاريخية إلى شخصية سياسية في هيئة شبح بينما الجدار متلف يقف شاهدا على وعود منهارة في تلك الأزمة الواقعة للجزائر مما دل على فقدان الذاكرة لبريقها ولمعناها المتوقف على صورة ممزقة على الجدار في المنطقة الصحراوية الخالية.

- رمزية الانهيار خطاب سياسي الرسمي الذي عجز عن تجدد وبقاء ومحو الذاكرة الأليمة للشعب، مما دل تمزق الصورة على التشقق والبهتان علاقة المواطن بالسلطة تاريخية مما نقلته الصورة للواقع رافضة تجميل والتصحيح في لقطات المشهد المقدمة تقدم الصدئ كواقع مرير ومزري موضحا نهاية الهيئة الإيديولوجية مكونا ذاكرة وطنية متشققة متدهورة.

- **ةيسايسلا ةيزمرلا رايهنا** نعلكآتم رادجىلعةقزمملا نيدموبيراوهةروصرّبعُت ىلإ لىحتاهلك ،ةرسكنملا ةيعيبطلا ةءاضلإا ،رابغلا ،قشتملا رادجلا .**ةيمسرلا** رهظت .**ةماركلاب دعولاو ررحتلل زمرك نيدموب هلّثم يذلا يئطولا باطخلا طوقسـ** يف "لاطأ"كىوسيلعفروضحهلدعيملـ ،**يضاملا نم ئرتهم رثأك ةطلسلا** اذه .بعشلا خيراتو ةطلسلا خيراتنيبلاصفنلالةروصاهنإ .يسنمءاضف

المشهد السابع: رفض السائق انضمامه إلى المجموعة

- التقاط مشهد بكاميرا ثابتة موضحا لنا قدوم السائق في غرب للشمس مع اضاءة طبيعية وحضور قوي للون الذهبي في غروب الشمس مطهرا الخرج السائق وخالتي مليكة داخل الكادر كأنها في حديث سري خاص مقيدا لشخصيات في عمق البصري.
- تحدث السائق بنظرة بطيئة مترددة بينما نلاحظ اصغاء مليكة باهتمام مع مرور سيارة الشرطة مع ذلك تنقل ملامح مليكة صدمة صامتة تمثل في ذلك ضميرا مجتمعيا منصتا حائرا باحثا عن الإجابة وسط الخراب، بينما السائق يمثل فرد أخلاقي الوحيد الذي تمرد على منطق الجماعة رغم قساوة رد الفعل وانتقام في تلك الحبكة.
- يحلل لنا المشهد الموقف الفرد أمام عنف الجماعة المنظم، مما تسلط الكاميرا الضوء على الشرط الإنساني وسط انهيار معايير هذا ما يوضح لنا ضغوط التي عاش الشباب خلال التسعينيات، كان الضرورة في الانخراط والتخلي عنها يدفع للموت، كان الزاما انضمام إلى الجماعات أو مواجهة القتل من الإرهاب أو الجماعات المسلحة كذلك نرى في هذه المشاهد تمرد الفرد على الجماعة والتورط في العنف مع الأنظمة المسلحة والحرب الأهلية.

.**ةعامجلا فذع مامأ درفلل يقلاخلأا فقوملا** يف لثمتت ةزراب ةيسايس ةمية دهشملا اذه لمحي هلعجي امم ،رطخلا مغر ةحلسم ةعامج يف طارخنلا قئاسلا ضفري ،ةمساح ةظحل يف روعشلا نامعي بورغلل يبهذلا ءوضلاو ةتباثلا اريماكلا ."يقلاخلأا درمتلا"لـ ارًدادمأجذومن **،تانيعستلا يف بابشلا ةمزأ** ىلإ اذه ريشُي .يعامجلا ردقلاو درفلا نيب ةتماصلا ةهجاوملاب يف يدرفلا فقوملل رابتعلاا ديعُي دهشملا .حلسملا فنعلا ىلإ رارجنلا وأ ءاقبلا نيب طبختلاو .ةيميقلا ةموظنملا رايهنا ةهجاوم

المشهد الثامن: مواجهة مجهول الهوية يحمل سلاحاً

- نلاحظ تحرك مجهول الهوية حول مقهى ظاهرا فجأة في كادر الكاميرا لا يتم التعرف عليه في هيئة مسلحة لا يظهر شعارا ولا هوية ولا يتحاور مع أحد في إضاءة حادة تعكس وهج الصحراء مظهر حسان فرحاني كسلاح عنصر بصري رمزي ملفت لنظر المشاهد مع ظهور للألوان مائلة إلى الأصفر والرمادي.
- جندي غير متفاعل أو محاور لا ننظر إلى أحد يظهر في هيئة كأنه يمشي بثبات جسده مشدود لكنه مفزع مع هذا يعبر الجندي عن السلطة غير معرفة حضور بلا وجه هو ظل ماضي لا يمحى دال على جماعات مسلحة متمثلة للعنف القصري.

- يسلط الضوء مشهد على خوف غير معلن للشعب وشعوره بالهلع وفقدان الأمن وإمكانية الرجوع للحبكة المزرية، كل هذا استعراض للقوة المسلحة للماضي الحاضر تظهر هذه الشخصية في غموض أثناء تصوير المقطع وسط الصحراء الدالة على العنف الخفي وقوة

دون شخصية، تمثل ظل من ماضي العشرية السوداء وكأن الهلع وعدم الأمن وانعدام الاستقرار ومن يكون الأمان والقوى ومن هنالك حصر وخوف.

ةحلسم ةيصخشروهظ ربع ،**ةيعمجلا ةركاذلا ىلإ يزمرلا فنعلا ةدوع** دهشملا اذه دسجُي لبـ ،ةعامج لاو أشيج لثمي لا "حلسملا لظلا" اذه .راوح لاو ،حملام لابـ ،ةيوهلا ةلوهجم لبـ ،كفُي مل يذلا فنعلل رمتسم زمر هنإ .مسا نود ىقبتن أ اهل دارُي ،**ةضماغ بعر ةركاذ** أحبش يدنجلا اذه نم لعجت ةيلاخ ءارحص طسو ةداحلا ةءاضلإا .مئاد سوباكك شيعي .يعامجلا لايخلا يف رارقتسلااو نمألا ةشاشه ىلإ ريشُيو فوخلا جاتنإ ديعي ،أيسايس

المشهد التاسع: صوت راديو يتحدث عن هواري بومدين:

- نلاحظ أن خالتي مليكة تستمع لصوت متحدث عن الرئيس السابق هوراي بومدين في خلفية من الكاميرا بينما يأتي تصويرا للكاميرا على أماكن صحراوية ساكنة وخالتي مليكية تمارس أعمالها كتحضير الشاي وترتيب المقهى تتحرك الكاميرا ببطء مصور مليكة في هذه الأثناء نلاحظ اضاءة خافتة وتباين بين الدفء داخل المقهى وجفاف الخارج اطار صوت الراديو المختل وفضاء السمعي الكلي.

مليكة تتحرك ببطىء بلا رد فعل اتجاه ما يقال في الراديو تقطع النعناع، تغلي الماء مع سيطرة الصمت على وجهها مواجهة للكلمات الرنانة في الخطاب الإذاعي تمثل مليكة المواطنة المنفصلة عن خطاب الرسمي متجاهلة إياه معبرة عن ذلك بإتمام سلوكها اليومي.

- يكرر الراديو كلمات ومقولات مجيدة بينما مليكة تغلي الشاي في عزلة هناك انفصال بين الصوت والصورة يخلق مفارقة بصرية تعكس الواقع المفضوح المتناقض، مما يدل على فجوة الخطاب السياسي وواقع المواطن المعاش، يمثل الظهور للسلطة المهترئة السابقة هنالك تناقض كبير بين الكلمات الرنانة والواقع الصحراوي السائد، مما يشكل لنا نقدا ساخرا للخطاب الرسمي الفائت يحي إلى انفصال تام بين الخطاب والصورة وبين تحدث الخطاب عن الحرية والتقدم مما نلاحظ عزوف تحقيق هذه التعبيرات فيتشكل لنا نقدا ساخرا للخطاب الرسمي المعاكس للواقع، الذي تعيشه مليكة وزبائنها في تلك الحقبة وهذا البيان سلطة الضوء على الفجوة بين الخطاب السياسي والواقع الاجتماعي في الصحراء الجزائرية.

- اهنيتور يف ةسمغنملا ةكيلم ةروصو يسايسلا ويدارلا تاوصن يب ةقرافملا فشكت دهشملا اذه ديعُي .**نطاوملا ةايحو يمسرلا باطخلا نيب ماتلا لاصفنلا** نع يموياا ةكيلم دسجُت .رقفلاو ةلزعلا عقاوو "ةيرحلا نع ثيدحلا" نيب ةقيمع ةوجف ىلع ديكأتلا لهاجتلا طسو طيسبلا هموي شيعيل ب ،ىرىكلا تاباطخلاب نمؤي دعيم لي ذلا نطاوملا .دحأ هعمسي دعيم لب باطخو ،اهانعم تادقف ةطلسلا رخاس دقن اذه .تمصلاو

المشهد العاشر: تخريب لوحة "مرحبا بكم"

- نشاهد لوحة مرحبا بكم عند مدخل الطريق مشوهة مخدوشة، مخربة منقولة لنا في لقطة ثابتة مصورة من زاوية أمامية بانخفاض بسيط لتظهر ميولها واصفة تشققها مع اضاءة طبيعية تفضح كل عيوب اللوحة في الصفة المتآكلة للحروف مع غبار كثيف.

تمثل اللوحة دور الجثة المعلقة لا بشر لا تفاعل حولها فقدت قدرتها على الخطاب وقد استهلكت.

يوضح لنا هذا المشهد ترحيب الرسمي فارغ مائل ومشوه بينما الكاميرا نقلت الواقع كما هو مبتعدة عن التزييف موضحا المشهد الذي يمثل رمز للدولة التي تمثل ترحيبا شكليا وتقضي فعليا بينما تخريب اللوحة يمثل لنا فشل خطاب الترحيب الوطني خاصة في المناطق الصحراوي النائية وكتقريب دقيق تمثل هذه اللقطات خلف بالوعود التنموية المتمثلة في مشروع وطني وعد بالكرامة والتحرر لكنه انتهى بالتهميش والعزلة.

يبيحرتلا ةلودلا عورشم لشف لـ ةيوق ةيزمر قيرطلا لخدم دنع ةبرخملا ةحوللا لثمت ملفيلا لئاسُي اذه .لماكلا امهقنخت ،ةلكآتم ةتفلا ى لع ةتيم ةرابع رصاتت "مكبحرم" **.يئطولا** .أمامت يتيسُن يتلا ةلوزعملا قطانملا في ةصاخ ،**ةيلعفلا تاساياسلاو تاراعشلا نيب ةوجفلا** ةمركلا دوعو نيب ضقانتلا تحضوف ،بيحرتلل لزالا فئاز لكشلا تحضفت ةتباثلا اريماكلا .ملاكلا ى لع ًارادقا دعي مل يذلا ةلودلا ةمهملا رهانلا دسجت دسجت ةحوللا .ذوبنملا عقاولاو

المشهد الحادي عشر: نهاية مليكة في عزلة تامة

نلاحظ خالتي مليكة في نهاية الفيلم تبقى وحيدة لا حركة في فضاء ولا سيارات ولا رادار مع الابتعاد بالكاميرا بحركة بانوراميا 3d تظهر عزلة تامة ممتدة لثواني دون انقطاع مع ضوء الغروب بدرجات اللون البرتقالي المائلة إلى الرمادي تعكس انطفاء تدريجي بخالتي مليكة والمكان والفضاء.

- وحيدة لا تتحرك كثيرا ووجهها ساكن الصمت هو البطل تماثل الفرد الذي لم ينقذ مما يدل على بقاءها في هذا المكان المهجور بتعبير عن الانسحاب الكامل من الفضاء الجماعي والسياسي.

- خاتمة مفتوحة مفجعة تدل على انسحاب الدولة والجماعات حتى الزبائن لم تبقى، إلا مليكة ومقهى كشاهد على الوعود الخائبة تدل هذه النهاية على المفرغة على تأكيد العزلة الاجتماعية والسياسية وانسحاب الفرد من المشروع الدولي والانتماء إلى الدولة إضافة إلى التيه والفراغ، اختتمت به هذه الوثائق لتعكس لنا الخذلان خالتي مليكة اجتماعي والسياسي بعد التحديات والصراعات مع مرور العقود.

باحسنا جرخملا دسجُيد ،ءارحصلا طسو ةديحو ةكيلم يتلاخ رهظت ثيح ،ةياهنلا دهشم يف بورغ نوكسد طقف ،تاسسؤم لا ،تاوصأ لا ،نئابز لا .**درفلا ةايح نم عمتجملاو ةلودلا** حبصيكورتملا ىهقملا .يسايسو يعامتجا :**جودزم نلاذخ** ىلإ زمرت ةحوتفملا ةياهنلا .يدامر يذلا يتطولا عورشملا ةبيخ ىلعو ،**اهينطاوم نماضتحا يف ةلودلا لشف ىلع أيرصب أدهاشد** .ةلزعلا يف دارفلأا كرتو ةلادعلاب دعو

شبكة التحليل الفيلمي فيلم شارع الصحراء 143 :

رقم المشهد	عنوان المشهد	الوصف المكاني	الشخصيات	حركة الكاميرا	الإضاءة والصوت	الرمزية السياسية
1	العشرية السوداء	المقهى وسط الصحراء	خالتي مليكة وسائق شاحنة	كاميرا –ثابتة لقطة متوسطة	صوت ريح –خافت صمت بين الشخصيات	استحضار الذاكرة القمعية والخذلان السياسي للمدنيين خلال العشرية السوداء.
2	التغيرات الاجتماعية والاقتصادية	المقهى وجدرانه	خالتي مليكة	حركة أمامية بطيئة	ضوء الشمس –المتحرك صوت –الشاي	مقاومة المرأة للتهميش السياسي والاجتماعي

					–الريح الطيور	وتحولها من ضحية إلى فاعلة رمزيًا.
3	الحواجز المهجورة	فضاء صحراوي مفتوح	لا شخصيات	بانوراما أفقية بطيئة	صوت –الرياح ألوان باهتة	رمزية بقايا السلطة السابقة وغياب الدولة عن المناطق الهامشية.
4	مرور الجيش	المقهى رؤية من) (الداخل	الجيش خارج) (الكادر	زاوية –منخفضة كاميرا ثابتة	–صمت لا تفاعل ولا تعبير	حضور أمني رمزي غائب إنسانيًا، يرسخ صورة الدولة المنفصلة عن المواطن.
5	السائحة	خارج المقهى	السائحة، خالتي مليكة	تتبع بطيء للسائحة	تباين –الألوان فضول في نظرات مليكة	المفارقة بين حرية الغربي المقارن بتقييد المواطن المحلي، نقد غير مباشر للاستعمار الرمزي.
6	صورة هواري بومدين	جدار مهترئ	لا شخصيات	زاوية –مسطحة كاميرتان ثابتتان	إضاءة طبيعية –خافتة ضوء الغروب	انهيار الرمزية السياسية الرسمية وتمزق العلاقة بين المواطن والسلطة.
7	رفض السائق	عند الغروب	السائق، خالتي مليكة	لقطة ثابتة	لون ذهبي تعبيرات – –صامتة	صراع الفرد مع منطق الجماعة

	الانضمام للمجموعة				مرور شرطة	المسلحة، وتمثيل للموقف الأخلاقي خلال التسعينات.
8	مجهول الهوية المسلح	محيط المقهى	شخصية مجهولة	كاميرا تتابعه عند دخوله المجال البصري	إضاءة –حادة ألوان صفراء ورمادية	رمزية العنف القسري المتجدد وظلال الجماعات المسلحة كذاكرة خوف حيّة.
9	صوت الراديو عن بومدين	داخل المقهى	خالتي مليكة	كاميرا بطيئة متابعة	صوت –الراديو صوت –الشاي صمت مليكة	الفجوة بين الخطاب الرسمي المُجيد والواقع المعاش، نقد ساخر لغياب الصدق السياسي.
10	تخريب لوحة مرحبا بكم	مدخل الطريق الصحراوي	لا شخصيات	زاوية أمامية منخفضة	إضاءة –طبيعية –غبار لوحة مشوهة	فشل الدولة في تحقيق شعاراتها، وتآكل الرمزية الوطنية خاصة في المناطق النائية.
11	نهاية مليكة في عزلة	المقهى والصحراء عند الغروب	خالتي مليكة	بانوراما 3D ابتعادية	ألوان –الغروب صمت تام	تجسيد رمزي للعزلة السياسية والاجتماعية،

						وانسحاب الدولة والمجتمع من حياة الفرد.

نتائج التحليل:

يُعدّ فيلم □□□□ □□□□□□□ *143*للمخرج الجزائري **حسان فرحاني** تجربة سينمائية وثائقية تتجاوز الطرح المباشر للواقع السياسي، إذ لا يعتمد المخرج على الخطاب السياسي الصريح، بل يجنح إلى تقديم **نقد بصري صامت عميق** للسلطة ولمنظومة الدولة، من خلال إعادة تشكيل العلاقة بين الصورة، الذاكرة، والانتماء .فالسياسة هنا لا تُعرض كخطاب مؤطر أو إيديولوجيا جاهزة، بل كمناخ ثقيل، كظلّ ممتد على تفاصيل الحياة اليومية، وكصمت يملأ الفضاء أكثر من كونه ضجيجًا.

1□□□□□□□□ □□ □□□□□□□ □□□□□□□ □□ □□□□□□□□ :□□□
□□□ □□□□□ □□□□ :

يتعمد فرحاني تجاوز تمثيل السياسة بوصفها مادة مباشرة تُناقش أو تُعرض من خلال الحوارات أو التعليقات، بل يجعل من **الصورة الصامتة** وسيطًا بديلًا يحمل دلالات قوية . فالكاميرا لا تواجه السلطة، بل ترصد **صمتها المريب**، وتكشف أثرها المتبقي على الجدران، في الفضاء المهجور، وفي **عزلة الإنسان الصحراوي** الذي يبدو وكأنه مسجون في جغرافيا الإقصاء .وهنا تبرز براعة فرحاني في تحويل الجغرافيا إلى تعبير سياسي، حيث الصحراء لم تعد مجرد فضاء مكاني، بل رمز لانهيار المعنى السياسي، ولقطيعة بين **الخطاب الرسمي والواقع المعاش.**

2□□□ □□□□□□□ □□□□□□ □□□□□□ □□□□□ □□□□□□□ □□□□□□
:

من خلال إدراج **خلفيات صوتية لمذياع يتحدث عن الرئيس هواري بومدين**، والوعود السياسية الكبرى، يخلق فرحاني **تناقضًا فجًّا** بين ما يُقال على مستوى الخطاب، وما يُشاهد بصريًا على مستوى الواقع .تُسمع في الخلفية خطابات تتحدث عن الوحدة والنهضة، بينما تُعرض صور الخراب، والفراغ، والوعد المتروك .وهذا التوتر بين المسموع والمرئي يرسّخ نقدًا غير مباشر للخطابات الرسمية، حيث تبدو الوعود السياسية كـ"حبر على ورق " لا يطابق أحوال الناس، خصوصًا في **المناطق النائية والمعزولة كالصحراء الجزائرية.**

3□□□□□ □□□□□ □□□□□□ □□□□□□□ □□□□□ □□□ □□□
:□□□□

الإيقاع البصري البطيء الذي يهيمن على الفيلم، من خلال **اللقطات الثابتة، المطوّلة، والحركة القليلة**، يعكس ثقلًا سياسيًا وتاريخيًا لا يمكن تجاوزه بسهولة .هذا البطء ليس مجرد خيار فني، بل أداة تأملية تحاكي **زمنًا سياسيًا متوقفًا**، كأن التاريخ لم يتحرّك منذ "العشرية السوداء"، التي تلوح كجرح مفتوح في ذاكرة الأفراد والدولة على حد سواء.

4□□□□□□ □□□□□ □□□□□ □□□□□□□ □□□□□□□ □□
:□□□□□□□

يعتمد فرحاني على **المقهى الذي تديره مليكة** كمركز سردي يعكس التحولات السياسية والاجتماعية .مليكة، هذه المرأة التي تدير فضاءً يبدو خارج الزمن، تُجسّد **الانسحاب الفردي من الحياة السياسية** .لم تعد تُراهن على إصلاح جماعي أو مشروع وطني، بل تسعى إلى النجاة الفردية، إلى العيش داخل "ملاذ صغير "في قلب الصحراء .وهنا تتحول الصحراء إلى **رمز للعزلة السياسية**، حيث تنكمش الدولة إلى مجرد أثر بصري، وتفقد السلطة حضورها الفعلي.

5□□□□□□ □□ □□□□□□ □□□□□ □□□□□□□ □□□□□ □□ □□□□□
□ □□□□□□□□ :

يوظف فرحاني بقايا الرموز البصرية المرتبطة بالعشرية السوداء –من أبنية مهجورة، جدران متصدعة، فراغ عمراني –ليربط الماضي بالحاضر .هذه الاستعارات البصرية تُفكّك **ذاكرة الدولة** التي لم تُعالج جراحها، بل تركت الندوب مكشوفة .وهكذا يصبح الفيلم **أرشيفًا بصريًا** لذاكرة مؤلمة، لم تُواجهها السلطة بمشروع مصالحة حقيقي، بل تركت الشعب رهين التهميش والنسيان.

6□□□□□ □□□□□ □□□□□ □□□□□ –□□□□□:

يشير الفيلم إلى **الحضور الرمزي للمؤسسة العسكرية** من خلال صور أو إشارات، لكنها لا تظهر كمحاور أو كفاعل مباشر في النقاش السياسي والاجتماعي، وهو ما يعكس حالة **غياب المشاركة السياسية الحقيقية** .الجيش –وإن حضر في المشهد كخلفية –يغيب كطرف محاور أو صانع لواقع جديد، مما يعمّق الإحساس بالفصام بين السلطة والمجتمع.

7□□□□□ □□□□□□□ □□□□□□□ □□□: □□□□□□□□ :

يعتمد فرحاني على **لغة بصرية بسيطة شكليًا، عميقة دلاليًا** .يستخدم لغة الناس اليومية، لكن في إطار بصري مشحون بالإيحاء، ما يمنح الفيلم **قوة رمزية عالية** .الحوار قليل، والكاميرا تفضل المشاهدة على التدخل، والتصوير الثابت على الحركة، والرمز على المباشرة .كل ذلك يساهم في إنتاج **خطاب سياسي بصري**، غير معلن، لكنه أكثر نفاذًا من الخطاب المباشر.

8□□□□□□□□ □□□□□ □□□□□□ □□□□□□ □□□□□ □□□□□□□ □□□□□ □□□ □□□□□ :

لا يقدّم فرحاني تأويلات جاهزة أو إجابات حاسمة، بل يفتح أبواب الأسئلة حول **الهوية، والانتماء، ومكانة الفرد داخل الوطن** .وتبدو السينما لديه كأداة لفهم الواقع، بل لتفكيكه : فالمواطن لم يعد يرى نفسه في صورة "المواطن الرسمي"، بل كمجرد فرد يحاول النجاة وسط خراب سياسي واجتماعي وثقافي .وفي هذا السياق، تعكس مليكة –البطلة الصامتة – هذا التيه الوجودي والانسحاب من السياسة إلى "حياة بديلة"، داخل فضاء منعزل لكنه أكثر صدقًا وحرية.

يمثّل □□□□ □□□□□□□ *143*ممارسة سينمائية نقدية تُعيد التفكير في العلاقة بين المواطن والدولة، بين الصورة والسلطة، وبين الذاكرة والمستقبل .لا يعتمد الفيلم على المواجهة الخطابية، بل يستبدلها **بجماليات الصمت، وبلاغة الصورة، وعمق الإيحاء الرمزي** .إنه عمل يؤكد قدرة السينما الوثائقية ليس فقط على رصد الواقع، بل على تفكيكه، وإعادة تشكيله وفق حسّ نقدي حاد، يعري هشاشة النظام السياسي ويعكس **أثر التاريخ المؤلم على الجغرافيا البشرية والنفسية.**

من خلال نتائج التحليل المقدمة يمكننا صياغة النتائج العامة للدراسة في الشكل الآتي :

1. يُقدّم المخرج حسان فرحاني نقدًا سياسيًا غير مباشر من خلال **صمت الصورة وثقل الإيقاع البصري**، مبتعدًا عن الخطاب المباشر.
2. اعتمد الفيلم على **الصحراء كرمز للعزلة السياسية** والتهميش، معبّرًا عن الانفصال الجغرافي والنفسي للمواطن عن الدولة.
3. تتجلى **العشرية السوداء كندبة مفتوحة في الذاكرة الجماعية** من خلال رموز بصرية لأماكن مهجورة وآثار العنف غير المعالج.
4. كشف الفيلم عن **فقدان الثقة الشعبية في الخطاب الرسمي**، وذلك من خلال التناقض بين صوت المذياع السياسي وصورة الواقع المهمّش.
5. يصوّر الفيلم **الجيش كمؤسسة حاضرة رمزياً وغائبة فعلياً عن التفاعل مع الواقع الاجتماعي**، مما يعمّق الإحساس بالعزلة والقطيعة.
6. تمثل شخصية "مليكة "نموذجًا لانسحاب المواطن من المشروع الوطني العام، واختيار **النجاة الفردية بدلًا من الأمل الجماعي.**

7. استخدم المخرج **زمنًا بصريًا بطيئًا** ليحاكي ثقل التاريخ وركود الواقع السياسي، ما يعكس الإحساس العام بعدم التغيير.
8. تعكس **اللغة البصرية الرمزية البسيطة** قدرة الفيلم على بناء خطاب سياسي من خلال أدوات غير مباشرة)الصورة، الرموز، الصمت.(
9. يمارس الفيلم **تفكيكًا بصريًا لمفاهيم السلطة والهوية والانتماء،** من خلال رصد الواقع دون تبرير أو تجميل.
10. يعيد الفيلم تشكيل العلاقة بين المواطن والدولة من خلال كاميرا مراقِبة، **لا تفضح السلطة بالتصريح، بل توثق أثرها بالفن.**

خاتمـــــــــــــة

خاتمة :

تُظهر القراءة التحليلية لفيلم □□□□ □□□□□□□□ *143* للمخرج **حسان فرحاني** أن هذا العمل الوثائقي يتجاوز حدود التمثيل البصري المباشر لحيّز جغرافي أو اجتماعي معيّن، ليتموضع ضمن منطق سينمائي مركب، تُوظف فيه الصورة والصوت والسكون ضمن **بنية جمالية ذات بعد سياسي ناقد**. لا يعكس الفيلم الواقع كما هو، بل **يفاوضه ويتقاطع معه** عبر شبكة من الرموز البصرية والإيحاءات الصامتة، مما يمنح العمل قوة رمزية تُعيد إنتاج المعنى ضمن سياق نقدي يُسائل السلطة، ويكشف ما تم إقصاؤه من الذاكرة الجماعية.

لقد أبرزت الدراسات أن الفيلم يشتغل على عناصر سينمائية محمّلة بدلالات سياسية، مثل **اللقطات الثابتة، وحركة الكاميرا البطيئة، والفراغ البصري، والصمت المتعمد**، مما يسمح بإنجاز نوع من السينما الوثائقية المقاومة، التي لا تسرد الأحداث، بل تُعيد تمثلها بطريقة تؤسس لخطاب بصري نقدي. في هذا السياق، لا تُعد الجمالية غاية في حد ذاتها، بل تتحول إلى **أداة تعبير سياسي** تعكس الهشاشة، التهميش، وانهيار العلاقة بين المواطن والسلطة.

كما تكشف العلاقة بين الشخصيات والمكان – خصوصًا شخصية خالتي مليكة – عن طبيعة التوترات السياسية والاجتماعية التي يعيشها الإنسان في الصحراء الجزائرية، بما فيها من عزلة، واغتراب، وذاكرة مثقلة بالعنف والنسيان. ويمثل الفيلم، في هذا البعد، **مساحة مقاومة صامتة** توثّق الواقع المهمل، وتُعري التناقض بين الخطابات الرسمية المتفائلة والواقع التهميش المستمر.

ويُبرز الفيلم من خلال رموزه البصرية، كالحواجز المهجورة، والجيش الصامت، والصور المهترئة للزعماء، واللوحات المشوهة، **فشل السياسات الرمزية للدولة الوطنية**، وعجزها عن الوفاء بوعودها. وفي المقابل، تتحول خالتي مليكة إلى رمز للمقاومة النسوية الصامتة، التي تخلق لنفسها فضاءً ذاتيًا بديلًا عن الوطن الغائب، وتعيد تموضع ذاتها خارج السياقات السلطوية.

إنّ □□□□ □□□□□□□□ *143* ليس مجرّد وثيقة سينمائية، بل هو **مشروع بصري ناقد** يسهم في إعادة بناء الوعي، وتفكيك الخطابات الجاهزة، وفتح مساحة للتفكير في دور السينما الوثائقية في مساءلة السلطة والتاريخ والمجتمع. إنه عمل يحفر في الذاكرة الجمعية،

لبد ،لمّجُت لا اريماك للاخ نم نايسنلا تاءاضفلا رابتعلاا ديعيو ،يصقُأ املا أتوصحنميو .هجاوتو ،قّثوتو ،فشكت

قائمة المصادر والمراجع

- مجمع اللغة العربية، معجم الوسيط، القاهرة،2008، دار المعارف معجم الوسيط، معجم المصطلحات الإعلامية، المنظمة العربية للثقافة وعلوم التربية.
- معجم الوسيط، مجمع اللغة العربية، دار الدعوى، القاهرة، 2024.
- معجم المعاني الجامع، المعجم العربي، مادة الفيلم، موقع المعاني لكلا الرسم والمعنى.
- ماري تيريزجورنو، معجم المصطلحات السينمائية، ترجمة: فائز بشور، جامعة باريس السوربون الجديدة.
- مرسلي أحمد كامل وآخرون، معجم الفن السينمائي، وزارة الثقافة والاعلام، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1973م.

المذكرات والأطروحات:

- عادل حمادي، البحوث المسحية في دراسات الجمهور، الدراسات العليا، الدكتوراه، قسم الصحافة، كلية الاعلام، 2021.

المقالات:

- وائل بركات، سيميولجيا بقراءة رولان بارت، مجلة الجامعة، دمشق، مجلد18، العدد2، 2002، ص60
- سماش، سيد أحمد. "سيميائية الصورة السينمائية وتأثيرها ".مجلة أنثروبولوجيا، المجلد 3، العدد 2، 2017.
- عدنان مدانات، دوكودراماو خبرة الممثل في الافلام التسجيلية، مجلة الجزيرة الوثائقية، العدد18، أفريل2013.

الكتب:

- فارس رشيد البياتي الحاوي في مناهج البحث العلمي، دار السوافي العلمية، عمان.
- منال هلال المزاهرة، مناهج البحث والاعلام، دار المسيرة للنشر والتوزيع.

- موفق حمدان وآخرون، مناهج بحث العلم، جامعة عمان، العرب للدراسات العليا، الأردن.
- عبد الرحيم نصر الله، أساسيات مناهج البحث العلم وتطبيقاتها، ط1، دار وائل.
- عواد س، مدخل إلى علم السياسة، دار المسيرة،2018.
- صبيحي أ، افراج الوثائق، أسس ومفاهيم، دار الفكر العربي،2012.
- نسمة أحمد بطريق، الدلالة في السنيما والتلفزيون في عصر العولمة، الغريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 2004.
- أبو شقرة علي، مدخل إلى الثقافة السنيمائية، بيروت، دار الغرابي، 2008.
- جان كلود دوميجوز، ترجمة: جمال بلعربي، مقاربة سيميويولجية، مدرسة الفنون التزينية، 1998-1999.
- فولتن ألبرت، السينما آلة وفن ترجمة صلاح عز الدين وآخرون، مكتبة مصر، القاهرة.
- سعيد توفيق، الخبرة الجمالية، ترجمة: عبد الله عويشت منشورات وزارة الثقافة دمشق، 1997م.
- عكاشة تروت، موسوعة تاريخ الفن، مصر القاهرة، 1976م.
- جوفري نوريل موسوعة تاريخ السينما، ترجمة أحمد يوسف.
- هوليود هي مدينة الإنتاج السينمائي الأمريكية.
- ستيفين أشر، صناعة السينما اليوم، الثورة الرقمية، المجلة الإلكترونية: يواس ايه مج ،12عدد 6يونيو 2007م.
- نهلة عيسى، الأفلام الوثائقية، سوريا2020.
- فؤاد شعبان و آخرون، تاريخ وسائل الاتصال وتكنولوجيتها الحديثة.
- محمود إبراقن، ماهي السينما، منشورات المبرق، الجزائر، 2013.
- ديفيد روينسون، تاريخ السينما العالية 1895 - 1980، ترجمة إبراهيم قنديل، 1999.
- سعيد شيمي، الصورة السنيمائية من الصامتة للرقمية، القاهرة ،2013.
- جورج سادول ،تاريخ السنيمائي العالم، ترجمة إبراهيم كيلاني، بيروت.
- أمير العمري خصوصية الفيلم الوثائقي.

- منى سعيد الحديدي، الفيلم تسجيلي تعريفه واتجاهاته أسسه وقواعده ،1982.
- باتريشاأوفدرهايدي، الفيلم الوثائقي ،مقدمة قصيرة جدا ،ترجمة شيماء طه، القاهرة ،2013 .
- أيمن عبد الحليم نصار، إعداد البرامج الوثائقية، دار المناهج للنشر والتوزيع، عمان، 2007.
- داويت جوان سوين، كتابة السيناريو للسينما، ترجمة أحمد الحضري، القاهرة ،2006.
- صفا فوزي علي محمد عبد الله ،الفيلم التسجيلي مفهومه وظائفه أشكاله وخطوات إنتاجه ،القاهرة ،2015.
- ماري تريز جورنو، ترجمة فائز بشور .
- فوريست هاردي، السنيما التسجيلية، مصر القاهرة .
- علي عزيز بلال ، الفيلم التليفزيوني من الفكرة للشاشة، سوريا، دمشق ،2013.
- روبيرت هيلارد، الكتابة للتليفزيون و الاذاعة، وسائل الاعلام الحديثة، ترجمة مؤيد حسن فوزي ،2014.
- محمود سامي عطا لله ،الفيلم التسجيلي ،القاهرة.

المراجع الأجنبية:

- belkaidmeriem, hassanfarhani :beaut and trueth, in from octlaw to reb playravestedies, in arabcenima, 2003.

الملاحـــــــــــــــــــــــــــــــــق

arta
Il les met à l'épreuve.

arta

arte

arte

arte

arte
Je suis dans le désert,
tout va bien.

arte

arte

arte